



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Simone Petit

**O processo de aprendizagem e as epifânias em *Os anjos*,
de Teolinda Gersão**

São José do Rio Preto

2009

SIMONE PETIT

**O processo de aprendizagem e as epifanias em *Os anjos*,
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).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Heloísa Martins
Dias

São José do Rio Preto

2009

Petit, Simone.

O processo de aprendizagem e as epifanias em *Os anjos*, de Teolinda Gersão / Simone Petit. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2009.
122 f. ; 30 cm.

Orientador: Maria Heloísa Martins Dias

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

1. Literatura portuguesa - História e crítica. 2. Ficção portuguesa – História e crítica. 3. Gersão, Teolinda - Os anjos - Crítica e interpretação.
I. Dias, Maria Heloisa Martins. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 821.134.3.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

Para Raíssa e Kahena,
filhas amadas.

Agradecimentos

A Deus.

Aos meus pais, razão de minha existência.

A toda minha família, em especial ao meu marido, pela paciência, compreensão e apoio.

Aos colegas da Diretoria de Ensino de José Bonifácio e da E.E. Genaro Domarco, pela colaboração e companheirismo.

À Secretaria da Educação do Estado, pela concessão da bolsa-mestrado.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca, pela atenção.

A todos os amigos da pós, em especial à Alba e à Carol, pelas contribuições, carinho e amizade.

À Professora Maria Heloísa, pela seriedade e competência com que me orientou.

Às Professoras Maria Lúcia e Susanna, pelas valiosas contribuições sugeridas no Exame de Qualificação, e por fazerem parte da Banca de Defesa.

Ao meu grande amigo e incentivador Edimilson Dezan, por tudo, simplesmente.

Enfim, a todos que me ajudaram e me estimularam a perseverar nessa jornada.

Hoje se eu gritasse
Um anjo me ouviria
E poderia entender
As minhas asas.

Roseana Murray

SUMÁRIO

Sumário	07
Resumo	08
Abstract	09
1. Caminhando ao encontro de <i>Os anjos</i>	10
2. Teolinda Gersão, a literatura, o país: “as antenas de uma raça”	15
3. Nuances de um romance de formação	26
3.1. O romance de formação, a mulher e <i>Os anjos</i>	32
4. Palavra e silêncio: um jogo de poder	38
5. Experiências epifânicas: Ilda e o processo de conhecimento	60
6. O narrador: estratégias de sedução	73
6.1. Jogo com o olhar e a percepção atenta	73
6.2. A arte do discurso: ato de descoberta e persuasão	95
7. <i>Os anjos</i> e seus reflexos	110
Referências bibliográficas	114

RESUMO

O presente trabalho propõe o estudo da obra *Os anjos* (2000), da escritora portuguesa Teolinda Gersão, para focalizar a trajetória das personagens femininas que protagonizam o enredo e o conjunto de experiências epifânicas oriundas desse percurso, o que as direciona rumo a uma libertação identitária. Em vista disso, parte-se dos pressupostos teóricos da narrativa de aprendizagem também denominada *Bildungsroman*, a fim de se investigar como ocorre a sua inovação perante o histórico dessa modalidade na literatura portuguesa com enfoque no sujeito feminino. Nesse processo, constata-se os elementos pertinentes do gênero em questão e, na análise da estrutura narrativa e das unidades temáticas presentes na obra, argumenta-se em torno da visão feminina, ou seja, do olhar das duas personagens-protagonistas na busca de uma adaptação ao mundo exterior sem que se privem da autoestima ou aceitem a imposição de valores socioculturais. Assim, neste trabalho, reflete-se também sobre o domínio da linguagem e a possibilidade da releitura do discurso persuasivo do outro como elementos agenciadores de desestruturação dos meandros ideológicos contidos na falácia social e descobertas epifânicas a serem decifradas no processo de autoconhecimento dessas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: literatura portuguesa. *Os anjos*. Teolinda Gersão. Bildungsroman. epifania. feminino. autodescoberta.

ABSTRACT

The following thesis proposes to study the novella *The Angels* (2000), by the Portuguese author Teolinda Gersão, in order to focus on the development of the protagonist female characters of the narrative and the set of epiphany experiences originated from such development, which lead them to their identity liberation. Starting on the theoretical basis of the “novel of formation”, also called *Bildungsroman*, the innovations in the genre of this Portuguese Literature mode are investigated, through the focus on the female subject. In this process, the elements of the genre are observed, as well as the analysis of the narrative structure and the theme units present in the novella. The feminine point of view is discussed, that is, the two main characters and their search for an adjustment to the world they are in, without the loss of their self-esteem, nor the acceptance of the impositions of social and cultural values. Furthermore, this thesis shall reflect about the language domination and the possibility of a re-reading of the persuasion discourse of the ‘other’ as elements that allow the deconstruction of the ideological meanders belonging to the social fallacy, through the process of self-knowledge experienced by these characters.

KEY WORDS: portuguese literature. *Os Anjos (The Angels)*. Teolinda Gersão. Bildungsroman. epiphany. female writing. self-discovery.

1. Caminhando ao encontro de *Os anjos*

Vivemos em uma época de rápido desenvolvimento tecnológico e digital, e podemos usufruir da aproximação oriunda da virtualidade comunicativa e da facilidade de acesso às mais diversas informações, mas infelizmente ainda não vivenciamos o respeito nem a igualdade, seja ela a de direitos humanos, ou a socioeconômica de forma não ideológica. Esses fatores, entre outros, propiciam ao homem contemporâneo um novo modo de ver o mundo e a si próprio, manifestado na “desmaterialização” do individualismo e na alteração das formas de representatividade do real.

Como a arte é um dos meios para que o ser humano possa dar vazão aos seus anseios; pensando em literatura, verificamos que essas tendências manifestam-se através de um diálogo criativo e da reapropriação da herança literária manifestada pelo uso da paródia, da metaficção, da micronarratividade, e da mistura e subversão de [sub]gêneros literários. Ou seja, são características do período atual a deslegitimação das grandes narrativas e de todos os grandes discursos, sejam eles religiosos, políticos, históricos, literários ou realistas; e a legitimação de gêneros antes considerados marginais.

Refletindo sobre o modo como ocorre a ruptura com a tradição desde meados do século XX até a atualidade, o crítico e ensaísta uruguaio Emir Rodríguez Monegal (1979, p.142) observa que a literatura moderna, entre outras características, é marcada pela dissolução tênue dos gêneros literários: “os gêneros não desapareceram totalmente, mas suas fronteiras continuam modificando-se, apagando-se até o indiscernível, produzindo obras que não correspondem a uma só categoria.” Além disso, a literatura segundo ele, desde a década de 60, se concentra na própria análise do processo literário e na ênfase ao trabalho com a linguagem:

[...] a textura mais íntima da narração não reside nem no tema, nem na construção externa, nem nos mitos. Reside na linguagem. [...] O romance, ao questionar sua estrutura e sua textura, pôs em questão sua linguagem e converteu o tema da linguagem narrativa em tema do próprio romance (MONEGAL, 1979, p.156-157)

Essa preocupação também foi enfatizada por Todorov (1969), ao afirmar que a literatura ultrapassa a distinção entre o real e o imaginário, a partir do momento que podemos considerar o objeto da arte literária como nada mais que a própria linguagem:

[...] A literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que a linguagem diz, ultrapassar as divisões verbais. Ela é, no interior da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a toda linguagem. O próprio do discurso literário é ir além da linguagem (senão ele não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio. Mas, se assim é, essa variedade da literatura que se funda sobre divisões lingüísticas como a do real e do irreal não seria literatura. (TODOROV, 1969, p.164-165, ênfase do autor)

A escritora portuguesa Teolinda Gersão classifica a sua obra *Os anjos* (2000), nosso objeto de estudo, como “narrativa”, termo que a isenta da canonização de gênero literário e lhe oferece asas para romper com os moldes tradicionais da prosa ficcional. Isso vem ao encontro da tendência observada por Monegal (1979) em que os aspectos formais e os elementos estruturais da narrativa se diluem a ponto de perderem as fronteiras que os separam e de propiciarem uma mistura, ou superposição de gêneros literários.

Ora, se toda escritura é simbólica, se possui uma pluralidade de sentidos que favorece à obra literária a travessia para além de seu tempo, ou como afirma Barthes (1966, p. 213):

Uma obra é “eterna” não porque ela impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque ela sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica através dos tempos múltiplos: a obra propõe, o homem dispõe.

Em Teolinda Gersão mesclam-se de forma equilibrada a reflexão contínua sobre o fazer literário com a descontinuidade da linearidade narrativa, com a metaficção, o hibridismo dos gêneros, e a destruição dos jogos de representação por meio de artifícios ideológicos – elementos que sugerem a propulsão de sua obra para o universo contemporâneo.

Como os gêneros se aproximam cada vez mais a ponto de se contaminarem positivamente uns com os outros, a tarefa dos teóricos da literatura, que antes e tradicionalmente era a de recolher e classificar as características tidas como comuns a um período ou escola literária, hoje está esfacelada na pluralidade de escritas, temáticas e procedimentos. Deve-se, portanto, repensar cada obra em sua unicidade, sem a preocupação de aplicar à sua estrutura moldes pré-definidos de modo rigoroso. Ou seja, a teoria não deve necessariamente preceder à análise, muito menos servir de camisa de força à leitura, mas embasá-la de modo a favorecer uma interpretação da obra que dê conta de sua singularidade.

Vamos nos ater, desse modo, no estudo da micronarrativa *Os anjos*, incidindo em dois temas centrais: a trajetória de personagens femininas em linha de aprendizagens direcionadas por descobertas epifânicas, e; a questão do domínio e compreensão da linguagem em um discurso persuasivo, por parte de uma heroína-narradora pré-adolescente.

Para isso, nosso arcabouço teórico tem como base o romance de formação, modalidade discursiva que tem sido retomada e renovada por vários escritores da atualidade, inclusive por Teolinda, nessa obra em questão.

Os anjos é uma pequena narrativa cuja narradora é uma menina que relata a sua trajetória de vida, com seus percalços, desafios e aprendizagens, da meninice à adolescência, quando se identifica como mulher. A obra tem como pano de fundo o silêncio a que se sujeitou a mãe da narradora, em uma relação multifacetada com a família e a comunidade em geral. Esse silêncio desestrutura a todos, principalmente à menina-narradora, pois as experiências maternas acabam por influenciar a trajetória e a construção da identidade da filha. Como consequência desses conflitos que transformam toda a família, há um embate entre os valores enraizados pela sociedade e o modo de desvencilhar-se disso em prol da harmonia e reestrutura da célula familiar.

A dissertação será dividida em oito capítulos. No capítulo intitulado “Teolinda Gersão, a literatura, o país: ‘as antenas de uma raça’” faremos uma apresentação da escritora e de sua estética literária desde o início de sua carreira. Para uma aproximação com o cenário português, no tocante à escrita feminina, em particular, a de Teolinda, será de utilidade *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea* (1987), e *O sexo dos textos* (1995) de Magalhães.

O próximo capítulo abrange algumas nuances sobre o “romance de formação” e a sua relação com protagonistas femininas e a narrativa *Os anjos*. Visto que a obra insere-se nessa modalidade discursiva, fundamentaremos nossa análise apoiando-nos em Bakhtin, Ferreira Pinto, Maas, Mazzari, entre outros. Para uma localização histórica do gênero em questão, utilizaremos *Romance de formação em perspectiva histórica* (1999), de Mazzari e, para aproveitar a análise centrada em romances de formação de autoria feminina, nos valeremos de *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), de Ferreira Pinto, ainda que o *corpus* pertença à literatura brasileira. Tal apoio, porém, não significa privilegiar o universo teórico em detrimento da obra; ao contrário, esta é o ponto de partida para a abordagem de suas características internas de construção por meio das quais os conceitos teóricos podem ganhar confirmação.

A partir da leitura dessa obra, focalizaremos o percurso da busca identitária e adaptação ao mundo exterior, e da (des)estruturação de ideologias, crenças e valores das personagens protagonistas. Assim, no quarto capítulo, intitulado “Palavras e silêncio: um jogo de poder”, trataremos da sujeição da mulher a um sistema social patriarcal e o modo como as personagens femininas de *Os anjos* conseguem emancipar-se através do domínio do poder da linguagem.

No quinto capítulo trataremos das experiências epifânicas da heroína que a direcionam a um processo de conhecimento de mundo e aceitação de seu papel de filha em uma célula social menor, que é a família.

Como analisaremos ainda o jogo entre real e simbólico, que converge para a tessitura da personalidade feminina e as sutilezas de um discurso narrativo marcado por um real ou hipotético distanciamento em relação ao que é narrado, o próximo capítulo procura revelar o olhar da narradora-protagonista sobre a sua trajetória e o de sua mãe, personagem primordial do enredo, cuja função é a de maior dramaticidade para a narradora.

Para a compreensão e sutilezas do discurso narrativo, utilizaremos as teorias de Genette, em *Discurso da narrativa* (1979); Barthes, em *Análise estrutural da narrativa* (1973); de Todorov, em *As estruturas narrativas* (1969); de Frye, em *Anatomia da crítica* (1973); de Tacca, em *As vozes do romance* (1983) e de Bakhtin, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (2002), e *Estética da criação verbal* (2006). Nesse capítulo ainda, aprofundaremos a questão do título da obra e da simbologia que permeia a trajetória de vida da protagonista e

de sua família por meio de elementos contraditórios que ora relacionam-se em um processo de ambiguidade, ora de oposição.

Enfim, ao longo da dissertação, confrontaremos os matizes dicotômicos que permeiam uma visão do universo feminino e outra do universo masculino a partir dos elementos fornecidos pela obra, buscando acentuar as diferenças entre tradição e modernidade em relação a um gênero romanesco – dualidade frequente na atual produção ficcional portuguesa.

Podemos, dessa maneira, aprofundarmo-nos na análise e na aferição desses elementos, convergentes para um macrocosmo e um microcosmo que reconstróem a condição humana e seus valores, através de um processo em que se reestrutura a própria visão do real e do simbólico.

2. Teolinda Gersão, a literatura, o país: “as antenas de uma raça”

A escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão consegue dar voz ao silêncio mais íntimo da figura humana por meio da literatura. O início de sua carreira literária é marcado por um processo de crítica social, “inspirada” pela ditadura salazarista – o denominado Estado Novo – com sua ideologia antidemocrática e paternalista. Isto se patenteia tanto nas suas primeiras obras, como *O silêncio* (1981), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) quanto na posterior *A árvore das palavras* (1995), publicada no Brasil em 2004, em que a memória histórico-cultural de Portugal e de suas ex-colônias africanas e a atualidade dialogam reflexivamente:

Então, de repente, rebentou a guerra. Como um terreno minado explodindo. Não foi para ninguém uma surpresa, sabia-se que iria acontecer, já tinha acontecido noutros lugares, mais tarde ou mais cedo ia chegar aqui. Portugal era um país mal governado. Mal pensado. Lisboa não dialoga com os africanos. Ele sempre dissera. E agora aí estava. (GERSÃO, 2004, p. 163)

A tentativa de revolucionar a tradição literária, antes de tudo, inicia-se com a reflexão autocrítica de todo escritor. Por isso, alguns escritores portugueses precedentes a Teolinda Gersão já demonstravam esboços de autoquestionamento e tentativas de embate com a tradição e valores canônicos, abrangendo a memória individual e coletiva como temática de suas obras, afinal, os conflitos sociopolíticos vividos pelo povo lusitano transformaram-se em uma multiplicidade de vozes na literatura portuguesa, configurando-se na construção dos elementos narrativos.

Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 83-84), ao focar o romance português contemporâneo, reconhece que são as narrativas que “revelam uma forte consciência dos problemas sociais, políticos e identitários de Portugal, enquanto processo histórico”. Entretanto, embora sintonizada com o cenário cultural e em afinidade com as tendências literárias de seu tempo, Teolinda Gersão possui singularidades em sua escrita que a destacam desse contexto plural, como as inovações na construção da linguagem textual. Assim, a metaficção, a confluência

de discursos variados, o constante uso do monólogo interior reflexivo, a desarticulação das regras narrativas e da estrutura sintática constroem efeitos de sentido de maneira homóloga à visão desestabilizadora em relação ao país. Para isso, a escritora se vale da escrita de cunho intimista, explorando as potencialidades criativas das palavras e inovando a estrutura textual, como a presença de lacunas em branco entre períodos de orações; de ritmos polifônicos que dão sonoridade poética à narrativa; e do uso inusitado dos sinais de pontuação e de deslocamentos ou descontinuidades na projeção do foco narrativo.

Alguns escritores portugueses, desde a ditadura salazarista, vinculam suas produções à Guerra Colonial africana e à história de seu país, às questões de identidade nacional e ao universo feminino enquanto núcleos temáticos a estruturarem suas ficções. Cardoso Gomes (1993, p. 84) argumenta nesse sentido, afirmando que os estilos e as posturas ideológicas de diversos autores exprimem “a intenção de traduzir todos os passos e descompassos da sociedade portuguesa”.

Ora, se em Portugal pós-74, grande parte da produção literária girava em torno da Revolução dos Cravos e seus efeitos como releitura das experiências vividas pelo povo lusitano, encontramos, porém, no universo ficcional de Teolinda Gersão, aspectos que aprofundam ou adensam esse cenário político, atingindo outras camadas, como as sensações subjetivas das personagens e suas perspectivas frente ao real. A busca de libertação dos esquemas opressores não é uma mera postura temática, mas, sobretudo, uma resolução estética que busca novas formas de estruturação da linguagem como instrumento de intervenção social.

Segundo Roani (2004, p.27), Teolinda Gersão, assim como outras escritoras portuguesas da atualidade, “supera, através do ‘dizer-se’ na escrita, tudo o que representou agressão e obstáculo à liberdade e ao salto criador da mulher, como voz de tonalidade autônoma e diferente em relação ao discurso codificado pelo homem”. Afinal, Teolinda pauta suas preocupações sobre as relações humanas sob um olhar feminino denunciador do discurso autoritário.

A expectativa de quebra com a ordem vigente em suas variadas esferas de atuação é traduzida por meio da reflexão contínua de suas personagens, que na maioria são femininas, em relação aos automatismos cotidianos e aos condicionamentos da estrutura social, pois são mulheres que almejam a realização pessoal e resistem ao papel estereotipado que lhes foi dado socialmente. Nesse sentido, a ensaísta portuguesa Isabel Allegro de Magalhães (1987, p.453) observou

que na obra de Teolinda há “[...] alguma conexão entre o tempo individual das mulheres e o tempo colectivo do povo, este acelerando a consciência e a revolta daquelas.” Acontece, e eis o que nos interessa, que essa conexão não se dá de modo imediato ou transparente e sim por estratégias ficcionais postas em jogo com habilidade na narrativa.

Uma das preocupações centrais presentes na obra da autora é a comunicação entre os sujeitos, quase sempre impedidos ou impossibilitados de se entenderem, situação geradora de conflitos constantes: fala X silêncio, racionalidade X imaginário, consciência X inconsciência, domínio X subjugação – enfim, esses opostos cavam um fosso entre as personagens e as obrigam a buscar formas de defesa. Por isso, as personagens assumem o papel de redirecionar a própria vida, questionando-se e questionando as posturas do outro, procurando romper com os “silêncios” e aprendendo a desenvolver uma multiplicidade de olhares:

[...] entra na cozinha e diz uma frase qualquer, uma frase que não quebra o silêncio, este silêncio que cresce, enche de súbito a casa, invade todas as coisas, rapidamente ele começa a dizer mais frases, não importa quais, desde que nos distraiam do essencial, mas o que quer que digas eu acabarei sempre por quebrar o silêncio [...] e eu poderei dizer algo que nos deixe finalmente um defronte do outro, verdadeiros e desamparados [...] (GERSÃO, 1981, p.83-84)

Desde *O silêncio*, seu primeiro romance a que pertence a passagem acima, a escrita de Teolinda Gersão vem pondo em evidência a heterogeneidade linguística, o relativismo de valores pré-estabelecidos, a desconfiança dos discursos universais, a fluidez dos gêneros literários e o abandono das utopias políticas. Portanto, suas protagonistas exercitam uma leitura própria de mundo, libertadora dos conceitos tradicionais do que vem a ser família, sociedade, religião, política e literatura. Entretanto, muito mais que isso, a escritora possui o olhar crítico capaz de converter a linguagem artística em tema de sua própria obra. Se nos primeiros romances há um embate conflituoso entre as personagens acerca das relações de opressão política e social, e são revelados os aspectos da sociedade patriarcal a serem rompidos, nas obras mais recentes enfatizam-se ainda mais o artista e a

criança como seres questionadores da hipocrisia humana, propondo-se como futuros detentores do saber “solucionável” para um novo modelo familiar e social.

Após tantos anos de opressão política, vivendo em um país que possui uma cultura ainda propensa ao pensamento patriarcal, cujos pressupostos ideológicos transformaram a mulher em um ser inferior em relação aos membros do sexo masculino, dar voz às personagens femininas e deixá-las protagonizarem o enredo é uma forma de romper com a tradição literária portuguesa. Assim, as protagonistas de Teolinda são mulheres que refletem sobre a sua identidade e sobre as configurações do mundo, mulheres que agenciam pensamentos próprios capazes de responder às inquietações que pulsam em seu cotidiano e, desse modo, tentam transformar a realidade de suas vidas, emancipando-se como indivíduos autônomos e seres sociais. É o que constata, por exemplo, a personagem narradora de *A árvore das palavras*:

As pessoas gostavam de pisar os outros, constato.

[...] os que podiam e mandavam iam lá (missa) para serem vistos, para cumprimentar e serem cumprimentados à saída.

[...] era tudo impostura e fingimento, iam lá não para se sentirem iguais aos outros, mas para afirmarem a sua posição de privilégio, e saíam de lá para continuarem a viver da mesma forma, por que haviam de mudar alguma coisa se tudo estava tão bem organizado, eles reinando e os outros servindo, agora e para sempre amém. (GERSÃO, 2004, p. 160-161, grifo nosso)

Essa voz e/ou ótica com que se percebe o mundo, emanadas das mulheres, pouco ou nada tem a ver com os propósitos de uma literatura de teor feminista. Em entrevista realizada por Alves (1982, p. 8), Teolinda Gersão afirma que, nos dias de hoje, tratar a literatura separando o que seria “escrita feminina” daquilo que se considera “masculina” é uma atitude discriminatória. Em outras palavras, o que a escritora está defendendo é que a igualdade humana pode começar na literatura e, buscar elementos que caracterizem as diferenças entre as escritas feminina, masculina, das minorias sociais e das minorias raciais, são modos de perpetuação da diferença e da exclusão.

Em sua obra, os conceitos de indivíduo e sociedade são interdependentes. As personagens, ao refletirem sobre a sua existência, repensam o papel que

exercem na comunidade em que vivem, ou seja, suas inquietações ultrapassam os questionamentos do “eu” em conflito consigo mesmo.

Isso vem ao encontro das idéias de Adorno, no capítulo “Conferência sobre lírica e sociedade” de *Textos escolhidos* (1999). Embora sua reflexão se centre na lírica, podemos transferi-la à literatura em geral, pois para ele a interpretação das obras de arte “terá de precisar de que maneira o *todo* de uma sociedade, como uma unidade contraditória em si, aparece na obra de arte.” (ADORNO, 1999, p. 202, ênfase do autor). A questão é como se dá essa presença do social na linguagem literária, o que implica examinarmos as formas de resistência instauradas na própria forma lírica para fazer frente aos constrangimentos da práxis.

Por se preocuparem com a busca de inserção social, as personagens de Teolinda Gersão questionam e protestam contra a hostilidade da sociedade. Talvez o melhor instrumento para perfurar a crosta que enrijece as pessoas e as instituições seja o imaginário e suas formas de representação pela linguagem. Assim, na ficção de Teolinda perpassam expressões polissêmicas que enveredam para uma construção rítmica singular do texto, permitindo ao leitor novas opções de interpretação e análise discursiva. A relação humana tematizada em sua obra é mediada pela experiência sensorial, o contato do corpo físico e a sua transcendência artística com o mundo ao redor; é o que experimenta Hortense, personagem de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*:

Vivia então a experiência intensa de criar: pintar era para ela um abrir de brechas no opaco cotidiano:
a loucura de pendurar um quadro na parede e de encontrar para ele um alibi ingênuo e manso: rasgar uma brecha por um outro universo entrasse, abrir um pássaro, uma luz, uma janela na parede dos dias. (GERSÃO, 1982, p.74)

A narrativa da escritora, além da problemática política, aborda outras questões ligadas à sociedade contemporânea: a dificuldade de comunicação, o lugar do amor, o exercício da liberdade, o autoconhecimento, as tensões entre opressão e resistência, o impulso revolucionário. Esta é, por exemplo, a voz coletiva que se ergue contra a figura tirânica e arquetípica do mar, também em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*:

[...] ele caiu do seu trono e somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra, desvendamos o enigma e encontramos a saída do seu reino, não partiremos mais porque esta terra é nossa, [...] ele não tinha limite, e por isso o derrubamos, e doravante faremos nós a lei, (GERSÃO, 1982, p.114)

Nesse romance, bem como em *O silêncio*, suas duas primeiras obras, a autora faz despontar como reflexão o círculo opressor representado por instituições como a Escola e a Família, esferas em que a tradição impera com formas autoritárias de poder. Lavínia, personagem do primeiro romance, e Hortense, protagonista do segundo, enfrentam obstáculos para vencer o poder castrador exercido pela voz/ótica masculina por meio da linguagem. Muitos anos mais tarde, também a personagem-protagonista Ilda, de *Os anjos* (2000), aprende a libertar-se do discurso do outro, sendo um dos meios para isso a compreensão literária, representada pelo almanaque proibido pelo padre da igreja de sua comunidade: “[...] o padre não podia nada contra mim. A história ia ficar comigo, mesmo que ele tivesse arrancado as páginas. A história do instante em que a vida de alguém se transformava.” (GERSÃO, 2000, p.42) A essas mulheres não podemos deixar de acrescentar Vitória, personagem de *O cavalo de sol* (1989) e Gita, a protagonista de *A árvore das palavras*, consciências inquietas e atentas à necessidade de transformar o mundo pelo poder da linguagem.

Apesar de fincada na problemática histórica de seu tempo, a ficção da autora agencia novas formas estruturais próprias de uma narrativa não mais conformada a moldes convencionais. Segundo Dias (1992, p.12), “Teolinda Gersão põe em circulação níveis diversos de consciência, relações entrecortadas, situações diluídas, enfim, todo um obscurecimento das referências factuais para que desponte outra realidade”. Essa “outra realidade” não corresponde, necessariamente, a um mundo ideal ou fechado em suas utopias, ao contrário; a abertura ou o ilimitado para onde deslizam permanentemente os sujeitos (femininos) é sinal de um espaço descontínuo, não infenso a fissuras.

Uma das armas utilizadas pelas personagens-protagonistas para configurarem esse espaço singular em que aprendem a interpretar o mundo é a linguagem artística. O que não acontece somente com Ilda e Júlia, de *Os anjos* e *Os teclados* (1999) – obras que vinculam a literatura à leitura e à música, respectivamente. Já em *O silêncio*, assim como em *Paisagem com mulher e mar ao*

fundo há uma relação entre a literatura e a pintura (e nesta última também com a arquitetura), enquanto em *A árvore das palavras* a dança é enfatizada como linguagem corporal. É como se o espaço da criação rompesse fronteiras e circulasse por uma permuta de linguagens, pois é essa mobilidade de operar com a arte que permite às personagens a transformação dos automatismos sociais. É o que Isabel Magalhães assinalará acerca dessa ficção: “Os romances de Teolinda Gersão atribuem aos artistas não sabemos se a possibilidade, mas pelo menos o desejo e a tentativa de transformarem e de recriarem o mundo [...]” (1987, p. 442)

Um dado que interessa observar é a mudança sensível que a escrita ficcional de Teolinda Gersão vem revelando, desde 1999, rumo a narrativas cada vez mais curtas, embora dotadas de profundas reflexões. Algumas obras recebem a classificação de contos, principalmente quando vêm inseridas em um único volume, como é o caso de seus últimos livros: *Histórias de ver e andar* (2002); *O mensageiro e outras histórias com anjos* (2003); e *A mulher que prendeu a chuva* (2007). Outras, porém, como é o caso de *Os teclados* e *Os anjos*, vêm acompanhadas do termo “narrativa”, já que se trata de textos difíceis de serem enquadrados num gênero específico.

De fato, não é o rigor dos moldes que interessa a essa narrativa, mas, sim, como as soluções estéticas por ela engendradas podem funcionar em homologia com o tecido histórico-social, graças à transgressão. Como afirma Jítrik (1979, p. 238): “Libertar-se da opressão dos gêneros literários [...] significa a possibilidade de recuperar uma liberdade sem a qual, de outro modo, a escritura é a repetição.”

Em *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), por exemplo, Teolinda Gersão envereda por um outro gênero – o diário –, porém totalmente subvertido de sua forma original e com resoluções ficcionais próprias. Ou seja, a escritora também inova a sua escrita recusando o enquadramento genológico tradicional de suas obras, e esta atitude de “revelar a profundidade subjacente à brevidade”, de acordo com Ferreira (2001, p. 128), é uma prática que captura uma atenção maior do leitor.

Mediante a leitura das obras de Teolinda Gersão, observamos que as experiências de suas personagens, em constante embate com a estrutura da sociedade e as mentalidades dominantes, evidenciam a fratura com tudo o que está enrijecido pela tradição. Nesse sentido, a escritora portuguesa coloca-se ao lado de outros autores seus contemporâneos, que também têm como cerne de seu projeto literário a visão crítica da tradição histórica. Só para lembrarmos alguns nomes:

José Cardoso Pires, Lídia Jorge, Almeida Faria, José Saramago, Mário Cláudio, Antonio Lobo Antunes, Maria Isabel Barreno, entre outros. Cada um a seu modo, a maioria dos ficcionistas, desde a segunda metade do século XX, em Portugal, vem problematizando as tensões entre presente e passado, o que significa repensar (e reconfigurar) o próprio posicionamento do país e do indivíduo que nele transita.

Tal posicionamento tem como uma de suas preocupações centrais o relacionamento humano e a busca de espaços de atuação em que se torne possível a satisfação das necessidades e impulsos subjetivos.

A obra de Teolinda Gersão trata do percurso repleto de experiências em que mergulham as protagonistas, onde o agenciamento libertador da linguagem e a relação criativa com a arte desempenham papel primordial.

Pode-se detectar certa afinidade entre a obra de Teolinda e a modalidade narrativa ficcional denominada “romance de formação”, ou *Bildungsroman*, o que vem ao encontro de alguns estudos já realizados, como o de Lilian Cristina Brandi da Silva, que focou tal aspecto em sua tese *Do romance de formação à deformação do romance: O silêncio, Os teclados e As horas nuas* (2003). A aproximação se explicaria em virtude de a narrativa focalizar o percurso das personagens femininas em busca de autoconhecimento, ou seja, uma aprendizagem resultante dos conflitos entre o sujeito e o seu estar no mundo. Percebe-se, contudo, nas obras da autora, uma renovação da modalidade romanesca que tradicionalmente focaliza o percurso narrativo centrado na ótica masculina.

No *Bildungsroman* com protagonista feminina, a aquisição de aprendizagem ocorre de maneira diferente dos padrões do *Bildungsroman* tradicional. Ferreira Pinto (1992, p.14) explica que o romance de formação na literatura feminina possui, entre outras, as seguintes temáticas: “[...] problemas amorosos, busca de uma vocação e de uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente.” Se no *Bildungsroman* o aprendizado conduz o homem à sua inserção social, normalmente no *Bildungsroman* feminino a personagem acaba desistindo da integração social em virtude da preservação de sua individualidade.

No entanto, nas obras de Teolinda Gersão, as protagonistas não seguem a trajetória característica da literatura feminina, o que acontece em *Os anjos*, cujas personagens enfrentam obstáculos próprios de seu mundo até encontrar a harmonia entre sua essência e a sociedade que a cerca. Como se vê, nem o paradigma do

romance de aprendizagem, de origem alemã, nem o do *Bildungsroman* feminino atendem aos propósitos de uma narrativa que segue o seu próprio curso e soluções estéticas.

Outra marca que singulariza sua ficção é a consciência e valorização do corpo, da sensualidade, graças às reflexões e experiências com a arte. O contato com o signo artístico – o qual implica estranhamentos e desestabilizações – possibilita uma percepção muito mais ampla da corporalidade (do próprio eu e do mundo), bem como das relações afetivas. Os gestos de escrita e leitura se tornam indissociáveis e a permuta entre autor/criador/narrador/leitor adensa a compreensão da arte.

A jovem pianista Júlia, de *Os teclados*, ilustra bem essa complexidade. É por meio de sua relação com a música, da tentativa de compreender outras personagens que enredam a trama, da análise de sua posição enquanto sujeito da sua própria história e, principalmente, da influência das palavras literárias de Helena Estevão em um encarte jornalístico, que outra realidade vai ganhando corpo, mesmo que feita de espantos e de improviso:

Não lhe 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... (GERSÃO, 1999, p. 49)

Cria-se um paralelo entre Júlia e a escritora lida, Helena, como dois “teclados” que se complementam: a escritora reflete sobre a literatura, o mercado literário, e o papel do leitor e do escritor; Júlia modula os mesmos questionamentos sobre a música e a sua função como arte. Ela possui a ansiedade de ser uma ouvinte plena de todos os sons do mundo, assim como a escritora busca um leitor que se entregue corajosamente à literatura e essa homologia de funções entre as duas personagens materializa-se no posicionamento mesclado do foco narrativo:

[...] Também ela tinha consciência de que o teclado não existia, de que não se tocava com as mãos – em alguns pontos, sim, em alguns pontos a visão de ambas coincidia – como se, por um momento, no lugar das suas, fossem as mãos da outra que via reflectidas. (GERSÃO, 1999, p.70)

Em *Os anjos*, o papel da literatura também se manifesta pelo prazer da leitura despertado na menina Ilda, e é a partir da aprendizagem da língua escrita que a protagonista passa a ler, interpretar e redigir a sua vida, transformando-a em uma “escrita” nada parecida com o “conto de fadas” que alimentava o seu imaginário.

Digamos que esse amadurecimento da personagem que se traça na narrativa *Os anjos* coincide, de certa forma, com o ápice de uma escrita que, desde a década de 80, vem percorrendo os caminhos da ficção romanesca para dar início a outro rumo do projeto literário, já indiciado pelas narrativas curtas: os contos. Mas não é para eles que nossa atenção se volta neste trabalho.

Voltemos às considerações colocadas no início, para fecharmos este panorama que tem como Teolinda Gersão a sua figura central.

Se os temas vinculados ao regime político e suas consequências na estrutura social estiveram na mira da escritora em suas primeiras obras, o percurso de sua produção narrativa vai assinalando um tratamento cada vez mais maduro (crítico e distanciado) dessa matéria pelos artifícios da linguagem. Suas antenas continuam voltadas para o espírito de seu tempo e raça, conforme Ezra Pound (1989) postulou em relação aos artistas, porém, a preocupação fulcral dessa ficção é tramar estratégias de composição nas quais a consciência da linguagem (escrita e leitura) desafie as convenções, quaisquer que sejam.

Destaca-se, assim, uma estética que imerge no processo de estranhamento do signo, já que a autora apresenta, ao longo de sua obra, personagens femininas que desmistificam a arbitrariedade da linguagem do outro, e ainda sugere, com o funcionamento metafórico dos signos, a quebra dos limites entre os gêneros literários.

Podemos afirmar que as características da escrita de Teolinda Gersão mencionadas até aqui, como o desejo de ruptura com os símbolos da opressão e da retórica manipuladora, representados – em cada uma de suas obras – por personagens investidas de poder institucional, como padres, professores, maridos e amantes, são as linhas de força da ficção da escritora.

Cabe agora concentrarmos nosso olhar na análise da narrativa *Os anjos*, motivo maior desta pesquisa, texto que parece fechar um círculo há muito aberto e percorrido por outras obras, às voltas com este propósito fundamental: a criação de

uma via libertadora pelos poderes inventivos da consciência crítica acionados pelas personagens-narradoras.

3. Nuances de um romance de formação

O “romance”, enquanto gênero literário, ganhou destaque em todos os países europeus desde o término da Idade Média, mas na Alemanha isso ocorreu tardiamente. Em meados do século XVIII, nesse país, os romances ainda eram considerados como literatura trivial, de valor muito menor se comparados principalmente às epopeias clássicas.

A aceitação do gênero romanesco como forma literária ocorre quase que concomitantemente com o surgimento do Iluminismo alemão e suas preocupações com a formação da personalidade e dos princípios morais do jovem de família burguesa, tanto como indivíduo, quanto por sua representação social, pois a classe média estava buscando uma ascensão em meio à aristocracia. E a literatura volta-se para esse público emergente não apenas por eles serem os novos leitores, mas principalmente como novos sujeitos dentro do enredo narrativo.

Dessa forma, a formação do jovem burguês e as pequenas questões sociais vividas por ele foram usadas como temática da obra narrativa de vários escritores renomados, entre eles Goethe (tido como precursor do romance de formação, ou *Bildungsroman*, uma modalidade discursiva que se solidifica como uma das possibilidades de escrita romanesca). Por causa disso, o gênero romanesco começa a ser estudado academicamente com mais afinco e, portanto, valorizado por privilegiar fatos comuns da vida privada, mais próximos da realidade dessa nova camada de público leitor que surgia.

Percebe-se, então, que o final do século XVIII e o início do XIX caracterizam-se pela reflexão sobre os moldes literários canônicos vigentes e o surgimento de uma literatura voltada a um público menos seletivo, ou seja, democratiza-se a literatura e a arte em geral, oferecendo acesso às camadas menos favorecidas da sociedade ou em ascensão, e a um público antes ignorado pela literatura clássica, como é o caso das crianças, dos jovens e até mesmo das mulheres.

Isso ocorre porque, como Wilma Patrícia Maas (2000) enfatiza, no final do século XVIII, com a nova ideologia filosófica em voga, a natureza humana começa a ser compreendida como passível de mudança e aperfeiçoamento. A educação da

criança e do jovem ganha projeções que diferem da educação direcionada a essa mesma faixa etária no passado, afinal, antes da solidificação do Iluminismo, a educação infanto-juvenil era semelhante à educação destinada aos adultos:

A “descoberta da educação” como meio de moldar e formar o caráter dos homens encontra-se, portanto, estreitamente ligada ao conceito de individualização, sobretudo no sentido de reconhecimento da especificidade do caráter infantil e juvenil. (MAAS, p. 28, 2000, ênfase da autora)

Consagra-se, pois, nessa época, a literatura infantil e a literatura de molde “educacional” (*Erziehungsroman*), esta última voltada à aprendizagem formal e instrução da criança e do adolescente.

Os romances ditos *Erziehungsromane* precedem os *Bildungsromane*¹, embora inicialmente remetam, as duas modalidades, às mesmas concepções sobre a formação do caráter e personalidade humana. E é também no *Erziehungsroman*, que se enquadram vários romances que focalizam a aprendizagem dita “feminina”, com enredos que contemplam a preparação da personagem para o casamento e à maternidade, servindo de receita ou modelo a ser seguido por suas leitoras. Portanto, por muito tempo, as duas modalidades discursivas eram confundidas ou consideradas como uma só.

O filólogo clássico Karl Von Morgenstern foi o primeiro a definir, embora de forma paradigmática, o que vem a ser o romance de formação, ou *Bildungsroman*, como ele mesmo o denominou. Mas foi o filósofo Wilhelm Dilthey quem elegeu esse gênero romanesco como uma instituição literária capaz de abraçar a questão da identidade de um grupo social minoritário, mas ascendente, que é a burguesia. Essa afirmação condiz com as palavras de Maas, uma das especialistas nesta modalidade discursiva no Brasil:

O *Bildungsroman* desvenda-se como instituição social, como um mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente, que quis ver

¹ Para Bolle (1997, p. 22) a *Bildung* refere-se a uma formação de natureza cultural, associada à liberdade e à autonomia do sujeito, enquanto a *Erziehung* associa-se ao contexto institucional de educar e ser educado, com seus métodos pedagógicos. Daí o termo *Bildungsroman* ser traduzido do alemão para o português como “romance de formação” e *Erziehungsroman* como “romance de educação”.

refletidos seus ideais em um veículo literário (o romance) que apenas começara a se firmar. (MAAS, 2000, p. 17)

Tendo por base a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1994), escrito por Goethe entre os anos 1795-1796, o *Bildungsroman* foi classificado inicialmente como um gênero romanesco estruturado na trajetória de um herói que busca o aperfeiçoamento de seu caráter, a formação harmônica de sua individualidade, o desenvolvimento de potencialidades artísticas e intelectuais, entre tantas outras, em prol do bem comum e da integração com a sociedade a que pertence. Em outras palavras, um herói de perfil burguês que constrói seu caráter moldado pelas necessidades sociais vigentes, a partir dos confrontos com os valores familiares enrijecidos pela tradição aristocrática, e com a realidade econômica e sociopolítica em que vive.

Daí o romance de formação ser apresentado como uma modalidade intermediadora desse novo modo de ver a formação do caráter humano, pois, nesse gênero, percebe-se a intervenção de uma sociedade que age e influencia o herói romanesco em toda a trajetória narrativa. Isso ocorre, de certa maneira, devido à idéia da educação estar atrelada à formação da identidade/ individualidade, numa época em que o direito à mudança (seja ela de caráter, seja socioeconômica) é reconhecido como pertencente a todos.

Todavia, os *Bildungsromane* surgidos a partir do final do século XIX sofreram com a crise pela qual a burguesia estava passando e, por isso, as suas características primordiais foram revalidadas:

[...] à medida que o desenvolvimento da sociedade burguesa foi tornando cada vez mais precária a possibilidade de uma integração harmônica entre indivíduo e meio social (por conseguinte, a formação e o desenvolvimento de sua personalidade sob as condições históricas vigentes), os escritores foram também, gradativamente, assumindo um posicionamento cada vez mais crítico em relação ao clássico goethiano. (MAZZARI, 1999, p.68)

Os desvios que o *Bildungsroman* sofre após a escrita do primeiro romance canônico considerado de formação - o de Goethe - são reflexos das transformações estruturais da sociedade em que o herói narrativo em formação está inserido.

Portanto, os romances de formação da virada de século apresentam novos elementos em relação aos *Bildungsromane* do passado e acabam por atualizar o molde clássico.

Alguns críticos mais tradicionalistas, porém, remetem o *Bildungsroman* especificamente à literatura alemã, e o analisam sem levar em conta sua historicidade e seu caráter dinâmico:

A história do *Bildungsroman* confunde-se assim com a própria história do romance europeu; além disso, o fato de seu paradigma estar configurado em um romance de Goethe, [...] a tendência da crítica foi, por longo tempo, considerá-lo como categoria modelar e canônica, logo, a-histórica. (MAAS, 2000, p.8)

Ora, o romance foi consagrado na Europa como gênero literário quase ao mesmo tempo em que surge o *Bildungsroman* como uma de suas modalidades. Mesmo sabendo que a origem do romance de formação se deu na Alemanha, toda a Europa e, posteriormente a América do Norte e do Sul, também abraçaram o *Bildungsroman* em sua literatura. Por conseguinte, hoje sabe-se que o conceito original do que vem a ser um autêntico romance de formação foi ampliado, permitindo a inclusão, nesse gênero, de outras obras literárias estrangeiras à Alemanha e que abarcam um período temporal que vai muito além do seu período de origem.

Os *Bildungsromane* escritos em meados do século XX, por exemplo, contemplam com mais afinco as minorias sociais. Entre elas, os menos favorecidos economicamente, os homossexuais, as mulheres, os negros e os estrangeiros asiáticos e latino-americanos – heróis que não mais se subordinam às tradições sociais e lutam para serem “aceitos” sem perderem as suas raízes identitárias.

Nos romances de formação atuais há enredos cujas protagonistas compreendem que é impossível ao ser humano sentir-se pleno de si, embora tentem ainda reconciliar-se com o mundo ao redor, fazer parte dele de forma ativa e, em muitos casos, tornar-se representante da luta de sua classe social. São romances de formação “coletiva”. A ideia de “equilíbrio identitário” desaparece nesses novos *Bildungsromane* que elegem personagens que não mais se veem como seres “unos”,

uma vez que a fragmentação do indivíduo o encaminha para uma trajetória mais flexível e condizente com os anseios sociais.

Tanto é que, para a filósofa Rosana Suarez (2005), o conceito de *Bildung* expressa o processo da formação “cultural” do indivíduo. O enredo que o romance de formação privilegia possui uma trajetória que vai muito além da busca da identidade da personagem principal, ou seja, o *Bildungsroman* requer um contato profundo com o meio social e o desenvolvimento da criticidade sobre este meio, desenvolvimento que ocorre graças ao contato da protagonista com o mundo afora e às experiências culturais. A opção das personagens por serem elas mesmas, por inserir-se na sociedade, ou fugir dela, vem ao encontro do conhecimento de mundo que elas adquirem nessa trajetória de vida.

Partindo desse conceito sugerido por Suarez, entendemos o romance de formação como um gênero discursivo cujas protagonistas – sejam elas homens ou mulheres – seguem uma trajetória que as favoreça no aprendizado e reconhecimento de si próprias e do seu próximo, a formar-se culturalmente e a desnudar o meio social em que vivem, a enxergar os matizes de sua vida e a do outro com novos olhos.

O *Bildungsroman* é uma modalidade que se renova continuamente e se adapta às necessidades sociais de cada época e de cada país, já que acompanha os ideais sociais e a individualidade humana, sempre sujeita a novas indagações e transformações ao longo do tempo:

A longevidade do *Bildungsroman* no contexto das literaturas europeias, e, mais recentemente, das literaturas americanas, só pode ser explicada por essa capacidade do conceito de se deixar apropriar pelas diferentes épocas histórico-literárias. Tal compreensão opõe-se a uma leitura do *Bildungsroman* como manifestação *crystalizada* e imutável no curso da história literária. (MAAS, 2000, p.206-207, ênfase da autora)

Após tantas nuances adquiridas pelos romances de formação, pode-se constatar, porém, que ainda existe certa dificuldade em definir precisamente o que seria um legítimo *Bildungsroman*, dadas as inúmeras inovações em sua estrutura primordial. Essas inovações ocorrem tanto nos objetivos traçados para se seguir uma trajetória e no desfecho da narrativa, como na construção e seleção das personagens - principalmente quando se privilegiam as femininas e as crianças -, ou

seja, inovações que chegam a subverter o modelo inicial do romance de formação. Por isso muitos teóricos consideram o *Bildungsroman* como seu objeto de estudo, mas nem todos condizem com as mesmas concepções. Daí a crítica de Wilma Patrícia Maas àqueles que possuem uma leitura do romance de formação como manifestação “cristalizada”.

Georg Lukács, por exemplo, considera o romance de Goethe como o ápice e ao mesmo tempo a própria liquidação do *Bildungsroman*. Ele afirma, na *Teoria do Romance* (s.d, original de 1916), que o modelo inicial instituído por Goethe não tem como ser levado adiante, não somente por causa da alteração dos pressupostos históricos que lhe deram origem, mas pelas mudanças de caracteres individuais e necessidades sociais do homem moderno. Dessa maneira, não poderíamos considerar romance de formação as obras que o inovam ou o subvertem.

Walter Benjamin, por outro lado, embora seja condizente com muitas das ideias de Lukács, contraria esta concepção ao aceitar o modelo *Bildungsroman* como um gênero discursivo aberto a novos matizes e que, por causa disso, pode ser reconfigurado à medida que o tempo avança:

O romance de formação [...] não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance. Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação. (BENJAMIN, 1996, p. 202)

Para ele, o *Bildungsroman* é fruto da tentativa de se incluir no romance tradicional algum ensinamento, transformando a forma romanesca sem romper com a sua estrutura. Mesmo assim, embora a vida social influencie a trajetória das personagens, dentro desses romances, a ausência de pressupostos concretos que justifiquem a dicotomia existente entre indivíduo e sociedade é o que possibilita ao ser humano (tanto ao leitor como também às próprias personagens) o questionamento sobre essas relações e, por isso, não só podem ser alteradas ao longo do tempo, como podem ser renovadas.

Dessa forma, compartilhando da mesma opinião que Benjamin e Wilma Patrícia Maas sobre o romance de formação, encontramos traços que aproximam a narrativa *Os anjos* (2000), de Teolinda Gersão, aos *Bildungsromane*. Mas, para

compreendermos melhor como isso ocorre, é necessário primeiramente refletir sobre algumas características do romance de formação com protagonista do sexo feminino, pois *Os anjos* é uma narrativa curta que contempla a trajetória de uma menina que amadurece enquanto filha e mulher graças às experiências de vida que adquire sem sair de casa, sem realizar nenhuma viagem (salvo as viagens pela leitura), no colo de uma comunidade castradora que representa todas as regras sociais que devem ser questionadas ou quebradas.

3.1. O romance de formação, a mulher e *Os anjos*:

Tradicionalmente, o herói de um *Bildungsroman* é do sexo masculino. Quando se encontra um romance de formação, entre os séculos XVII e XIX e início do XX, que privilegia uma protagonista feminina, obviamente ela estaria recebendo uma formação educacional transgressora para sua época, ou seja, uma educação própria do sexo oposto. Isso denota que, desde os seus primórdios, o *Bildungsroman* feminino transgride os parâmetros do modelo gerador alemão.

É comum nesses romances a heroína ser de uma classe social ascendente e, ao perder o modelo feminino de educação por algum motivo, ser educada em casa por alguém do sexo masculino e, conseqüentemente, adquirir conhecimentos diferenciados se comparados aos de uma mulher comum de sua época. E, para que ela possa seguir a trajetória da formação educacional recebida, deve recusar a maioria dos atributos socialmente impostos à mulher. Ao fazer isso, embora seja dotada de uma liberdade incomum às mulheres, entra em conflito com a sua identidade e, portanto, não consegue se inserir na sociedade de valores patriarcais:

[...] desde o século XVII autoras mulheres escrevem romances de formação feminina. Como sempre, quando se trata de grupos minoritários, a formação feminina é transgressiva. Neste caso específico, uma protagonista feminina, para empreender uma trajetória de formação, precisa recusar a definição corrente de feminilidade. (SCHWANTES, 2006, p. 15-16)

De acordo com Cíntia Schwantes, em sua tese de doutoramento, (1998, f. 13), devido às mudanças ocorridas no sistema econômico, como as grandes guerras mundiais e a agitação do movimento feminista em prol de direitos civis dentro da sociedade, é também por meio da literatura (uma das facetas da Arte) – e mais propriamente com o *Bildungsroman* feminino – que as mulheres buscam a afirmação de sua identidade enquanto “gênero” (e não como classe) nas “brechas da ordem patriarcal.”

Não podemos deixar de salientar que a autora, ao utilizar o termo “gênero”, não se refere apenas às diferenças ditas tradicionalmente naturais entre o sexo masculino e o feminino, mas também às diferenças enquanto constructo social:

O gênero não é sinônimo de sexo biológico embora seja, via de regra, coincidente com ele. O sexo biológico, no entanto, é um dado natural, e o gênero é uma construção social que se baseia nele. Cada época elabora, a partir de suas necessidades econômicas e políticas, um ideal de feminilidade e de masculinidade que permita à sociedade manter-se operacional através de uma divisão de tarefas entre seus membros. (SCHWANTES, 1998, f.13)

Para Lílian Brandi da Silva (2003, f.28), é por causa de fatores como esse que a maioria dos *Bildungsromane* voltados à trajetória de uma personagem feminina acaba por ter um desfecho negativo, demonstrando a incompatibilidade entre o que a sociedade oferece à mulher e os seus reais anseios:

Os poucos romances que focalizavam o desenvolvimento psicológico, emocional e intelectual da protagonista acabavam com a loucura, o confinamento ou a morte dessa personagem – formas de expressão da impotência feminina para ultrapassar os limites de seu destino. (SILVA, 2003, f. 28)

Nesses romances, a mulher acaba sendo punida por não corresponder aos padrões sociais e é posta à margem. Ao mesmo tempo, é justamente nesse espaço que a personagem se permite exercitar a sua individualidade de forma libertadora.

Na sociedade patriarcal, o homem aprende a pensar com independência e, mesmo rejeitando algumas convenções sociais, seu comportamento é sempre aceito e visto como marca de amadurecimento. Enquanto isso, a mulher ainda sofre com a

sobrecarga da função socialmente considerada “feminina” de zelar pelo bem-estar físico e emocional da família. Por isso, as questões relativas ao casamento e ao relacionamento familiar, entre outras, são muito exploradas – e questionadas - no *Bildungsroman* feminino, influenciando o processo de aprendizagem vivido pela protagonista: o seu amadurecimento, o seu “despertar” enquanto pessoa e mulher; tornando o romance de formação feminino mais complexo que o tradicional.

Em alguns estudos mais recentes sobre o romance de formação, contudo, é relevante saber quem é o autor desses romances e quais são as suas ideologias. Afirma-se que o *Bildungsroman* escrito por homens, em sua maioria, possui um ser do sexo masculino como personagem principal e, mesmo que se escolha uma mulher para protagonizar o enredo (o que é raro), ainda assim o percurso a ser seguido na trama é elaborado sob a ótica masculina e não se privilegia a questão feminina de “ser” e “estar” no mundo. Por isso, a apropriação desse gênero discursivo por “autoras” é mais condizente com a realidade feminina e a trama se desenvolve de modo a nos revelar as angústias comuns às mulheres que possuem consciência de seu papel social.

Além disso, como afirma Maria Heloísa Martins Dias:

[...] se é feminina a ótica que comanda a narrativa, esse crédito à mulher se dá como autoconsciência de uma linguagem que, muito distante da guerra dos sexos, recolhe-se para trabalhar intimamente o seu modo de ser, singular, pessoal. (DIAS, p. 39, 2008)

Ou seja, os romances de autoria feminina não apenas contemplam os anseios da mulher, mas possuem a peculiaridade de um trabalho com a faceta mais intimista e subjetiva da linguagem.

Cristina Ferreira Pinto (1992), uma das primeiras brasileiras a estudar o *Bildungsroman* em nosso país, direciona o seu olhar para esse gênero narrativo buscando características, traços e diferenças na escrita literária feita por autores homens e mulheres. Em sua pesquisa, ela observa que há poucos estudos sobre o *Bindungsroman* com protagonista do sexo feminino e verifica a escolha desse gênero por algumas escritoras como forma de reconfiguração da identidade feminina:

A literatura feminina se caracteriza também como subversiva ao adaptar ou reescrever temas e enredos tradicionalmente masculinos, invertendo a relação entre personagens, jogando o foco narrativo sobre um aspecto novo, estabelecendo perspectivas incomuns ou oferecendo uma visão alternativa da realidade: ou seja, a narrativa feminina, numa prática subversiva, apresenta uma revisão de gêneros masculinos e uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal. (PINTO, 1992, p. 27)

Se, em geral, a obra literária escrita por mulheres pode ser entendida como marginal, “transgressora” dos moldes canônicos, ao focalizar o enredo e a trama textual sob o ponto de vista feminino, obviamente que a ideia da apropriação do *Bildungsroman* pelas escritoras como uma prática de teor subversivo é compartilhada por especialistas nesse assunto no Brasil e no exterior. Tanto é que Ferreira Pinto questiona e identifica as características do romance de formação, propondo duas concepções diversas para o *Bildungsroman*: o tradicional, em que a protagonista (masculina) normalmente alcança a sua integração social; e o da literatura feminina, em que a protagonista (feminina) abre mão da integração social em prol da integração de seu *eu*.

Na narrativa *Os anjos*, de Teolinda Gersão, percebemos que, apesar de certa afinidade com o tradicional romance de formação, esta obra apresenta singularidades de uma escrita feminina, com uma protagonista que enfrenta obstáculos próprios do seu mundo até encontrar a harmonia com a sociedade, situação que foge completamente do molde estipulado por Ferreira Pinto², em que a protagonista abre mão da sociedade para integrar-se consigo própria. Isso ocorre porque as duas personagens que protagonizam o enredo (a mãe e a filha) acabam por conseguir se inserir na sociedade e, ao mesmo tempo, unificar as angústias e entrar em paz com o seu papel social.

Não podemos deixar de notar que o foco de atenção da menina Ilda é a sua própria mãe, e essa mudança de foco em um *Bildungsroman* também inova o gênero. Quer dizer, apesar da narradora-protagonista relatar – embora de forma ambígua – o seu próprio processo de crescimento, em um “ir e vir” contínuo de lembranças propulsoras à construção de sua trajetória de vida, a tentativa de compreensão do processo de desequilíbrio e retorno ao equilíbrio por parte da mãe

² Ferreira Pinto (1992, p.14) afirma que é comum nos romances de formação com personagem feminina a protagonista do enredo abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente, longe de familiares ou da sociedade a que estava inserida.

é o que também fornece à menina elementos de formação identitária e autoaceitação.

Podemos considerar a obra como uma inovação do gênero na literatura portuguesa, pois, mesmo sabendo que “no verdadeiro *Bildungsroman* feminino, o desenvolvimento da personagem se daria de maneira diferente dos padrões do *Bildungsroman* tradicional” (MAAS, 2000, p.245), a narrativa *Os anjos* não segue os parâmetros do romance de formação com personagem feminina, nem tampouco privilegia o modelo mais tradicional de *Bildungsroman* com personagem masculina. O que nos oferece é um estilo de *Bildungsroman* mais suave, cuja trajetória não é linear e muito mais interiorizada de heroínas que se (re)constróem ao longo da narrativa.

Além disso, a narrativa *Os anjos* possui uma narradora-protagonista em idade púbere (enquanto, normalmente, as heroínas dos romances de formação femininos já são adultas) e um desfecho eufórico por demonstrar uma (re)ligação entre as protagonistas e o meio social - representado pela família; mais uma característica que foge do padrão feminino do gênero e aproxima-se dos padrões do romance de formação tradicional masculino, cuja trajetória sempre se inicia na puberdade masculina, e cujo desfecho sempre é eufórico, pois nesses romances o protagonista alcança o sucesso social. Em outras palavras, é comum nos romances de formação femininos, a focalização das experiências de uma mulher adulta (ou quase) em sua trajetória; já em *Os anjos*, embora o foco da narradora-personagem esteja sempre voltado para a mãe e suas dificuldades, a própria narradora é uma criança em fase de crescimento que amadurece com as experiências vividas pela personagem materna e pelo contato com a comunidade a seu redor. A narradora Ilda vive paralelamente a sua trajetória de vida junto com a de sua mãe, podendo construir o seu mundo a partir dessa analogia.

Bakhtin (2006) afirma que o enredo do romance de formação ganha impulso e riqueza por causa das mudanças ocorridas na formação identitária do protagonista, em consequência das experiências vividas, e de sua tentativa de elaborar uma visão de mundo particular. Tal como ele caracteriza o enredo de um *Bildungsroman*, na narrativa *Os anjos* sobressai uma narradora em busca de compreensão do mundo e seus estereótipos, e isso faz com que os valores sociais adquiridos por ela ao longo da meninice sejam desmitificados pelas experiências,

sensações, sonhos e fantasias presentes em seu imaginário infantil. A protagonista tece sua narrativa, construindo a si mesma e a matéria do próprio relato.

É nesse sentido que podemos situar a ficção da escritora Teolinda Gersão, considerando esse seu livro de 2000 como herdeiro, de certa forma, dessa matriz romanesca, porém, adaptando-se ao contexto de modernidade a que pertence sua narrativa ficcional.

A trajetória percorrida pelas suas protagonistas as direciona a um processo de interiorização subjetiva e a um questionamento intenso sobre o mundo e seus valores. Esse é o amadurecimento que as liberta para fazer suas próprias escolhas, tal como a libertação de um gênero romanesco – o *Bildungsroman* – em busca de novos caminhos para sua escritura:

O *Bildungsroman* ultrapassa então sua natureza de fenômeno literário, tornando-se um objeto constituído também pelas projeções críticas e interpretativas que sobre ele se debruçaram. Ou seja, o *Bildungsroman*, como hoje o conhecemos, é um fenômeno constituído tanto pela sua inteireza de “entidade literária” como pela discursividade que dele se vem ocupando desde a criação do termo. Dessa forma, o *Bildungsroman* mostra-se ainda hoje como conceito em constante movimento, o que possibilita sua apropriação por parte das diferentes literaturas nacionais e dos mais diferentes modos de interpretação. (MAAS, 2000, p. 262)

Assim, podemos afirmar que o *Bildungsroman*, enquanto “entidade literária” a qual a obra gersiana se insere, liberta-se e ganha força, pois é um gênero que se deixa apropriar, inovando-se por diferentes núcleos discursivos dinamicamente através do tempo, e sem se deslegitimar, característica que enaltece a sua contemporaneidade. Afinal, como elucida Maas: “o que possibilita a abordagem ao *Bildungsroman* é a compreensão de sua diversidade, de seu estatuto híbrido entre o constructo literário e projeção discursiva.” (2000, p.263).

4. Palavra e silêncio: um jogo de poder

O enredo de *Os anjos* tem como eixo principal um pequeno núcleo familiar em conflito, e é narrado por uma criança que, apesar da pouca idade, possui um intenso mundo interior. Ilda, a narradora, constrói sua realidade a partir das vivências cotidianas e das histórias que se entrelaçam e se misturam na narrativa. Mas, embora ela protagonize o enredo, seu foco de atenção é a sua mãe e seu comportamento depressivo, uma personagem que a narradora observa e tenta compreender não só por ser a figura materna, mas como um ser humano, e, por isso, tenta aceitá-la como é, mesmo com os seus disparates e seus encontros extraconjugais - o que constitui o conflito mais importante da trama narrativa.

Como já constatamos no capítulo anterior, a obra pode ser considerada um romance de formação, pois a protagonista é flagrada em sua trajetória de vida por muitas experiências subjetivas que a direcionam rumo ao amadurecimento enquanto mulher; e o final desse percurso revela a emancipação no meio ao seu redor, quando está pronta para desempenhar um papel na sociedade.

De acordo com Bakhtin (2002, p.137), “a ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico [...], ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra.” Todavia, ao nos debruçarmos sobre as personagens dessa obra, podemos verificar que a comunidade do vilarejo - representada pela escola, pela igreja local e pela vizinhança - possui enraizados seus próprios valores e concepções preestabelecidos. Ilda, porém, está em processo de formação de personalidade e, embora ainda suscetível às influências do meio social, aberta às novas descobertas e rupturas com os (pre)conceitos enrijecidos e autoritários, os quais ela reconhece, aprende a questioná-los, e com os quais se defronta ao longo da narrativa.

Na obra, junto à narradora e em linha paralela, protagoniza também a sua mãe, cujo comportamento tende à “loucura”, e isso denota que, além da menina, também a mãe possui uma postura senão questionadora, pelo menos irrequieta em relação às imposições sociais, o que provoca o seu adoecimento.

Foucault, em a *História da loucura* (2007), afirma que:

Na loucura, a totalidade alma-corpo se fragmenta: não segundo os elementos que a constituem metafisicamente, mas segundo figuras que envolvem, numa espécie de unidade irrisória, segmentos do corpo e ideias da alma. Fragmentos que isolam o homem de si mesmo, mas sobretudo que o isolam da realidade. (FOUCAULT, 2007, p. 232)

Segundo ele, a loucura surge, entre outros fatores, quando o espírito torna-se prisioneiro de uma liberdade aparente, a imaginada. Não que as imagens denotem o universo da loucura, mas a alienação humana pode iniciar-se nas brechas deixadas pela arbitrariedade da imaginação quando em contraponto à realidade. Pensando no contexto de *Os anjos*, constatamos que a mãe da personagem-protagonista é prisioneira de suas ilusões, onde encontra a liberdade aparente. Ao se sentir subjugada, foge da realidade e arrebatada-se do mundo. Desilude-se, aprisiona-se. Por outro lado, ao alienar-se, também rompe com a subjugação a que se submeteu. Volta-se a um mundo outro no qual ela se refugia, afinal, seu estado de delírio opõe-se à necessidade de distinguir o real do imaginário. Daí a “loucura” da personagem ser considerada como o ponto de partida para a mudança. Por isso, em certa altura da narrativa, ao relacionar-se com o amante, descobre a verdadeira liberdade de poder ser ela mesma, na totalidade “alma-corpo” e cura-se da loucura patológica.

No início da trama, a personagem-mãe ainda se comunica com a família e até briga com o marido, mas desde o primeiro parágrafo já demonstra os indícios de quem tenta fugir da realidade opressora através de desvarios:

A minha mãe estava em cima de um banco e tinha na mão uma cavaca acesa. Eu tinha ido prender o cão e quando voltei dei com ela assim.
Gritei-lhe da porta: Pára!
Mas ela não me ouvia, esticava o corpo e agitava os braços, o fogo saía da cavaca e tocava nas traves do tecto. [...] (GERSÃO, 2000, p.07)

Note-se como o insólito já nos desafia a leitura, desde o início da narrativa, sem qualquer tipo de marca introdutória ou preparativa para a cena. Trata-se de um momento dramático, já de saída, este em que a personagem-mãe protagoniza a trama juntamente com a filha, tentando impedi-la de cometer um ato de loucura. Mas, ao longo da narrativa, podemos constatar que o comportamento desatinado da mãe é fruto do relacionamento repleto de desencontros e divergências entre ela e o

marido, e de uma necessidade de rompimento com os valores que a sociedade atribui ao conceito de família.

De certa maneira, ao tornar-se “alienada” ao mundo, a mãe da narradora passa a ser rejeitada pela comunidade que, por não conseguir compreendê-la, a julga insana. Tal personagem é criticada e marginalizada em seu círculo social porque, de práxis, a sociedade em geral desconsidera as diferenças individuais, perpetua valores e nega ao sujeito a possibilidade de escolhas e de seu não assujeitamento ao Poder. Ou, como diz Foucault (2007, p. 428), a sociedade sufoca e reduz ao silêncio tudo o que há de estranho no homem, impedindo-lhe o desassujeitamento.

Para que um indivíduo possa fazer parte da interconexão social, ou se submete aos seus valores e normas, reprimindo suas tendências e seu modo de pensar para se adequar ao círculo social, ou é posto à margem. Assim, com seus valores enrijecidos, a mentalidade social sufoca o “eu” da personagem que, por sua vez, se esconde atrás de devaneios. Dessa forma, a mesma sociedade que oprime a liberdade de seus membros, além de ser a causadora da doença da mãe, acaba por excluí-la de seu círculo.

Como exemplo da exclusão e do preconceito enraizados nos valores sociais, temos o episódio em que os vizinhos interferem no lar da família de Ilda, sugerindo a internação de sua mãe: “[...] a Lourença, a Fernanda Candeias e o Carlos Bordalo disseram ao meu pai que era melhor ela [a mãe] ir para o hospício, porque não podíamos vigiá-la o tempo todo” (GERSÃO, 2000, p.29, grifo nosso); ou ainda a fala da menina ao avô, reproduzindo o que ouvira no bar: “Contei-lhe que o Serafim me tinha falado do remédio, mas que do Serafim só queríamos distância, porque ele não prestava, toda a gente dizia.”(GERSÃO, 2000, p.30).

Isso significa que os conceitos morais fechados da comunidade que cerca a família de *Os anjos* influenciam-na ideologicamente, principalmente a narradora-menina, cujos valores ainda estão sendo construídos. Mas é natural que isso aconteça para que Ilda amadureça e alcance um nível de individualização própria de seu discurso, afinal:

Todo discurso existente não se contrapõe da mesma maneira ao seu objeto: entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de

discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto [...] (BAKHTIN, 2002, p.86)

Sabe-se que todo discurso proferido pelas instituições sociais, desde os mais sutis - como os pronunciados pela família, pela escola, e até mesmo os que visam à política de Estado ou à comunicação de massa - é tentado ao uso do autoritarismo, senão a sua própria prática. Entretanto, na vida cotidiana, muitas vezes não se consegue notar os estereótipos enraizados e embutidos nas palavras.

Portanto, ao se revoltar cada vez mais contra os valores morais existentes no discurso de uma sociedade que impõe às pessoas modelos estigmatizados do que vem a ser um “bom e correto” comportamento social, a mãe da protagonista rompe com o mundo circundante, deixando temporariamente de se comunicar com a família: “[...] Durante muito tempo (a mãe) fingiu que não o via (o avô), nem sequer olhava para ele. O meu pai dava-me dinheiro, eu ia comprar o necessário e fazia o comer sozinha.” (GERSÃO, 2000, p.16, parênteses nossos). Ou seja, o silêncio da personagem, implicado na sua distância ou alheamento, surge como resistência ao poder ideológico do discurso:

A inocência moderna fala do poder como se ele fosse um: de um lado, aqueles que o têm, de outro, os que não o têm; acreditamos que o poder fosse um objeto exemplarmente político; acreditamos agora que ele é também um objeto ideológico, que ele se insinua nos lugares onde não o ouvíamos de início, nas instituições, nos ensinamentos, mas, em suma, que ele é sempre uno. (BARTHES, 2007, p.10-11, ênfase do autor)

Como afirma Barthes, não há apenas o poder político, mas o de teor ideológico. O homem sofre com a manifestação do poder e, ao mesmo tempo, perpetua-o. Do mesmo modo que podemos nos submeter à manifestação do poder em determinadas situações, em outras também ocorre a nossa própria tentativa de dominação. Por isso, a atitude da mãe de Ilda para com o sogro (o silenciar-se), tanto pode ser uma resposta à atitude de dominação do marido em trazê-lo para morar com eles sem o seu consentimento, como pode ser uma tentativa de dominação sobre o sogro, um silenciar-se que repercute em ignorar o outro, pois a apatia também é um modo de domínio psicológico sobre as pessoas.

De qualquer modo, em *Os anjos*, o calar-se passa a ser uma nova linguagem a ser lançada, desejada. Trata-se de um silêncio que mobiliza a família e a comunidade, pois ele adquire o poder de revisar e pôr em xeque os valores dos membros familiares em prol da harmonia unificadora. Nesse sentido, é curioso notar que Ilda e sua mãe acabam por receber o amparo do avô/sogro materno, uma voz que pertence à tradição ou a um saber que, apesar de ancorado em um outro tempo, pode oferecer a ambas a possibilidade de romper com os padrões e libertá-las da opressão da comunidade. Em decorrência disso, a “moralidade” social é quebrada ao longo da narrativa. E justamente essa personagem mais idosa (talvez por isso a mais sábia) é que propicia à nora (mãe da narradora) a sua cura e a cura de toda sua família “doente” de discursos falidos, quer dizer, de diálogos enrijecidos e cheios de estigmas sociais. Ou seja, o avô favorece, com o seu discurso, a reflexão sobre a validade desses valores e comportamentos.

Vale aqui retomar Barthes e a noção de “sapiencia” que ele utilizou para concluir sua *Aula* (2007). Para o semiologista, com o avanço da idade, a maturidade, o homem pode se entregar ao direito de “desaprender”, libertando-se “da sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças.” O personagem de Teolinda Gersão representaria esse saber em que predomina a flexibilidade, ou seja, esquecido dos valores calcados pela história ou pelo peso da tradição, ele se despoja de preconceitos e se abre ao acolhimento da afetividade: “*Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria e o máximo de sabor possível.” (BARTHES, 2007, p.45, ênfase do autor)

Também podemos perceber a importância do avô em sua focalização de mundo no comentário da menina a respeito de Serafim das Canas: “Mas meu avô não estava de acordo. Pode ser tudo isso que dizem, mas é também um bom homem, achou.” (GERSÃO, 2000, p.30) Ressalte-se como a personagem incorpora o posicionamento ou ótica do avô, exteriorizando-o na narrativa como se fosse dela própria, portanto, compactuando com seu ponto de vista, o que revela o aplainamento dos discursos adquiridos no meio externo. Se o avô age como um filtro que a faz repensar sobre a veracidade dos conceitos morais, a menina recupera (e ratifica) em sua fala esse espírito ou tom de reconciliação.

A idade avançada do avô torna-o, de certa forma, isento de qualquer responsabilidade social e lhe garante uma liberdade de agir maior que a de outras pessoas na comunidade a que pertence. Mas, através de suas atitudes e do uso da

linguagem figurada, já que ele utiliza uma linguagem suspensa numa esfera própria, plena de imagens a serem decifradas, podemos observar que ele se aproveita desse artifício e, assim, consegue demonstrar, com lucidez e autenticidade, que não pactua com as máscaras sociais e com os engodos engendrados pela sociedade. É o que vemos na citação abaixo, em que se insinua a sugestão de que a nora tenha encontros amorosos com o ex-namorado como possibilidade de cura para sua doença:

São espíritos que andam com ela. A tua mãe tem de saber o que querem. Tem de ir sozinha, de noite, ter com eles. De contrário nunca a vão deixar em paz.
O que são espíritos? Perguntei.
São anjos, disse ele. [...] Não se pode desobedecer aos anjos. (GERSÃO, 2000, p.33)

As metáforas utilizadas em sua fala promovem uma minimização da gravidade da circunstância, quebrando o poder dos valores que influenciam ideologicamente o cotidiano familiar. Ao mesmo tempo, apropriando-se desses elementos caros ao universo imaginário da menina, a personagem adulta (avô) cria efeitos de sentido que tiram o peso da referencialidade explícita, mas não a elidem, portanto, não encobrindo totalmente o real.

Note-se também que o ferreiro Serafim, coincidentemente, possui nome de entidade angelical, e que a mãe, a partir de então, passa a ter encontros periódicos com “anjos” em toda virada de lua, voltando para casa já pela manhã e com cheiro de fumaça. Essa metáfora do amante, veiculada pelo discurso do avô, tranquiliza e manipula a narradora a aceitar a situação, porém, não impede que também ela tenha a intuição do que vem a ser esses encontros:

Ando na catequese e vou à missa e por isso também eu conheço os anjos.[...]
E há também os querubins. E os serafins [...]
Antes de adormecer penso nos serafins. Mas não consigo vê-los, tudo o que vejo é a cara do Serafim das Canas, ao fundo dos degraus da igreja, penteado com brilhantina e com olhos que parecem rir e deitar lume.(GERSÃO, 2000, p.34)

Na fala da personagem não é apenas a sua reflexão que começa a dar corpo ao sentido real, mas também os próprios signos enunciados: os serafins (plural e minúsculo) se transformam em Serafim das Canas (singular, maiúsculo e individualizado).

Interessante notar que a menina consegue não apenas transpor uma realidade ficcional (a contada pelo avô) à outra (a realidade propriamente dita), mas ainda se apropria da comparação metafórica ao descrever os olhos de Serafim das Canas assemelhando-os aos olhos do que poderia ser os de Lúcifer, o anjo-decaído. Afinal, “deitar lume” indica a capacidade de carregar a luz ou fogo, tal como essa figura caracteriza-se como o anjo mais luminoso, o mais próximo de Deus e o mais belo de todos os serafins. Recuperando a definição dada por Azevedo (2002, p. 431), teríamos que Lúcifer, “o portador de luz”, é “segundo o cristianismo, o diabo, por vezes sinônimo de Satã. Certas seitas gnósticas o consideravam o ‘primogênito de Deus’. O mais belo dos anjos tornou-se Satã pelo orgulho de se igualar a Deus.”

A comunicação da narradora se dá muito mais com o avô do que com qualquer outra personagem, por isso, o diálogo entre os dois a leva a reconhecer, gradativamente, que em qualquer discurso existem entrelinhas que devem ser lidas e compreendidas. É o avô que - seja pelas histórias contadas, pelas explicações e questionamentos sobre o mundo, pela linguagem figurada e até mesmo por lhe proporcionar o aprendizado da linguagem escrita – possibilita-lhe o ponto de partida para a aquisição da leitura de mundo, esse reconhecimento do poder da linguagem.

Digamos que esse poder, contido no discurso e aprendido pela personagem-narradora com seu avô, assemelha-se ao que Roland Barthes (2007, p.10-11) comenta sobre a fala do poder, a instituída. Afinal, a ânsia da dominação não se limita apenas àqueles que possuem o poder socioeconômico e político, ela pertence também a todos que tentam se passar por inocentes, mas que são dotados de uma linguagem persuasiva para impor ao seu próximo a sua ideologia, o seu modo de pensar e agir, desrespeitando a individualidade humana. Como objeto ideológico, o poder “se insinua nos lugares onde não ouviríamos de início, nas instituições, nos ensinamentos [...]”, por isso ele é plural, não uno, conforme Barthes sugere, interrogando-se: “E, no entanto, se o poder fosse plural, como os demônios?” (2007, p. 11) É contra essa “demonização” da fala instituída que as personagens de *Os anjos* (avô e neta) agenciam suas formas individuais de reação.

Dessa forma, o que antes pensávamos ser o discurso apenas da classe dominante, hoje vemos ser reproduzido (portanto, “pluralizado”, segundo o pensamento barthesiano) – com o mesmo poder autoritário – não só entre as pessoas cotidianamente, mas na linguagem de instituições que “deveriam” estar lutando contra isso e agindo a favor do desenvolvimento da criticidade e da autonomia do outro, como é o caso da escola e de qualquer outra instituição social.

A tentativa de persuadir o outro por meio do discurso torna-se, então, um dos questionamentos da narradora de *Os anjos*, pois a menina também sofre com a imposição do poder por meio da retórica manipuladora de duas outras personagens: o padre, representante da instituição religiosa onde ela cursa a catequese, e a professora de alfabetização, a primeira autoridade “legitimada” pelo poder institucional na vida da pequena narradora.

Enquanto a professora abusa do seu poder autoritário e a humilha, a menina fracassa na aquisição da linguagem escrita:

A professora perguntava o que estava escrito no quadro preto e eu ficava a olhar e não sabia. Perguntava aos outros e logo eles respondiam [...]. Então a professora deu-me com a régua na palma da mão e mandou-me para o canto da sala com as orelhas de burro na cabeça. Virei-me para a parede para esconder a cara, mas ela mandou-me voltar de frente e então eu comecei a chorar porque faziam pouco de mim e a mão estava inchada e doía. (GERSÃO, 2000, p.21)

Existindo dentro do poder e para reforçá-lo, a língua só pode atuar por meio de coerções, cobranças e saberes consagrados. Lembrando as reflexões de Barthes a esse respeito, em seu texto já citado (2007), a autoridade da língua se revela em formas como a asserção e o gregarismo da repetição. E o desempenho do sujeito é avaliado por um modo tirânico, semelhante ao regime fascista, pois, segundo o autor, “o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” (2007, p. 14) Exatamente a postura da personagem de *Os anjos*, em relação à narradora. Para o crítico francês, a literatura, definida por ele como escritura, é a única maneira de fazer com que a língua saia para fora do poder e escape à força da representação; isto se dá pela linguagem, a qual trapaceia com a língua, criando formas inusitadas de relação e sentido.

O fracasso escolar da personagem retrata sua submissão ao sistema rigoroso e o medo da opressão desde a infância. Como a linguagem a ser adquirida é a porta social para o mundo, cabe à professora – conformada ao sistema – cobrar, impor, obrigar as crianças a se sujeitarem ao poder ideológico da palavra. Por causa disso, a atitude de “não aprender” a linguagem escrita é a rejeição inconsciente desse poder institucional imposto pela sociedade.

No entanto, a menina descobre que se a escrita é uma das manifestações do poder, dominá-la é uma maneira de adquiri-lo. Essa percepção vai sendo conquistada ao longo da narrativa, por meio de experiências frustrantes que compreendem não apenas a dificuldade em aprender a ler, mas também o sofrimento de ser rejeitada pelo grupo escolar. Assim, se Ilda inicia a sua trajetória marcada por sensações disfóricas, tanto quanto sua mãe, o que provoca a subversão e a conseqüente fruição da linguagem, ao final da narrativa, suas experiências de vida levam-na ao prazer de vencer seus medos.

Ainda na trilha de Barthes (2007), podemos recuperar sua idéia de que, ao contrário da linguagem cotidiana utilizada no exercício da comunicação, a linguagem literária deve fugir da função gregária, desafiando e driblando os constrangimentos, limites e imposições existentes no nível retórico, para firmar-se como deslocamento permanente. E é por isso que ele considera a literatura um meio de utilização da linguagem desobrigando-a ou libertando-a do papel social. O autor de um texto literário é livre para refletir sobre a própria língua, para desestruturar a escrita de forma a fazê-la “sair pra fora do poder”. Enfim, para o crítico francês, o Texto, enquanto corpo que representa a literatura, aparece-lhe “como o próprio índice do *despoder*.” (2007, p. 33, ênfase do autor)

Se a linguagem literária permite que as palavras assumam significações diversas e inovadoras, ganhando um novo sabor, tal abertura é propiciada pela narrativa de *Os anjos*, uma vez que esta faz emergirem situações que focalizam essa descoberta prazerosa por parte da personagem. Isto se dá, por exemplo, em uma cena narrada pela própria Ilda, em sua revelação de como aprendeu a ler:

Um dia olhei uma figura, e as letras embaixo, e novamente a figura. E então as letras, quando tornei a olhá-las, correram a juntar-se em molhos. Cada molho era uma coisa, um molho era um cão, outro molho era uma casa. Fiquei vermelha de surpresa e senti-me quase sufocar. O meu avô riu-se, e eu vi que agora não podia voltar atrás: não conseguia olhar as

letras sem ler o que diziam [...]. Passei a ler pedaços do almanaque, uma coisa aqui e outra ali. Sentia-me curiosa e deslumbrada, mesmo quando não entendia o sentido. (GERSÃO, 2000, p.27-28)

Diante do olhar deslumbrado da personagem, as palavras nascem não da lógica ou dos limites que as fixam, mas do seu deslocamento, de suas “projeções, explosões maquinarias, sabores”, como Barthes descreve esse agenciamento inusitado da escritura (2007, p.20). Fazer do saber uma festa, eis o que a literatura possibilita, eis o que a leitura também pode fazer quando se liberta e se aventura no desconhecido.

A força da linguagem escrita penetra na personagem-protagonista libertando-a por meio da literatura. Ao dominar a linguagem escrita, a narradora “trapaceia” o poder do discurso, e agora – assim como faz com o almanaque - ela passa a ler o percurso de sua vida com novos olhos, de maneira muito mais crítica e lúcida. Ou seja, Ilda absorve a literariedade e a transporta para a vida.

A partir do momento em que a menina adquire a competência leitora, ela também passa a compreender os fatos que a cercam, ou seja, cada descoberta de Ilda vem aos seus olhos como epifanias da vida e, ao montar o quebra-cabeça da convivência social, ela amadurece e descobre o mundo. Mas vale dizer que trataremos das epifanias com mais afinco no próximo capítulo.

Digamos que a aquisição de habilidades que promovem a protagonista como “leitora” existe em relação homóloga à liberdade de expressão nas “leituras” que faz do mundo. Isso pode ser exemplificado por vários episódios, como o momento em que Ilda comunica-se com as imagens de anjos espalhados pela igreja por intermédio de uma linguagem poética e visual: “[...] Eu entendia a sua língua (do anjo) sem precisar de palavras, um olhar bastava. Porque mil coisas se transmitiam num segundo, quando o meu olhar e o do anjo se cruzavam.” (GERSÃO, 2000, p.43, grifo nosso), ou ainda “[...] Um anjo oferecia-me o seu corpo como escada, por ele eu subia até Deus. Outro anjo segurava uma brasa nas mãos, que tinha retirado com pinças do altar. Com ela tocava-me na boca.” (GERSÃO, 2000, p. 43). A multiplicidade de sentidos sugeridos pela imagem (“mil coisas se transmitiam num segundo”), a compreensão do não-dito, a oferta contraditória que emana da figura – ascensão e queda, Deus e brasa, pureza e pecado – revelam que o entendimento de Ilda vai ganhando corpo justamente pelo exercício de seu olhar

atento, absorto, no qual se entrecem imagem e linguagem para comporem uma “língua” não restrita às convenções lógicas.

A quebra à convenção se patenteia na apropriação livre de algumas histórias bíblicas originais, como a “Vocação de Isaías” (6:4), o que transparece na citação acima. Assim, se na *Bíblia Sagrada* (2004, p.947) está “[...] um dos serafins voou em minha direção; trazia na mão uma brasa viva, que tinha tomado do altar com uma tenaz”, Ilda se coloca no lugar de Isaías e toma a experiência para si: “[...] outro anjo segurava uma brasa nas mãos, que tinha retirado com pinças do altar. Com ela tocava-me na boca.” (GERSÃO, 2000, p. 43) - na busca da recuperação do pecado da clarividência, ou seja, do pecado da revelação e do conhecimento: “[...] tendo esta brasa tocado teus lábios, teu pecado foi retirado, e tua falta, apagada.” (Isaías, 6:7)

Todavia, ao contrário do esperado, Ilda se decepciona com a promessa de “revelação” divina, momento em que colocaria a hóstia em sua boca pela primeira vez. O seu desejo “Deus ia tocar meu corpo, e mudar a minha vida para sempre” (GERSÃO, 2000, p.42) se transforma em frustração: “o dia mais feliz da minha vida chegou e passou e nada aconteceu.” (GERSÃO, 2000, p.43) A expectativa criada pela religião contrapõe-se à aquisição da racionalidade, do conhecimento, uma antítese que funciona como aprendizagem no processo de amadurecimento da personagem.

Torna-se necessário salientar que na obra de Teolinda Gersão existem vários elementos advindos da religião cristã que são desmistificados ao se romper com o significado tradicional e com a implantação de questionamentos críticos sobre esses símbolos e suas representações.

Dentro desse contexto, a interpretação do que vem a ser “o anjo”, para Ilda, perde a conotação celestial e atinge a erotização. Certo que não podemos nos esquecer de que a narradora está em fase de transição da meninice para a adolescência e, ao se sentir carnalmente atraída por essas entidades, ou seja, perdendo a inocência, ela os transforma em “homens”, re-significando a simbologia inicial - dessacralizando-a. Ou seja, como todo conhecimento que ela adquire frequentando a igreja - seja sobre os anjos, seja sobre as Escrituras - é apreendido sob o olhar da fé e do temor e sem questionamento racional, ao erotizar as figuras angelicais e desmitificar os ícones religiosos, Ilda demonstra seu crescimento, um amadurecimento carnal e cognitivo:

Aos domingos voltava da igreja, onde o Serafim esperava à porta, para a ver [a mãe] à saída. Mas eu não voltaria à igreja, decidi. Porque nenhum anjo me esperava nos degraus da porta, nem nos degraus do altar. (GERSÃO, 2000, p. 44-45, grifo nosso)

A decisão de abandonar a igreja é fruto de sua compreensão do verdadeiro sentido de “anjo”, metáfora que ela passa a utilizar em sua fala, dotando-a de viés irônico: na sua vida, “anjos” de carne e osso não estavam na igreja à espera por ela.

Se figuras como os anjos (literal e figuradamente) atuam de modo duplice ou dúbio para a personagem-narradora, o padre, figura real, também atua de modo a decepcioná-la em seu contato com a educação religiosa. É que a tentativa de dominação por intermédio da repressão institucional, quer dizer, com os discursos religiosos, julgando ter o direito, inclusive, de censurar, coibir as leituras diárias dos crentes fora da igreja, o padre impulsiona Ilda a mais uma forma de aprendizagem: o livre-arbítrio.

Podemos constatar o autoritarismo da educação doutrinária da catequese no episódio citado a seguir, em que a narradora ingenuamente pergunta ao padre sobre Maomé:

Quem era Maomé? [...]
 Na catequese, perguntei ao padre. Porquê essa pergunta? Disse ele franzindo a testa.[...]
 De cada vez eu esperava que no fim da catequese mo desse [o almanaque], e respondesse à pergunta, mas ele mandava-nos embora e não dizia nada. Hesitei algum tempo ainda, por fim pedi-lho, já tinha assado mais de um mês. Ele respondeu qualquer coisa entre dentes, desabrido. Devolveu-mo por fim, quando eu já desesperava, e se tinha passado outro mês. (GERSÃO, 2000, p. 39, grifo nosso)

Sem uma resposta concreta, o padre lhe tira o almanaque em que a história islâmica estava inserida, e demora dois meses para devolvê-lo, revoltando a personagem ainda mais a personagem:

Agarrei no almanaque e corri para casa. Pouco me importava agora quem era Maomé. Bastava-me a sua história, bela como o toque de um sino. Folheei o almanaque à procura, para trás e para frente, várias vezes. Até dar conta de que as páginas estavam arrancadas. (GERSÃO, 2000, p.39-40)

Nessa altura da diegese, os olhos infantis da personagem já adquiriram o saber necessário para interpretar o mundo e as suas representações, pois transpõe a aquisição do domínio da leitura para a realidade por ela vivida: “Distraía-me na missa, não ouvia o padre. Ele falava com voz humana [...]” (GERSÃO, 2000, p.42) Essa voz humana que a personagem se recusa a ouvir (ou dela se alheia) é aquela portadora de valores, ensinamentos e clichês da doutrinação religiosa que Ilda começa a perceber como sendo inautêntica, já que imposta.

Eis o porquê de sua distração ou distanciamento do real (missa). Para ela, é mais prazeroso apegar-se a outra dimensão da realidade, aquela que a literatura desnuda pluridimensionalmente, graças ao “poder” de conferir às palavras novos significados, criando um jogo de representação que emerge do processo que permeia aquilo que é tido como “realidade”. Por isso, não se conforma mais com as circunstâncias tais como se apresentam, sendo tomada por reflexões e questionamentos em busca de novos caminhos não impregnados pela falácia do discurso.

A leitura do almanaque possibilita à personagem perceber que possui a arma do reconhecimento da linguagem e pode, assim, desnudar o discurso autoritário do outro, suas máscaras e estereótipos.

O almanaque, metáfora da interdição (aos olhos do Poder), passa a representar a libertação da linguagem pela literatura. Por isso, sua posse ou domínio é a maneira encontrada para enfrentar o Poder: “[...] o padre não podia nada contra mim. A história ia ficar comigo, mesmo que ele tivesse arrancado as páginas. A história do instante em que a vida de alguém se transformava.” (GERSÃO, 2000, p.42) Afinal, a revelação de Maomé a transforma criticamente para a vida.

No que concerne à outra personagem, a mãe de Ilda, suas angústias espelham o seu desacordo em relação ao meio social, marcado por visões limitadas e condicionadas a um sistema patriarcal, que impede à mulher a realização de suas necessidades mais legítimas.

Nesse sentido, no momento em que entra em jogo a desmistificação do próprio ser, ocorre uma reestrutura do signo de que se convencionou denominar “eu” para se romper com a sociedade mecanizada e o autoritarismo inerente ao meio social.

Essa atitude, contudo, irrompe como “loucura” aos olhos do outro, mas constata-se a ironia quando se percebe que aquilo que é tido como loucura, na verdade, é um processo que culmina no reencontro lúcido da personagem com o seu próprio eu. Desse modo, em *Os anjos*, a insatisfação que a personagem-mãe manifesta em relação à sua própria vida é o que a desequilibra.

Não há o desejo da “loucura” como um meio de buscar a felicidade, mesmo porque é a tristeza que a torna insana; ao contrário, a evasão da realidade se dá como consequência da alienação a que foi levada pela própria sociedade. Dentro desse processo, a personagem supera os conformismos e os padrões morais do meio em que se insere, e conquista o direito à liberdade.

Por meio dessa personagem, a narrativa de Teolinda Gersão nos mostra que a verdade está contida na loucura, uma verdade própria que quer ser revelada. É por isso que a busca pela loucura é a metáfora da revelação de si próprio, uma tentativa de reorganização interna do “eu”. Essa loucura aparente é um processo pelo qual o próprio conceito de normalidade é desmistificado.

Segundo Foucault (2007), a loucura só pode ser entendida como contraponto à razão, pois uma fundamenta a outra, e a loucura só tem sentido se partirmos da razão como ponto de normalidade. Sugere-se, então, que toda razão tem por essência a loucura, ou melhor, a loucura é uma das formas da razão, pois está inserida nela: “[...] a verdade da loucura é ser interior à razão, ser uma de suas figuras, uma força e como que uma necessidade momentânea a fim de melhor certificar-se de si mesma” (2007, p.36). Isso confirma os fundamentos da “loucura” da personagem de Teolinda Gersão, afinal, essa loucura “adquirida” serve de redoma a um “eu” sensível e ávido por libertação.

Enquanto a mãe de Ilda tentava viver na árdua e unissignificativa realidade, estava infeliz e presa a uma loucura que apagava a multiplicidade semântica das palavras. Ao se libertar desse endurecimento, consegue atribuir novos significados às palavras, aos fatos e à sua vida - o que ainda pode ser considerado como delírio para aqueles cuja realidade de vida ainda continua enrijecida. Portanto, a loucura apresentada não quer dizer que se trata apenas da alienação ou da desalienação de uma personagem ficcional, mas da libertação da própria linguagem por meio da literatura. Daí o silêncio – enquanto ruptura com a linguagem cristalizada - ser uma das constantes temáticas fundamentais na obra de Teolinda Gersão.

Em *Os anjos*, as diferenças conflituosas entre os pais da narradora corrompem o diálogo comum e dá margem à voz de personagens que, ora infiltram-se na tentativa de compreender e solucionar a ausência do discurso, como é o caso do avô, ora para manipular ainda mais as projeções hipotéticas da fragmentação familiar. E a narradora, como é dotada da voz autodiegética, ao adquirir maior competência linguística, preenche gradativamente o vazio do silêncio que abisma entre seus pais e interfere ambigualmente na narrativa, completando as lacunas da trama - até então incompreensíveis aos seus olhos - com sonhos e fantasias próprios do mundo infantil:

Acordei e senti que o sonho era real. Lembrei-me de um retrato do Serafim no fundo do gavetão do roupeiro, no lugar onde havia um pedaço de tábua levantada. Eu tinha-o visto, muito tempo atrás, e tinha-me esquecido. Ou isso também era sonho? (GERSÃO, 2000, p. 28)

Outro exemplo que confirma como a realidade da protagonista de *Os anjos* não se apresenta do modo como realmente é, se destaca no modo como Ilda reconstrói, a partir de sua própria ótica, o modo como ela e sua mãe caíram na cena inicial do enredo:

Não sei se foi por minha causa que ela caiu. Eu só tinha querido agarrar-lhe a camisa de noite e puxá-la para baixo, mas talvez com a aflição lhe puxasse os pés e tombasse o banco. Não sei se foi assim. Mas não valia a pena dizer mais nada.
Quando ela se levantou e abriu a porta para deixar sair o fumo, reparei que havia um rasgão na camisa. Podia ter-lhe dito: Foi a tua camisa que puxei, a prova é que está rasgada. Mas também não disse. (GERSÃO, 2000, p. 8)

Por diversas vezes a protagonista contrapõe cenas vividas e/ou relatadas por membros da família e da comunidade com as cenas imaginadas, ou seja, ao mesmo tempo em que absorve as informações do mundo externo, recria-as por meio da fantasia, modificando a própria realidade. Nesse exercício, às vezes, para Ilda, a sua imaginação tem maior validade que os fatos reais, pois essa “recriação” do real também é uma ferramenta que lhe dá elementos para compreender o mundo,

possibilitando-lhe manifestar a formação de opiniões próprias e de questionamentos sobre a linguagem.

Para provar que a família se transforma a partir da crise linguística e da falta de comunicação entre seus membros, a narradora apropria-se das quebras e inovações sógnicas, próprias do discurso metafórico, e, com isso, excede o sabor insosso da linguagem denotativa e unissignificativa para o deleite de um discurso transgressor.

O pai, tanto quanto a esposa, se arma do silêncio na convivência familiar; mas, enquanto o silêncio, para a mãe, representa a ruptura com o círculo opressor representado pela sujeição ao marido, o pai se sente “o dominador” e considera o diálogo desnecessário na convivência familiar: “[...] Antes de a minha mãe adoecer, ela perguntava-lhe à noite, quando ele vinha do trabalho: Então? Ele encolhia os ombros e respondia: O costume.” (GERSÃO, 2000, p.16) A atitude do pai, contrariamente à do avô – que consegue questionar e fazer refletir sobre os valores do mundo ao redor por meio da linguagem falada -, é o silêncio diário, uma maneira de manifestar seu poder perante a família. O adoecimento da mãe também pode ser entendido como uma forma de recusa à incomunicação que reina dentro do lar:

[...] Íamos ficar à noite à lareira, como sempre sem dizer palavra, o meu pai bebendo da garrafa até adormecer, a minha mãe sentada no chão, olhando em frente sem pestanejar, como se quisesse cair dentro do lume. (GERSÃO, 2000, p.8)

O refúgio na bebida reforça, porém, a violência contida no silêncio do pai de Ilda, prestes a eclodir a qualquer momento. Diferentemente do silêncio da mulher, recolhida em sua esfera própria de alienação, o “silêncio” do homem potencializa o propósito machista de desestabilizar o mais fraco (a mulher) para se impor como eixo dominador. Assim, para não perder o seu papel de “patriarca” da família, tenta recuperá-lo no grito, atitude que mais acentua o contraste com o recolhimento da mãe: “O meu pai bebia e partia a garrafa na parede, dizia que assim não se podia viver, ela não respondia, deixava cair os copos e os pratos e ficava a torcer as mãos e a olhar a janela.” (GERSÃO, 2000, p.9).

Interessante como, sob o viés do olhar infantil, a figura paterna é vista de maneira contraditória. Se, por um lado, o emudecimento e a violência que

caracterizam o personagem se revestem de negatividade e reforçam o estado disfórico, por outro lado, a função primordial atrelada ao modelo paterno – proteção, afetividade, arrimo familiar – não é anulada de sua figura. Permanece como ideal de euforia para a menina.

Desse modo, há uma passagem em que a narradora-personagem estabelece uma analogia entre o pai e as árvores, por meio de interessante focalização descritiva:

O meu pai cortava árvores, para a serração. Às vezes eu pensava que ele tinha emudecido, como um tronco. As árvores não tinham nada para dizer. Mas estavam lá e davam sombra. Eu gostava do meu pai e das árvores. (GERSÃO, 2000, p.16)

Se toda atividade profissional insere-se na dinâmica do poder, o pai o exerce porque lhe cabe o sustento da família: “o meu pai também gostava das árvores e preferia não as cortar. Mas o dinheiro tinha de se ganhar e ele ganhava.” (GERSÃO, 2000, p.16); enquanto na família, principalmente a mãe, que não exercia nenhuma atividade profissional fora de casa, representa a sujeição a esse poder patriarcal, e por isso, era a que mais sofria e tentava resistir à tirania da realidade.

Ao longo da narrativa e, portanto, no processo de amadurecimento da protagonista, em sua trajetória, vai despontando um jogo entre essência e aparência. A narradora vai constatando que são tênues as fronteiras entre transparência/autenticidade X dissimulação/simulação. O simulacro torna-se uma "arma" para as personagens se protegerem, assim ocultando a sua verdadeira interioridade.

O pai aparece na narrativa como um ser que gradativamente perde as suas forças, enquanto a mãe revive e se reafirma nos encontros com o amante. Por isso, a aparência de poder e tirania (manifestada pelos gritos em fúria) acaba revelando sua outra face. Parece instalar-se um paradoxo: enquanto não há o que falar (pois o poder estava assegurado), o pai se cala; e ao perceber que está perdendo seu poder, a personagem paterna grita. Entretanto, o confronto entre forças se instaura, já que o avô, marcado pela voz moderada da compreensão, faz eclodir o seu contrário, transformando-a em grito:

Mas o meu pai enfureceu-se e gritou que o avô era um porco velho e um porco sujo, e que estava a comprar quem tratasse dele na doença e nem se importava de fazer pouco do seu próprio filho, porque ele bem sabia dos anjos e das noites de lua, agarrou na pá do forno com tanta força que julguei que ele ia matar o meu avô, ou minha mãe, mas o meu avô deu um grito tão forte que o meu pai parou de repente [...] (GERSÃO, 2000, p. 35)

Como grande parte das narrativas de Teolinda Gersão, o motivo da incomunicação é o que sela o difícil relacionamento entre as personagens, principalmente no meio familiar. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), Hortense se cala diante da severidade e moralidade instituídas pela sua casa; em *O silêncio* (1981), Lídia e Afonso são dois amantes que jamais encontram convergências de ponto de vista; e nos contos da autora, as relações intersubjetivas se pautam pela falta de diálogo. Também em *Os anjos* tal situação se configura:

O meu avô também gostava do meu pai, embora ele não o visitasse quase nunca, no tempo em que a avó vivia, e quando lá ia, de fugida, [o pai de Ilda] não achava nada para lhe dizer [...]. (GERSÃO, 2000, p.16, ênfase nossa)

Enquanto o avô, movido por valores autênticos e ignorando a sociedade degradada que os cerca, procura utilizar um discurso que promova a desalienação dos membros familiares, o pai de Ilda é totalmente engolido pela sociedade patriarcal e reproduz os seus valores degradados. Sua impotência para resolver os conflitos familiares mescla-se ao silêncio e à fuga, isto é, o não-enfrentamento dos nós criados na trama dramática: “[...] Durante muito tempo ficou sentado, com a cabeça entre os joelhos, depois bateu a porta e saiu e só voltou passados vários dias.” (GERSÃO, 2000, p.35)

A “traição” recebe um trato singular na narrativa *Os anjos*, possibilitando à autora uma visão crítica, desmitificadora da convenção. É que o relacionamento extraconjugal da mãe da personagem-narradora, aparente ou teoricamente um comportamento condenado pela ética moral, torna-se algo aceitável, compreensível no seio da família, enquanto instrumento que viabiliza ou sanciona uma solução para o desentendimento entre os seus membros. O triângulo amoroso, de que Serafim é um “anjo” promovedor da cura materna, parece, dessa maneira, receber

uma “bênção” da família (o que não deixa de parecer para o leitor como dispositivo irônico da figuração narrativa).

A partir do momento em que o nó da trama se resolve, o pai de Ilda pode continuar sua vida silenciosa, acomodado às circunstâncias, aceitando-as, porque desde o início da narrativa, seu único desejo, confessado ao médico, era a cura da esposa: “[...] Doutor, olha que eu morro se ela nunca mais ficar como era dantes.” (GERSÃO, 2000, p.10) Note-se, nessa fala da personagem, como a fragilidade afetiva transparece, fazendo imergir por completo a violência das ações da personagem que explode em outros momentos e situações da narrativa. Afinal, trata-se de um embate entre dois impulsos – força e fraqueza – travado na interioridade da figura paterna.

O silêncio conivente do pai de Ilda diante dos encontros extraconjugais da esposa, ao final da trama, não representa, como pode parecer de início, uma perda de poder, e sim sua recuperação, pois ele consegue que a esposa fique “como era antes”. É esse o seu grande objetivo e a sua maior preocupação; o silêncio sobre esse assunto da traição lhe dá, mais uma vez, poder sobre sua família que, dessa forma, ficará harmonizada e unida. Gritar ou mesmo falar contra o comportamento da esposa significaria uma obrigatoriedade de tomada de posição, o que destruiria a família e a “perda” definitiva da esposa. Desse modo, a recusa da linguagem por parte do pai se justificaria, quando, por outro lado, a considerar os valores da sociedade da época, deveria falar em favor da própria honra.

Barthes (2007) nos adverte da necessidade de se lutar contra a opinião pública imposta pela sociedade sobre o indivíduo, que camufla em suas entranhas a violência do preconceito. Mas sabe-se que nenhum discurso está isento de ideologias. Por isso, vê-se claramente a presença de valores pré-determinados no fragmento narrativo em que o triângulo amoroso é questionado pelo marido e tem a conivência do próprio sogro, conforme já transcrito anteriormente. A traição é figurada conotativamente como que para amenizar a sua gravidade: “anjos” remetem ao Serafim, amante da esposa, e “noites de virada de lua” são as destinadas aos encontros. Ora, se as metáforas minimizam a gravidade moralística (se pensarmos sob a ótica social) da circunstância, os encontros da esposa com o “anjo” tornam o marido inicialmente vulnerável e passivo em sua casa. E o fato de os encontros serem considerados como remédio para a cura da mãe da narradora, já

que a própria figura dos anjos dignifica e sacraliza o ato (conforme a visão popular), a traição passa a ser bem acolhida dentro do próprio lar.

O silêncio inicial da mãe parece – aos olhos da sociedade – ser o suficiente para a dissolução da família, mas, na verdade, serve para promover mudanças de paradigmas em seu interior. Já o silêncio da família – atitude incabível aos mesmos olhos sociais - assegura a continuidade da paz familiar. Esse calar-se quando, pelas convenções, dever-se-ia falar, é uma atitude que denota a subversão da linguagem provocada pelos sujeitos do discurso, ávidos por rupturas com o poder.

Ora, o pai sai da estabilidade incômoda, devido à doença da esposa, para a instabilidade total, porque tem medo de perder a mulher; volta à estabilidade, mas dessa vez acomodada, porque dentro da família um acordo foi perpetuado e, dessa forma, ele pode manter ileso a sua figura masculina. A mãe, por sua vez, parte de um silêncio revoltado e adquire o poder da voz. A menina Ilda passa do silêncio da linguagem escrita ao seu domínio, manifestando uma riqueza de leitura do mundo. Observa-se, então, que toda a família - por meio de seus silêncios, gritos e palavras – é, no início, escrava do discurso, mas acaba tornando-se senhora do mesmo através de uma insubordinação da linguagem.

Digamos que Serafim, o “anjo torto”³ que desvia a personagem-mãe para um novo caminho, representaria o lado perverso da literatura. Ele perverte a situação moral da sociedade, sem se importar com a ideologia dominante. Através desse ato transgressor, liberta a personagem-mãe e, por consequência, a família, das amarras sociais que as paralisavam. Ele nos faz refletir, enquanto leitores, sobre o poder de um discurso que, pela via traiçoeira do embuste legitimado por suas próprias razões e pela aventura de seus deslizes, acaba por nos convencer.

Assim como Barthes, no dis(curso) de sua *Aula*, demonstra como jogar com os signos linguísticos com o intuito de reconstruí-los em novas significações, a narrativa de Teolinda Gersão nos oferece a mesma subversão criada por meio da literatura:

À superfície a água ficou larga e fechada como um mar. Ouvia-se a sua voz, a água falava. Mas a aldeia ficou em silêncio, não havia nenhum som

³ Nunca é demais lembrarmos essa imagem, presente na poesia de Carlos Drummond de Andrade, sancionando o ser *gauche* que possibilita ao sujeito buscar um caminho próprio, ainda que pela marginalidade. É o que a personagem gersiana representa na narrativa, levada pelo sopro de Serafim conduzindo-a ao “pecado” salvador.

além da voz da água, tornou-se uma aldeia muda, um lugar dos mortos. No fundo, no fundo. (GERSÃO, 2000, p. 19-20)

No exemplo acima, o receptor é envolvido na decifração, pois os campos icônicos atenuam a carga de referencialidade factual. Quer dizer, ao descrever a inundação da aldeia, explora-se o efeito visual da água se fechando, limitando todo um espaço. Mas isso é apenas mais uma das artimanhas que escritora se vale para a personificação da água, transformando-a em uma personagem, um elemento de poder autoritário sobre toda a aldeia, a legítima representante dos proprietários da barragem, talvez o próprio governo – como outra vez, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), o mar já foi a personificação de Salazar:

Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepor, a minha voz à sua. Acima do seu canto o meu grito, mais lato que a sua música a minha raiva, o meu choro, a minha discordância. Atirar pedras, facas, contra o mar. Fechar contra ele todas as portas e janelas. Contra o seu infinito a minha finitude. Partir o mar como se fosse um espelho. (GERSÃO, 1982, p. 59)

Mas, enquanto Hortense deseja lutar contra o mar, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, nessa outra narrativa a aldeia se submete à água e se silencia. Os habitantes se conformam e abandonam as suas casas. A aldeia morre nas profundezas da barragem, tal como estão simbolicamente mortas as pessoas subjugadas ao poder das instituições sociais. E, se em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, o grito, o fechar portas e janelas, são marcas metafóricas da possibilidade de mudança da realidade, em *Os Anjos* a água tem o poder de “arrancar telhados”, o que denota a fragilidade do povo em relação às autoridades políticas. Afinal, em *Teolinda*, o mar, a água, o oceano, todos esses elementos possuem a característica disfórica da ideologia dominante sobre o povo, o enclausuramento mental.

No percurso engendrado pela narrativa e atendendo à lógica interna que ela instaura, aprendizagem e desaprendizagem são gestos relativos e complementares, em constante mudança. Assim como o são as convenções e sua ruptura. O ideal da família em harmonia, portanto, é um modelo que não resiste a limites rígidos para ser conquistado: o que é normal ou anormal, certo ou errado, bom ou nocivo, justo

ou injusto? Não é a resposta exata que interessa nessa narrativa, mas a abertura que esta propicia com as metáforas e ações por ela postas em jogo.

Portanto, em *Os anjos*, não é a sanidade que triunfa, pois uma nova “loucura” ressurgiu como verdade: o desmascaramento dos elos sociais, afinal, as personagens principais da obra libertam-se dos paradigmas da sociedade tradicional.

5. Experiências epifânicas: Ilda e o processo de conhecimento

A experiência epifânica é a sensação que atinge o ser humano quando este consegue enxergar lucidamente a essência de um fato acontecido, o que se passa frente aos olhos, mas que até então não era percebido.

Várias religiões (principalmente as cristãs) utilizam o termo “epifania” para representar a irrupção divina aos olhos humanos, ou seja:

A devoção fez da Epifania cristã a revelação de Deus, “manifestação divina e repentina”, simbolizando-a na adoração dos Três Reis Magos vindos do Oriente [...]. Na Epifania cristã celebra-se uma nova Luz, manifestação divina na Terra, processada pela encarnação: o nascimento do Menino-Deus. (Dicionário histórico de religiões, 2002, p. 144-145)

Hoje, no entanto, o sentido original de epifania foi ampliado de tal modo que alude a interpretações variadas de seu sentido e, por isso, pode ser entendida não mais apenas no sentido religioso - como revelação da verdade divina - pois ganha significações profanas, eróticas, e até poéticas, como a sacralização do instante e da própria escrita, representando variados alumbramentos oriundos da essência do objeto a se revelar.

Na literatura, James Joyce⁴ (1882-1941) consagrou a utilização da epifania como uma técnica narrativa, considerando a epifania como uma manifestação gestual súbita, ou de linguagem, que denota o delicado momento em que a mente humana consegue reunir os fatos e deles depreender alguma revelação. Ou, para não faltar com a clareza sobre a concepção joyceana, podemos citar a explicação de Nádia Gotlib (2003, p.51), quando argumenta que esse dispositivo textual surge no momento em que um objeto é desvendado pelo sujeito, ou seja, ocorre no instante captado na narrativa que desvela a realidade na trama.

Através da personagem Stephen Dedalus, em *Retrato do artista quando jovem* (1987), James Joyce, para definir a epifania, se apropria das considerações estéticas de São Tomás de Aquino sobre o “belo”, que por sua vez baseia-se em

⁴ Escritor irlandês que tratou da epifania em várias de suas obras, principalmente no livro de contos *Dublinenses*, publicado pela primeira vez em 1914.

Platão, e o seu encontro com os três passos básicos para o desvelamento de todas as coisas: a *integritas*, a *consonantia* e a *claritas*, ou seja, a análise (ou integridade), a síntese (ou proporção), e a radiância (ou revelação). Para ele, é necessário reconhecer que o objeto é uma coisa integral, o que só pode ser observado pela comparação entre o objeto e a ausência dele. Assim, *integritas* é a técnica de apreender o objeto como um todo. Após a análise desse objeto – que pode ser também algum fato - levando em consideração todas as suas facetas, a mente é capaz de elaborar uma síntese lógica e equilibrada sobre as coisas (*consonantia*) e, conseqüentemente, descobre-se a terceira qualidade do “belo”, que nada mais é que a revelação da essência do que foi analisado e sintetizado, ou seja, a epifania:

[...] juntamente com a sua explicação do termo “epifania”, o artista [Stephen Dedalus] propõe a receita para a apreensão da terceira qualidade da beleza, deduzindo que, após identificar no objeto as qualidades de integridade e simetria, a mente observadora chega à síntese, ou seja, à “única relação lógica possível”; assim, apreende a terceira qualidade da beleza, ou seja, a “radiância” ou “claritas”, atingível num momento mágico que Stephen Dedalus chama de “epifania”. (JOYCE, 1987, p.11, grifo nosso, aspas do autor)

Essa essência das coisas ou a revelação profunda dos fatos só ocorre em pessoas questionadoras sobre o mundo que as cerca. São os sujeitos da escritura que têm o poder de questionar, e obviamente, serem tomados por um momento epifânico no singular espaço de onde ele se origina. A epifania é o desvendamento de um enigma, o enigma da escritura. Tanto pode atingir a essência do objeto abordado na escrita, como pode favorecer ao sujeito o autoconhecimento através do objeto literário, pois revela algo inaudito ao narrador (ou às personagens), ao escritor ou leitor.

Na literatura, a epifania não ocorre somente no interior da narrativa, quando o teatro do real é desnudado, portanto, em nível diegético, mas também quando a realidade ficcional revela-se. Ela arrebatava o leitor, ao levá-lo a perceber o jogo de representação que emerge do processo que permeia aquilo que é tido como realidade, causando-lhe um acordar crítico perante o discurso literário. A epifania, portanto, não é bem um momento de plenitude, porque a descoberta é instável: ao mesmo tempo que completa o ser e lhe dá uma sensação utópica de euforia, a

experiência que o fez acordar remete-o a uma nova procura ou, ao menos, a uma nova atitude perante o real⁵.

De acordo com Azar Nafisi (2004, p.17), “o que buscamos na ficção não é tanto a realidade, mas a epifania da verdade”. A revelação da essência da coisa em si se dá na literatura, pois a mesma tem o poder de libertar o homem das amarras do real. Por intermédio de momentos epifânicos, na literatura, é que ocorrem os questionamentos que revelam algo próprio ao sujeito da escritura, ao escritor ou ao leitor. Podemos, dessa forma, afirmar que são “epifanias da verdade” as descobertas de Ilda ao longo de sua trajetória, resultado de seus questionamentos. Na infância da narradora, com todas as suas experiências, são os instantes epifânicos de extrema lucidez ou de demasiada divagação que a direcionam ao seu crescimento e a perda da inocência, desnudando a verdade das coisas, dos homens, da vida, do discurso que os envolve.

Para compreendermos melhor como se dá a epifania em *Os anjos*, é fundamental um olhar atento às relações interpessoais e o modo como vai se definindo a construção identitária da narradora por meio de situações singulares que são identificadas e/ou compreendidas por intermédio da epifania.

Como vimos no capítulo anterior, enquanto representante da sabedoria e do domínio da linguagem, o avô de Ilda é um dos actantes de destaque na narrativa, graças ao seu poder de manipular positivamente os que com ele convivem, direcionando-os também a uma ressignificação discursiva dos (pre)conceitos estabelecidos pela comunidade e pela família. O seu fazer demarca-se pelo incentivo de Ilda na aquisição da linguagem escrita, o que encaminha a menina-narradora a uma “leitura” mais madura do mundo, a qual converge para uma de suas grandes descobertas: a manipulação do poder do discurso verbal exercida sobre as pessoas.

Aprender a ler é um momento epifânico marcante para a personagem, quando descobre repentinamente um modo de associar letra e imagem para dar vida à sua percepção do mundo escrito. Mesmo sem entender o sentido do que lê, está

⁵ Cabe aqui mencionar um exemplo bastante esclarecedor desse momento simultaneamente pleno-vazio vivido pelo sujeito. Em sua crônica “uma simples epifania”, Affonso Romano de Sant’Anna explora essa situação singular, narrada pelo próprio personagem: “agora entendia por que estava escrito que o homem não pode ver a face de Deus. É que sua finitude não suporta a esmagadora revelação”, por isso, ao ser arrebatado pelo entendimento da verdade epifânica, ele se transforma, mas opta por deixá-la escapar: “A revelação se foi. Mas algo ficou”. (*Mistérios gozosos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 63-65)

franqueado o contato com a linguagem, feito de atração exercida pela palavra. O prazer da leitura venceu a obrigação de ler.

Ao mesmo tempo em que Ilda consegue decodificar as letras, ela se dá conta de outro fato que lhe vem à mente como revelação: o amor de sua mãe, quando jovem, pelo Serafim: “Foi nessa altura que pensei de repente: Era com o Serafim que a minha mãe dançava. No tempo em que eu não tinha nascido.” (GERSÃO, 2000, p.28) Nesse momento, ela também entende que a felicidade de sua mãe está muito longe da maternidade, e que a existência de sua pessoa – enquanto filha – pode representar o lado negativo da vida conjugal materna.

É como se o aprender a ler lhe desse suprimento para outra descoberta, e outra, e mais outra, formando uma cadeia de momentos epifânicos que agem sobre a narradora e a impulsionam rumo à revelação maior, a ser definida apenas no último parágrafo da narrativa. Essas revelações que lhe surgem, porém, nem sempre são por ela bem-vindas e, conseqüentemente, a narradora se deixa levar pela trajetória subjetiva, do sonho, que ela mesma constrói e nela se esconde, o que podemos observar em vários momentos ao longo da narrativa, como no exemplo a seguir, em que ela tenta camuflar a realidade: “Não lhe contei [ao avô] do retrato escondido no gavetão do roupeiro, porque isso me parecia outra vez sonho. Embora fosse verdade.” (GERSÃO, 2000, p.30, ênfase nossa)

Outra aprendizagem é a que brota de seu enfrentamento com os dogmas catequéticos e a pregação cristã. Segundo estes discursos, as chamas não queimam os protegidos do Senhor, como se fossem absolutas as verdades enunciadas pela igreja. Porém, ao ler a história de Maomé no almanaque, conhece outro modo de serem retratados os anjos de fogo, leitura tida como profana e por isso proibida para os cristãos da época, tendo sido arrancada de seu almanaque pelas mãos do padre. É um impacto que leva a narradora a questionar criticamente os conceitos morais aprendidos e as práticas tidas como pecaminosas pelos membros da instituição religiosa: “Aos ladrões cabia o fogo do inferno, enfureci-me. Fosse padre ou não.” (GERSÃO, 2000, p.40), e a personagem lança esta anátema ao descobrir o roubo das folhas de seu livro. Aqui se vê bem como a visão não angélica, dotada de lucidez, presta-se para fazer queimar o dogmatismo religioso. Desse modo, a afirmação de Ilda: “Distraía-me na missa, não ouvia o padre. Ele falava com voz humana [...]” (GERSÃO, 2000, p.42), traz implícita uma crítica ao

discurso que não passa de falácia e deve ser dessacralizado, enquanto o almanaque – na história de Maomé – representa a epifania da linguagem:

A revelação era uma coisa que caía sobre ele, dizia Maomé. Uma coisa que o tocava, como uma palavra ouvida de repente. E depois nada ficava igual. Uma palavra que era como um relâmpago e rasgava uma janela no mundo. (GERSÃO, 2000, p. 40)

Assim como Maomé atinge a revelação, Ilda passa pelo momento epifânico ao descobrir que possui a arma do (re)conhecimento da linguagem e que pode desnudar o discurso autoritário do outro, suas máscaras e estereótipos.

Essa descoberta se expressa de forma magistral na voz da personagem, ao reconhecer que “A história ia ficar comigo [...] A história do instante em que a vida de alguém se transformava.” (GERSÃO, 2000, p. 42) É esse instante, o da percepção da transformação intensamente vivida, que permanece em Ilda.

Desde o início da trama, a narradora coloca em evidência a mãe singularizada em seu estranhamento, revelando a importância que a mesma ocupa no ato de contar, despontando como elemento fundamental para todo o percurso da personagem. Nesse sentido, o foco em primeira pessoa da narradora-protagonista, numa posição adulta em relação ao passado que rememora, permite-lhe retratar a construção do quebra-cabeça que a impulsionará a essas descobertas epifânicas.

Como já sabemos, a ausência de comunicação entre a mãe da protagonista e o marido somada às amarguras da vida cotidiana levaram-na ao total desencontro com a família, manifestando atitudes ora agressivas, ora alienadas. Em consequência disso, a personagem demonstra à filha sua rejeição aos valores voltados à idéia de família e, em especial, de maternidade: “para a moer bastava eu.” (GERSÃO, 2000, p.15)

Apesar de sentir-se rejeitada e de ainda não compreender objetivamente o que se passa com a mãe, Ilda fragiliza-se com o medo de perdê-la fisicamente, seja pela morte, seja pela fuga:

A certa altura começou a fugir de casa, encontrávamo-la mais longe, caída debaixo das árvores, com os cabelos cheios de terra e parecendo dormir de olhos abertos. [...] E houve o dia em que cortou os pulsos com

a faca da cozinha e a encontramos numa poça de sangue, debaixo da nespereira. (GERSÃO, 2000, p.9)

Esse quadro de medo se complica ainda mais para a narradora à medida que a mãe é incentivada pelo sogro a relacionar-se amorosamente com Serafim das Canas, instaurando no enredo um triângulo amoroso que, apesar de favorecer a cura da personagem, ainda assim é ponto de angústia para a criança em conflito com seus valores sobre o conceito de família. Afinal, a melhora da mãe não isenta a possibilidade do abandono materno, ou uma tragédia ainda pior, que é a expulsão da mãe do paraíso do lar:

De noite sonhei que ouvia o som da concertina descendo a rua e uma voz que dizia: Vem dançar. E ela ia, levada pela música, os pés de ambos mal tocavam o chão, como se voassem, dançavam por montes e vales, na areia das dunas e na beira das ondas, dançavam mais e mais sobre as ravinas escarpadas, até que chegavam demasiado à beira e ela punha um pé em falso e caía no mar. (GERSÃO, 2000, p.28)

Depois de adquirir o domínio da linguagem escrita, percebemos que Ilda constrói poeticamente o seu discurso, usando a linguagem figurada. No excerto acima, por exemplo, há uma poética que se configura no discurso narrativo, sugerida por diversos procedimentos. O ritmo da música que embala o casal de amantes figurativiza-se na escolha peculiar das palavras, na constante métrica das frases-versos, alternando-se entre breves e tônicas⁶ (“*os pés de ambos mal toçavam o chão”; “*dançavam por montes e vales”; “*na areia das dunas”; “*na beira das ondas”*), segmentos paralelísticos, no uso predominante de vocábulos portadores de encontros vocálicos (noite; ouvia; rua; dizia; chão; voasse; areia; beira; mais e mais; caía), ou seja, na presença de assonâncias entremeadas com a aliteração de sons nasais provocando a sensação do deslizar da dança.***

A narradora-protagonista associa o amante de sua mãe aos anjos serafins, primeiramente pela analogia de seu nome “Serafim das Canas”, a seguir pelas correlações entre Serafim e os anjos estudados nas aulas de catequese a partir de elementos incisivos: os serafins são uma classe angelical que tem como

⁶ Vale notar que exemplificamos as frases-versos entre parênteses, sendo que as sílabas breves foram marcadas com o uso da fonte em itálico e as tônicas foram sinalizadas por meio de grifos.

característica peculiar possuir a forma humana. Eles ficam em torno de Deus e também são chamados de abrasadores por poderem segurar brasas nas mãos sem se queimarem: “[...] um dos serafins voou em minha direção; trazia na mão uma brasa viva, que tinha tomado do altar com uma tenaz.” (ISAÍAS: 5:6); e o ferreiro Serafim parece também ter o poder de não se queimar, carregando consigo o poder do fogo: “[...] ele não se interrompia, descia os braços sobre o fogo e batia o ferro, sem medo de queimar-se. Estava descalço e tive a sensação de que ele poderia andar, sem sentir dor, sobre carvões acesos.” (GERSÃO, 2000, p.31) Devido ao medo, essa associação, contudo, é disfórica, e ela injeta em Serafim elementos que o aproximam do “anjo pecador⁷.” Como a identidade de Serafim oscila entre o bem e o mal, o humano e o demoníaco, do mesmo modo como o chefe dos anjos decaídos está fadado a ser lançado no abismo (Livro do Apocalipse: 20:1-3), Ilda tem medo de sua mãe cair do alto das ravinas acompanhada pelo anjo-amante, ou seja, castigada pelos seus pecados, ter o mesmo fim.

Dessa maneira, Ilda segue a sua trajetória buscando encontrar sentidos em diversas dicotomias que vão permeando seu discurso narrativo, como as tensões construídas entre sonho e realidade, água e fogo, sagrado e profano, recorrentes ao longo do enredo:

Nas noites em que ela saía, eu sentava-me no seu lugar a olhar o fogo. A lenha torcia-se, sibilava como cobra, enovelava-se sobre si própria. As chamas dançavam, nunca mais largando o que tocavam, enrolavam-se em volta, faziam corpo com o outro corpo, como se o devorassem. Os troncos grossos e rugosos iam ficando escavados, finos por fim que nem galhos ou píncaros de fruta. E depois nada, **“sumiam-se no lume, voavam no ar”**. (GERSÃO, 2000, p.37, ênfase nossa)

⁷ De acordo com Orlanda Azevedo (2003), os mitos da fraternidade entre Deus e Lúcifer, o anjo decaído, são muito antigos e denotam certa consanguinidade entre o bem e o mal. Esses mitos servem para explicar a existência dos dois polos como elementos indispensáveis ao equilíbrio do mundo, tanto é que em algumas religiões há uma bi-unidade divina. Aproveitamos também fazer uma menção sobre a etimologia e evolução bíblica da palavra “demônio”, segundo a *Grande Enciclopédia Universal: dicionário da Bíblia e Cristianismo* (2004) que no seu original grego (daimon) designa “um ser divino, particularmente um deus protetor”. Como na literatura grega a palavra “daimon” é utilizada no sentido de “voz interior, guia das nossas ações”, é na literatura cristã que o termo personifica o mal e torna-se sinônimo de diabo ou satanás, atribuindo-lhe fenômenos perturbantes (doenças mentais, perversões, bruxaria).

Nesse momento da narrativa, já se dera a descoberta pela menina dos encontros da mãe com o amante, representado pelos anjos. Aliás, é importante salientar que anjos são figuras que invadem a narrativa e conduzem a narradora rumo ao aprendizado que favorecerá o seu conhecimento de mundo. Seu avô, de certa forma, é um anjo intermediador entre a protagonista e as suas descobertas; Serafim é o anjo curador de sua mãe; e ainda há os anjos bons e anjos maus que irão testá-la na sua descoberta sobre o verdadeiro sentido dos encontros de sua mãe, como veremos no final deste capítulo.

Observando a passagem transcrita anteriormente, vários elementos merecem comentários. Diante do fogo tentador da lareira, Ilda enxerga os desejos mais íntimos da mãe, metaforizados pela imagem da cobra enovelando-se sobre si própria, e sente medo do pecado, da transgressão de valores até então tidos como sagrados. A serpente é o arquétipo da alma da mãe, a abstração encarnada e enigmática feminina. Assim, os “truncos grossos e rugosos”, metáfora fálica, se transformam, sob o olhar da menina, em galhos finos como “píncaros de frutas”, como se perdessem a força viril. Note-se como a interdição materializa-se no plano da expressão por meio das imagens, captadas e descritas pela personagem como forma volátil. É preciso diluí-las ou dissipá-las, tornando-as distantes: “sumiam-se no lume, voavam no ar”. Mas toda a cena se reveste de ambiguidade, pois a tentação do desejo e sua rejeição se entrelaçam – sinal de que para a personagem se inicia o seu crescimento como “mulher” e o florescimento da sexualidade. Ao mesmo tempo em que seu olhar queima e volatiliza as imagens, erotiza a torção da lenha e a fusão dos corpos, traduzindo, assim, os encontros da mãe com o amante.

Em seguida, Ilda descreve o pai jogando água sobre a lenha, novamente através de um discurso que se metaforiza para demonstrar a tentativa deste de impedir, em vão, os encontros:

O meu pai tirava da lareira a última cavaca acesa, batia-a no chão para a apagar, deitava-lhe água por cima. A lenha chiava, deitava fumo, a água [...] desaparecia. A cavaca ficava negra e, à medida que ele a batia, ia-se desfazendo em pedaços incandescentes de carvão. Acesos por dentro, apesar da água. Porque o fogo era mais forte. (GERSÃO, 2000, p.37)

O fogo do desejo é mais forte que a monotonia da vida conjugal de seus pais, por isso, é em vão a tentativa de apagar o fogo com a água (reprender os impulsos sexuais), eles continuavam existindo dentro dos instintos dos amantes, “acesos por dentro”, como “pedaços incandescentes de carvão”.

Em relação a Serafim das Canas, podemos dizer que o “encantamento” da narradora por essa personagem se manifesta de medo ambíguo. Apesar de admirar a habilidade de Serafim em manusear o fogo no seu ofício de ferreiro, ela fica confusa com as verdadeiras intenções do homem que é a grande paixão da juventude de sua mãe e, por isso, vê com desconfiança ele ser transformado em um anjo salvador da família.

A ida da narradora à casa de Serafim pela primeira vez também pode ser considerado um movimento singular pelos efeitos advindos da contemplação daquele homem com tronco nu a se lavar. Logo em seguida a essa visão, ela faz a seguinte observação: “Parei junto do fogo, com vontade de estender as mãos e tocar as chamas (tal como sua mãe fazia em casa, sentada junto da lareira). Queria vê-lo outra vez bater o ferro, lidar com o fogo como se domasse um animal.” (GERSÃO, 2000, p.32, parênteses nossos), o que demonstra Ilda flagrada na sua atração pelo sexo oposto, portanto, uma sensação epifânica, no caso a descoberta da sexualidade.

São esses instantes de percepção, motivados pelo encontro/contato com o desconhecido em que a narradora se depara, que vão adensando e amadurecendo sua trajetória de vida.

Certamente que a menina, diante do comportamento inconsequente e obsessivo da mãe, se vê obrigada a amadurecer mais rápido por ter que cuidar dela, com uma sutil e confidente troca de papéis (mãe/filha). A mãe merece cuidados como se fosse uma criança, e a menina mantém segredo não só do que acontece longe dos olhos do pai, como também de suas descobertas. Esse processo, no entanto, se encaminha para uma relação de adversidade, pois Ilda, na revelação de sua feminilidade, passa a enxergar a mãe como uma rival, uma pessoa com quem ela quer competir a atenção: “No domingo seguinte nem fui à missa, fingi-me doente na cama, às escuras. Como a minha mãe fazia dantes, pensei [...]” (GERSÃO, 2000, p.44)

A protagonista se vê diante de novos cenários, em nada eufóricos, pois o seu entorno não é marcado por pureza e inocência, ingenuidade ou virtudes;

existem mazelas, fraquezas, envolvendo pessoas e coisas. A observação atenta do que acontece com a mãe, numa espécie de rito de passagem, impulsiona-a a uma espécie de “alumbramento”, já que não se vê mais como uma menina incipiente diante da vida e das pessoas.

Ilda percebe que o amadurecimento lhe chega e tem de aceitá-lo. Por isso, o medo do pecado se transforma em atração por ele, já que lhe surgem os primeiros desejos eróticos, distanciando-a do aconchego do “útero” materno, simbolizado pela proteção da mãe, que, por sua vez, está em busca de sua própria identidade. A mãe deixa de ser o “ninho”, ou a figura protetora, e passa, sob o olhar perplexo da filha, a ser rival, porque é mulher que tem um “anjo” a protegê-la, permitindo-lhe viver seus sonhos e desejos. Na verdade, mas sem confessar, Ilda sente ciúmes da mãe, por não haver nenhum anjo que a proteja, nem a ela, nem ao seu pai: “Pensei se também ele (o pai) iria ao encontro dos anjos. Mas só se via a noite, em toda a volta. Achei que para ele não haveria anjos no caminho.” (GERSÃO, 2000, p. 36, parênteses nossos)

Trava-se um conflito na personagem, oriundo da situação paradoxal que experimenta: a melhora do estado psicológico emocional da mãe não gera felicidade em Ilda, pois está aprendendo a ironia do discurso e se decepciona ao descobrir o jogo entre ser e parecer nos relacionamentos humanos. Há uma distância entre o que passa a ver no real e o mundo imaginário que ela criou e deseja construir. Decepção que se manifesta sob a forma híbrida de revolta e conscientização: “Odiei-a porque ela [a mãe] parecia feliz, enquanto para mim o dia mais feliz já passara e fora igual aos outros, se felicidade era isso eu não a queria, o melhor era a minha vida acabar naquele instante [...]” (GERSÃO, 2000, p. 45, parênteses nossos) Ou seja, novamente uma inversão: enquanto a mãe deixa de ser aquela pessoa triste e deprimida, Ilda se angustia com seu ciúme. A infelicidade da narradora decorre, portanto, de sua descoberta das artimanhas do discurso usadas como falseadores da verdade, como os ensinamentos religiosos e sociais. A “verdade” ensinada no mundo teórico das convenções é uma, mas a verdade prática é outra.

Afinal, no momento em que a narradora desmistifica a visão dicotômica entre o sagrado e o profano, ao mostrar que uma instituição tomada por sagrada é vulnerável na própria moral que apregoa, passa a questionar a segunda maior instituição pregada pela Igreja: o casamento, coberto de engodos e jogos de

aparências, capaz até de aceitar pacificamente um triângulo amoroso como o de sua mãe.

É difícil para Ilda entender o que está acontecendo consigo própria, o que só irá se efetivar aos poucos, graças às revelações e descobertas vividas. É o leitor que observa, nas trajetórias das duas personagens (mãe e filha) e nas manifestações de linguagem, nos silêncios e na sua ruptura, as transformações que se constroem na narrativa. Desse modo, confirma-se um outro atributo da concepção de epifania, conforme Magalhães Júnior esclarece em sua obra: “Dependendo do tipo de história, o personagem pode estar ou não estar cômico de que chegou tal momento, de que foi colhido na armadilha de uma epifania.” (1973, p.17) Ilda pode demonstrar não ter essa consciência, pois suas descobertas ganham máscaras para que ela possa experimentar esses sobressaltos e ir superando-os até atingir o amadurecimento necessário para efetivamente compreendê-los.

Por esse motivo, a personagem não vê o pai como personagem tolo, covarde ou fraco, nem a mãe como totalmente pecadora e desleal; reconhece-os como “humanos”, com virtudes e vulnerabilidades. Para ela, o pai aparenta ser uma personagem vitimada e passiva, devido às circunstâncias vividas com a esposa depressiva e seus encontros amorosos. Mas como o simulacro, dentro da narrativa, é uma estratégia por meio da qual as personagens se protegem e ocultam sua verdadeira identidade, a percepção do verdadeiro sentido de suas descobertas, para Ilda, só se tornará possível ou se fará com lucidez no final da trama, momento em que o enigma social, representado pelos laços familiares, se revela.

Carne e espírito se fundem no imaginário de Ilda, anjo e demônio iluminam-se mutuamente, assim, o bem e o mal têm suas fronteiras diluídas. Por isso, podemos afirmar que em *Os anjos* esbarram-se dois tipos de epifania, a religiosa e a profana. Enquanto os ensinamentos religiosos ainda eram capazes de iludi-la, suas descobertas tinham o teor do sagrado. No entanto, a partir do momento em que a narradora-protagonista desmascara a ideologia existente por trás desses discursos, e se decepciona – como é o caso da expectativa da primeira eucaristia - ela transfere para as imagens religiosas, como os anjos, o padre e todo o arsenal de símbolos que sustentam a Igreja, uma conotação profana, humana e imperfeita. Ou seja, Ilda ganha o poder de questionar a simbologia sagrada, desmistificando-a. De modo similar, ela transfere a idéia da sacralização no discurso profano, não-cristão, como é o caso da história de Maomé e seu encontro

com o arcanjo Gabriel. Dessa maneira, se a epifania sagrada é “humanizada” pela narradora e as revelações profanas elevam-se ao sagrado, podemos dizer que a descoberta da sua própria sexualidade e o amor existente entre sua mãe e o amante ganham a beleza da perfeição divina.

No final da narrativa, descortina-se o acordo tácito criado entre os adultos a respeito da mãe diante de seus olhos, acordo que ela não conseguia apreender em sua consciência até aquele momento. Assim, dividida entre o bem e o mal, por cujas tentações é seduzida pelos anjos, Ilda é objeto de sopros epifânicos ambivalentes:

Os anjos maus desceram sobre mim como relâmpagos, estenderam-me o braço na direção do roupeiro, abriram-me a boca e encheram-na de palavras como carvões acesos:
Ela tem lá dentro o retrato do Serafim [...]
Mas os anjos bons roçaram a minha outra face e não cheguei a dizer as palavras. (GERSÃO, 2000, p. 45)

No entanto, com a reação materna, plena de carinho para com a filha, ela experimenta o último instante epifânico, pois descobre que o acordo que ela iria romper favorece a união familiar:

[...] lembro-me de olhar e de ver tudo muito claro, como se uma luz mais forte se acendesse. Éramos uma família, vi. O meu pai, a minha mãe, o meu avô e eu. O que quer que acontecesse, a minha mãe voltaria sempre, não punha um pé em falso ao andar nem caía do alto das ravinas. Nem a levava o vento. Porque estava ligada a nós. (GERSÃO, 2000, p.46)

A descoberta de que eles são uma família autêntica, com seus problemas e dificuldades como qualquer outra, de que ela não perderá a sua mãe, de que o relacionamento extraconjugal não irá penalizá-la e nem desfazer o laço de amor existente entre eles – é o que lhe dá a última revelação: o encontro com a essência da alegria. Ilda torna-se satisfeita por existir e fazer parte dessa família. Ela, por fim, os aceita do jeito que são e descobre que os respeita e os ama: “Olhei para ela

outra vez: Estava tão bonita como no tempo do retrato, antes de eu nascer. E eu estava contente por ter nascido⁸.” (GERSÃO, 2000, p.46)

A revelação das verdades implícitas no discurso transforma e amadurece a pequena narradora de *Os anjos*, e o calar-se, para ela, não representa mais a ignorância sobre os acontecimentos que a rodeiam, mas uma opção na sua performance. Ilda nunca mais deixará de ver as coisas com lucidez, e agora pode fazer as suas escolhas com consciência, pois adquiriu o conhecimento ao longo de sua trajetória que a impulsionou em direção à criticidade e ao domínio das facetas da linguagem humana.

⁸ Esse desfecho narrativo marcado pelo eufórico, apesar do percurso movido por tensões e sensações disfóricas, contraria o final de muitas narrativas de Teolinda Gersão, cujos romances, sobretudo os primeiros, não apresentam uma saída positiva ou totalmente resolvida para as personagens.

6. O NARRADOR: ESTRATÉGIAS DE SEDUÇÃO

6.1. Jogo com o olhar e a percepção atenta

Toda narrativa se faz de um jogo de vozes em um “contar” imitativo do real, cabendo ao narrador selecionar e variar a quantidade de informações a serem relatadas em seu enredo, afinal “[...] a voz do narrador constitui a única realidade do relato. [...] Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens. Mas sem narrador não há romance.” (TACCA, 1983, p.65)

Genette (1979) explica que há duas modalidades essenciais na regulação da informação narrativa: a distância entre aquele que narra e aquilo que é narrado; e a perspectiva – ou ponto de vista - adotada pelo narrador, técnica que lhe possibilita esconder ou não o que se conta na trama narrativa.

Para ele, no âmbito da distância, há narrativas de fala, em que percebemos menos presença do narrador e maior quantidade de informações de personagens; e há narrativas que o teórico denomina como narrativas de acontecimento, ou seja, aquelas que apresentam maior presença do narrador, mas com menos informações sobre os fatos e personagens.

Em relação à perspectiva, Genette adota o termo “focalização” para denominar as diferentes perspectivas a serem adotadas pelo narrador: focalização zero, utilizada pelo narrador onisciente; focalização interna, comum ao narrador que se aproxima de alguma personagem e a acompanha; e a externa, para aquele narrador que não demonstra o lado mais íntimo de suas personagens.

Torna-se necessário então saber, em cada obra, qual é a escolha de focalização adotada pelo narrador para melhor extrair do enredo as informações que serão transmitidas, e como serão transmitidas ao seu leitor. Para isso, o narrador pode optar por uma postura heterodiegética, homodiegética ou ainda autodiegética em relação à trama. Ou seja, se ele se ausentar/distanciar da história empregando a sua focalização na terceira pessoa, como um observador, torna-se narrador heterodiegético, mas se ele tiver a ocasião de empregar a primeira pessoa para designar uma de suas personagens como “contadora” da diegese, a mesma ganha

um narrador que tanto pode ser homodiegético quanto autodiegético, dependendo do grau de sua presença no enredo. Se o narrador desempenha um papel secundário, se ele assume o papel de testemunha e entrega a outra personagem a protagonização do enredo, denomina-se narrador homodiegético. No entanto, se o narrador constitui o herói de sua narrativa, recebe o termo autodiegético, que nada mais é que um “grau” mais forte do homodiegético, mas que assim foi denominado por Genette (1979, p. 244) para que essa simples diferenciação fosse realçada.

Para Oscar Tacca (1983), quando coincide de narrador e personagem serem a mesma pessoa há uma sobreposição de suas figuras. Quem fala, nesse caso, é a personagem, e o que diz relaciona-se com a sua personalidade e ao seu modo de ver o mundo, portanto, é deficiente (ou infrasciente) o modo como se relaciona o conhecimento do narrador e o das demais personagens. Além disso, a perspectiva visual, ou seja, aquilo que o narrador-personagem vê, ou o modo como ele vê, se transforma em perspectiva psicológica, seu ponto de vista torna-se a sua verdade, a verdade de toda uma trama. Dessa maneira, se é óbvio que o narrador tem que saber para poder contar, muito mais importante que o ato de contar é o “como” contar, o seu ponto de vista sobre o acontecido. Por isso, esse ato de contar de um narrador-personagem é limitado, ele não domina o que se passa longe dele, a sua focalização no enredo é limitada.

Em *Os anjos* temos uma narradora-menina que protagoniza o enredo, mas que – ao focalizar o percurso de sua mãe, na tentativa de compreendê-la e/ou, talvez, ingenuamente ajudá-la a se recuperar da doença depressiva que a aliena – assume um certo distanciamento de si própria enquanto protagonista, tornando a mãe o objeto principal de sua análise, em um jogo de espelhos em que passa a reconhecer-se como pessoa a partir de sua própria mãe.

A narrativa, de certa forma, apresenta um rito de passagem para Ilda, da meninice à adolescência: as perdas e os ganhos oriundos do crescimento; a aquisição da linguagem escrita; o domínio do discurso; a sua relação com os estereótipos sociais; a descoberta da sexualidade; o desmascaramento dos falsos valores morais que permeiam os relacionamentos humanos.

O psicólogo Gruber, em *O drama da puberdade* (1966), explica que esta é uma fase emotiva que repercute em um início de interiorização para a criança em desenvolvimento:

Durante esse período desenvolvem-se a energia do corpo e uma insuspeita riqueza interior. Os sentidos tornam-se impressionáveis, os instintos mais veementes. Grande parte do que até agora jazia adormecido no fundo da alma emerge à plena luz da consciência. A inteligência tenta abraçar tudo e a fantasia corre atrás de sonhos fantásticos e multiformes. (GRUBER, 1966, p.16)

Ao longo deste capítulo, poderemos verificar que as características acima enumeradas fazem, todas, parte do perfil psicológico da protagonista, pois a menina volta-se para o seu interior, observando e tentando entender a si mesma, a sua vida íntima, seus sentimentos e impulsos, ou seja, “ com uma sensação de espanto, (o jovem púbere) toma consciência do fato de pensar, de sentir, de desejar e de possuir uma alma emotiva.” (GRUBER, 1966, p.48, grifo nosso)

Bruno Bettelheim, em *A psicanálise nos contos de fadas* (1980, p.16), explica como a criança adapta o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, tornando-se apta para lidar com novos conhecimentos de mundo:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento - separar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis; obter um sentimento de individualidade e de autovalorização, e um sentido de obrigação moral - a criança necessita entender o que se está passando dentro de seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão, e com isto a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados - ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes.

Para o psicanalista, a imaginação reconforta e ajuda – não apenas as crianças, mas o ser humano em geral - a viver o mundo das realidades cotidianas, muitas vezes penosas para poderem ser suportadas. Por isso, a leitura de histórias infantis e, mais propriamente, de contos de fadas favorece a criança esse “desvendar” o mistério da vida, tal como ocorre com Ilda, que o faz por intermédio de outras histórias lidas ou ouvidas (almanaque, bíblia, narrativas orais), já que a narradora não teve contato com esse gênero literário, mas atinge, no mesmo grau, a compreensão dos conflitos oriundos do crescimento.

As histórias paralelas que surgem em *Os anjos* possuem um papel muito importante na trajetória de vida da narradora-protagonista, pois remetem ao imaginário e, nele, Ilda reformula seus questionamentos, exercita soluções, recria a sua própria realidade, encara a sua angústia de crescer. Além disso, essas histórias a auxiliam no desenvolvimento de conceitos morais, seja na sua perpetuação, seja no seu rompimento. Como a personalidade humana também é construída e avaliada (principalmente pelos outros) em termos morais, a atitude de Ilda de “orientar-se” no espaço moralístico social faz parte da construção da identidade própria: tomar decisões sobre o que se pode ou não fazer de modo a não ferir aos outros nem a si mesma, optar pelo bem ou pelo mal, por aquilo que é considerado superior, altruísta, ou não. Ou seja, a narradora se depara com tudo isso na construção daquilo que ela quer ser, e na decisão do que ela pode ser.

Nesse sentido, a trajetória de vida de Ilda ora é costurada à de sua mãe, ora se opõe. Acompanhar a trajetória materna, entremear o seu histórico de vida às angústias e experiências vividas por sua mãe, ou mesmo opor-se a ela, são habilidades de que a narradora se apropria para a construção dessa malha de aprendizagens que a forma como pessoa e a transforma em mulher.

A mãe da menina é o seu espelho: tudo aquilo que ela quer ser, tudo aquilo que ela deseja para si e, ao mesmo tempo, tudo o que mais a amedronta, mais rejeita.

As angústias de Ilda são próprias da sua idade. Libertar-se do cordão umbilical é necessidade vital de qualquer ser humano, e esse corte, embora seja dolorido, no final da trama narrativa, devolve filha e mãe uma para a outra, mas numa relação amadurecida e de reconhecimento do amor incondicional que as une.

Como já comentamos no capítulo “Palavra e silêncio: um jogo de poder”, todo discurso tem por objetivo a persuasão, e o enunciador se arma de recursos argumentativos variados para persuadir o enunciatário. Entre esses variados recursos, temos a utilização de figuras de pensamento e de palavra, procedimento largamente utilizado na diegese de *Os anjos*, tanto no discurso da narradora, quanto no das personagens.

Ilda, a narradora-protagonista, aprende o sentido das figuras de palavras, como a metáfora, com o seu “anjo-avô”, personagem que sente necessidade de transmitir seus conhecimentos sobre as tradições e histórias do lugar onde viveu. Ela reconhece a ironia, figura enfatizada no discurso social, representado pela

escola, igreja e comunidade. O discurso, na sua tentativa de persuasão, sempre é revestido por temas e figuras que o tornam abstrato, e a habilidade de enxergar as entrelinhas discursivas e de ler essa abstração contextual é adquirida pela narradora ao longo do enredo. Assim, após a aquisição da competência linguística, a menina consegue transpor para a sua própria linguagem de narradora a figuração das palavras, utilizando não apenas a metáfora, mas a sinestesia, o que demonstra que ela absorve, vive e transpira o sabor da linguagem.

Na construção de seu discurso, Ilda, às vezes, assume uma voz autodiegética, ou seja, como protagonista, quando seu foco de atenção são seus anseios, medos e expectativas. Mas, na formulação de hipóteses sobre a sua mãe e a comunidade que a cerca, nas tentativas de compreensão de seu mundo, ela momentaneamente entrega a protagonização – como já explicamos - para sua mãe, figura central da obra e ponto de maior conflito para Ilda em todo o enredo, embora a heroína seja a própria narradora. Isso, de certa forma, se desvia um pouco do que afirma Genette (1979, p.275):

Na narrativa autodiegética, o herói-narrador não cede, normalmente, a quem quer que seja, o privilégio da função narrativa. Com isso, temos o prolongamento direto de um discurso autenticamente pessoal, fruto de uma escolha estética consciente do romancista, e não o signo da confiança direta, da confissão, do registro empírico. (GENETTE, 1979, p. 245)

Sabendo que a escolha da voz autodiegética possibilita a utilização do monólogo interior e do fluxo de consciência, em seu discurso, Ilda dá margem para que o leitor desembarace, junto dela, a teia de questionamentos emaranhados sobre a sua realidade íntima.

Embora muitos críticos usem as expressões “monólogo interior” e “fluxo de consciência” como se ambas⁹ fossem indiscriminadamente uma coisa só, podemos

⁹ Vale enfatizar que não temos a intenção de, no corpus de nosso trabalho, nos aprofundar no conjunto de técnicas utilizadas na arte literária para registrar os aspectos psicológicos da personagem, mas torna-se relevante citar que o crítico e professor norte-americano Robert Humphrey (*Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press, 1968, p. 23) possui um importante estudo no qual relaciona quatro técnicas, denominadas “monólogo interior direto”, “monólogo interior indireto”, “descrição por autor onisciente” e “solilóquio”, como fundamentais à construção do fluxo de pensamento na obra ficcional. E é devido a esse estudo que muitos teóricos brasileiros optam por não dissociar o monólogo interior do fluxo de consciência.

diferenciar essas técnicas de descrição de padrões de pensamento (processo mental) das personagens ficcionais, considerando uma diferença primordial existente entre elas: enquanto o monólogo interior é a citação direta e encadeada do discurso silencioso (e, portanto, elaborado, racionalizado) da personagem, no fluxo de pensamento percebe-se que o conteúdo faz parte do nível de consciência da pré-fala da personagem, espaço em que não há censura nem ordenação lógica.

O professor Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981, p. 51) explica que o fluxo de consciência é a “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens”. Quer dizer, é um método em que se busca traduzir um fluir espontâneo e contínuo de lembranças, pensamentos, idéias e sentimentos das personagens, tal como flui a consciência humana em seu processo psíquico.

Como o monólogo é um recurso que enfatiza o estado interior das personagens a partir de um encadeamento de imagens, sensações visuais ou de ideias que se associam e formam um conjunto de hipóteses, no caso de *Os anjos*, constatamos que a narradora se apropria desse artifício para rememorar diálogos entremeados a descrições, de modo a quebrar a sequência cronológica da narrativa. Tal recurso auxilia o direcionamento da narradora rumo às suas futuras descobertas epifânicas, as quais já estudamos no capítulo anterior.

Na sua explicação sobre monólogo interior, Oscar Tacca (1983) afirma que é o narrador quem organiza o discurso interior da personagem, seu mundo psicológico, e cabe a ele decidir se as ideias serão expostas de maneira ordenada ou ao acaso:

[...] o monólogo interior é, com efeito, uma *contradictio in terminis*: atividade mental pré-lógica vertida nos moldes – lógicos – do discurso, impressão convertida em expressão, silenciosa intimidade transformada em comunicação. Esse bulir anterior à palavra adquire forma de linguagem (por mais desconexa e descosida que seja) por obra de um narrador: é este quem substitui uma pluralidade simultânea por uma linearidade expressiva, quem põe a ordem do discurso em lugar do caos ou do acaso das associações de ideias. (TACCA, 1983, p. 98, ênfase e parênteses do autor)

Ilda, como narradora-personagem, transforma em discurso expressivo a pluralidade de ideias e de associações que lhe vêm à cabeça, de maneira aparentemente súbita. Tanto é que pode parecer, em determinados momentos, que Ilda manifeste fluxo de pensamento enquanto “espaço em que não há censura nem ordenação lógica”, pois a narradora não está presa a convenções e cria, além disso, imagens justapostas, encadeando-as como se fossem camadas em série, que se transformam em um verdadeiro labirinto de imagens, de fragmentos que se juntam e recriam a identidade das personagens e a realidade por eles vivida. Mas não se trata de um processo ingênuo, pois se atentarmos bem, vemos que a narradora – sob o viés da sua figura-criança – oculta a sua habilidade de conduzir o discurso de modo sinuoso, valendo-se de uma estratégia peculiar que envolve o leitor de modo a não deixá-lo interromper a sua leitura e a querer desvendar gradativamente cada enigma do seu discurso, sempre revestido por uma linguagem poética, porque faz com que se crie um mundo original, em que ela, na sua competência de narradora perspicaz, reflete sobre as experiências vividas exteriormente associando-as com a compreensão de mundo interior por intermédio de uma relação imagética, ou seja, figurada.

Um exemplo de como o discurso de Ilda abraça o leitor e o convida a participar do seu processo mental de construção da realidade é o momento em que a narradora descreve algo que imagina, ou sonha, pois já está quase adormecida, ou imagina que já está dormindo enquanto a cena ocorre, mas a sua descrição é totalmente irreal, apenas serve para justificar o choro de sua mãe à noite e encontrar um culpado para a sua dor:

Antes de adormecer penso nos serafins. Mas não consigo vê-los, tudo o que vejo é a cara do Serafim das Canas, ao fundo dos degraus da igreja, penteado com brilhantina e com olhos que parecem rir e deitar lume. Quando adormeço ele está sentado à mesa da cozinha. Joga as cartas com a minha mãe e ganha sempre. Talvez seja por isso que ela começa a chorar.” (GERSÃO, 2000, p.34)

No conteúdo de sua narração, a menina demonstra a perda dessa consciência lógica e deixa transparecer a sua dúvida na contraposição da realidade com os elementos imaginários. Porém, esse fluxo de vozes mentais é estratégico, pois instaura-se um jogo em que o leitor é convidado a participar para descobrir até

onde o discurso da narradora é o que ela realmente vê, relembra, pensa, sabe, reflete, imagina e o que ela quer nos induzir a pensar que seja.

Nessa vertente, o universo de imagens que se opõem na narrativa, como sonho X realidade, sacro X profano, demonstra o estado interior da menina-narradora flagrada em uma ansiedade desestabilizadora que a faz refletir sobre a sua identidade e a de sua mãe, pelo laço afetivo, tanto na família como na comunidade.

Ana Carolina Caretti (2009, f.48) afirma que são “constantes na narrativa de Teolinda os questionamentos que existem em acordo com a situação de busca, engendradas pela protagonista, por sua evolução interior.” Esses questionamentos, em *Os anjos*, são permeados pela sutileza das experiências pessoais que interferem nos desejos, recalques e fobias da narradora.

Na obra, o modo como é construído o discurso, e a manifestação da matéria psíquica tão intensa da narradora-personagem faz com que percebamos que as suas angústias e até mesmo as suas supostas conclusões são entregues ao leitor, como se este pudesse resolvê-los por ela. Ou seja, Ilda acaba por “dialogar” com seu leitor, envolvendo-o em um jogo sedutor. As dúvidas e descobertas lançadas ao vento, embora tão sutis nas palavras da narradora, levam o leitor a descobrir a verdade antes da própria contadora da história, ou pelo menos, ter a impressão disso. Contudo, não podemos nos esquecer de que a pequena narradora, no decorrer de sua vivência, adquire um saber muito mais elevado do que a de qualquer outra menina da mesma idade, e não devemos menosprezar o poder existente em seu discurso, domínio este que pode enganar até mesmo o leitor.

Entretanto, como modo de dar espaço para vir à tona e deixar transparecer seus conflitos interiores, dependendo da situação e do momento vivido, a ambiguidade que permeia entre as fronteiras dos elementos sonho/realidade, sacro/profano, água/fogo, etc. diversas vezes citados neste estudo tanto podem se encontrar numa relação de oposição como de complemento, mas sempre tensionando o conhecimento da protagonista em vias de amadurecimento.

Ilda, em seu jogo com o leitor, demonstra que não está completamente decidida em relação à interpretação que deve dar aos fatos narrados ou que talvez nem queira que o seu leitor se precipite na sua leitura. Ela possui dúvidas sobre o que viveu ser ilusão ou verdade. Isso é expresso de várias formas na narrativa, como o emprego dos verbos nos pretéritos perfeito e imperfeito, alternando o modo

indicativo com o subjuntivo, o que nos traz a impressão de uma modalização verbal em que se demonstra uma dose de incerteza entre o que a narradora fala e o que ela pensa: “Não lhe contei do retrato escondido no gavetão do roupeiro, porque isso me parecia outra vez sonho. Embora fosse verdade.” (GERSÃO, 2000, p.30) O verbo “contar”, no pretérito perfeito, indica o que ela realmente fez, ou seja, Ilda não contou nada do que sabe ao seu avô. Contudo, ao se pronunciar na dúvida entre o sonho e a realidade, ela usa o imperfeito para os verbos “ser” e “parecer”, demonstrando que é dúbia a sua interpretação da realidade. Essa dubiedade é interessante não apenas como reflexo de seu estado de incerteza em relação aos fatos como também reforça a modulação hesitante da própria narrativa, acentuando, assim, o modo de ser da ficcionalidade.

A imagem desse retrato, citada com frequência ao longo da obra, é o elemento que traz gradativamente a revelação principal da trama narrativa. Trata-se da imagem materna, com roupa de festa e semblante feliz, e a narradora destaca esse retrato pela primeira vez para contrapor na enunciação a tristeza presente da mãe à alegria de seu passado. Através dele, a filha esmiúça a mãe que está conhecendo: compara as suas roupas e penteados, as cores, a sensualidade, as atitudes. De tanto ser observado, o retrato ganha vida própria, pois “quando se fica a olhar para o retrato, muito tempo, quase se pode ouvir a música de dança” (GERSÃO, 2000, p.26). A indeterminação do sujeito na construção “se pode” comprova essa vida existente na fotografia que, de tão forte, distancia-se da Ilda e atinge o plano real da casa.

O retrato promove a viagem de Ilda, do presente ao passado. As festas, então, voltam em forma de lembrança para a disfórica realidade familiar, através da sua imaginação e dos comentários do avô sobre a aldeia onde vivia. Assim, esse passado eufórico se sobrepõe ao presente, e a pequena narradora obtém mais experiências que a fazem crescer, traçando paralelamente o mundo antes de sua existência e o mundo depois, por meio das descobertas conotadas em sua trajetória.

Essa mesma imagem da mãe retorna no desfecho da narrativa: “Olhei para ela outra vez: Estava tão bonita como no tempo do retrato, antes de eu nascer. E eu estava contente por ter nascido.”(GERSÃO, 2000, p.46) Percebe-se, nesse fragmento, que a fotografia - cuja imagem ganha dinamicidade - metaforiza o objeto de desejo de Ilda: a presença de uma mãe feliz em um lar que não seja desfeito.

Se o lar é o abrigo, a mãe é a menina que necessita voltar à luz protetora de que um dia se viu ausente. E a filha, por ironia, funciona como uma espécie de “anjo”, que traz a mãe de volta para esse ninho. Concomitantemente com a volta da mãe ao lar, a filha readquire a segurança. Dessa forma, ambas reencontram o “paraíso perdido”.

Até então, porém, a narradora ainda não sabe que é feliz, mas a cumplicidade da mãe a faz “ver tudo muito claro, como se uma luz mais forte se acendesse.” (GERSÃO, 2000, p.46) Diante da nova realidade familiar, aliada à imagem da fotografia, pela qual a narradora pode transitar entre o real e o imaginário, Ilda se vê mais uma vez em um momento epifânico, descobre a felicidade de existir.

Há outras oportunidades de verificar a dicotomia existente entre a realidade e a fantasia, e entre o ser e o parecer, ao longo do enredo. Uma delas é o entrelaçamento de outras histórias na narração principal, pois *Os anjos* é uma narrativa constituída também por outras histórias que nela se encaixam através do relato da própria narradora daquilo que ela ouve ou lê. São estas as histórias contadas pelo seu avô, pelo padre, as histórias ouvidas cotidianamente em seu círculo de amizade e as lidas em um almanaque.

No fragmento abaixo, após a descrição do modo como o pai da narradora apagava as chamas da lareira, ela relembra:

Num domingo, na missa, o padre também falou dos anjos e do fogo:
Um rei mandava deitar três jovens numa fornalha acesa, a chama subia e subia, saía para fora e abrasava os que estavam próximos, mas o anjo do Senhor fazia soprar uma brisa fresca como o orvalho no meio da fornalha e o fogo não os queimava e eles cantavam. (GERSÃO, 2000, p.37-38)

São três fatos que seguem um ao outro, ligados por um elemento comum, que é o fogo. Na descrição da ação do pai, Ilda observa que o fogo ainda é mais forte do que a água que tenta apagá-lo, ficando implícito que essa dicotomia (fogo X água) liga-se ao amante de sua mãe, o demoníaco e angelical Serafim. Ela não cita o seu nome, mas comenta “o padre também falou dos anjos e do fogo”, como se falasse de “Serafim” e a brasa do amor entre os amantes. No parágrafo em seguida, a narradora nos conta a história citada pelo padre na missa, cujas personagens são aliviadas da queimadura da fornalha por ajuda da brisa oriunda de lábios angelicais.

Mesmo que ela ceda a voz a essas personagens, logo em seguida, a sua atitude é a de reapropriação, com o intuito de dismantelar o fato contado para o favorecimento de sua outra interpretação, atitude que lhe permite resgatar o universo imaginário e recriar a realidade.

Todorov (1970) explica que essas narrativas encaixantes podem ser consideradas narrativas de outra narrativa, pois:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa narrativa abstrata da qual todas as outras são partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que precede diretamente. Ser narrativa de uma narrativa é destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.(TODOROV, 1970, p. 126)

A atitude de recontar essas histórias por meio de encaixes denota o afastamento gradativo da menina em relação ao real, aproximando-se da fantasia para depois confrontá-las – a realidade e a fantasia - uma com a outra, e desse confronto extrair alguma aprendizagem.

O episódio a seguir refere-se à abertura das comportas da barragem que inundou a aldeia onde vivia o avô da narradora. Primeiro ela nos conta que seu avô estava piorando continuamente da doença, que seu corpo estava limitado de movimentos, mas ainda podia falar. E esta é a chave da aprendizagem fundamental a ser adquirida nessa passagem, pois assim como a doença do avô lhe avançava “como uma hera na parede [...] devagar mas sem recuos” (GERSÃO, 2000, p. 18), a narradora associa a sua doença à inundação da barragem:

A água veio de repente e cobriu tudo, **disse meu avô**. Num estante galgou as ruas, as portas e as janelas das casas, os telhados e as chaminés, e tudo ficou debaixo dela, as pedras da calçada, os passadiços, as escadas, os currais do gado, os cachorros de pedra com vasos de flores. Porque ninguém tinha podido levar tudo, eles próprios tinham deixado, dos lados das janelas, vasos de gerânios encarnados.

Mas eu não podia acreditar que aquilo tivesse acontecido assim tão de repente, como se Deus tivesse aberto o céu e inundado o mundo, porque ninguém podia mandar tanta água, só Deus. O meu avô contava mal, ou tinham-lhe mentido. Fora de certeza mais devagar que tudo acontecera: **eu via** a água correr, como um ribeiro (pensava nela de noite, quando ficava acordada a ouvir a chuva), **depois engrossava**, ficava revolta e irada como um rio, quando o rio se zangava e rugia e inundava as terras e

todos lhe fugiam pela frente [...] mulheres com crianças ao colo, e outras crianças tropeçando, levadas pela mão – mas tinham tido tempo de fugir, porque a água não matara ninguém, **disse meu avô**, **eu via** a água avançar, cobrir as pedras da caçada [...] Ele já não podia, nunca ia lá voltar. E se calhar era melhor assim, não veria os estragos, a aldeia deserta [...] muita coisa, é claro, tinha ido por água abaixo, mas na vida era assim, muita coisa ia por água abaixo, voltava-se a cabeça e as coisas já lá não estavam, as pessoas já lá não estavam – No entanto também era como se a água cobrisse a aldeia e a deixasse lá guardada para sempre, **pensei**. Podia imaginar que a avó continuava a morar na casa[...] (GERSÃO, 2000, p. 18-20, grifos nossos)

Por meio desse monólogo, ela junta a sua voz de narradora à da personagem (sobreposição). A identificação de ambos se dilui de forma a quase desaparecer tanto a sua presença como narradora – como uma contadora das histórias ouvidas de seu avô -, quanto à da personagem propriamente dita, fazendo com que se tornem uma só consciência, uma voz mais fluida. Ou seja, Ilda – por meio do discurso indireto – nos conta resumidamente que o avô era munido de lembranças: “Lembrava-se da aldeia que tinha sido inundada, depois de todos se terem ido embora, da casa onde tinham vivido quarenta e oito anos, e onde o meu pai tinha nascido.” (GERSÃO, 2000, p.18) Mas em novo parágrafo, ela reconta detalhes da história contada pelo avô para, em outro, seguidamente, ela dizer que “não podia acreditar que aquilo tivesse acontecido assim tão de repente”, como que se duvidasse do avô. A partir de então, passa a recontar a história com episódios imaginados, resgatando-a com o seu próprio discurso, concretizando e dando outro ritmo aos fatos: “eu via a água correr [...] depois engrossava [...]” (GERSÃO, 2000, p.19)

Trata-se de uma estratégia de narrar que coloca em evidência a necessidade de mudança de posicionamento enquanto tática para envolver o leitor, chamando-lhe a atenção não tanto para os acontecimentos em si mesmos, mas para as possibilidades discursivas diante deles.

Observe que a marca da mudança do discurso do avô para o da menina se faz com a colocação “eu via”, e ainda “mas eu não podia acreditar”, como se a personagem se investisse de uma autoridade ou capacidade narrativa que pudesse compensar a sua não-participação nos fatos. Além disso, o uso de hífen, e não ponto final - como tradicionalmente vemos em qualquer narrativa – como que deixa em

suspenso a enunciação narrativa, porque em sua imaginação o episódio não se conclui, ao contrário, complementa-se com uma hipótese acalentada pelo imaginário da menina: “[...] era como se a água cobrisse a aldeia e a deixasse lá guardada para sempre, pensei”. (GERSÃO, 2000, p. 20)

Estes são artifícios comuns à escrita de Teolinda Gersão, no intuito de permitir uma modulação ou flutuação constante entre focos distintos. Tanto é que a última frase da passagem acima citada também se inicia com letra minúscula, pois a narradora propõe outro desfecho para a história do avô, “inventando” o prosseguimento do enredo principal dessa história encaixada.

Com o relato do avô sobre a aldeia, Ilda apreende a noção de transitoriedade, de queda ou catástrofe, da perda repentina dos entes queridos, da possibilidade do falecimento do seu avô: “muita coisa, é claro, tinha ido por água abaixo, mas na vida era assim, muita coisa ia por água abaixo, voltava-se a cabeça e as coisas já lá não estavam, as pessoas já lá não estavam” (GERSÃO, 2000, p.20) Literalmente a aldeia se ofusca por baixo das águas da barragem, mas a narradora transpõe a isso outro significado, pois remete à água a capacidade de levar consigo pessoas, coisas para outras direções. “Volta-se a cabeça” e os fatos já não podem ser entendidos do mesmo modo, aquilo que é tomado por ideal, os valores, as ações, ganham novas significações.

Enfim, a menina percebe a diferença de aprendizagem que há entre a vivência real trazida pelo contar afetivo e o conhecimento instituído ou impingido pela escola: “Só na escola eu não aprendia.” (GERSÃO, 2000, p.20)

Vê-se como a narrativa vai criando elos singulares entre os elementos, de modo que a alusão à doença do avô se desdobra no episódio da abertura da barragem e daí para a dificuldade de aprendizagem formal, institucionalizada. Esse procedimento parece refletir o movimento associativo, próprio de uma personalidade sensível, atenta aos efeitos provocados pelos fatos vividos na interiorização subjetiva. É como se as comportas do mundo interior de Ilda se abrissem por meio de associações de imagens e cenas aparentemente fragmentadas, mas que são justapostas propositalmente e que, interligadas, convergem para uma análise complexa dos elementos que permeiam a própria manifestação do “eu” diante da vida, fundamentando uma realidade que está superposta à superficialidade e aos convencionalismos instaurados pela sociedade.

Os conflitos internos de Ilda afloram no questionamento de aspectos da realidade por ela vivida, como a dúvida em relação aos preconceitos sociais. Mas, ao passar de um estado de não saber para um de saber no que se refere à condição existencial humana, a menina amplia a visão de si própria e do mundo. Para que esta evolução cognitiva ocorra, ela precisa aprender a ler e dominar os desafios da linguagem própria do discurso social, do discurso figurado e do literário, daí a sua angústia em não conseguir aprender a ler dentro da instituição educacional.

Segundo a descrição da narradora das aulas pouco presenciadas, podemos perceber que, na escola, valoriza-se o aprendizado técnico em detrimento do processo de produção e de apropriação de sentidos da linguagem: “A professora perguntava o que estava escrito no quadro preto e eu ficava a olhar e não sabia. Perguntava aos outros e logo eles respondiam: ‘ro-da’, ‘ri-o’, ‘ri-bei-ro’.” (GERSÃO, 2000, p.21) Não que a pequena narradora tenha percebido a complexidade dessa questão didática, mas demonstra que o processo de aprendizagem eficaz não se viabiliza através da prática escolar tradicional. E isso vem ao encontro da crítica de Vygotski sobre o método tradicional de alfabetização que privilegia a forma e não o conteúdo: “Ensina-se as crianças a desenhar letras e construir palavras com elas, mas não se ensina a linguagem escrita.” (VYGOTSKI, 2000, p.139)

Ora, sabemos que no caso da Ilda, a multiplicidade de sentidos da língua será absorvida concretamente fora do ambiente institucional, onde ela pode exercitar suas tentativas e erros com liberdade, sem ferir a sua autoestima, como antes ocorrera dentro da escola: “O João e o Faustino, na fila da frente, abanavam as mãos em cima da cabeça, a fingir de orelhas, e depois no pátio gritavam todos à minha volta: É burra! É burra! E faziam: Hi-ho, hi-ho [...]” (GERSÃO, 2000, p.21)

O fato de a narradora ser ridicularizada abertamente pelos colegas despertou-lhe um juízo negativo de si, ou melhor, por sentir-se inferiorizada, tem a sensação de que fracassaria sempre no ambiente escolar.

Por causa disso, a fragmentação do discurso escolar, e de todos os outros discursos institucionais – por representarem o princípio da autoridade - é obstáculo a ser vencido pela narradora ávida pelo domínio da literatura. Esta é representada pelo almanaque que ganhou do avô como “recompensa” ao sofrimento vivido na escola:

[...] e eu comecei a fugir, mas eles corriam mais e vinham atrás de mim e então eu tropecei [...] e voltei para casa com um pé descalço. Mas o meu avô disse que não fazia mal [...]. Deu-me um almanaque para eu ver as figuras [...] (GERSÃO, 2000, p.21-22)

Ao sentir vergonha, Ilda julga a si própria como incapaz de aprender, porém seu avô age no sentido de reconquistar a sua autoestima. Portanto, a partir do momento em que ganha o almanaque, instaura-se um vínculo ainda maior entre neta e avô. A narradora confia em seu avô a ponto de contar-lhe inocentemente todas as histórias ouvidas pela boca da comunidade, todas as artimanhas realizadas pelos coleguinhas da escola e ele age, como já sabemos, como um filtro reflexivo contra os preconceitos que ela poderia estar adquirindo através desse contato com as pessoas ao seu redor. Ou seja, o avô a auxilia no rompimento com as “verdades”, tabus e demais regras sociais, pois a ouve, a faz refletir sobre tais discursos e ainda a favorece no contato com a língua escrita, nas finalidades discursivas e no domínio da linguagem. Dessa maneira, graças à sua ajuda, o discurso de Ilda-narradora é o resultado da aprendizagem linguística promovida pelo contato íntimo com o avô e o almanaque com o qual ela aprenderia posteriormente a ler.

Um dos exercícios linguísticos efetuados por Ilda, na configuração discursiva, é a aproximação já mencionada de sua focalização narradora à da personagem. A menina rouba o lugar de seu avô (a voz) no discurso, e usufrui de suas lembranças para que se transformem em nova fantasia, de modo que quase não consegue estabelecer os limites entre a imaginação e a realidade. Mas, é própria de sua idade a atitude de costurar esses dois polos, pois é nessa relação que a criança se desenvolve e adquire a capacidade de perceber e relacionar o seu eu interior com os fatos do mundo.

Vale voltar a Bettelheim (1980) quanto às suas considerações sobre a experiência do contar uma história às crianças. O adulto, ao narrar, deixa-se modelar pela personalidade do narrador, e enfatiza certos detalhes em detrimento de outros. Já a criança-ouvinte, ao deixar aflorar sua imaginação, adapta suas ideias e sentimentos à história narrada e ao modo como a mesma lhe foi narrada. A história pode corresponder às necessidades e às aspirações do momento vivido pela criança, e este momento se expressará nas interpretações efetuadas por ela, apesar

dessas interpretações realizadas pelo ouvinte (ou leitor) poderem mudar com o tempo, de acordo com o curso de vida de cada pessoa e com as suas experiências de vida.

Em *Os anjos*, as histórias encaixantes também misturam-se às experiências cotidianas relatadas no enredo e denotam os elementos conflitantes que agem sobre a narradora, ainda fragilizada pelo desconhecimento sobre o meio adulto.

Por causa disso, a focalização de Ilda é restrita e limitada. Ela não pode acompanhar o que se passa longe de seus olhos, pois é uma narradora-personagem e lhe é vedada a onisciência. Por outro lado, o referencial imagético da menina é amplo, atinge a plenitude própria da fantasia e lhe dá o poder de imaginar aquilo que não pode ver, como narradora de seu próprio discurso.

Ora, se é por meio da fantasia que Ilda alcança respostas as quais a vida real ainda não pode lhe dar, torna-se importante analisarmos a contraposição imagética de alguns signos que aparecem ao longo da narrativa, servindo de pontos direcionadores para o amadurecimento da narradora.

Entre esses elementos, temos o “olhar”, o olhar para si mesmo e o olhar para o outro, mesmo porque os olhos, figuras relativas à vida em *Os anjos*, simbolizam a focalização não apenas de Ilda, mas de todas as outras personagens, em direção ao mundo. A atitude de olhar, no sentido de ver lucidamente, é o que as salva dentro do enredo.

A relação de reciprocidade por meio do olhar indica: eu apreendo o outro como aquele-que-me-vê. Desse modo, o olhar do outro me expõe, põe-me em perigo, temporaliza-me, espacializa-me. Ser olhado estabelece um processo de apreciações de valor. O olhar é revelação, é epifania.

A epifania do olhar é propiciada por aquilo que faculta enquanto linguagem, é na linguagem e por meio da linguagem que o outro torna-se “alguém”, revela-se. A epifania do olhar então é desnudamento. Ver face a face implica o perigo da objetivação e, muito mais, implica a possibilidade de retificar o outro, se não for movido pela ética. O olhar passa a ser então epifania do outro e, concomitantemente, significação.

Sob essa vertente, no início da trama, a narradora faz a seguinte observação sobre a sua mãe, quando esta vai ao médico à busca de cura para a sua insanidade: “[...] debaixo do chapéu a cara estava triste, parecia que nem tinha olhos.” (GERSÃO, 2000, p.10) Seu comentário nos dá indícios da ausência de calor ou vida

no rosto materno, pois a tristeza a atingira de tal modo que ela não conseguia mais olhar para fora de si, tampouco vivenciar as experiências externas. Talvez a mãe ainda consiga ver a si mesma, mas não podia mais ver o outro, por isso, fecha-se para a sociedade, como fuga à opressão imposta pelo meio em que vive. Daí o comentário da narradora “parecia que nem tinha olhos”, como se ela (de acordo com a visão do meio externo, social) fosse fadada não só à cegueira, mas a uma mutilação física, impossibilitando-a completamente de voltar a ver ou a olhar o mundo.

Novamente encontramos a alusão ao “olhar” como meio de repressão, no conselho ordenado do pai: “[...] Olha pela tua mãe, se não acontece uma desgraça.” (GERSÃO, 2000, p.11) Por obediência, Ilda sujeita-se a um processo de amadurecimento precoce para poder cuidar de sua mãe, mas nem sempre esse “ceder ao outro” lhe agrada: “Tive ganas de fugir ou de esconder-me, para não obedecer ao meu pai.” (GERSÃO, 2000, p.21) Por isso, muitas vezes, age igual ao seu próprio representante opressor, pois na atitude solícita de “cuidar”, tenta impedir a mãe de ser livre, tal como ela também está deixando de o ser:

Eu também tinha medo que lhe acontecesse algum mal, por isso, e porque o meu pai mandava, a seguia sempre.
Mas ela não gostava de ser seguida, desatava a gritar e a ficar vermelha, as pernas e braços punham-se rijos como paus, começava a vomitar e a espumar da boca, e revirava os olhos para cima. Bastava um olhar para enfurecê-la, sobretudo um olhar do meu pai. [...] (GERSÃO, 2000, p.11)

Observa-se que o olhar que enfurece a mãe é o do marido, do qual ela tenta fugir. Mas também com a filha ela se revolta e, apesar de a menina - por ser parte da família - pertencer ao círculo opressor que tanto aflige a figura materna, sua atitude para com ela também passa a ser invertida. Mãe e filha tornam-se opressoras uma da outra, e vítimas da violência decorrente disso: “[...] Mas também comigo se enervava, fechava-me no galinheiro e não me dava de comer durante todo o dia.” (GERSÃO, 2000, p.11) A mãe, de oprimida, passa a opressora no abuso do poder que emana da própria maternidade.

O olhar da narradora, porém, não vai se restringir apenas aos cuidados para com a mãe. Gradativamente, Ilda passa a vê-la não somente como figura materna, mas também como mulher amante, como ser humano, um ser frágil à busca de

sentido para a sua existência. Ela descobre, assim, que o “não ter olhos” é uma impressão que se limita ao campo do “parecer”, pois, na verdade, a mãe possui uma capacidade de ver muito maior do que a filha pressupunha.

A tristeza é anunciada nos olhos da mãe, que olha sem pestanejar o fogo, como se quisesse cair dentro das chamas. A narradora observa o desejo de renascimento da mãe, do encontro com a luz purificadora, e acompanha a trajetória materna. Por isso, Ilda tem medo. Medo de perder a mãe, da desagregação familiar, medo da morte. Ela ainda não sabe a importância do “morrer” para a regeneração da vida e nem que ocorre a morte simbólica de uma mãe sem identificação com a família para o surgimento de uma nova mãe, muito mais segura em relação à sua posição familiar e à maternidade.

Se a trajetória a ser percorrida na narrativa denota esse processo do olhar de Ilda, a narradora parte da experiência de vigia para a experiência da análise e entendimento de seu comportamento, afinal, era rotina a mãe ficar à janela a olhar o caminho, um caminho que a menina ainda não sabe exatamente a que, ou a quem leva:

A minha mãe ficava muito tempo à janela, depois fazia uma trouxa com roupa e dizia que se ia embora.[...] Escondia por fim a trouxa atrás da porta ou dentro do armário do quarto, tirava os sapatos e guardava-os debaixo da cama, voltava para a janela e chorava olhando o caminho. (GERSÃO, 2000, p.14)

A atitude de olhar o caminho intriga a pequena narradora e a impulsiona a tentar compreender as atitudes maternas, os seus desvarios, em uma angustiante reflexão. Assim, percorrem-se paralelas duas trajetórias: a de Ilda e a de sua mãe. Essas trajetórias ora se encontram, ora se afastam; ora se completam, ora são antagônicas na busca de conhecimento sobre si mesmas e sobre o mundo.

Percebemos, no entanto, que a menina se encontra em uma atitude de baixa autoestima em várias circunstâncias, como na convicção de que não aprenderia a ler, e no momento em que verifica que a felicidade da mãe só existia em um tempo anterior ao seu nascimento, como se fosse culpa dela a opressão vivida pela mãe. Por causa disso, Ilda aparenta manter-se alheia a si mesma, e parece aceitar a possibilidade de não ser reconhecida amorosamente como filha por sua mãe. Mas

isso remete novamente ao jogo entre “ser” e “parecer” enquanto técnica empregada pela narradora em um discurso que subjaz ao “ver”, fazendo com que crie e re-crie a realidade e intensificando a dicotomia entre “realidade interior”, psíquica, imaginada, e “realidade exterior”, a dos acontecimentos vivenciados por ela.

Com uma linguagem envolvente e se aproveitando da postura ingênua, até mesmo de vítima de uma situação caótica, na verdade a narradora instaura um jogo de sedução, controlando cada imagem e criando o seu universo tal como ela o deseja para que o leitor adentre o seu mundo, veja e o entenda na sua dinamicidade. Trata-se de uma estratégia para que, na enunciação, sobressaia a poeticidade de uma narradora que ultrapassa a dimensão do real para entender a própria natureza humana.

Dentro desse contexto, podemos afirmar que o avô da menina é introduzido na narrativa para demonstrar a ambiguidade existente nas “verdades” do discurso narrativo. Afinal, ele - após vir morar com a família - interfere nessa trajetória, dando-lhe elementos e manipulando as duas personagens (tanto a filha como a mãe) de modo a fazê-las reestruturarem suas próprias vidas. Ou seja, ambas conquistam esse reconhecimento familiar de seu papel e de sua pessoa no final do percurso retratado em *Os anjos*.

Na narrativa de Teolinda podemos constatar que a figura do avô sugere o arquétipo do “velho sábio”, ou ancião (pessoa de idade avançada, venerável, respeitável), que é o mais profundo arquétipo na jornada em direção ao “eu/ego”, segundo o psicanalista Jung (2002).

Na literatura, o ancião é uma personagem relacionada ao herói, pois o salva quando o mesmo está em uma situação desesperadora, perigosa, impossível de se desvencilhar. Ele é o mago, o guru, uma personificação da sabedoria, da reflexão, do conhecimento, da inteligência e da intuição, e portanto, parece não estar preso ao tempo. Além disso, o velho sábio possui qualidades morais como benevolência e solicitude, as quais tornam explícito seu caráter “espiritual” ao ponto de ser favorecido com poderes “sobrenaturais”, como por exemplo, a magia.

Todas essas características dão ao velho ancião uma “aparência onírica” (JUNG, 2002, p. 218), idealizada, tais como as qualidades do avô aos olhos ingênuos de Ilda, incapazes de enxergar nele defeitos maiores ao de “não saber contar direito uma história”.

Ora, quando a mãe da narradora corta novamente os pulsos, a sua atitude é a mesma de um mago, incompreensível para a neta, pois ele se movimenta como se estivesse desnordeado, fora de si:

O meu avô ficou apreensivo e começou a dar voltas em redor da casa, com a cabeça inclinada. Fazia impressão vê-lo caminhar: avançava com muito esforço e os braços, em lugar de balançarem, ficavam pendurados ao longo do corpo, como se não lhe pertencessem. Parecia-lhe que o chão lhe fugia debaixo dos pés, como se as pernas fossem curtas de mais para o seu peso, ou se tivessem transformado em borracha. Sentou-se finalmente no banco, na soleira da porta, como a minha mãe costumava fazer, e pareceu-me tão alheado e perdido como ela. (GERSÃO, 2000, p.29-30)

Depois disso, o avô decide efetuar um acordo secreto entre a mãe e o amante e manda Ilda ir ao encontro de Serafim, buscar mais remédio para as suas tremuras, o que, na verdade, trata-se de um pedido subjetivo de “socorro” para a mãe da narradora.

A menina lhe traz o chá, a mãe o prepara, e na mesma noite, o avô decide dormir no espigueiro “para rezar e pensar” (GERSÃO, 2000, p.32). O chá é a “poção mágica” que lhe favorece enxergar, ou ao menos descobrir a causa e a solução para o problema da nora: “São espíritos que andam com ela [...] Quando eles querem que se vá, a gente tem de ir, disse ele. De contrário acontece algum mal. Não se pode desobedecer aos anjos.” (GERSÃO, 2000, p.33).

A narradora não entende o que querem dizer as palavras de seu avô e as questiona com a intenção de compreendê-las: “O que são espíritos? Perguntei.” (GERSÃO, 2000, p.33) Entretanto, essa necessidade de compreensão é uma farsa, pois a menina, no seu íntimo, não quer de fato saber qual a mensagem subjetiva no discurso, qual a verdadeira atitude sugerida para a mãe. Então, torna-se mais fácil deixar o questionamento de lado e aceitar que se viabilize o conselho do avô de não se desobedecer aos anjos, afinal, em suas palavras existem a revelação, o encanto, a sedução do inexplicável.

O avô possui o saber mágico, é dotado de um conhecimento sobrenatural, como se tivesse o poder de falar com anjos. É nisso que Ilda não quer deixar de acreditar, portanto, são puras as concepções que ela tem do avô, como se ele fosse,

ao mesmo tempo, o conselheiro e o próprio herói, aquele que a liberta e ainda promove o caminho para a cura da mãe.

Por transformar o avô em um herói, Ilda o vê como o anjo que lhe faculta conhecimento e amadurecimento. Como em um conto de fadas, o avô é quem a protege dos perigos, ele é o sábio que “traz soluções” para os seus questionamentos diante da vida e do outro, por isso, o temor de perdê-lo: “Quando o vi de manhã, pareceu-me um morto: estava branco como a cal [...] Olhei para a cruz no telhado, recortada contra o céu, como se o espigueiro fosse um jazigo, e tive medo da morte.” (GERSÃO, 2000, p.33).

Curioso notar como as descrições efetuadas pela narradora compõem-se de quadros ou imagens que vão se sobrepondo (avô > doença > tremedeiras > palidez > cruz > céu > jazigo), e é desse cenário que tira a sua conclusão: “tive medo da morte”; assumindo lucidamente, nesse momento, um medo já instaurado anteriormente em relação à perda do avô. Esse processo de sobreposição imagética é outro recurso de que a narradora se utiliza para demonstrar como consegue apreender os fatos e deles recuperar o que a aflige, enquanto menina em rito de aprendizagem, em processo de crescimento.

Assim como qualquer outra criança-protagonista de contos de fadas, Ilda também não quer perder a pureza da infância (embora nesses contos e em *Os anjos*, isso ocorra). Porém, acaba por perder a ingenuidade de uma maneira especial: sob a vigilância atenta do sábio avô, personagem que também se aproxima daquelas dotadas de “poderes” mágicos comuns nesse tipo de narrativa (fadas, magos, etc.) e que, por isso, é considerado um elemento vital para que não se esfale o núcleo familiar e o próprio crescimento humano da neta. Ou seja, o avô é a “fada madrinha” de sua neta, pois desde a entrega do almanaque como solução aos desencantos com a língua escrita e a escola, é ele a pessoa que vai solucionar todos os seus problemas e ainda proporcionar que reine a harmonia dentro do lar.

Ao mergulhar seu olhar na mãe, a narradora manifesta uma função ativa de sujeito, e o outro, a mãe, surge como um ser imerso no conflito, na experiência perturbadora, tentando encontrar-se. Mas não é um ser apassivado – objeto perante o mundo – e sim sujeito-atuante, que também vê; assim temos duas personagens numa relação de vendo/sendo visto, descobrindo-se. É por meio do olhar e, na sequência, da linguagem, que Ilda passará a entender o que “é” o outro. Na condição de sujeito, pela linguagem e na linguagem, o outro surge como uma

interrogação para que se busquem respostas para a própria condição humana. Surgem, pois, as facetas do ser, com véus e máscaras, que influenciam em sua personalidade e naquilo que se toma como autenticidade. É assim que a mãe vai se revelando, como quem, gradativamente, deixa de lado o véu, a máscara protetora. A mãe era uma estranha para si mesma, uma ausência, contudo, passa a ser vista como um ser transparente, nessa relação de alteridade.

A relação do “olhar”, por meio da linguagem, faz com que o outro esteja exposto, como que nu, mesmo que esse olhar abarque a “exterioridade”; na verdade, esse olhar pressupõe julgamentos, ideias, uma re-criação do outro. São as palavras e imagens que engendram esse outro. Surge, pois, um respeito pelo outro, por aquilo que ele tem de diferente: é o princípio ético. A relação altruísta com o outro, passa, necessariamente, pela “aceitação”, não ter o outro como objeto, não reduzir a sua nudez a caprichos e esquemas de apropriação como sonhos, desejos, fantasias. Assim há uma ética centrada na responsabilidade para com o “outro” como pessoa. A identidade do “eu” está, então, na responsabilidade, a qual não deriva de qualquer outra coisa a não ser a de aceitá-lo como ele o é. É pelo direito do próximo que eu coloco o meu próprio direito. Ser responsável pelo “outro” e ser responsável por si mesmo vêm a ser a mesma coisa.

A visão, munir-se da capacidade de olhar “enxergando”, é abertura e consciência de aprendizado. Sob esse aspecto, para Ilda assumir o “eu”, deve assumir a si mesma como responsável pelo outro, e é este o olhar que a prende à mãe. Isto faz com que se desenvolva o próprio princípio da individualidade, de sua identidade. É nesse contexto de relação de contato pelo olhar, de proximidade, que o verso de Paul Celan (1983) “eu sou tu, quando eu sou eu”¹⁰, adquire o sentido ético por meio do qual se estabelece o conceito de subjetividade para a personagem-protagonista.

6.2. A arte do discurso: ato de descoberta e persuasão

¹⁰ Original do verso, em alemão: *Ich bin du, wenn ich ich bin.* (CELAN, 1983, v.3, p. 56)

Como já foi mencionado, ao longo da narrativa, filha e mãe vão aproximando suas trajetórias de vida. Ilda passa a questionar os valores aos quais tentava inocentemente se entregar e que já eram ignorados por sua mãe. Afinal, desde a infância, todo ser humano aprende que é por meio do exercício do poder que se ganha o respeito social, e Ilda, em suas observações, imitações e reflexões sobre o mundo adulto, enxerga as contradições da sociedade. Ou seja, ao mesmo tempo em que questiona esses valores sociais, a narradora recupera a autoconfiança, pois descobre que é capaz de desenvolver o senso crítico e a compreensão do mundo. E, ao posicionar-se criticamente frente à sociedade, acolhe a mãe e a reconhece a ponto de compreendê-la no final da trama narrativa.

Antônio Cândido (1964) nos alerta que:

Quando a clarividência e o senso de análise, em relação a nós e aos outros, atingem ao máximo, dá-se na personalidade uma espécie de desdobramento, passam a colidir no mesmo indivíduo um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e, um ser profundo, revoltado com elas, inadaptado, vendo a marca da contingência e da fragilidade em si mesmo. Daí a incapacidade de viver normalmente e o nascimento do sentimento de culpa e autonegação. (CÂNDIDO, 1964, p.108)

Essa “incapacidade de viver normalmente”, em *Os anjos*, ocorre com a mãe e a transforma em um ser doente, pois a luta silenciosa dessa personagem é contra a opressão social, daí a insanidade surgir como fuga da realidade, uma resposta à impossibilidade de viver de acordo com os paradigmas sociais. Uma solução ambígua, no entanto, já que sobressaem o sentimento de culpa da personagem e a constante desistência da fuga. Mas em Ilda, a aquisição do senso de análise, ao contrário, não lhe traz a mesma reação, pois a fortalece como pessoa em um aprendizado de vida único, e a adaptação ao meio social ocorre porque lhe foi projetada a aceitação familiar. Ao mesmo tempo, ao ser aceita também, a mãe acaba por unificar suas angústias e se entrega novamente à família e ao seu papel social, pois sabe que a aceitação de sua pessoa no lar ocorre de maneira incondicional, a ponto de conseguirem, todos, viver em união mesmo sabendo da existência de um amante. Desse modo, o laço familiar se sobrepõe aos valores enrijecidos de uma comunidade que tenta manter o poder sobre os seus membros.

A ideologia se apropria de dois elementos básicos, a razão e a fé, em seu processo de sacralização do objeto (ou fato) que ela comunica, ou justifica. Desse modo, expõem-se e justificam-se crenças como se fossem fatos e parecessem lógicos e, por isso, o maior efeito da ideologia sobre o ser humano é o de afetar as ideias sociais. Através da ideologia é que se constroem conceitos sob uma noção ilusória do que poderia ser o ideal da figura feminina, da educação, da ética, da política, do Estado, etc. Em nossa sociedade, por exemplo, uma família perfeita e equilibrada tem de ser monogâmica e patriarcal, pois em todo o Ocidente o modelo familiar foi reduzido, desde a Idade Média, à Sagrada Família de Jesus Cristo e considerado a base de toda uma sociedade em progresso.

A mulher, muitas vezes, ao aceitar o modelo ideológico de família, acaba por ceder aos caprichos masculinos e abdicar do direito de ser uma pessoa íntegra, independente e autônoma. Assim, assume simulacros de sentimento e de identidade e entra em conflito interno em relação à figura masculina, pois, nesse contexto, o masculino torna-se símbolo da opressão e da infelicidade da mulher, tida como objeto.

Uma família concebida sob esse foco ideológico tende a mascarar seus reais anseios, como a convivência por interesses diversos, o afeto e o desafeto entre os pais e as suas simulações, o que repercute em um sufocamento e degeneração dos laços entre os seus membros.

Temos, então, um processo de castração descrito pela narradora, em cujo discurso o círculo reiterado da carência materializa-se nas ações esvaziadas de sentido:

Eu fazia a comida e dava-a na boca ao meu avô, porque as mãos lhe tremiam e não segurava a colher. O meu pai vestia e lavava o meu avô e ficava calado, bebendo à noite até adormecer ao pé do lume, a minha mãe continuava a fugir e a desmaiar debaixo das árvores, ou encostava-se à janela, com a trouxa da roupa atrás da porta, olhando o caminho. (GERSÃO, 2000, p.24)

A opressão e o desencontro de laços afetivos da família atingem a narradora, pois sente que dentro de casa todos estão juntos por obrigação e não por opção voluntária: o avô teve de vir morar com eles devido à doença, o pai tem que cuidar do avô, a mãe quer fugir do relacionamento fracassado com o marido, o qual

passa todas as noites em silêncio e se embriagando. Dentro desse contexto insatisfatório cabe à personagem-narradora confessar ao leitor sua própria impotência: “Eu também tinha vontade fugir, chorava à noite debaixo do lençol e não me apetecia falar com ninguém.” (GERSÃO, 2000, p.24) Tal pronunciamento revela a omissão de seus sentimentos perante a família, em um jogo de aparências, pois ela demonstra socialmente uma força que desaba quando está sozinha, em seu quarto, local onde ela pode tirar sua máscara e assumir a fragilidade de sua infância.

As recordações de menina transpostas no enredo são o signo não de uma nostalgia da inocência, mas, sim, do despertar de uma consciência que se espanta com a capacidade de aprender e transformar. Conforme adquire o domínio da linguagem e desnuda o discurso alheio, confronta o olhar do outro com o próprio, conseguindo, portanto, explorar os paradoxos da convivência social e da ideologia institucional com maior lucidez.

Dessa forma, há um viés irônico no modo como a narradora relaciona a Igreja, símbolo da religião sagrada, com a sacralização do casamento. Enquanto lhe são impostos os conceitos religiosos, a narradora convive com a ruptura desses conceitos dentro de seu próprio lar. Consequentemente, Ilda depara-se com um paradoxo: se é sagrada a religião, a sua família é pecadora. Se é sagrada a sua família, então profaniza-se a religião? – ou seja, a menina não sabe como o casamento pode ser o sacramento de uma união por meio religioso se ele tem os seus dilemas e imperfeições e, se é imperfeita, ela também questiona como podem ser sagrados o amor e a união conjugal entre seres humanos.

Mircea Eliade (2001, p. 20) explica que “o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ‘ser’ no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história.” Partindo dessa explicação, o paradoxo intelectual que Ilda vive, embora interfira no seu percurso de vida, acaba por fazê-la compreender que são dois lados de uma mesma moeda, elementos opostos que se complementam. A percepção disso se dá mediante suas viagens imaginárias, que a auxiliam, durante toda a narrativa, a desmistificar esses e tantos outros símbolos. Por outro lado, a mãe da protagonista, por meio de devaneios, foge psicicamente da instituição familiar e busca meios de ser feliz longe de uma vivência de fachada que nada tem de sagrado para ela e, por isso, pelo menos em pensamento, ela rompe com o papel que representa para assumir um outro: a autenticidade do seu eu

interior. Mas, todos esses questionamentos entre o sagrado e o profano e sobre a tessitura da família surgem no texto de uma maneira sutil e subjetiva.

Inicialmente, as figuras enigmáticas de anjos, o discurso do padre, os ícones sagrados em geral produzem um efeito de torpor sobre a narradora que, por inocência, se deixa levar pela esperança da “salvação”. Sua experiência assemelha-se ao que Eliade comenta sobre os olhos sensíveis:

Para aqueles cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. (ELIADE, 2001, p.18)

Ilda inicia a sua trajetória ainda infantil e, por isso, sem malícia. Mas, ao perceber que não passa de uma máscara ideológica, a menina imerge em um processo de dessacralização daquilo que é tido por sagrado, incluindo aí até mesmo o relacionamento familiar. Afinal, a narradora entende que a sociedade, muitas vezes, perpetua a boa convivência conjugal como simulacro de seus próprios deslizes, pois oculta adultérios, mentiras, farsas, elementos presentes na convivência entre seres humanos. Daí o seu inevitável crescimento, rito de passagem da vida ingênua para a vida pré-adulta, em que ela deixa de ter “olhos de pedra”, para ter olhos epifânicos.

Sob esse aspecto, experiências de vida, desde a infância, formam o conjunto de lembranças que, ao habitar a memória de cada um de nós, transforma-se no sagrado de nossa vida. São coisas difíceis de serem desalojadas, pois habitam esse local único que é a memória particular, o que afeta com veemência a trajetória da narradora-personagem.

Bachelard, em *A terra e os devaneios do repouso* (1990) considera a infância como o período magno da existência humana, seja pela capacidade de entrega ao maravilhamento, ou, pelas possibilidades ilimitadas de apreender o mundo. Assim, ao se voltar às origens, restitui-se a infância sonhadora onde os símbolos imagéticos servem para duplicação da realidade em dois eixos básicos: o real e o imaginário – sendo que este último, para a criança, também é uma “realidade”.

Enquanto narradora, Ilda joga com esses dois eixos na construção de seu enredo, unindo-os, como elementos direcionadores de sua trajetória. Por conseguinte, é também na fronteira entre o sonho e a realidade que as personagens de *Os anjos* encontram-se com a grande revelação de suas vidas. No sonho e no devaneio, ambas – mãe e filha - se deparam ora com a realidade que almejam para si, ora com os anseios e fobias de tudo o que não querem para a sua jornada, reconstruindo a sua existência, transformando o próprio relacionamento familiar.

O ato criador da linguagem é o suporte da literatura. De acordo com Barthes (2004), o significado de um texto é constituído culturalmente e, depois, interpretado por um leitor¹¹ que possui a competência para descobrir o verdadeiro sentido oculto do texto. Sendo assim, a literatura (ou escritura, usando a expressão barthesiana) pode ser compreendida como o processo de recriação do texto na mente do leitor. Afinal, a literatura é uma atividade de reconstrução de sentidos da linguagem, tornando-a muito mais consistente, crítica, profunda, subversiva, podendo “provocar os sentimentos existenciais que estão atados ao interior vazio de todo objeto: sentido do insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso, homicídio” (BARTHES, 2004, p. 5); dessa maneira, transforma-se em um elo capaz de unir o escritor à sociedade. E é justamente essa via libertária construída pela escrita literária que nos possibilita atingir outros sentidos, se aderirmos à deriva proporcionada pelo discurso em suas formas de ruptura com o dado.

De modo similar, em *Os anjos*, podemos observar que a trajetória percorrida por Ilda e sua mãe nos encaminha, enquanto leitores, a olhar o mundo por seus olhos, um olhar em que se entrecruzam o angelical e o demoníaco. E enxergamos por intermédio desses olhos o que Barthes (1966, p. 79) alude como “a realidade irreal da linguagem”, ou o ser perverso de toda escritura: a oferta de um corpo que se subtrai. Obter o conhecimento dessa linguagem subtraída é enfrentar o jogo ardiloso entre presença e ausência, a oferta e a recusa.

Por outras palavras também Jauss (1979) alude à complexidade de um texto que reside no não dito, pois ele está repleto de elementos implícitos esperando do leitor a sua atualização. A este cabe decifrar a estratégia textual, por isso atuando

¹¹ Nesse caso, vale lembrar que, para Barthes (2004), leitor *competente* é aquele que participa do jogo entre significante e significado, garantindo um sentido lúdico, representativo, à linguagem.

como um leitor modelo (ou implícito) que pode concordar com ou discordar do leitor real. Há certos autores que determinam seu leitor modelo com grande perspicácia para que cada referência possa lhe causar estímulos previsíveis, ou não. Um texto sem a presença do leitor está incompleto, pois só há uma relação entre o dito e o não dito quando interagem plenamente, no processo de leitura, permutando-se dinamicamente as experiências entre sujeito e objeto.

Nesse sentido, trata-se de uma estratégia eficaz de sedução do leitor a trama narrativa construída pela menina-protagonista, já que parece nos acolher em sua imagística e posicionamento na focalização dos fatos. Confrontando o que se toma como verdade ou como sendo, muitas vezes, fictício, a narradora demonstra a consciência de poder desnudar o real. E, diante da fragilidade desse “real”, pulveriza-o no seu contar, recria-o através de sua narração sinuosa e ambígua de menina aparentemente frágil, mas que filtra e escolhe atentamente cada fato a ser narrado por meio de um distanciamento do olhar oriundo do mundo adulto em que habita.

Cabe ao leitor entender esse processo de desautomatização da escrita, “mergulhar” nos caminhos que ela propõe, questionar as imagens em suas potencialidades semânticas:

Às vezes estendia as mãos sobre as chamas, até se queimar. A pele ficava vermelha e devia doer-lhe, mas ela nunca se queixava. Untava a mão com azeite, enrolava-a num lenço, voltava a sentar-se e continuava a olhar o fogo. Se eu me punha na frente ela não me via. Os olhos pareciam vazios, como se tivesse ficado cega de repente. Nunca sorria quando lhe sorríamos, nem se voltava para nós quando a chamávamos. (GERSÃO, 2000, p. 8-9)

É curioso como, no processo narrativo da passagem transcrita, a desrazão ou loucura “acomoda-se” a uma espécie de naturalidade ou lógica do discurso, graças à objetividade e economia das frases curtas, diretas. É como se a convivência com a loucura da personagem retirasse da voz-narradora o *páthos* ou emocionalidade que a gravidade da situação poderia gerar. O resultado é a referência pontual às ações da mãe da personagem-narradora de modo que o estranhamento instaurado pelo comportamento anormal da figura materna se “resolve” ou se recolhe na frontalidade com que Ilda se posiciona no discurso.

Todos os elementos disfóricos - a loucura da mãe, o silêncio do pai, a relação entrecortada dos dois, a doença do avô, a opressão social sobre a mulher, o desentendimento que permeia o ambiente familiar, a descrença na eucaristia e valores religiosos – só podem ser enfrentados por meio da dessacralização de estereótipos que estão no cerne desses dilemas:

A hóstia era uma coisa leve como pó, que me ficou colada à língua e quase nem senti ao engolir. Rezei para que Deus se revelasse e eu visse a sua luz, mas não havia luz nem revelação, só a chama trêmula da lamparina, igual a sempre, boiando sobre o azeite, diante do sacrário. (GERSÃO, 2000, p.44)

Assim, o Verbo, essa hóstia que a personagem engole sem sentir e que se dissolve como pó, é substituído por outro verbo – o de seu próprio discurso, que ganha um valor capaz de se sobrepor às imagens já banalizadas da iconografia cristã. A palavra passa a ser a arma que a defende das farsas sociais, representadas por relações imagéticas ora contraditórias, ora complementares. Graças ao seu próprio verbo, é que a luz e a revelação se anulam em favor de imagens concretas, “boiando sobre o azeite”.

É na linguagem e por meio da linguagem que Ilda projeta sua individualização, sua personalidade. É a linguagem que torna o rito de passagem menos doloroso e, mesmo diante do contraditório que perfaz a natureza humana, ela assume seu papel de ser autêntico, crítico, filtrando o conteúdo que vem das falas alheias como forma de aprendizagem, ao sobrepor o discurso do outro ao seu próprio discurso. É o que nos revela a passagem em que a narradora recolhe os comentários das mulheres ouvidos a respeito de Serafim:

Não tem nada que preste, o Serafim das Canas, a não ser boa figura. Mas disso não se vive, disse a Maria Salvada, boa figura e paleio, o diabo que os leve. [...] Mas as mulheres ainda olham para ele, irritou-se a Eugénia. Não chega o que fez à Maurícia. Se calhar, querem igual. Começa a fazer-lhes olhos e elas caem que nem tordos. Não sei o que tem a mais que os outros, disse a Adelaide. Só se for sacanagem. E a Fernanda Candeias suspirou: Ai de quem se fia em homens desses. (GERSÃO, 2000, p.23)

O mesmo procedimento utiliza a narradora em relação às vozes masculinas que ela cola à sua narrativa: “Aquele só depois de morto é que se emenda, disse o Beato Bordalo. Nem depois de morto, disse o Carlos, Ainda há-de jogar o que tem e o que não tem, com três palmos de terra em cima.” (GERSÃO, 2000, p. 24)

Entretanto, esse conjunto polifônico representando a maledicência da ótica social não afeta a personagem-narradora, pois são discursos que não têm o poder persuasivo sobre ela, capazes de influenciá-la a respeito de Serafim, alvo dos comentários. Sua visão acerca desse personagem se alimenta muito mais da configuração de uma imagética simbólica que suas falas vão construindo.

Se a metáfora “Apolo-deus-sol”, significando claridade, luz, dia, converge para a figura de Serafim – aquele que traz a cura para mãe; por outro lado, há o amálgama do contraditório, da ambiguidade, já que o reveste a figurativização dionisiaca da embriaguez, da volúpia, da transgressão, da violação e do profano.

Dionísio representa o apetite, as emoções, os instintos, o afloramento de um estado chamado *ekstasis* (literalmente, um "estar-fora-de-si"; "êxtase", "delírio místico"), flagrado pela narradora ao descrever o comportamento da mãe após seus encontros com o amante Serafim:

A minha mãe passou a sair de noite, quando mudava a lua. Dias certos, uma vez em cada lua. No primeiro dia da mudança. Não via nada em redor de si, quando voltava. Não existíamos nós, nem a casa, o poço, o cão, os coelhos, as galinhas. Não existia nada. Sentava-se ao lado do avô na soleira da porta e olhava o caminho. [...] (GERSÃO, 2000, p.35)

Note-se que existe um ritual de entrega amorosa da mãe ao seu amante, envolvendo a magia oriunda das viradas de lua, datas de renovação e dedicação aos deuses. Coincidentemente, a mãe de Ilda age tal como as bacantes (entregues aos impulsos que as transportavam para o espaço da não-razão, onde reinam a violência, o derramamento de sangue e a autoflagelação). Sem esse radicalismo do mito greco-romano, evidentemente a personagem da ficção de Teolinda não deixa também de imergir no estado inebriante, alheio e extático que o eros lhe possibilita. A aura erótica se contempla com a representação endeusada do amante, mas o efeito dessa conjunção (mágica, para a menina) é o que ela observa na realidade prática, que nada mais é que a mãe obtendo da cura dos desvarios:

Mas agora esse tempo parecia muito longe, porque ela deixara de estar doente. Voltara a ver-nos e a sorrir-nos, tinha paciência com tudo, mesmo com o meu avô, que deixara de andar. Empurrava-lhe a cadeira de rodas para ao pé da janela, metia-lhe a comida na boca e nunca parecia enervada ou cansada. (GERSÃO, 2000, p.44)

Daí a vertente profana de *Os anjos*. Ao perder a conotação purificada de um anjo ardente, Serafim é lançado a outro polo, assumindo o lado negro, caído, da religião cristã. Entretanto, não é de todo mau, pois possui também a qualidade de mensageiro, “é sempre portador de uma boa notícia para a alma” (CHEVALIER, 1997, p.61) - notícia que, na narrativa de Teolinda Gersão, é representada pelos embrulhos de ervas direcionados ao avô para serem entregues à mãe.

Na perspectiva de Ilda, também se configura a ambiguidade dessa personagem. Na medida em que ainda entendia os anjos como representantes de um Deus por quem se devia temer, não sabia diferenciar a verdadeira função angelical: “E eu pensei que os anjos lhe batiam e batiam, lhe espetavam o corpo com tenazes e espetavam os olhos com agulhas, anjos ou espíritos, havia bons e maus [...]” (GERSÃO, 2000, p.33) Embora associe o amante da mãe aos anjos serafins na escala celestial, ao avistá-lo em sua casa, trabalhando com o fogo em seu ofício de ferreiro, o corpo nu, e a bondade em ajudar, carnaliza a figura sacramentada e o olha eroticamente como homem, daí um dos momentos da profanação do que é tido como sacro, constituindo a imagética figura angelical, independente de ser uma figura má ou boa. Ou seja, se os anjos são “símbolos de funções humanas sublimadas ou de aspirações insatisfeitas e impossíveis” (CHEVALIER, 1997, p.60), para Ilda, Serafim é o anjo de sua aspiração erótica, o aflorar da sexualidade, símbolo de uma relação impossível – para aquele momento – entre homem e mulher. Mas, para a sua mãe, é a concretização dessa relação, pois, ao contrário de Ilda, ela pode relacionar-se com o amante, daí a perda de sua conotação angelical em troca de uma simbologia mítica, ora apolínea, ora dionisíaca.

Ilda se refere aos outros anjos como possuidores do dom de “amar” e de características humanas, pois é dicotômica a relação entre eles e a narradora, daí podermos perceber o duplo sentido de suas palavras: “Havia anjos [com] face de homem e mãos de homem”; “Um anjo oferecia-me o seu corpo como escada”; “Nenhum anjo me esperava nos degraus da porta, nem nos degraus do altar.”

(GERSÃO, 2000, p. 43-46). O ícone divino se transforma em personagem humana, Serafim é o homem-anjo presente na trama narrativa:

Os anjos eram súbitos e poderosos como labaredas, viriam até mim como o vento e nas suas asas eu voaria, de céu em céu. Um céu era de ouro, outro de pedras preciosas. Em volta eu ouvia um ruído quase ensurdecedor de ranger de asas, mas era ao mesmo tempo uma música suave como um zumbir de abelhas. Havia anjos azuis e vermelhos que espelhavam reflexos como as chamas, outros tinham pés de cabra e brilhavam como bronze, também face de homem e mãos de homem.[...] (GERSÃO, 2000, p.42-43)

Esta transgressão de Ilda na relação entre o sagrado e o profano surge durante a missa, pois a menina mistura as histórias cristãs ao relato de Maomé e transfigura a imagem dos anjos de uma história para outra, de modo a obter mais elementos com os quais possa construir o seu imaginário sobre o que poderia vir a ser – hipoteticamente - o seu futuro após a eucaristia: “[...] Deus ia tocar no meu corpo, e mudar a minha vida para sempre.” (GERSÃO, 2000, p. 42)

Os anjos são figuras imaginárias que se deparam na fantasia de Ilda. Eles surgem para auxiliá-la (ou justificar) na compreensão e desnudamento dos acontecimentos da trama narrativa e, ainda, estabelecer as confluências e divergências entre o real, o sonho, a verdade, a linha temporal, a trajetória opressiva da exterioridade para a interioridade, a passagem da infância à vida adulta, ou melhor, de menina para mulher, e a descoberta do amor carnal.

A presença dos anjos na obra relaciona-se com as personagens femininas e não com as masculinas, dado que nos permite inferir que a associação entre anjo e mulher representa uma via de libertação ideológica, o desatar dos medos e da opressão para a busca de novos caminhos.

Uma outra face dos anjos revelada pela narrativa é a que irrompe no fim do enredo, momento em que a tensão entre a felicidade da mãe e a infelicidade da narradora ao vê-la feliz gera no discurso desta verbalização próxima à de um anátema, é a voz da ira, metaforizada pelos “carvões acesos” (GERSÃO, 2000, p. 45)

Para Octavio Paz (2001, p.33), o erotismo não é mera sexualidade animal e sim sexualidade transfigurada, cerimônia, uma metáfora. Uma das representativas

da erótica sexual é o fogo, elemento significativo em *Os anjos*, pelas diversas formas de tratamento que vai recebendo ao longo da narrativa.

No início da trama, a mãe é focalizada tentando atear fogo em sua casa, ação oferecida ex-abrupto para o leitor, como um momento-limite, sem explicação, de modo a refletir o corte com a normalidade, o ápice de alienação da personagem. Ausente ainda a componente de sedução atrelada a esse elemento simbólico, o que o episódio encena, de saída, é a situação de um radicalismo: a violência contra uma condição insuportável, o ímpeto destruidor como forma de rompimento com o cotidiano para uma radical transformação da realidade familiar.

Investida de uma onipotência que lhe permitiria destruir o espaço em que reinam os desentendimentos e frustrações, a personagem recupera, assim, o papel mítico de Prometeu, porém, lido numa chave outra possibilitada pela ficção contemporânea. Essa apropriação do fogo que potencializa a personagem para a realização do que deseja, no entanto, não se reveste de sentido heroico, porque, como sujeito moderno, está marcado pela fragilidade e natureza problemática de um estar no mundo destituído de êxito. Em *Os anjos*, a mãe sofre a culpa de desejar e a revolta de não poder conhecer a vida que existe fora de seu lar, que a levaria ao caminho que percorre constantemente com o olhar. E a ousadia de seu gesto, que poderia libertá-la dos limites a ela impostos, recolhe-se e se dissolve, transformando-se em cinzas.

A água jorrada sobre as chamas da lareira pelo pai, episódio que já comentamos, e a água fria que a própria mãe joga sobre ela e a filha, no momento em que cai em si após quase incendiar as traves do teto, representam o outro lado, o da racionalidade, da busca pela lucidez:

Corri para ela e agarrei-lhe os pés, então ela caiu por cima de mim e começamos a arder, eu tinha muito calor na cara e sentia a roupa colada ao corpo. Então ela parou de rebolar no chão e de gritar, agarrou o cântaro da água e deitou-o por cima de nós, a cozinha encheu-se de fumo e não se conseguia ver nada. (GERSÃO, 2000, p.7)

É interessante notar que ambas são tomadas pelo fogo ardente desde a primeira cena da narrativa, como se este elemento estivesse atado as duas, de modos distintos, mas possibilitando-lhes a aquisição da capacidade de ver o outro, já desde este episódio inicial, a experiência da redenção. A mãe racionaliza para

não queimar a filha, e a filha socorre a mãe para evitar um acidente maior, desse modo o instinto de viver é que entra em jogo na convergência de ambas as trajetórias. Porém, o apagamento do fogo implica também, em nível simbólico, a impossibilidade de satisfação do desejo, por parte da mãe da narradora.

Como contraponto à potencialidade negativa, destrutiva, contida na tentativa de incêndio perpetuado pela personagem, há a imagem reconfortante da lareira, espaço em que o fogo acena com outros sentidos para as personagens. Após o salvamento mútuo e o apagamento do fogo, a narradora relata:

A casa afinal não pegara fogo e eu não ia contar ao meu pai. Íamos ficar à noite à lareira, como sempre sem dizer palavra, o meu pai bebendo da garrafa até adormecer, a minha mãe sentada no chão, olhando em frente sem pestanejar, como se quisesse cair dentro do lume. (GERSÃO, 2000, p.8)

A busca de aconchego e tranquilidade, propiciada pela união em torno da lareira revela-se, afinal, frágil e provisória, pois o silêncio que envolve as personagens em seus gestos habituais e o desejo de morte representado pelo fogo que atrai a figura materna desfazem o mito da harmonia associado à lareira. Diversamente da simbologia proposta pela visão bachelardiana a propósito do fogo que vem da lareira (1994), para as personagens de *Os anjos* a calma e o conforto não têm lugar num espaço dominado pelo desassossego e insatisfação. Aquecer as mãos, ouvir o outro, manifestar afeto são atitudes negadas em favor do alheamento e da anulação de si mesmo. É assim que a mãe da narradora age, diante da lareira: “Às vezes estendia as mãos sobre as chamas até se queimar. A pele ficava vermelha e devia doer-lhe, mas ela nunca se queixava. Untava a mão com azeite, enrolava-a num lenço, voltava a sentar-se e continuava a olhar o fogo.” (GERSÃO, 2000, p. 8)

Nesse contexto, ganha relevo a autoflagelação que a personagem se impõe por meio do fogo, em que este surge como força maligna, atuando para reforçar a sensação dúplice da personagem: prazer (êxtase) e tortura (dor), experiência mística de longa tradição. Mas o que cabe ressaltar, para além do fato em si mesmo, é a presença do fogo (e da voz) que o recupera através da memória. É à menina Ilda que cabe o papel de acompanhar essa espécie de rito sacrificial de sua mãe, sem ter poder para compreendê-lo.

Bem mais adiante, na narrativa, reaparecerá, sob outra forma, esse contato enigmático com o fogo, não como sacrifício, mas como um poder inexplicável de que são dotados os serafins. Ao lermos a confissão da narradora ao comentar sobre os anjos – “Tenho a certeza de ter ouvido isso sobre os serafins. Seguram brasas nas mãos e não se queimam.” (GERSÃO, 2000, p. 34) – não podemos deixar de sobrepor a esta imagem a da mãe de Ilda com as mãos nas chamas sem se importar com as queimaduras.

Ampliando um pouco o âmbito de nossas reflexões, esse paradoxo indecifrável que envolve a figura do anjo serafim - graças ao mito do fogo que arde mas não queima, em especial quando é o amor que está em jogo - está presente desde sempre na literatura, na ficção e na poesia. O clássico verso camoniano “Amor é fogo que arde sem se ver”, fonte longínqua de uma tradição literária que a modernidade resgata em novos contextos, pode ser lido por trás da paradoxal personagem Serafim: ele é instrumento de vivificação, daí talvez sua imunidade perante o fogo que abrasa e cura a amante da loucura. Numa outra vertente cultural, a da poesia brasileira moderna, também Carlos Drummond de Andrade recolheu esse mito para falar sobre o amor em seu *Mineração do outro* (2002, p. 476), poema que termina com os intrigantes versos:

Amor é compromisso
com algo mais terrível do que amor?
- pergunta o amante curvo à noite cega,
e nada lhe responde ante a magia:
arder a salamandra em chama fria.

A salamandra, figura lendária, recolhe em seu corpo o enigma de todo o poema, mas sem elucidá-lo ou responder às interrogações do eu-lírico sobre o terrível paradoxo que cerca o jogo amoroso: um ardor em que vida e morte se transfundem.

Em relação à Ilda, entretanto, o fogo pode assumir outras conotações, permitindo-nos novas chaves de leitura, em especial a que está ligada ao imaginário, à potencialidade criativa. Nesse caso, conviria pensarmos em um dos atributos essenciais desse elemento primordial – a intensidade.

Tocada pelo ardor (já desde o princípio da narrativa) que a faz sentir e perceber tudo com uma visão ampliada sobre o real, a narradora faz do relato o espaço ideal para tornar seu discurso “inflamado”, nos momentos em que o fato rememorado intensifica-se como dramaticidade. Um exemplo pode ser visto quando narra a violação de seu almanaque: “Chorei de raiva, atirei o almanaque à parede como se o atirasse à cara do ladrão – era o MEU almanaque, ele tinha roubado o que não lhe pertencia. Aos ladrões cabia o fogo do inferno, enfureci-me. Fosse padre ou não.” (GERSÃO, 2000, p. 40, ênfase da autora)

Aqui, a linguagem tem o poder de se erguer como coisa viva, animada por uma violência que não provém do elo entre significante e significado, mas da existência autônoma do corpo da palavra enquanto ato, movimento, urgência. Note-se como a afirmação da posse iconiza-se no pronome escrito em maiúsculas, como se pudesse fazer ecoar o sentido da apropriação indébita; a seguir, a fala que reproduz o texto bíblico, materializa porém, na camada significante, a ira por meio da aliteração em /f/: fogo/inferno/enfureci-me/fosse. Um sopro maligno perpassa os signos, tal como a fênix renascendo das cinzas, para fazer a linguagem funcionar como um anátema. A última frase amplia o poder da maldição, já que se volta diretamente à figura religiosa (padre), colocando-a ao lado de qualquer outra que possa servir como objeto de profanação. Enfim, a personagem-narradora utiliza a linguagem como algo que se cospe ou se vomita, ao contrário da hóstia ou corpo sagrado que se deve acolher pela eucaristia. Diante da violação, a palavra só pode se fazer como chispa de fogo.

Digamos que, nesses momentos na narrativa, é o anjo mau que sopra sua força sobre as memórias da menina Ilda, transparecendo no discurso dessa voz narradora. Por outro lado, o texto termina com a presença inspiradora de um sopro benéfico, possibilitando à protagonista uma saída para seus conflitos: “Mas os anjos bons roçaram a minha outra face e não cheguei a dizer as palavras. Só deixei cair a travessa.” (GERSÃO, 2000, p. 45)

Ora, essa atitude silenciosa da menina, que deixa cair a louça como num estado de ausência momentânea, reproduz o mesmo gesto de sua mãe em seus estados de permanente alheamento. O que se passa à sua volta não interessa, as falas, as repreensões, os gritos, não a demovem desse olhar para o nada-tudo que se desenha em sua mente. Também Ilda, nesse instante final de *Os anjos*, “apaga” o exterior para “ver” e “ouvir” um chamado interior que se ilumina com a força de

uma revelação: “Não me lembro de ouvir mais nada do que isso, talvez tivesse ficado de algum modo surda. Mas lembro-me de olhar e ver tudo muito claro, como se uma luz mais forte se acendesse.” (GERSÃO, 2000, p. 46)

Restitui-se, a partir dessa visão epifânica, conforme já analisamos, uma condição de plenitude possibilitada pela percepção daquilo que o desejo quer construir com sua intensidade: a reintegração familiar.

Ao contrário dos romances da autora, a narrativa *Os anjos*, como é por ela denominada, termina com um sopro reconfortante, uma saída favorecida pela esperança ou encantamento após o enfrentamento dos nós existenciais. Essa aura de positividade, figurativizada na imagem do retrato vista pela menina na cena que fecha a escrita da obra, decorre essencialmente do posicionamento privilegiado concedido a essa personagem para narrar a história. É sob seu olhar, voltado ao espaço vivido e à própria escrita que o recolhe, que o modelo idealizado da família reafirma-se. Entretanto, convém ressaltar: não há ingenuidade na afirmação desse ideal, já que fruto de um processo de amadurecimento modelado pela consciência e pela percepção sensível da menina, espaço onde prazer e dor permutam seus impulsos.

Renascem as duas personagens femininas, então, nessa obra de Teolinda. A filha, por intermédio do rito de passagem da meninice à puberdade. A mãe, pelo reconhecimento de sua pessoa e da maternidade como um lado positivo para a mulher. Eis a grande salvação. O milagre dos anjos - personagens masculinas que, nessa obra, agem não apenas como elementos de reflexão sobre as relações humanas, mas como auxiliares e promovedores de uma cura espiritual para as angústias da alma feminina - nos permite pensar em como a escritora desmistifica as posições rígidas, autoritárias e centralizadoras, sejam do homem ou da mulher, e poder ver o outro e a si mesmo como esferas complementares cujas identidades se respeitam apesar das diferenças.

7. *Os anjos e seus reflexos*

Teolinda Gersão apresenta uma obra cuja temática reflete, sobretudo, a condição da mulher, suas experiências, seus desafios e anseios em relação a si mesma e ao mundo, e, ainda, o questionamento sobre a opressão social. Não se trata, porém, de uma escrita de cunho feminista, nem de sobreposição do feminino ao masculino como modo de disputar espaço no meio literário. A escolha da escritora em entregar a protagonização de sua obra a personagens femininas é apenas uma via para – através da literatura – dar voz às mulheres para que possam manifestar seu macro e microcosmo perante a vida e, ainda mais, romper com conceitos cristalizados da sociedade e seus arquétipos preestabelecidos.

Os anjos (2000) é uma obra que revela mais uma vez a inovação da escritora perante a estrutura formal do enredo e a diluição da forma tradicional dos gêneros literários e as suas classificações, daí esse texto ter sido considerado pela própria escritora, nesse jogo com o leitor, como uma “narrativa”, o que não alivia a densidade de seu conteúdo, apesar da brevidade do texto.

Ao analisar *Os anjos*, pudemos verificar que essas características são ainda mais pertinentes na construção da trama, pois ocorre um jogo de focalização por parte da narradora, ora voltando-se à sua própria visão, sob o viés de criança-menina em crescimento, ora à identidade materna. E esse “olhar” feminino de caráter aparentemente pueril conduz e hipnotiza o leitor, justamente porque a igenuidade vem matizada pela consciência já distanciada em busca de respostas para suas perplexidades. Essa tática discursiva, ao demonstrar de modo singular a inquietação própria da figura feminina, é capaz de não apenas envolver o leitor, mas também de levá-lo a entender as sutilezas de uma linguagem envolvente e prazerosa, que permanece até mesmo após o término da leitura, graças aos questionamentos que vêm à tona, sempre manipulados com astúcia, o que torna profundo o texto gersiano.

Cabe à narradora explorar, em seu percurso, um espaço sem censura, onde ela não precisa se prender às convenções e regras, criando imagens justapostas e encadeando-as como se fossem camadas “assopradas” por sua memória. Inicialmente, as imagens recordadas vão se oferecendo de modo solto, acumulando-se como cenas suspensas, sem interligação, mas, aos poucos, esses fragmentos que se juntam para criar a identidade de cada personagem, inclusive o da própria narradora, culminam em seu autodescobrimento. E o leitor, ao compactuar com esse jogo, tramado pela ficção, acompanha de modo minucioso o processo imagístico construído por epifanias e simbologias deflagradoras de uma realidade outra: aquela que transcende os limites opressores, dissipados pela força do desejo e da palavra que lhe dá corpo.

Como exploramos ao longo de nossa análise, há vários artificios utilizados com o intuito de seduzir o leitor. Embora a obra tenha como protagonista uma criança, sua linguagem possui a profundidade discursiva de uma narradora intimista que interpreta os fatos ao seu redor à sua maneira. Ilda manifesta a sua percepção sensorial do mundo, fazendo com que o corpo metafórico da linguagem se confunda com o próprio corpo textual.

Entremeadas ao percurso dessas personagens, a narradora ainda insere várias histórias recontadas, ou histórias encaixantes, aquilo que se ouvia ou lia no decorrer de sua trajetória. Junto às histórias orais, há citações e reapropriações de intertextos canônicos da religião cristã e da muçulmana, o que promove uma multiplicação de leituras interpretativas, devido à linguagem figurada desses textos, impulsionando a protagonista rumo a novas revelações sobre os impasses da existência. Essas descobertas propiciam o autoconhecimento e a compreensão do outro, abrindo espaço ao leitor para o questionamento de valores sociais. As histórias entremeadas ao enredo surgem, portanto, como uma estratégia discursiva que possibilita à narradora dizer - sem falar, dar a entender e tornar ambíguo o óbvio, tratar com eufemismo e poeticidade o dramático de suas experiências.

O uso de elementos contrastantes e repletos de simbologia ambivalente favorece o tecer das linhas tênues que permeiam o ser e o parecer. A inaceitação das agressões do real e o mergulho nas potencialidades da imaginação e do sonho permitem à personagem-narradora contaminações mútuas entre essas esferas. Se ela aparenta não conseguir diferenciar o real do imaginário, é no campo subjetivo que realiza suas maiores descobertas, pois o desejo, aliado à experiência, é o signo que

envolve a personagem, e é por seu intermédio que encontra o sentido das coisas e a essência humana.

Ao ser envolvida pela aura da epifania, Ilda amadurece suas sensações e percepções e, de posse do conhecimento, passa a desnudar a si mesma, o outro e a sociedade. Sob a pressão da contradição menina/mulher, é incitada a ler as atitudes de cada personagem, e constata que o mundo dos adultos é marcado pelo jogo de máscaras, do qual ela emerge como alguém que procura vencer conflitos, diluir tensões e buscar a felicidade ao lado da família, sem os engodos fomentados pela sociedade geradora de fracassos e ruínas.

Devido à importância dessa trajetória percorrida pelas personagens principais, o *Bildungsroman*, modalidade narrativa originariamente alemã que abordamos neste trabalho, acabou por despontar como referência pertinente à análise dessa obra de Teolinda Gersão. Entretanto, conforme vimos, trata-se de um resgate bastante livre e distanciado historicamente desse gênero, reconfigurado em um sentido inovador dentro da literatura portuguesa. Como nosso estudo revelou, *Os anjos* nos apresenta duas trajetórias existenciais femininas, de personagens com idade bem distintas, o que denota uma subversão ao modelo original que, além de normalmente não contemplar personagens femininas, quando sim, trata-se de personagens em plena mocidade. Outro ponto de diferenciação entre a narrativa de Teolinda e o *Bildungsroman* de personagens femininas é que neste sempre se manifesta um grau disfórico, ou em relação à aceitação identitária, ou à inserção social. Já na narrativa contemporânea de Gersão, as mulheres, em consonância com seu próprio eu, conseguem liberta-se das malhas do sistema castrador. Nesse sentido, a mãe retorna “psicologicamente” ao aconchego familiar e não precisa mais ficar manietada ao jogo de representação, e Ilda constata como produz surpresas o olhar lúcido sobre si mesma, sobre o outro e sobre o seu entorno.

A leitura da obra entreabre, ademais, a possibilidade de análise de uma situação questionada em Teolinda Gersão, ou seja, os conflitos entre dominante e dominador, vistos por olhos femininos, e a conseqüente ruptura com os estigmas sociais. Em *Os anjos* há personagens que compactuam com os automatismos sociais e agem como elementos policiadores, repressores, mas, mãe e filha – por almejarem a transformação desse estado de coisas – arriscam-se em experiências que, voltadas ao universo introspectivo, à psique interior, permitem-lhes descobertas epifânicas e fazem as personagens emergirem da opressão.

Reprimida pelo meio social e saturada com o papel que lhe é imposto, vimos como a mãe se aliena a fim de recuperar um espaço onde possa encontrar-se consigo própria, redescobrando as “potências afetivas” de seu interior. Ilda, ao se desvencilhar da imposição do poder oriundo do discurso alheio e dos modelos sociais preestabelecidos, exercita um discurso pessoal, refletido em uma linguagem dotada de leveza e subjetividade. Ou seja, no contato com a linguagem/leitura do mundo, a menina descobre suas nuances e passa a compreender o jogo que envolve a trama discursiva. Do mesmo modo que o silêncio da mãe age como elemento libertador, é o desnudamento da linguagem, por outro lado, que permite à narradora tornar-se sujeito de sua própria existência; assim, ambas abandonam o papel de fantoche, marionete ou de objeto manipulado pelo outro.

Mesmo sabendo que “nenhuma experiência, nenhuma verdade se transmite” (GERSÃO, 1982, p.195), a narradora-personagem agencia seu olhar e sua sensibilidade perceptiva que, em uma estratégia contra-ideológica, possui a intenção de convocar o leitor de sua obra a partilhar da memória de Ilda e, dessa maneira, reconstruir e transformar a realidade do mundo, ainda repleto de desigualdade social, preconceitos e imposições.

Trata-se da “epifania” de um novo tempo, aquele em que a literatura, em uma de suas funções, possa confirmar-se como elemento agenciador de mudanças, de intervenção social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Obras de Teolinda Gersão**

GERSÃO, T. *O silêncio*. Lisboa: Dom Quixote, 1981.

_____. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

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

_____. *Os anjos*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. *A Árvore das Palavras*. São Paulo: Editora Planeta, 2004.

_____. *Histórias de ver e andar*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. *O mensageiro e outras histórias com anjos*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

_____. *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*. Lisboa: Sudoeste, 2007.

- **Bibliografia**

ANDRADE, C. D. de. Mineração do outro. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p.476.

ADORNO, T. W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: _____. *Textos escolhidos*. Trad. João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALVES, C. F. Teolinda Gersão: não gosto dessa conversa de escrita de mulheres. *Jornal de Letras*, ano II, s.l, nº 34, p. 8-9, 1982.

AZEVEDO, A. C. do A. *Dicionário histórico de religiões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

AZEVEDO, O. *As metamorfoses do corpo e a problematização da identidade em O Físico Prodigioso, de Jorge de Sena e Orlando, de Virginia Woolf*. Lisboa: Colibri, 2003. p. 66.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Trad. Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. (equipe de tradução). 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. 3.ed. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBOSA, L. Anjos caídos. *Moara*, Belém, n.16, p. 99-118, 2001.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1966.

_____. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- BARTHES, R. *Aula*. Trad. L. Perrone-Moisés. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 10. Ed, 1996.
- BETTELHEIM, B. *A Psicanálise nos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BOLLE, S. W. A idéia de formação na modernidade. In: GHIRALDELLI JR., P. (org.) *Infância, escola e modernidade*. Curitiba: Editora da UFPR, 1997.
- BRANCO, L. C. Traços de um mal estranho: a ficção portuguesa contemporânea. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v.17, n.21, p.25-44, 1997.
- BRIDI, M. V. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. In: *Todas as letras*. Ano 7, n. 07. São Paulo, 2005. p. 75-81.
- CAMPOS, H. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. In: MORENO, C. F. (coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.
- CÂNDIDO, A. Os bichos do subterrâneo. In: _____. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Nacional, 1964.
- CARETTI, A. C. *Teclas paralelas: a dimensão literário-musical em Os teclados*, de Teolinda Gersão. São José do Rio Preto: 2009. 100 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2009.
- CARVALHO, A. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CARVALHO, J. V. *Um encontro através das palavras: leitura da obra ficcional de Teolinda Gersão*. Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 2003.
- CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CASTRO, Frei P. de. (rev.) *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 160ª ed., 2004.

CELAN, P. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf (Bd.I: Rudolf) Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.

_____. Elogio da distância. In: _____. *Papoila e Memória*. Trad. José Barrento; Y. K. Centeno. Lisboa: Edições Cotovia.

CHEVALIER, J. et al. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa Silva et. al. 11. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CORTÁZAR, J. Valise de cronópio. Trad. D. A. Júnior e J. A. Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DEEPWELL, K. *Nueva crítica feminista de arte: estratégias críticas*. Trad. M. Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

DIAS, M. H. M. Teolinda Gersão: uma voz expressiva da ficção portuguesa contemporânea. *Letras & Letras*, Porto, v.60, p. 16, 1991.

_____. *O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão*. São Paulo: 1992, 263f. Tese (Doutorado em Literaturas em Língua 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.

_____. À escuta de uma nova linguagem. In: MENDES, J. M. (org.). *O Escritor*. 14 ed. Lisboa: Associação portuguesa de escritores, 1999. v. 1, p.244-248.

_____. *O pacto primordial entre mulher e escrita: Teolinda Gersão e a atual prosa feminina portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2008.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano – A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, A. M. Contornos da narrativa breve na obra de Branquinho da Fonseca. In: JESUS, M. S. de (ed.), *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001. p. 123-124. FOUCAULT, M. *História*

da loucura: na idade clássica. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUILLOUX et al. *Grande enciclopédia universal: dicionário da Bíblia e Cristianismo.* Lisboa: Planeta DeAgostini, 2004. v. 28, p. 86.

FRYE. N. *Anatomia da crítica.* Trad. P. E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *O código dos códigos: a bíblia e a literatura.* Trad. F. Aguiar. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2006.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método.* Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GHILARDI-LUCENA, M. I. (org.) *Representações do feminino.* Campinas-SP: Átomo, 2003.

GOMES, A. C. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo.* São Paulo: EDUSP, 1993.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto.* 10. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GRUBER, A. *O drama da puberdade.* Trad. Miguel Zaupa. 2. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1966.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDIN, J. N. *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman.* Columbia: University of South Carolina Press, 1991.

HEINICH, N. *Estados da mulher: a identidade feminina na ficção ocidental.* Trad. A. Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

HOLLANDA, H. B. de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUMPHREY, R. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press, 1968.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JÍTRIK, N. Destruição e formas nas narrações. In: MORENO, C. F. (coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 217-242.

JOYCE, J. *Retrato do Artista Quando Jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Ed. Ediouro, 1987. e-book: <http://www.scribd.com/doc/11021249/James-Joyce-Retrato-Do-Artista-Quando-Jovem>

_____. *Dublinenses*. Trad. H. Trevisan. São Paulo: Editora da Folha de S. Paulo, 2003.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.

LOURENÇO, E. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

MACEDO, A. G. (org.) *Gênero, identidade e desejo: antologia do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002.

MAGALHÃES, I. A. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.

MAIA, M. V. Sobre o Brasil e Portugal: um percurso na crítica literária, do século XIX a Jorge de Sena. *Revista Letras*, Curitiba, n.59, p.165-175, 2003.

MEDINA, C. de A. Teolinda Gersão. In: _____. *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983, p. 451-456.

MORAES, T. de. Emancipação da mulher: caminho de pedras. *Letras*, Campinas – SP, v.22, n.01 e 02, p.09-24, 2003.

_____. A condição feminina e a solidão: paisagem sem barcos. *Letras*, Campinas – SP, v.23, n.01, p.21-32, 2004.

MAAS, W. P. M. D. *O Cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MAGALHÃES, I. A. *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa: INICM, 1987. p. 387-460.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

MAZZARI, M. V. *Romance de formação em perspectiva histórica: o tambor de lata de Günter Grass*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MONEGAL, E. R. Tradição e renovação. In: MORENO, C. F. (coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 132-242.

MURRAY, R. Momento. In: _____. *Poesia essencial*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

NAFISI, A. *Lendo Lolita em Teerã: uma memória nos livros*. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: A girafa, 2004, p. 17.

PEDROSA, I. Interessa-me captar o inconsciente em relâmpagos: entrevista com Teolinda Gersão. *Jornal de Letras, Artes & Idéias*, Lisboa, n. 103, 1984.

PINTO, C. F. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1992.(1990)

POUND, E. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.

RECTOR, M. *Mulher: objecto e sujeito da literatura portuguesa*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999.

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.

SANTOS, J. R. dos. *Sob o signo do poder, escrita e subjetividade, em Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão*. Niterói: 2006. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa), Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

SCHMIDT, R.T. (org.) *Mulheres e literatura: [trans]formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

SCHWANTES, C. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*, Porto Alegre: 1998. 298 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

_____. Dilemas da representação feminina. *Revista OPSIS*, Catalão, vol. 06, p. 07-19, 2006.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986.

SILVA, L. C. B. da. *Do romance de formação à deformação do romance: O silêncio, Os teclados e As horas nuas*. 2003. 151 f. Tese (Doutorado em Literaturas em Língua Portuguesa) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto-SP, 2003.

SOUSA, I. M. M. L. *Teolinda Gersão: o processo de uma escrita*. Porto: 1988. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1988.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VILLAÇA, N. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VYGOTSKI, L. S. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. 6. ed, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- **Webgrafia**

ALMEIDA, S. O silêncio: a opressão e libertação da mulher através da linguagem. *Aleph*, v.08, n.01, p.15-22, 1993. Disponível em: < http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/1/1/1/purl=rc1_MLA_0_N2811304412&dyn=5!xrn_1_0_N2811304412?Z3950=1&sw_aep=capas78 > Acesso em 30 mai 2007.

DIAS, M. H. M. Teolinda Gersão: uma voz expressiva da ficção portuguesa contemporânea. *Letras & Letras*, Porto, v.05, 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=capas78 > Acesso em 30 mai 2007.

_____. A presença de elementos míticos na narrativa de Teolinda Gersão. *Notandum*, Murcia, v.01, n.07, p.31-38, 2001. Disponível em: < <http://www.hottopos.com/notand7/heloisa.htm> > Acesso em 01 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.

LIMA, I. P. de. Ainda há contos de fadas? O caso de Os anjos de Teolinda Gersão. *Semear*, n.07, 2001. Disponível em: < <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/historic/index.html> > Acesso em 01 mai 2007.

MAGALHÃES, I. A. de. A violência nas palavras. *JL – Jornal de Letras, Artes & Idéias*, Lisboa, n.10, p.16-17, 01 a 07 mai 1990. Disponível em: < http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/1/1/1/purl=rc1_MLA_0_N2810984754&dyn=5!xrn_1_0_N2810984754?Z3950=1&sw_aep=capas78 > Acesso em 30 mai 2007.

MARQUES, S. A. M. Os tons do silêncio em Os teclados de Teolinda Gersão. *Quadrant*, n.18, p.133-145, 2001. Disponível em: < http://infotrac.galegroup.com/itw/infomark/1/1/1/purl=rc1_MLA_0_N2811804961&dyn=5!xrn_1_0_N2811804961?Z3950=1&sw_aep=capas78 > Acesso em 30 mai 2007.

SILVA, L. C. B. da. Os silêncios do diálogo em Teolinda Gersão: um jogo enunciativo. *Revista UNORP*, v1, p. 96-105, 2002. Disponível em: < <http://www.unorp.br/asp/..%5Crevista%5CletrasI%5C8.pdf> > Acesso em 03 jun 2007.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 15/01/2010

Assinatura