

GRAZIELLE KATYANE DOS SANTOS SILVA

**OS GUARDA-CHUVAS CINTILANTES,
UM INSÓLITO DIÁRIO**



1910001449



GRAZIELLE KATYANE DOS SANTOS SILVA

**OS GUARDA-CHUVAS CINTILANTES,
UM INSÓLITO DIÁRIO**

Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre
em Letras (Área de Concentração Literária em
Língua Portuguesa).

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Helena de Oliveira
Rappaport-Pfilz.

7 491/03

São José do Rio Preto
2003



GRAZIELLE KATYANE DOS SANTOS SILVA

***OS GUARDA-CHUVAS CINTILANTES,
UM INSÓLITO DIÁRIO***

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

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Helena de Oliveira
Raymundo Piteri

T. 1449/05

São José do Rio Preto
2005



1869.0.09 Ger
5586g

06/12/2005

Doação

R\$ 27,00

Autor(a)

Silva, Grazielle Katyane dos Santos.

Os guarda-chuvas cintilantes, um insólito diário/ Grazielle Katyane dos Santos Silva – São José do Rio Preto: [s.n.], 2005
134 f. ; 30 cm.

Orientador: Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa - História e crítica. 2. Narrativa (Retórica)
3. Diários. 4. Gersão, Teolinda, 1940- - Os guarda-chuvas cintilantes - Crítica e interpretação. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0.09



Agradecimentos:

À Profa. Dra. Valdeez Helena Gó. Junqueira e ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior, pelo incentivo e compreensão.

À Profa. Dra. Maria Heloisa Martins Dias, um enorme agradecimento pela indicação da leitura de *Os guardas-chuva zumbantes* e pela sempre carinhosa comunicação de ideias e de referências bibliográficas.

À Profa. Dra. Sonia Helena de Oliveira Raymundo Piani, pela orientação, pela atenção, pelas conversas e pelas risadas.

À CAPES, pela concessão parcial de bolsa de pesquisa.

Aos doutores Lasmar, Carlos Padovani e Marcos Antônio Van Erven, por me guiarem, sempre com a paciência e a profundidade de um

Amigo. Aos filhos Pagliarini, Mariano, André, Carlo Machado, Jéssica Bezerra, Fernando Carlos de Souza, Telma.

*À Silvana, bela Dulcinéia del Toboso,
Ao Zappa, eterno Sancho Pança,*

porque a vida era feita de pequenos nada
Teolinda Gersão

Agradecimentos:

À Profa. Dra. Valderez Helena Gil Junqueira e ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior, pelo incentivo e compreensão.

À Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias, um imenso agradecimento pela indicação da leitura de *Os guarda-chuvas cintilantes* e pela sempre carinhosa contribuição de leituras e de referências bibliográficas.

À Profa. Dra. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri, pela orientação, pela atenção, pelas conversas e pelas risadas.

À CAPES, pela concessão parcial de bolsa a esta pesquisa.

Aos doutores Lusmar Catarina Padovani e Marco Antônio Van Erven, por me auxiliarem, almirante louca, a reencontrar a profissão do mar.

Às amigas Ana Flora Pagliarini Manzano, Andréa Carla Machado, Irina Rezende, Fernanda Cristina de Souza, Telma Lunardi e Ana Maria Novaes Muniz.

Clarice I. B. de Azevedo

RESUMO

Nesta dissertação, apresentamos, pela primeira vez, o livro *Os guardas-chuva cantantes* (1984), da escritora portuguesa Teófilo Garcia. Trata-se de uma obra que nos conduz a uma perspectiva de análise que visa problematizar o gênero literário em *Os guardas-chuva cantantes*. Os temas de forma e uma temática comuns à crítica literária, mas há também um trabalho textual que coloca em questão as tradicionais noções, peculiares ao gênero literário, de texto narrativo, de tempo e de espaço. Em *Os guardas-chuva cantantes* apresenta-se não só o sujeito fragmentado, mas também os muitos fatores desse ser que se compõe através de labor como um mosaico vivo, cuja reconfiguração da existência se faz mediante a alteridade. Também importante é a presença de dentro e a temporalidade linear e a sua relação com o modelo de temporalidade que se baseia no futuro. A existência constitui-se em um processo de transformação, por sua vez, como o tempo, o espaço, o sujeito, o objeto. Desde modo, a obra ficcional de Teófilo Garcia configura-se como um trabalho realizado para o gênero literário. A obra de Garcia é um trabalho de transformação que permite a criação de uma realidade ficcional e a criação de uma realidade real, a qual constitui o trabalho de transformação. A obra de Garcia é um trabalho de transformação que permite a criação de uma realidade ficcional e a criação de uma realidade real, a qual constitui o trabalho de transformação. A obra de Garcia é um trabalho de transformação que permite a criação de uma realidade ficcional e a criação de uma realidade real, a qual constitui o trabalho de transformação.

Cada um de nós é apenas um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos.

Clarice Lispector

RESUMO

Nesta dissertação, apresentamos uma análise do livro *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), da escritora portuguesa Teolinda Gersão. Trata-se de uma obra que nos conduz a uma perspectiva de análise que visa problematizar o gênero diário: em *Os guarda-chuvas cintilantes* há um formato e uma temática comuns à escrita diarística, mas há também um trabalho textual que coloca em questão as tradicionais noções, peculiares ao gênero diário, de foco narrativo, de tempo e de espaço. Em *Os guarda-chuvas cintilantes* apresenta-se não só o sujeito fragmentado, mas também as muitas faces desse ser que se compõe diante do leitor como um mosaico vivo, cuja revelação da existência se faz mediante a alteridade. Também importante é a tentativa de destruir a temporalidade linear e criar uma outra medida de temporalidade que se baseia em motivos lúdicos. A configuração da espacialidade, por sua vez, cruza o tempo e, assim, torna-se móvel e instável. Desse modo, o diário ficcional de Teolinda Gersão configura-se como um antidiário, realizando uma paródia do gênero diarístico. À subversão à forma, aliam-se traços surrealistas e fantásticos que permitem a criação de uma realidade fragmentada e muitas vezes insólita, a qual destoa, claramente, de qualquer aspecto referencial que se possa atribuir a uma escrita autobiográfica, como a do diário. Desponta ainda a dimensão simbólica da narrativa, enriquecida por meio das imagens que surgem associadas ao signo “guarda-chuvas”.

ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of the book *Os guarda-chuvas cintilantes* (*Shimmering Umbrellas*)(1984), written by the Portuguese writer Teolinda Gersão. The book makes us question the journal genre. In *Os guarda-chuvas cintilantes* the layout and the theme are common to journal writing. However, the text itself questions the traditional notions of narrative focus and concepts of time and space, which are particular to the journal genre. In *Os guarda-chuvas cintilantes* the subject emerges as fragmented, with multiple faces, and it gradually appears to the readers as a living mosaic, whose appearance on the scene takes place by means of alterity. The attempt to destroy linear temporality and create a new temporal measure, based on ludical themes, is also important in the book. The configuration of spatiality crosses time, becoming, therefore, mobile and unstable. The symbolic dimension of the narrative emerges, enriched by images that come along associated to the “umbrellas” sign. Teolinda Gersão’s fictional journal becomes an anti journal by doing a parody of the journal genre. Surreal and fantastic features that go along with the subversion and the layout allow the creation of a fragmented and many times unusual reality, that is easily clashed with any referential aspect that could be addressed by an autobiographical writing, such as the journal.

UMA ABERTURA	9
1. OS GUARDA-CHUVAS CINTILANTES: UM (ANTI)DIÁRIO	15
1.1. DIÁRIO	17
1.2. O DIÁRIO FICCIONAL	20
1.3. METADIÁRIO	23
2. TEMPOS E ESPAÇOS MOVEDIÇOS	43
2.1. A CAOTICIDADE TEMPORAL	43
2.2. A CINTILÂNCIA DO ESPAÇO	55
3. RODOPIOS CINTILANTES DE UM GUARDA-CHUVA	74
4. O EU E SUAS MÁSCARAS ou AS MÁSCARAS DA NARRATIVA	101
4.1. EU-FRAGMENTO	103
4.2. FRAGMENTOS DO EU	110
UM FECHO	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128

UMA ABERTURA

Os universos ficcionais de Teolinda Gersão começaram a surgir, na literatura portuguesa, em 1981, quando a escritora decide passar a uma nova etapa de contato com a literatura, ou seja, conclui seu trabalho como docente e cede ao seu impulso inicial: escrever. Esse impulso de criação literária, segundo Dias (1992), aliou-se à consciência do compromisso com a realidade histórica vivida por Portugal, de modo que em suas primeiras obras (*O silêncio*, 1981; *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1982; *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado*, 1982) notam-se um intimismo e ensimesmamento do sujeito feminino nas suas relações com o meio opressor da realidade política. Em sua quarta obra, *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), escrita no Brasil, parece haver uma virada ou rodada nesse eixo da escrita, que depois retorna no próximo romance (*O cavalo de sol*, 1989).

Entre as narrativas de Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984) apresenta-se como uma obra *sui generis*, despontando como uma peça fora do contexto. Essa afirmação se legitima pela rebeldia com que Gersão trata o tradicional, as formas fixas, seja no plano de expressão (diário), seja no plano do conteúdo (limites da realidade e do ser humano). A própria escritora destaca, em entrevista a Martins (2004, p. 24), a estranheza dessa obra ao seu público:

Acredito que muitos leitores de *O Silêncio* ou *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* ficaram sem saber o que fazer por exemplo com *Os guarda-chuvas cintilantes*, a que dei, provocatoriamente, o subtítulo de *Diário*, mas que na verdade é uma espécie de anti-diário [...]. Talvez por isso ainda hoje é o menos lido dos meus livros.

A singularidade de *Os guarda-chuvas cintilantes* manifesta-se, principalmente, no tratamento que se dá ao gênero diário. Rocha (1992) apresenta-nos, na literatura portuguesa, uma forte tradição autobiográfica, incluindo os gêneros diarístico e memorialístico. E Teolinda Gersão, na referida entrevista, comenta que, apesar de haver uma vasta produção desses gêneros, ainda não haviam feito um “anti-diário”.

A aparente rebeldia, seja no tratamento do gênero, seja na expressão literária, é constatada por Dias (1992, p. 9): “Cumprer lembrar que a própria escritora manifesta-se contrária à tentativa de enquadramento ou ‘arrumação’ de seu texto”, o que se confirma na escrita de *Os guarda-chuvas cintilantes*, em que há uma mostra da fuga ao enquadramento e uma manifesta (des)organização proposital. Esse aspecto justifica-se pela tentativa de “agarrar o mundo num gesto vivificante” (MALHEIROS, 1982), conferindo ao texto de Teolinda Gersão certa movimentação e uma ruptura com os modos tradicionais de narrar.

Se o texto *Os guarda-chuvas cintilantes* caracteriza-se como narrativa de ruptura, na medida em que há a desvinculação com moldes paradigmáticos genológicos, a questão que se coloca é como e por que se dá tal desvio. Aponta-se, pois, para a seguinte problemática: a obra propõe-se como diário, mas o texto não se cumpre respeitando o modo de escrita diarística, o que nos convida a pensar não apenas no gênero diário e nos limites desse gênero, como também na singularidade que o próprio texto adquire. Tal questionamento ganha espessura na própria obra, uma vez que nela emergem discussões sobre o que é diário, o que é a forma do diário, acentuando, portanto, a natureza metalingüística da narrativa. A partir dessas reflexões ocorreram-



nos outras indagações: se é um diário, qual é o grau de compromisso com o real? Se é um registro do que se sucedeu dia a dia, poderia o diário ser ficcional?

Somos, então, levados para as esferas da ficcionalidade e da não-ficcionalidade, aspectos relacionados à teorização do gênero. Considerando esses parâmetros, Danziger e Johnson (1974) categorizam a biografia, a autobiografia e o diário como *literatura familiar*, não-ficção. Desse modo, tais gêneros teriam, talvez, um interesse mais histórico do que literário. Contrariando essa matriz de pensamento, salientamos que alguns diários podem suscitar maior interesse literário do que histórico ou familiar, como é o caso de *Os guarda-chuvas cintilantes*.

Adentramos, portanto, à questão do gênero diário. Inicialmente, valemo-nos da teoria de Aguiar e Silva (1973), o qual destaca o hibridismo dos gêneros literários a partir do século XVIII. Assim, constatamos que o diário intimista, bastante utilizado como espaço revelador da subjetividade, cede espaço para o diário ficcional, no qual se manifestam o hibridismo de gêneros e a natureza artística.

Desse modo, procuramos proceder ao estudo do gênero diário e, para isso, usamos como principais fontes teóricas a obra de Rocha (1992) e os textos de Matias (2000) e Mathias (1991, 1994), os quais postulam sobre as características fundamentais desse gênero. Inserimos também em nosso estudo o teórico Iser (2002), na medida em que seus apontamentos sobre atos ficcionais contribuem para o estudo do texto ficcional. Configura-se, assim, o capítulo 1, que apresenta a discussão sobre o gênero diário, incluindo os traços ficcionais e metalingüísticos da obra *Os guarda-chuvas cintilantes*.

Nosso posicionamento crítico tende a conceber a obra como um diário ficcional, marcado, porém, pela negação das características tradicionais do gênero. Mas,



justamente em virtude da operação intensa da própria ficcionalidade, trata-se antes de um antidiário. Além da forte instigação aos paradigmas do gênero, desponta também o tratamento singular da temporalidade e da espacialidade, categorias que se desvinculam da estruturação convencional da narrativa. Como diário, *Os guarda-chuvas cintilantes* estão calcados nas dimensões temporais e espaciais mais “definidas”, porém, há a tentativa de anular tal característica. Desse modo, as teorias habitualmente empregadas para falar de tempo e espaço não se adéquam a uma obra que instaura um outro sistema espaço-temporal, o que nos levou a buscar apoio teórico em outras fontes. Por isso, no capítulo 2, recorreremos à teoria de Nunes (2000), Santaella (1999) e ainda consideramos reflexões teóricas sobre o gênero diarístico que tocam na questão temporal, a saber, Matias (2000) e Mathias (1991, 1994). Quanto ao tratamento do espaço, direcionamo-nos a Eco (2003) e Bachelard (2003), pois somente nesses teóricos encontramos caminhos mais adequados para tratar da questão espacial, tal como ela se configura na obra.

O tratamento dessas categorias estruturais, juntamente com a linguagem insólita do diário de Teolinda Gersão, revela traços fantásticos e surreais, de modo que a subversão ao modelo clássico de diário parece-nos, num primeiro momento, motivada por um espírito surrealista, negando as imposições da tradição literária, bem como das convenções do real, transgressão que também aparece na escritura do texto, o qual é muitas vezes interrompido por vírgulas ou traços (--), demonstrando certo experimentalismo com a linguagem. Desse modo, no capítulo 3, focalizaremos alguns aspectos de surrealidade ou do fantástico que se manifestam no texto e, para isso, baseamo-nos em conceitos de Todorov (1975) sobre o fantástico; quanto à análise dos aspectos de natureza surreal, recorreremos a Lima (1995), Brito (1984), Paz (1982) e



Hauser (1993). Também nesse capítulo, vamos destacar as imagens variadas que se formam a partir da abertura do guarda-chuva como signo plurissêmico.

Ao final, buscamos analisar as várias vozes da narrativa, considerando que o foco narrativo de *Os guarda-chuvas cintilantes* se constitui mediante uma densa polifonia, estratégia bastante incomum na escrita diarística, pois, nesta, a enunciação normalmente centra-se na primeira ou na terceira pessoa do discurso. Para essa análise, fundamentamo-nos em Rocha (1992), Hutcheon (1991), Bachelard (2003), Bakhtin (1998), Miranda (1992) e Foucault (1996, 2000). Quanto ao apoio em fontes de natureza crítica, incluímos as leituras da obra de Teolinda Gersão feitas por Dias (1992), Piteri (2004) e Lúcia Castello-Branco (1993).

Convém ressaltar que a dissertação não se marca essencialmente por um caminho teórico tomado como fim em si mesmo. Por isso, a discussão sobre o gênero se mescla às reflexões sobre a própria obra de Teolinda Gersão e à sua análise.

Cumprir dizer, ainda, que os capítulos deste trabalho são, de certo modo, paradas que conseguimos fazer em algumas cintilâncias da obra, pois *Os guarda-chuvas cintilantes* abrem-se como um texto que nos convida ao movimento. Também por esse dinamismo, o livro apresenta uma escrita que se forma em meio a um movimento circular e espiralado. O que, por vezes, poderá ser notado também em nossa análise pela repetição, em diferentes capítulos, de alguns trechos que serão analisados sob novos aspectos.





The treachery of images
René Magritte, 1929

1. OS GUARDA-CHUVAS CINTILANTES: UM (ANTI)DIÁRIO

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo
não deixando, gênero não me pega mais.

Clarice Lispector

À obra *Os guarda-chuvas cintilantes* acrescentou-se a designação de diário. Durante muito tempo, em literatura, era usual a aposição do gênero ao título da obra. Outras vezes, a nomeação do gênero não ocorria, embora fosse patente por características determinadas, as quais variavam desde elementos estruturais a elementos relativos ao conteúdo. Segundo Aguiar e Silva (1973), na evolução da teoria dos gêneros literários, passou-se a considerar também não só elementos formais, estruturais ou conteudísticos, como também aqueles relativos a elementos intrínsecos e filosóficos. Com o romantismo, a teoria dos gêneros adquire uma importante característica: o hibridismo.

Dado este primeiro passo rumo ao híbrido, a noção de gênero apresenta-se cada vez mais diluída e revolvida na literatura contemporânea. E já não encontramos o romance “puro”, ou o diário “puro”, mas o diário que se vale de traços do romance. Ou vice-versa.

O título *Os guarda-chuvas cintilantes* vem seguido do aposto explicativo “diário”, como se impelindo já o leitor a perceber as implicações dessa pseudo-classificação. A não percepção desse aposto implica, de certa forma, uma restrição da

leitura do projeto literário de Teolinda Gersão, o qual se pauta pela perturbação de estruturas preestabelecidas, como a do diário, uma vez que há uma competente instigação aos paradigmas desse gênero literário. Daí que entre o título e a indicação do gênero parece se criar uma ironia que reflete o desacordo desse propósito. Mas, para se analisar a singularidade no tratamento desse “diário”, seria necessário inicialmente percorrermos teorias instaladas na conceituação tradicional do gênero diário. É o que a gênese deste trabalho irá agora revelar.

Rocha (1992) considera o diário uma das variantes da literatura autobiográfica (dividida em diário, memórias, confissões, auto-retrato e cartas). Por isso, é bastante comum encontrar no diário um tipo de literatura que margeia o real de quem a escreve, pois a autobiografia faz-nos pressupor uma escrita ligada a uma existência.

Logo, a autobiografia permite a associação entre escrita e existência, oferecendo espaço para a leitura desse tipo de texto como manifestação verdadeira de um sujeito real. Como se observa na transformação da concepção do gênero diário, houve durante longo tempo a consubstanciação entre escrita diarística e realidade, isto é, o princípio mimético a dirigir a concepção da obra literária ou um viés realista, mas essa identificação entre a escrita e o real altera-se com a criação do diário literário, que se distancia do que Melo e Castro apontou com a “teoria do reflexo” (1984), para assumir cada vez mais o estatuto da literariedade e do desacordo entre a verdade real e a verdade literária, acentuando os traços de ficcionalidade.

Boerner (*apud* MATIAS, 2000) aborda sucintamente a evolução do gênero diário: quase inexistentes na Idade Média, os diários vão surgindo a partir do século XVI como maneira de registrar viagens e, posteriormente, no século XVIII, há a



acentuação do subjetivismo nesse tipo de texto. O autor também comenta a preferência dos primeiros românticos pelo fragmento, porém assinala que foram poucos os que cultivaram diários durante o Romantismo. Já o estatuto do diário literário moderno é ressaltado, sobretudo, pela escrita de Goethe.

Rocha (1992) aponta o individualismo vigente na sociedade como um dos motivos que ocasiona a escrita de diários e demonstra que há uma grande diversidade de escritas autobiográficas na literatura portuguesa. Na análise dessas obras, a autora destaca uma linha mestra da autobiografia, o eu. Em todas as obras analisadas há o cariz autobiográfico, porém em nenhuma delas parece haver uma consciência quanto ao poder de transgressão, tal como ocorre no diário de Teolinda Gersão. Por isso, ao proceder à problematização do gênero diário, focalizaremos, primeiramente, as características essenciais desse gênero e, posteriormente, procuraremos mostrar como os procedimentos de construção textual constituem a transgressão do gênero.

1.1. DIÁRIO

O diário, em função de seu caráter autobiográfico, traz, incrustado em sua essência, uma feição intimista e memorialista, em que se destaca uma escrita de cunho subjetivo. Tanto no diário quanto em outras formas afins, há um eixo comum: o eu e seus desdobramentos, sua relação com o real. Na abordagem desse eixo, ocuparão posição de relevo a evidência da morte, a procura da identidade e o ato confessional ou reflexivo, como um tripé a sustentar a estrutura dos diários.

A evidência da morte traz à tona a consciência da efemeridade, da transitoriedade da vida. Conscientizando-se disso, o diarista tende a suportar a angústia de ver o registro dos dias que se passam, sem que isso signifique uma chance de vivê-los novamente, ou seja, pode recuperar em memória e escrita a sucessão dos dias, mas não pode dar a eles a dimensão de realidade. De acordo com Rocha (1992, p. 26), “Este é o primeiro tormento de quem escreve sobre si próprio: a ‘baba’ das palavras que deixa atrás de si é um sinal de vida, mas não é a vida”. A matéria do diário é, então, o passado. Ainda que o passado seja muito próximo do presente, caso se registre algo logo após um evento, por exemplo, não deixa de ser passado e memória.

Ao refletir sobre a natureza do passar dos dias, o diarista encontra-se, pela escrita, em consciência de ampulheta. Há um tempo para registrar os acontecimentos, mas esse tempo é indefinido. Também por isso o diário é um texto fragmentário e descontínuo, afinal, sempre pode ser o dia derradeiro. A temporalidade é, portanto, um dos primeiros fantasmas que assombra o escritor autobiográfico, provocando-lhe reflexões.

Outro aspecto comum à escrita diarística é a formulação identitária. Na escrita, o diarista procura um espelho que possa refletir suas faces, incluindo as mais secretas. E de maneira difusa vão aparecendo os contornos da identidade do diarista, de modo que o eu – entidade única do ponto de vista material – revela-se plural em sua relação interna e externa. Segundo Rocha (1992), a escrita autobiográfica combinaria o desejo de concentração (ou procura introspectiva de um centro) e a desagregação/dispersão da coerência do eu, cujo conhecimento se daria pela justaposição e variabilidade no decorrer do tempo. Logo, no diário, a procura da identidade conduz-nos, de certa forma, ao plural dentro do unitário, a uma polifonia. No

diálogo entre os múltiplos “eus”, assuntos variados manifestam-se dignos de relevância.

Desse modo, o diário configura-se tanto como um espaço confessional, na medida em que se procura um centro ou a origem/resposta de acontecimentos, quanto como um espaço de reflexão que pode abarcar impressões, comentários, narrações esparsas, discussões sobre temáticas diversas (de assuntos quotidianos a conceituações teóricas).

Enfim, predomina ainda uma visão monolítica sobre o sujeito e o gênero literário que o representa, como uma espécie de força centrípeta a conduzir a escrita e a percepção subjetiva à busca de um centro ou unidade, ainda que problemática. A literatura contemporânea, porém, irá destruir essa centralidade, exercitando uma força centrífuga que a linguagem literária, por sua própria natureza desautomatizadora, irá fazer transparecer na escrita.

Uma das mais importantes discussões de *Os guarda-chuvas cintilantes* toca justamente no fazer literário, de modo que o diário apresenta a reflexão, em sua própria enunciação, sobre a literatura, o gênero, a escrita, a linguagem, os papéis do escritor e do leitor, como veremos ainda neste capítulo. Por isso, Mathias (1991, p. 16) considera o “forma aberta e fecunda [...] que tudo contém e tudo é susceptível de conter”. Desse modo, não há, obrigatoriamente, a continuidade de assuntos de forma linear. Ao contrário, o diário “obedece a um modelo de narração intercalada, isto é, de enunciação que alterna com o acontecimento dos factos narrados” (ROCHA, 1992, p. 32).

Mathias, sem se deter no parentesco entre autobiografia e diário, assinala a peculiaridade da composição diarística. Segundo suas observações, se a autobiografia liga-se a seu aspecto de conhecimento póstumo, o diário, diferentemente, seria uma

maneira de registrar o presente não necessariamente para uma publicação póstuma, e sim para compreender melhor o tempo presente e tentar sintetizar o mundo em que se vive. De modo que, para o autor, a autobiografia pretende conservar uma imagem de mundo, mediante a existência de um ser. O diário, ao contrário, registra a existência do ser, verificando que a multiplicidade deste ser gera a consciência da impossibilidade de sintetizar:

o diário não se inspira num modelo fixo, parado no tempo como a autobiografia que se limita a construir um mundo, para todos os efeitos, póstumo. Antes, apreende, à maneira de um instantâneo de fotografia, uma realidade movediça cuja característica essencial é o desdobramento do olhar, a consciência de uma impossível síntese (MATHIAS, 1991, p. 16).

A composição do diário formula-se mediante a colheita quotidiana de fatos ou impressões do diarista, demonstrando a movimentação do real e do tempo, de maneira que o texto diarístico comporta a imagem da fluidez da vida. Cabe ao diarista, então, o exercício de fotografar a fugaz realidade pelas palavras.

1.2. O DIÁRIO FICCIONAL

Uma vez que o diário registra observações subjetivas de acontecimentos, centrados numa realidade interna ou externa, torna-se lugar comum associá-lo ao real. Também a identificação entre autor, narrador e personagem contribui para reforçar a relação mimética entre essas instâncias, conferindo ao diário uma função realística ou próxima ao real, embora essa identificação nem sempre se sustente. Mas, descartando essa usual associação, tenderíamos mais a considerar as tensões entre o real e o

ficcional. Segundo Iser (2002), o senso comum sustenta que as distinções entre um e outro contribuiriam para o estatuto do texto como literário ou não-literário, de modo que os textos literários seriam considerados de natureza ficcional. Entretanto, essa oposição básica é bastante contestável.

Desse modo, o autor questiona se os textos ficcionais seriam realmente tão ficcionais quanto aparentam e se os demais seriam isentos de ficção. Ante tal questionamento, observa-se que a oposição real *versus* ficcional não se sustenta, senão por uma visão esquemática e redutora, tanto é que à ficção atribui-se um predicado que a caracteriza justamente pela eliminação dos predicados atribuídos à realidade. Por isso Iser aconselha a renunciar a esse tipo de relação opositiva como critério de orientação para a descrição dos textos ficcionais, uma vez que as medidas do real e do fictício tendem a se misturar ou a existir em tensões. Em vez dessa relação dupla (ficção/realidade), o autor propõe uma relação tríplice (real/ficcional/imaginário): “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (ISER, 2002, p. 957).

De acordo com Iser, o ficcional seria a incorporação de um real, não para tratá-lo como realidade, mas para devolvê-lo como outro, ou seja, seria um “ato de fingir” em que haveria uma intencionalidade. O real, por sua vez, é compreendido como mundo extratextual, englobando as noções referenciais que constituiriam o campo de referência textual. O ficcional, como representação de uma realidade (não-totalitária), poderia atribuir uma configuração ao imaginário - maneira como o ficcional é recebido pelo interlocutor. Desse modo, Iser aborda a interpenetração entre real e ficcional, mas

ressalta que o ficcional é o lugar da representação: “o mundo presente no texto é um mundo representado” que “não designa um mundo existente” (2002, p. 975).

Logo, se há fusão entre realidade e ficção, o atributo diário ficcional não compromete o gênero diário, pois esse, enquanto tentativa de reprodução das ações vividas, é fruto também da memória que pode falsear dados. A crítica, segundo Rocha (1992), tem entendido a biografia como uma recriação em que se fundem memória e imaginação, uma combinação entre experiência vivida e efabulação, ou seja, o *eu* que se manifesta é considerado um duplo da pessoa real, uma personagem, que se distingue da personagem de ficção por ser protagonista duma vida na qual o próprio eu não é autor, mas co-autor.

Entretanto, no diário *Os guarda-chuvas cintilantes*, assinado por Teolinda Gersão, não se deve ver o diário pessoal da escritora, pois não há uma afirmação de “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 1975) entre Teolinda Gersão e a narradora-escritora-personagem do diário. Um outro aspecto do livro que poderia contribuir para a leitura do diário como ficcional é a inserção de elementos fantásticos, operadores de uma desconfiguração da realidade. Há ainda alguns outros artifícios que permitem identificar *Os guarda-chuvas cintilantes* como uma ficção em forma de diário: a temporalidade incongruente, a polifonia discursiva, o modo de escrita que remete ao vertiginoso, entre outros.

Neste e nos próximos capítulos, procuraremos mostrar como a escritora Teolinda Gersão, atendendo ao propósito de transgredir uma forma, parte do modelo de diário, ou seja, apropria-se da forma para transformá-la, o que será notado, sobretudo, pelo tratamento singular dado às categorias estruturais da narrativa, como tempo, espaço e personagens. A transgressão proposta por Teolinda atende, na verdade, a propósitos



mais amplos e constitui um forte componente de sua ficção nesta e nas outras narrativas. Na obra em questão, o espírito transgressor se manifesta na discussão metalingüística sobre a questão do diário e do hibridismo entre os gêneros literários, bem como na presença na narrativa de contos inteiros, histórias variadas, pequenos poemas.

Gesa Hasebrink (1993, *apud* MATIAS, 2000) considera *Os guarda-chuvas cintilantes* como uma paródia do gênero literário diário. Segundo Hutcheon (1989, p. 17), a paródia é “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica”, em que há uma “distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. A autora destaca ainda que “a paródia é uma forma de crítica artística séria” (HUTCHEON, 1989, p. 70), embora em muitos textos parodiados se destaquem traços cômicos, humorísticos ou mesmo ridículos. Ao considerarmos as definições de paródia, notamos que *Os guarda-chuvas cintilantes* se nos oferecem como texto paródico, em que aspectos específicos da escrita diarística coexistem com o tratamento paródico das matrizes tradicionais do diário, ressaltando o veio crítico que faz sobressair o antidiário de Teolinda a um diário comum. Desse modo, procuraremos explicitar algumas particularidades da narrativa de Teolinda Gersão que são transgressivas no tratamento do gênero diário.

1.3. METADIÁRIO

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, a arte, a literatura, a linguagem e a escrita constituem aros que sustentam a temática em torno da qual gira a narrativa. Da escolha da mesa ao diário, desse gênero literário às opiniões do crítico Pip, da escrita aos papéis

e à dificuldade de escrever, do escritor à procura da palavra e à função da literatura – a matéria discutida/girada pelo eu-enunciador vai traçando seus raios de sentido em relação ao fazer artístico.

O processo de escrita da obra não nos é apresentado somente como produto, mas principalmente enquanto processo. Abre, assim, ao leitor de *Os guarda-chuvas cintilantes* a possibilidade de compactuar com a linguagem, o modo de escrever, os motivos da escrita e, ainda, o lugar da literatura como espaço de manifestação estética, cultural, ideológica e social. Desse modo, a literatura-linguagem ocupa um espaço importante dentro da obra, nela convergindo os discursos metanarrativo, metalingüístico e metaliterário, na medida em que abarca não só discussões sobre a linguagem como código, mas também sobre o universo da e o próprio processo de escrita.

Como se vê, trata-se de um insólito diário, e pode-se indagar que função tem, afinal, um diário que, mais ou tanto quanto falar do próprio eu que rememora, fala de questões teóricas sobre a linguagem literária? Entretanto, convém destacar que tal trilha metalingüística perseguida pela narradora de *Os guarda-chuvas cintilantes* justifica-se, na medida em que ela é também escritora. Por isso, falar de literatura parece uma decorrência natural no diário que está sendo escrito, como se ele abrigasse naturalmente em seu bojo (sob sua copa de guarda-chuva) a fala crítica, as histórias dos filhos, dos vizinhos, do cotidiano em geral, tudo fazendo parte da vida da narradora.

As reflexões metaliterárias vão despontando no texto de forma bem espontânea, constituindo-se de matéria desigual e não necessariamente elevada, como se não houvesse a preocupação com a ordenação e a sublimidade dos elementos, ao contrário, estes atendem muito mais aos acasos e a banalidade que cercam o fazer literário, como a escolha da mesa sobre a qual se produzem textos:



Encontrar a mesa certa é provavelmente uma condição fundamental da escrita, penso experimentando ter senso de humor e passando a mão pelo tampo encerado como se reconhecesse um terreno. E como todas as outras condições, resulta de uma sucessão de acasos. [...] Dever-se-ia levar para todo o lado a mesa onde se escreve, decido. (GERSÃO, 1997, p. 15)

Aparentemente, tomar a mesa em que se escreve parece ser um motivo banal, mas este adquire uma função metonímica produtora de sentidos, ao trazer indiretamente a personagem que vai se inscrevendo no texto, ocupando seu espaço de escritora. Por meio da singularização de elementos ou imagens, a mesa, o papel, as folhas vão ganhando autonomia como corpos em movimento e destacando a concretude do ato de escrita, afirmando-se como tão importante quanto os assuntos sobre os quais se vai discorrer, os quais muitas vezes são casuais. Tais elementos cingem um primeiro motivo literário, que será retomado posteriormente por meio de questões de cunho crítico.

Em todos esses momentos referentes ao fazer literário, a posição igualitária e a casualidade, tanto da escolha do espaço quanto da seleção de temas passíveis de narração e de aspectos metalingüísticos, pressupõem um despojamento bastante afim à atitude estética surrealista diante do objeto. Mais adiante, neste trabalho, nos ocuparemos dessas afinidades entre o diário de Teolinda e o Surrealismo. Por ora, basta salientar a importância que o acaso – disposição que promove a libertação de amarras previsíveis e instaura uma “lógica” própria no seu espaço – desempenha na narrativa de *Os guarda-chuvas cintilantes*.

A concepção de que a linguagem apresenta limites ao pensamento humano perpassa todo o livro, ora de forma subjacente ao texto, ora de forma explícita. De acordo com tal enquadramento, a linguagem é insuficiente para exprimir todo o



universo: “As palavras como redes em que ela tentava prender o universo – as malhas mal apertadas, ela esforçava-se tanto por ligá-las, mas havia sempre um ponto em que a rede rebentava e o universo caía,” (GERSÃO, 1997, p. 89). Tanto a rede – linguagem – quanto o universo – realidade exterior – não podem ser capturados pela rede da racionalidade, pois extrapolam as convenções castradoras que os forçam a obedecer ao sistema. Se a “rede rebentava” e o “universo caía” é porque o encaixe entre realidade e linguagem não se sustenta.

A situação absurda do jogo que a narradora realiza, tratando as palavras como coisas-personagens com as quais se confronta, procura ilustrar, alegoricamente, o embate entre a realidade e a linguagem. Um embate, afinal, que o Surrealismo também incorporou em seus projetos artísticos. Os poetas surrealistas apostaram nos jogos com as palavras e nos significados potenciais que poderiam surgir das associações casuais e desconcertantes entre as palavras:

(Punha-as dentro do real e as coisas ficavam lá. Eu fazia, apenas, experiências com as coisas. Só isso. Atirava as palavras e elas arrastavam outras. Constelações que se formavam por si mesmas. Como pedras que se atiravam ao ar e se apanhavam com a mão. E algumas caíam no chão e se perdiam.) (GERSÃO, 1997, p. 39)

A narradora-escritora simula em sua escrita um experimentalismo palavra-puxa-palavra que resulta na figura das constelações – cadeia de signos – surgida ao acaso, relacionando-se simultaneamente ao ato de escrita e à revelação fotográfica, aliás como reflexões colocadas entre parênteses. Entre os signos que são retomados em *Os guarda-chuvas cintilantes* a proximidade que se traça é a da casualidade, pois a relação direta, coesa e coerente nem sempre existe a favor das imagens que vão sendo formadas.

É como se a narrativa fosse fazendo explodir, como os flashes fotográficos, possíveis relações de proximidade, pulsações, mas que se apagam ou se transformam em outra coisa permanentemente. Essa mutabilidade explica-se pelo projeto literário da escritora, ou seja, pela composição de um universo abrangente e fragmentário, ou como a própria narradora expõe, a vida é feita de pequenos nada. Para essa criação, cada fragmento é, pois, uma unidade de sentido, de uma vivência, intensa e precária. Mas, quando se deseja reter esse sentido ou aprisioná-lo na lógica previsível, ele se transforma num emaranhado de palavras que adquirem outra desconcertante configuração.

As palavras parecem unidades vivas, assim como as folhas de papel e as idéias cambiantes, oferecendo resistência à escrita e trabalho à narradora-escritora, que numa brincadeira de adivinhar palavras – proposta pela personagem Esquilo – encontra a dificuldade de adivinhar e, metaforicamente, conquistar a palavra que expresse seus pensamentos: “(De olhos vendados, tateando, procurando a palavra estendendo as mãos por entre as folhas, debaixo da areia, nos intervalos entre as pedras – e de repente sei que não a vou encontrar nunca.)” (GERSÃO, 1997, p. 57).

Dessa luta com a palavra resulta a metalinguagem. Mas não se trata de uma luta reflexiva, como convencionalmente a poesia e a narrativa exercitam, pois o corpo-a-corpo concretiza-se numa alegoria em que as palavras se antropomorfizam, existindo como seres autônomos, reais, tão concretos e individualizados quanto a narradora em seu confronto com a linguagem. Logo, a própria metalinguagem se configura numa resolução estética inovadora, original. E a palavra, então, não apenas é tratada como corpo concreto, móvel e indomesticável, como também é colocada sob a mira da narradora, enquanto objeto crítico, uma vez que ela se vale de citações de Claude

Bruaire (*La philosophie du corps*), nem sempre exatamente textuais. Tais citações entram em *Os guarda-chuvas cintilantes* como se abrigadas por seu espaço escritural, tecendo um discurso intertextual partilhado pela narradora:

«A palavra exacta pode nascer e procurar o seu caminho, a sua audiência, em vista de tal proposição que ensaio. Todas se inserem num jogo de infinitas possibilidades, de modo que aí descubro como que uma criatividade ilimitada do meu entendimento, unida à minha total insegurança»

[...]

«Mais eis que a linguagem de novo me prende em seu antro e vai dissolver-me na sua universalidade anónima»

[...]

«De facto alimento-me das possibilidades de uma língua, mas língua e estilo, coordenações e modos de exposição, tudo isso eu não sou; a linguagem multiforme, a sua gramática e a sua lógica, não estão sob o controle da minha jurisdição. Enquanto eu puder contemplar a minha mão e permanecer totalmente distinta, perguntando-me com que direito particular a chamo minha, serei livre de libertar-me dos elementos do discurso» (GERSÃO, 1997, p. 84-85).

A autonomia da palavra é um elemento de suma importância no contexto da obra *Os guarda-chuvas cintilantes*, pois, a possibilidade de jogar com as palavras e de permitir que venham em ondas a se inserirem no texto confere ao texto um denso e veloz movimento. Tal autonomia suscita uma problemática: por um lado, as palavras se soltam, ganham movimento, adquirem formas e sentidos inusitados; por outro, essa auto-suficiência rebelde dificulta a “domesticação” pela narradora. Como lidar com as palavras que escapam e fogem ao enquadramento? Eis a grande questão que o livro coloca em jogo. As palavras, por não se encontrarem em “situação de poço” ou “situação dicionária”, expressões que figuram em “Rios sem discurso”, de João Cabral de Melo Neto, movimentam-se pelo discurso como um fluxo que vai irrigando de inesperados afluentes/significantes portadores de novos sentidos, extrapolando, assim, os limites do enquadramento que cerceia a criatividade.

Nota-se que há um “ensaio”, como tentativa, nesse procedimento de deixar as palavras livres para se associarem a outras, gerando algo novo e tantas vezes insólito. A natureza experimental de *Os guarda-chuvas cintilantes* reforça o espírito de aventura com a linguagem, em afinidade com o projeto surrealista da arte, o que se concretiza em alguns procedimentos, como, por exemplo, a pontuação e paragrafação do texto, em total desacordo com o modo tradicional de escrita. Há frases que se interrompem com vírgulas, parágrafos que se iniciam com letras minúsculas e terminam como um suspiro, incompletos. Tal liberdade formal afina-se à sintaxe poética própria do diário, já que a (des)continuidade é intrínseca ao gênero diarístico, com pensamentos que não se concluem porque a vida está ainda em curso e tudo é passível de mudança, assim como as palavras que parecem mudar de casa, em diferentes momentos. O que se opera é um texto inacabado e dinâmico, a sugerir sempre um novo movimento, feito de riscos e de cumplicidade com o devir a que se entrega a palavra.

A língua, segundo Barthes (2004), é o código da linguagem. A autonomia da palavra está, justamente, no fato de que ela é um elemento da língua e, por isso, um elemento social, que pode ser articulado pelo escritor por meio da linguagem, desde que este respeite as possibilidades de relações lingüísticas que, obviamente, não dependem somente dele. Segundo sugere a voz narradora, as palavras têm significados que suscitam “coordenações e modos de exposição”. Barthes (2004, p. 31) assinala que os fonemas, as palavras e as articulações sintáticas submetem-se “a um regime de liberdade condicional; já que não podemos combiná-los de qualquer jeito”.

Por meio da referência ao texto de Bruaire, sugere-se que, na relação entre escritor e palavra, a palavra não é o elemento dominado, mas sim o elemento dominante que impede o escritor de sair do universo do discurso. Barthes (2004, p. 26) afirma que



“nenhum dos escritores que partiram de um combate assaz solitário contra o poder da língua, pôde ou pode evitar de ser recuperado por ele”. Segundo Barthes, o escritor de literatura opera uma “trapaça” com a língua, para colocá-la fora de um poder castrador.

Outro aspecto relacionado à luta entre o eu-narrador e a palavra é a disponibilidade do sujeito para a própria prática da escrita. Como dividir o tempo dedicado à escrita, que motivos haveria para escrever ou não escrever uma obra, como conciliar esse ato às outras atividades quotidianas, como domar os instrumentos usados para escrever – são questões que enredam a narradora-escritora num espaço crivado de reflexões e atravessado por objetos que demandam a desautomatização, seja do universo doméstico, seja do fazer literário:

O meu problema é muito complicado, explico a mim própria, para ver se entendo. Escrevo pouco desde logo porque não me sento nunca ou quase nunca, passo semanas em pé de um lado para o outro, ofegante mas sem parar de correr. É verdade que as folhas de papel e a caneta me passam pelas mãos, mas não consigo prendê-las porque tenho sempre as mãos ocupadas com outras coisas, panos de cozinha, lençóis, livros, legumes, detergentes, vassouras, há uma infindável multidão de coisas que se intrometem entre a minha mão a caneta e o papel. (GERSÃO, 1997, p. 83)

O envolvimento da dona-de-casa-narradora-escritora-mãe com a multiplicidade de coisas faz despontar, na narrativa, a questão do automatismo presente no quotidiano, alvo de um desmascaramento crítico por parte do sujeito. Novamente o artifício alegórico da personificação dos objetos ligados à escrita (papel, caneta) assume importância: eles passam pelas mãos, mas não são pegos. Podemos perceber, inclusive por meio de um adendo que há no diário, a possibilidade de um diálogo intertextual com a obra de Pablo Neruda, *Odes elementares*, que apresenta poemas sobre cebolas e crítica literária, num mesmo volume. Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, do mesmo modo que

na obra do poeta chileno, o cotidiano é ressaltado em sua pequenez e a reflexão literária é acompanhada pela atenção minudente aos elementos familiares. E cada história, cada pequeno evento, cada soltura da imaginação entram na narrativa em plano de igualdade: todos conquistam um registro no diário, um espaço representativo de uma vivência.

Diante do universo que estende lençóis e livros num mesmo espaço, tematização da relação mulher-escrita, não há como o anseio da escrita se realizar ou consumir-se a não ser investindo na lógica do absurdo, marcado pelo excesso, já que ambos são legitimados pela ruptura com o familiar; escrever é fazer proliferarem as marcas do seu gesto em todos os espaços:

Escreverei na lista dos telefones, penso, continuando a correr, recortarei as palavras do jornal e escreverei por cima dos nomes, das moradas, dos números, das margens, um jornal tem todas as palavras que é preciso, escreverei com pedras, gravetos, folhas de erva, escreverei com os dedos na terra,

E então junto de mim está um pedaço de papel rasgado e encontro no chão um bico de lápis, pego-lhe com jeito entre os dedos, porque é tão pequeno que mal consigo segurá-lo, ou é porque as minhas mãos estão inchadas, rasgadas de espinho e sangrando, sento-me numa pedra e caio dormindo de cansaço no momento em que vou escrever a primeira palavra. (GERSÃO, 1997, p. 48)

O desejo de escrever, furando os limites da convenção, avança-se contra outras modalidades de escrita que não são literárias, como a da lista de telefones e a do jornal. Por outro lado, a narradora-escritora, consciente de seu fazer, parece recriar essas formas não literárias na medida em que parte de suas palavras para gerar outras escritas. Destaca-se, ainda, o desejo de contato com o meio natural e com formas primitivas (pedras, gravetos, folhas e dedos), pois escrever é também um desejo instintivo de inscrever a existência e inscrever-se nela.

A busca pelo elemento da escrita é tamanha que, quando se chega a ele, há um impedimento. E, novamente, o que parece impedir, ou retardar, a escrita são fatores externos. Entretanto, há a urgência e a necessidade de escrever que esbarram na luta contra a folha em branco, a primeira palavra. Mas as palavras, assim como as histórias a serem narradas, instigam o escritor ao constante de pesquisa por meio do olhar, que tudo inspeciona para capturar algo:

Esse ar de espreitar os outros, de me aproximar, suave, com ar inofensivo, cúmplice até, e de repente os apanhar por detrás, à traição, com uma rede de caçar borboletas. É para o próximo livro? perguntam, subitamente inquietos, se me mostro demasiado interessada em qualquer coisa. O pavor de aparecerem, de repente, indefesos, espetados numa página, como insectos num quadro, encaixilhados debaixo de um vidro. A desconfiança do seu olho olhando o olho com que os fito. (GERSÃO, 1997, p. 68)

O olhar atento e seletivo do escritor parece amedrontar seus humanos objetos, porque, tal qual um psicanalista lacaniano, o escritor percebe o humano se revelando em palavras e, desse modo, parece entrar no fundo de seu ser, desmascarando-o e devolvendo a imagem do humano por meio de palavras.

A observação detida do escritor gera incômodo ao observado, porém incômodo maior há pela possibilidade de se revelar e ser aprisionado num texto escrito. Esse aprisionamento aparece por meio de diversos signos (“apanhar por detrás”, “traição”, “indefesos”, “espetados”, “insectos num quadro”, “encaixilhados”), mas intensifica-se como figurativismo no nível da expressão no fragmento: “a desconfiança do seu olho olhando o olho com que os fito”, em que se destaca uma importante assonância criada por meio da reiteração da vogal “o”, gerando a imagem de um circuito circular. É como se, já espetados pela redundância sonora, não houvesse saída

aos leitores dessa físgada armada pela linguagem: atração e traição são gestos reversíveis, complementares. Tal imagem, evidentemente, não se constrói apenas pela assonância, mas também pela disposição da seqüência olho-olhando-olho, em que se nota a reflexibilidade, a devolução do olhar formando um círculo. Além disso, há o comprometimento por observar e ser observado, que também sugere a reciprocidade do olhar. Metadiário a falar sobre suas próprias funções, esse olho a olhar para o olho é também a metáfora da auto-reflexão, afinal um gesto complexo porque envolve o eu e o outro, o autor e o leitor.

Pesquisando o universo e suas possibilidades, a narradora descobre que tudo é matéria de narração. A maneira de conciliar todas as coisas é, portanto, escrevê-las, recriá-las pela escrita. Porém, há um impasse: ao escrever, não se vive. No máximo, pode-se reviver ou inventar a vida. Daí, segundo a narradora, perde-se a si e ao mundo, pois a escrita cristaliza uma vivência, não permitindo o livre fluir das coisas. Para viver é preciso deixar ao lado, pelo menos provisoriamente, os universos criados na escrita. É preciso, sobretudo, ir à vida:

E então tudo se transforma em escrita: o amor, o tempo, os dias, o rosto dos que amamos, o próprio corpo, o próprio ar. Perder a vida, para viver apenas em função da escrita. Viver já morto, e ser um texto. A maldição de Midas: tudo o que tocares se transforma em ouro, e ele morre à míngua, porque é o homem mais rico do universo. Perder-se a si e ao mundo, por causa da maldição da escrita.

Recusar isso e ultrapassar a escrita. Pelo menos de vez em quando a lucidez de mandar a escrita às urtigas e dar um pontapé em todos os universos de papel. (GERSÃO, 1997, p. 68)

Note-se a ironia que perpassa a focagem do paradoxo entre vida e escrita pela narradora-escritora: afirmar uma é negar a outra, mas é dessa contradição mesma que se alimenta a escrita. Ir à vida e a viver em si e no outro, ou nos outros, atentando

para todas as existências que estão ao redor (a não-escrita); e transformar essas vivências todas, incluindo a sua própria, em material da escrita, uma vida aprisionada. Porém, a comparação do escritor com o rei Midas sugere uma perda: tocar em algo do real é também cristalizá-lo, é fazê-lo perder seu dinamismo e ofertá-lo como uma forma fixa, riqueza congelada, inútil. Desse modo, ao escrever, o escritor transforma a realidade em objeto, um “ouro” petrificado pelo estatuto do nome. Até mesmo o eu, enredado nas malhas da autobiografia. Mas, como nos mostra a prática incomum e original do diário de Teolinda Gersão, é possível burlar essa petrificação ou vencer o impasse, graças à vertigem operada em sua escrita na qual rodopiam-se as identidades. Já para a personagem Pip, com sua visão prática, o interesse do público não se dirige a subjetividades: “o mundo está se cagando para que Barthes não gostasse de líchias” (GERSÃO, 1997, p. 24).

Polêmico, Pip, alter-ego da narradora, afirma que os escritores são aqueles que conseguem perceber o mundo, mas que não podem representá-lo. Já as pessoas que escrevem os livros, segundo ele, não são escritores, mas escribas, pois passam por cima da impossibilidade da representação e colocam a linguagem em modos racionais. Impossível não notar a presença de Barthes (1970) nos conceitos expressos por Pip. Os escritores e os escribas são perfeitamente correspondentes aos *écrivain* e *écrivain*, respectivamente, de Barthes.

De acordo com Barthes (1970), o *écrivain*, correspondente ao escriba de Pip, é aquele que se empenha em transmitir uma mensagem por meio da palavra, atuando quase didaticamente ao tentar explicar e educar via palavra. Para o *écrivain* o que interessa é o conteúdo da mensagem e não propriamente os recursos formais que a

envolvem e que dão graça à narrativa, pois a linguagem deve satisfazer às necessidades da comunicação, ou seja, à transmissão exata de um pensamento.

Ao *écrivain*, correspondente ao escritor na visão de Pip, a palavra não é um instrumento utilitário que conduz a, mas uma realidade em si mesma, portadora de significados diversos, uma estrutura, ou no dizer de Barthes, uma matéria trabalhadora, uma “sobre-palavra” (1970, p. 33). O escritor, *écrivain*, seduz pela palavra, pela disposição dos signos, perdendo sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Sua luta, talvez vã, é com a palavra, e não com a realidade a ser comunicada. Entretanto, o *écrivain* luta e reitera para o leitor a indagação do verso drummondiano: “Trouxeste a chave?”. O escritor de Pip, assim como a palavra perscrutadora de Drummond, parece não ter interesse profundo pela resposta, pois deseja ser intransitivo. A transmissão da mensagem não está nunca em seu primeiro plano, e é como “produto ambíguo do real”, novamente Barthes, que a palavra afirma sua existência. Segundo Pip, “o verdadeiro escritor é justamente o que tem consciência da impossibilidade de escrever” (GERSÃO, 1997, p. 64).

No diálogo com a narradora, Pip afirma ser ele o escritor e ela a escriba, pois ele tem “tudo na mão para escrever livros, o olhar certo, a palavra certa” (GERSÃO, 1997, p. 63), e os escribas “passam com desembaraço por cima de todas as dificuldades, por pura incapacidade de as ver” (GERSÃO, 1997, p. 64). Pip considera-se o verdadeiro escritor, porém não escreve livros, pois, segundo ele, “toda a realização implica contradições” e “a literatura não se justifica” (GERSÃO, 1997, p. 64).

Apesar de se considerar um escritor ou se achar capaz de escrever, ele não escreve, diferentemente da narradora, que é vista por ele como sendo escriba. Nesse

duelo entre escritor e escriba, Pip e a narradora, mostram-se pequenos ensaios sobre a função da literatura e as diferentes concepções que a envolvem.

Extremista, Pip não aparenta querer realizar a obra, mas realiza-se na obra da tão criticada narradora-escriba, ou seja, ele cai dentro da sua própria contradição: diz ser um escritor sem obra, embora se expresse demasiadamente por meio da narradora. Acionado por ela, ele atua como uma máquina – afinal identifica-se como chiste alusivo ao seu ruído – que não pára de funcionar, despejando sua verborragia crítica sobre a narradora como se quisesse anular não só ela, como também o gênero ficcional engendrado na escrita dela, desacreditando a ambos:

Os diários são perversos, diz Pip. O autor é um ser desconjuntado, a que o olhar do leitor dá uma unidade ilusória – precisar do olho do leitor para existir, para existir frouxamente, virtualmente, numa rápida aparição de três minutos sob um foco de luz, diante de um buraco por onde o leitor voyeur espreita, depois de deitar uma moeda na ranhura da caixa – os diários são a forma mais idiota e mais perversa de toda a literatura. (GERSÃO, 1997, p. 26)

Pip é a voz que se contrapõe ao trabalho da narradora-escritora, de modo que o crítico está dentro da própria obra. Essa maneira de postar o crítico dentro do sistema da obra parece um recurso também de crítica: a narradora deixa-o entrar, não somente que ele exponha suas discordâncias, mas também se exponha ao risco de dizê-las e, desse modo, valide o posicionamento dela própria. Em outros termos, os críticos desenvolvem a postura que lhes cabe, criticar, porém isto não é suficiente para remir o escritor de suas criações. Ou ainda: ceder voz ao crítico Pip é uma mostra de extrema consciência da narradora quanto aos impasses da literatura, a existir como um risco/aventura permanente.

Além disso, dar espaço para o crítico é ainda uma maneira de julgar a crítica: no excerto acima, o crítico começa a desqualificar o gênero diário, aborda os papéis atribuídos ao escritor e ao leitor deste gênero, revelando-se irônico, cético e cínico desde sua primeira intervenção na narrativa e, ao final, perde sua compostura e demonstra opiniões simplistas que carecem de uma fundamentação mais refinada. Desse modo, sua revolta assume feições ridículas.

Todavia, a máscara crítica Pip, que representa a racionalidade e o ponto de vista superior, autoritário e até mesmo masculino, é bem utilizada. Magistralmente, a narradora-escritora dosa a voz do crítico, fazendo-a sua, algumas vezes, e desfazendo-se dela, outras vezes. Pip critica o diário, a narradora compõe um antidiário. Ora, há aí uma voz partilhada. Por outro lado, ela parece abandoná-lo quando o mostra ardendo no narcisismo das próprias opiniões, o que é também um jeito de mostrar a relatividade da importância das opiniões. Eis o que singulariza a obra *Os guarda-chuvas cintilantes* como narrativa, o seu compromisso com o relativo e as contradições que tal instabilidade provoca: compõe-se de um diário e o critica, mostra vozes diversas e pouco se detém nelas, incorpora várias micronarrativas e se salva pelo fragmento, ou seja, tudo é relativamente significativo porque funciona como peça móvel de um engenho maior e habilmente projetado.

A criação da personagem Pip faz parte, portanto, dessa dinâmica de escrita, que simula arbitrariedade, acaso, jogo com o múltiplo, mas concerta tudo isso num espaço reflexivo, onde se pode ver o outro lado da moeda literária:

— As pessoas julgam a literatura um campo adicional de experiência, diz Pip, mas esquecem que é uma experiência apenas virtual, que não pode ser utilizada de modo efectivo. Um autor põe em cena personagens que travam as lutas a que ele próprio se esquia, fica tranquilamente sentado enquanto as personagens se debatem, em

sua vez, uma parte deles se expõe, enquanto a outra parte fica resguardada em casa, atrás do vidro, com os pés bem quentes diante da lareira. E o leitor, autor virtual, repete a mesma experiência, duplamente frustrante, porque nem sequer precisa se dar ao trabalho de escrevê-la, basta-lhe o trabalho muito menor de a seguir, de ir deslizando, arrastado, linha após linha, atrás dos seus olhos, e a energia gasta a atravessar o livro deixou de ser utilmente gasta a atravessar a vida, e, o que é pior, criou a sensação exaltante, mas completamente ilusória, de tê-la, de algum modo, atravessado. (GERSÃO, 1997, p. 63)

A virtualidade “perversa” da experiência literária é mostrada por Pip como um processo duplo, que se desenvolve em momentos distintos: no primeiro, a experiência da escrita toca o autor, que se expõe ao escrever, mas também guarda-se pelas tintas da escrita ficcional; no segundo, destaca-se a tentativa de o leitor recuperar a mesma experiência vivida pelo escritor, atuando como um autor virtual. De acordo com Pip, é essa possibilidade de atuação da literatura que gera, de certo modo, certa incompletude tanto ao escritor quanto ao leitor, os quais parecem crer que se fecham num processo em suas existências.

Como dissemos, há uma dinâmica de partilha e de abandono às manifestações de Pip. Ora a narradora acolhe as opiniões dessa personagem, ora o abandona deixando-o figurar como escritor frustrado que se defende com ironia e cinismo, como pudemos observar quando Pip afirma ser o escritor e a narradora a escriba.

Todavia, a tensão entre ambos não se resolve, porque ao metadiário não cumpre apontar soluções ou definir posições e excluir as que não interessa, e sim fazê-las coexistirem, estimulando o jogo com as razões para escrever e para não escrever.

A discussão metaliterária, por isso, não cessa. Há outras vozes que se acrescem na narrativa para criticar o ambiente literário e conservam alguma oposição

entre si, como poderemos observar no trecho seguinte, em que a tônica recai nos intelectuais e no espaço que ocupam na sociedade:

Os intelectuais e os artistas não pertencem ao sistema porque se voltam contra ele e o acusam, estão do lado dos outros, dizem.

Mas é falso, afirmo, porque também os intelectuais e os artistas vivem pisando os outros, é o corpo deles que paga a nossa oportunidade de pensar, de criar, e não é dada aos que são pisados a escolha de haver ou não intelectuais e artistas, eles pagam com o corpo a nossa existência e nós somos uma camada (cambada) inútil, que não tem o direito de existir. (GERSÃO, 1997, p. 119)

As falas aparecem sem nenhuma mediação direta da narradora, irrompem como um fogo cruzado de denúncias cuja autoria pouco importa ou importa menos que o teor crítico que veiculam: em um parágrafo há um sujeito indeterminado; no parágrafo seguinte há um sujeito em primeira pessoa do singular, o qual se opõe incisivamente ao ponto de vista enunciado anteriormente para sustentar a opinião de que os intelectuais e artistas pertencem ao sistema subjugante. Os esboços acerca da estrutura social tomam corpo mais ao final do diário, salientando a desigualdade social e, sobretudo, a desigualdade cultural. Incluindo-se entre os intelectuais e artistas, a voz narrativa afirma a inutilidade da escrita para os desfavorecidos, uma vez que o círculo literário estaria fechado para esses. Sequaz do intelectualismo, essa voz assinala a fratura entre a sociedade e a intelectualidade, não que esta esteja à parte daquela, mas sua produção é quase estéril à grande população.

Identifica-se na voz da narradora a assunção de um posicionamento claro, que será atenuado no registro imediatamente seguinte do diário: “Estava ao mesmo tempo certa e errada, suspirou” (GERSÃO, 1997, p. 119). Porém, a crítica aos intelectuais surgirá novamente, apossada, por fim, por outro alter-ego manifesto da narradora, o cão pensador:



Mas esse maldito escapismo que os intelectuais têm sempre na manga exaspera-me, o carrouel mágico e vocês girando nele até entontecerem e vogarem, imponderáveis, sobre as coisas, uma volta mais e estão boiando nas nuvens e sonhando que a matéria dos céus e da Terra é uma e a mesma [...] (GERSÃO, 1997, p. 131)

Na narrativa, o cão aparece como animal humanizado: tem um “sentido profundo das relações humanas”, estabelecendo “relações puras” e “absolutas” (GERSÃO, 1997, p. 65). Pela sua humanidade, ele será o responsável por guiar a narradora-escritora, ao final, para que ela não se perca no “escapismo intelectual” e possa perceber uma dimensão social na escrita. Ressaltamos que o cão retoma a imagem da circularidade ao citar o carrouel com seu movimento giratório, associando essa brincadeira de girar e girar sempre à atividade dos intelectuais, de modo que ambos, carrouel e intelectuais, parecem, segundo sugere o cão, ater-se a um movimento intransitivo, flutuante e mágico – por isso distante do real.

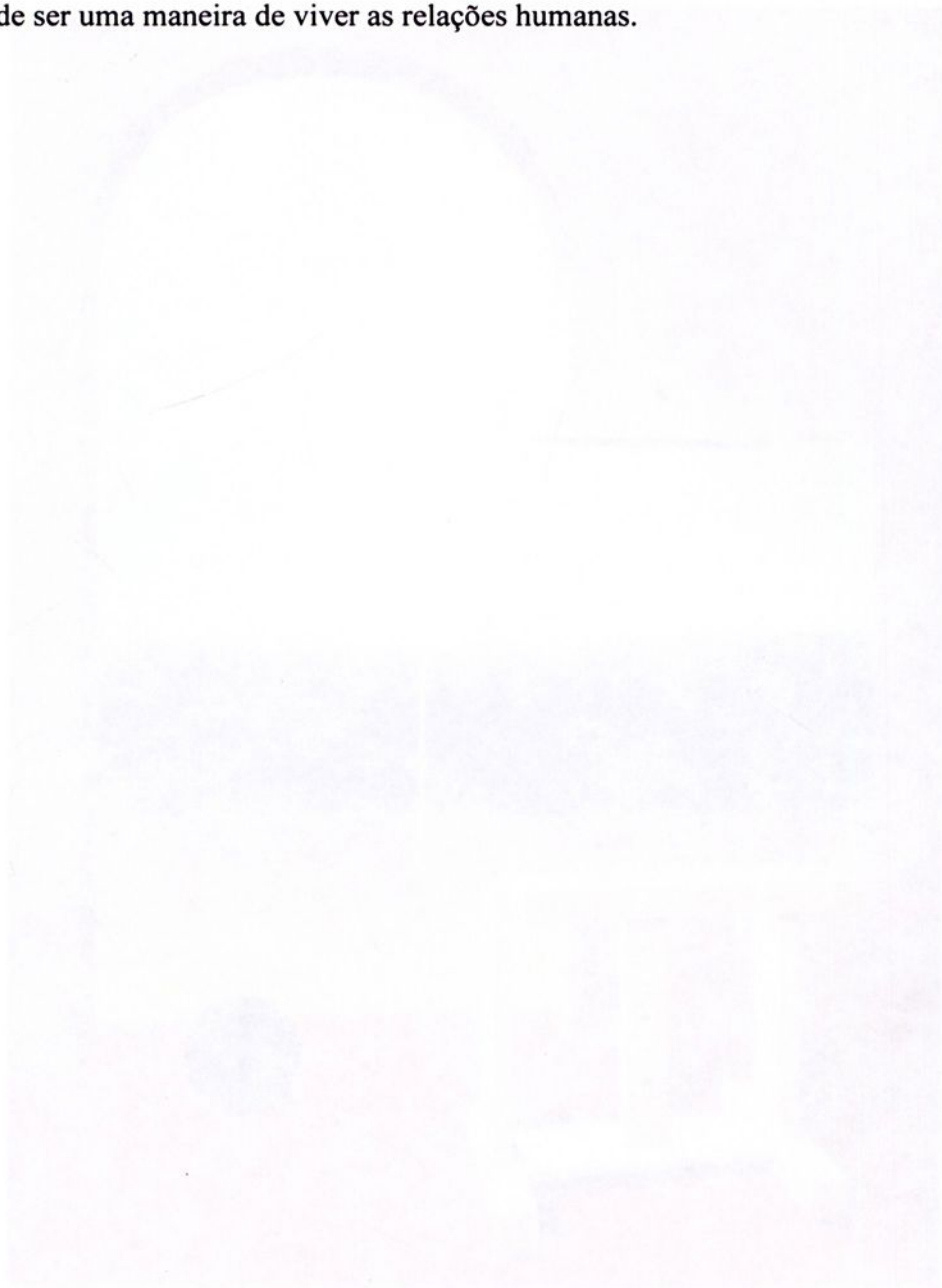
Considerando as vozes dissonantes quanto à produção literária, a narradora resolve o dilema entre abrir ou fechar o seu guarda-chuva da escrita e decide pela abertura:

Vou continuar a escrever o livro, pensou alegremente voltando para casa.

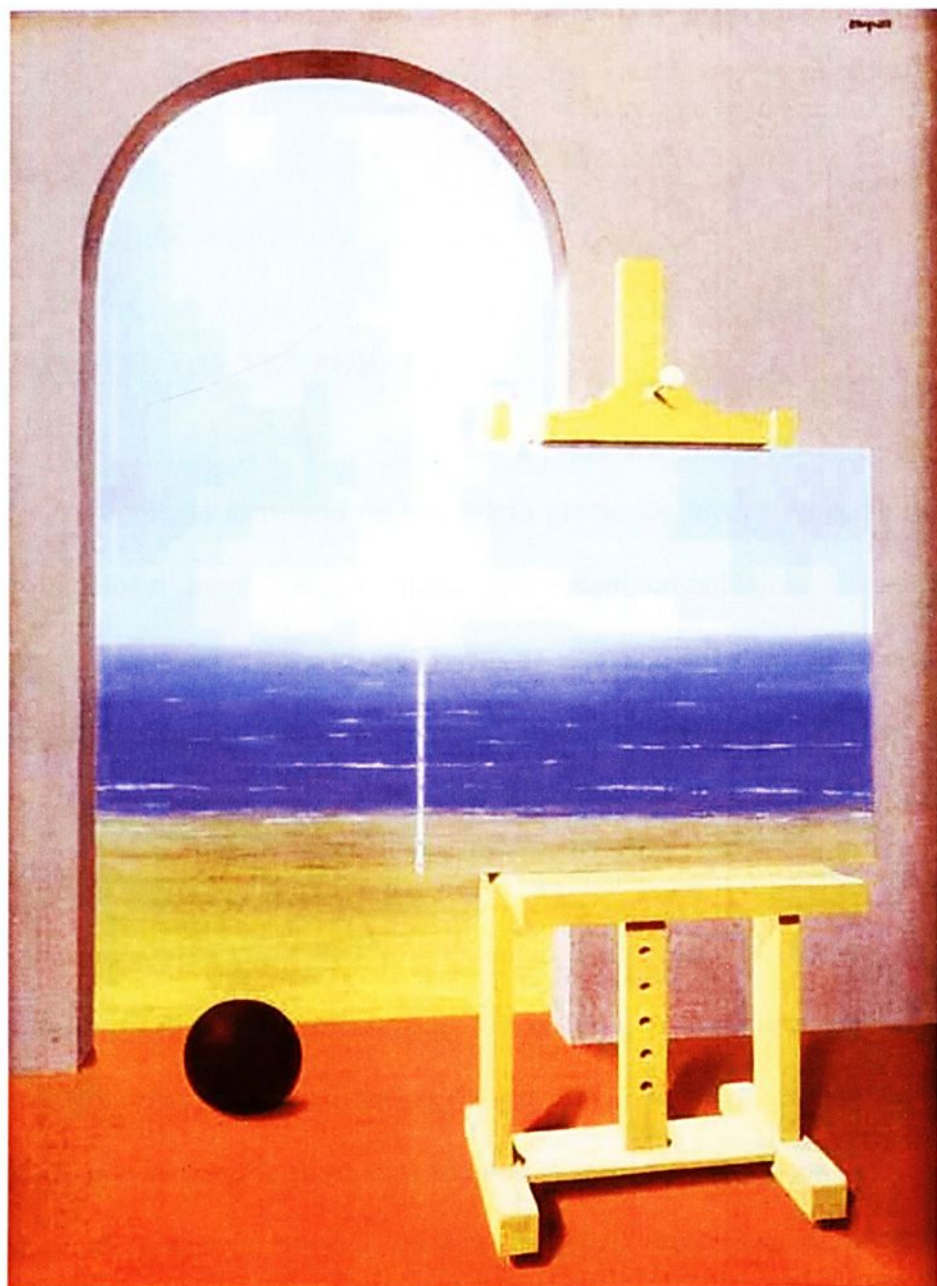
Mas quando chegou a casa o livro transformou-se em pássaro e voou. (GERSÃO, 1997, p. 130)

A metáfora do pássaro apazigua essas diferentes vozes, pois o pássaro é, por natureza, emblema de liberdade. Voando o livro, livre pássaro, só resta à narradora-escritora aceitar com alegria o convite feito pelo cão: viver as relações humanas profundamente. De outro modo, podemos ler também esse vôo do livro como a

autonomia da obra literária, refratária aos limites da moldura do gênero e da autoridade do autor, uma vez que ela se separa da escritora e vai às mãos do público que, por sua vez, estabelece suas relações com a obra e, indiretamente, com a escritora – o que não deixa de ser uma maneira de viver as relações humanas.



The human condition
Agnes Magalhães, 1933



The human condition
René Magritte, 1935

2. TEMPOS E ESPAÇOS MOVEDIÇOS

Às vezes, a casa cresce, estende-se. Para habitá-la é preciso maior elasticidade de devaneio, um devaneio menos desenhado.

Gaston Bachelard

2.1. A CAOTICIDADE TEMPORAL

A tipologia estrutural de um diário pressupõe blocos de escrita que estão ligados (e também separados) por datas, em ordem cronológica. Geralmente, esta cronologia apresenta uma linearidade. Por vezes, alguns diários, ao longo da literatura, tentaram burlar a noção temporal, omitindo as datas, por exemplo. Mas, o que se evidencia como paradigma é a apresentação de uma escrita pontuada por datas.

É necessário, portanto, analisar o tratamento dado à questão do tempo na obra *Os guarda-chuvas cintilantes*, a qual, como diário ficcional oferece-nos registros bastante diversificados da temporalidade. No entanto, não se trata de temporalidade tradicionalmente encontrada na literatura (progressão linear ou progressão por analepses e prolepses), mas de uma fuga ao enquadramento temporal, o que implica uma atitude mais radical de desvio: a rebeldia ou a irreverência. Paralelamente, a obra veicula discussões sobre a temática da temporalidade, que também é de nosso interesse.

Uma das peculiaridades de *Os guarda-chuvas cintilantes* é o gênero em que se inscreve: diário, cuja característica principal reside no registro dos fatos ocorridos ao longo de um determinado tempo. Acrescenta-se ainda a particularidade que não existe

em nenhum outro texto literário: o diário é algo que não tem fim, ou melhor, não há um capítulo final porque todos o são e nenhum o é; portanto, pode ser interrompido pela morte sem que por isso fique inacabado (MATHIAS, 1997). Esse caráter de liberdade textual concedido pelo efêmero e pelo fragmentarismo ultrapassa o conteúdo e se infiltra na estrutura da obra e também será alvo de análise. Ao lado das configurações temporais, há ainda um interessante discurso que se alimenta da discussão sobre a temporalidade e sobre o fazer literário.

Logo, se o tempo é a matéria de que é feita a linguagem (SANTAELLA, 1999), toda literatura é, obrigatoriamente, temporal. Sabemos que o texto, na qualidade de enunciado-discurso, é estruturado em termos de tempo, espaço, ação, os quais produzem vários sentidos em relação à temporalidade. Vale lembrar que espaço e ação sempre estão relacionados à questão temporal. Em vista disso, o estudo analítico de uma obra deve, necessariamente, abordar os recursos utilizados pela instância enunciativa para representar o tempo.

Devido à materialidade da obra literária, ou melhor, do seu processo de feitura, Santaella (1999, p. 78) afirma que “os tempos do enunciado e da enunciação não são coincidentes, pois, enquanto o tempo do enunciado é o tempo daquilo que está referido no discurso, o tempo da enunciação é o tempo do próprio discurso, de sua consecução e das marcas que esta deixa no discurso”.

Pode-se dizer também que a distância entre o tempo do enunciado e da enunciação é variável. No diário, por exemplo, o diarista tende a escrever sobre os acontecimentos que lhe são relevantes, expondo-se no texto que passa a ser o registro temporal de suas vivências, segredos, descobertas, pecados, alegrias, medos, opiniões e interrogações. Segundo Matias (2000, p. 208), “o diarista escreve ‘a quente’, ‘em cima

do acontecimento', tal como o jornalista". No entanto, há a distância entre o momento da escrita e do evento vivido, ou seja, há uma fissura entre o tempo da enunciação e do enunciado, distância que a narradora de *Os guarda-chuvas cintilantes* tem consciência, ao refletir sobre a própria enunciação: "Eu mesma sou juiz e parte: inspecciono à distância o que elaboro" (GERSÃO, 1997, p. 85).

Ressalta-se, pois, que há uma separação, pelo tempo e pelo espaço, em relação às ações vividas, de modo que a continuidade e a trajetória da existência são reconstruídas num outro tempo. Desse modo, o texto apresenta *a posteriori* ações vividas num "já", que não é o mesmo "já" do momento em que se registram materialmente os eventos.

O tempo no diário não é algo contínuo, ao contrário, a própria tessitura do texto obedece a um recorte feito num dado tempo e espaço, ou seja, o diarista seleciona os dados sobre os quais lhe interessa discorrer. Por isso, o diário apresenta-se como um tecido formado de retalhos do quotidiano, caracterizando-se como um discurso elíptico que expressa, no conteúdo do seu enunciado, o tempo de uma vida, condensando-o.

Portanto, são características estruturais do diário a descontinuidade, o fragmentarismo e a datação que dá à narração intercalada uma seqüência cronológica (MATIAS, 2000, p. 213). Todavia, *Os guarda-chuvas cintilantes* subvertem a noção de descontinuidade e fragmentação, previsíveis e comuns no diário tradicional, ao radicalizarem de modo explícito a abolição intencional do tempo, por meio de marcas incomuns: a datação é completamente ilógica e não seqüencial, rompendo com a usual aposição do dia, mês e ano. Podemos observar essa subversão já nas páginas iniciais do livro, cuja seqüência é "*Domingo, um – Sábado, três – Segunda, quatorze – Quinta,*

oito – Domingo, vinte e três – Sexta, doze – Terça, oito”, procedimento que permanece na narrativa até o seu final.

A questão que se coloca, então, é por que a presença dessas notações temporais e que função desempenhariam para além do intuito transgressor. Se, como pondera criticamente a narradora, “os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis” (GERSÃO, 1997, p. 33), só há uma maneira de fugir desse equívoco: criando a indefinição e eliminando a lógica que fixa a cadeia temporal no previsível.

É esse impulso de negação do que se pretende fixo que permite a construção da imagem do tempo como realidade em movimento, o qual parece girar rapidamente, mais uma vez, como se gira um guarda-chuva, criando a sensação de vertigem, justamente por quebrar a cronologia temporal preestabelecida. Rompida a linearidade, o que desponta é a caoticidade associada à circularidade, imagem recorrente no diário, como se nota no seguinte trecho: “A pequena cúpula dos dias. Redonda, curvada, transparente. O grande céu vazio por detrás, um céu inventado [...]. As estações bem diferenciadas, naquela latitude, a roda do ano girando sobre a sua cabeça” (GERSÃO, 1997, p. 7).

O tempo vem, então, concretizado, figurativamente, na cúpula dos dias, legitimando uma circularidade que não se abriga na linearidade da cronologia ocidental, “calendarizável” (termo utilizado por MATIAS, 2000, p. 222). Ou seja, esse tempo não marcado com exatidão sugere o movimento circular em que se encontram presente, passado e futuro, e coexistem os gestos distintos de rememoração do passado, antecipação do futuro e tentativa de registro da “realidade” situada no presente. Pode-se dizer, então, que a arquitetura circular visa contornar o tempo, fundindo e confundindo



o “já” e a memória, a presença e a recordação, o sonho e a vida. Esse passeio livre pelo passado, presente e futuro é perceptível quando a personagem constata: “Foi um dia que durou seis meses. O tempo voltava a enrolar-se para trás, e ela empenhava-se a empurrá-lo, até que desistia de o fazer correr” (GERSÃO, 1997, p. 57).

A antropomorfização do tempo, procedimento constante na narrativa, possibilita transformar essa categoria abstrata em “personagem” investida de autonomia e concretude, a pregar peças na narradora. É uma perspectiva burlesca no trato com o tempo que confere à escrita do diário uma natureza carnavalizada. Nota-se aqui como a escrita do diário resulta do momento presente e da visão retrospectiva do passado, tal como o presente o recompõe. Mathias (1997, p. 43) assinala que “o passado só existe em função da percepção eminentemente falível que o ato de recordar lhe confere”. Pode-se dizer, grosso modo, que o presente apresenta-nos um passado que, de certa forma, é reinventado, recontado num tempo diferente e, por isso, mais uma vez estamos diante da informidade do tempo e da inatingibilidade da reprodução exata dos fatos. E mais ainda: o próprio tempo é dotado de uma rebeldia que o faz se desautomatizar, correndo para frente ou para trás, em descontrole.

Paralelo à inexatidão dos fatos, há o registro temporal que mescla o tempo objetivo e o tempo experimentado, vivido, deixando a impressão de uma escrita subjetiva: “Esse ano demorou-se um só dia, e fugiu que nem um pássaro, pela janela entreaberta.” (GERSÃO, 1997, p. 9). O desarranjo na noção de tempo (um dia dura seis meses e um ano demora um só dia para passar) e a fuga rebelde do tempo (um pássaro que voa pela janela) transformam o discurso narrativo numa operação singular para lidar com verdades conhecidas, desmascarando-as. Assim, se o tempo nos escapa, tal chavão temático-existencial sofre uma metamorfose pelo trato alegórico.

Por outro lado, a imagem do tempo circular assume a conotação metafórica de guarda-chuva, como nesta passagem: “a vida pode ser um único dia, interminável, girando sobre si mesmo como uma roda louca” (GERSÃO, 1997, p. 58). Trata-se, pois, de uma proposta implícita de desorganização temporal por meio da junção dos tempos objetivo e subjetivo.

Ao encontro dessa desorganização vem o jogo lúdico com a temporalidade, resultando construções bastante insólitas: “os dias articulados, desdobráveis, que acrescentavam ao seu tamanho palmos sucessivos” (GERSÃO, 1997, p. 10) – como se os dias pudessem ser comparados a guarda-chuvas portáteis –, “os dias estavam agora colados, sobrepostos, passando a quatro e quatro” (GERSÃO, 1997, p. 72), o caminhar “entre o relógio e o tempo” (GERSÃO, 1997, p. 98), “caía às vezes nos buracos do tempo” (GERSÃO, 1997, p. 91).

O jogo lúdico com que o tempo é manipulado permite sua transformação em algo material. Assim, os dias podem ser “articulados”, “desdobráveis”, “colados”, “sobrepostos”. Pode-se, ainda, segundo a narradora, guardar as horas do dia que sobram, economizando-as para usá-las depois, quando for desejado – o que vem a ser uma maneira de adiar a morte. Clima de desenho animado, desconcerto de imagens, rompimento com a lógica.

Também notáveis são as insólitas alternativas que se apresentam como fuga ao enquadramento temporal:

Jogando com os fusos horários, por exemplo: andando para leste, ganhavam-se horas, a certa altura ganhava-se um dia; mas andando a uma velocidade 365 vezes maior ganhava-se um ano, e assim quando ela quisesse daria vertiginosamente várias voltas à Terra e andaria vários anos para trás. (GERSÃO, 1997, p. 12)

Nesse trecho, a narradora ludibria a noção temporal valendo-se do estratagema dos fusos horários: para driblar o passar do tempo, basta ultrapassar os meridianos que estão ao lado da linha de Greenwich em direção leste, pois a rotação da Terra é feita de oeste para leste, de modo que a hora aumenta para leste e diminui para oeste, de qualquer ponto considerado. A fuga lúdica parte da noção de movimentação da Terra, que provoca o passar do tempo, incluindo-se o tempo que a Terra demora para dar a volta em torno do Sol, 365 dias. Ainda com o auxílio da geografia, continua a brincadeira com a esfera temporal:

era um país em que os dias da semana viajavam [...] numa cidade era domingo, noutra segunda, noutra terça, e assim por diante, rotativamente, e quando se queria viver uma semana só de domingos ia-se atrás do domingo e mudava-se de terra,

e outro era um país em que não havia horas, as pessoas diziam por exemplo assim: São menos um quarto, quando forem e dez eu vou,

e noutro só havia relógios de cheiros, sem ponteiros, nem números, cada hora tinha um cheiro diferente, e sabia-se que o dia terminara quando se encontrava um cheiro repetido (GERSÃO, 1997, p. 27-28).

Quase tão dispensável de comentário quanto divertido, o trecho acima suscita movimentos da imaginação e solicita ao leitor que caminhe em direção a esse percurso burlesco das horas, cujos sentidos parecem ilimitados à imaginação. Ou seja, aponta-se para a criação de outras convenções temporais, que se afiguram como torções dos ponteiros temporais já convencionados, afinando-se com o *nonsense* de Lewis Carroll. Alice, quando no país das Maravilhas, conhece o Chapeleiro que vive sempre às seis horas da tarde, pois estava sendo punido pelo Tempo, com quem havia se desentendido. No relógio do Chapeleiro marca-se somente o dia do mês e nunca a hora, o que é surpreendente para Alice, já que ela participa de outras convenções. O mesmo choque ocorre quando, no país do Espelho, Alice encontra a rainha branca, a qual

propõe que Alice seja sua camareira em troca de geléia para passar no pão dia sim, dia não, mas nunca “hoje”: “A geléia é servida sempre no *outro dia*, e hoje é *este dia*, e não o outro” (CARROLL, 2004, p. 94). Eis outro modo de burlar as convenções temporais e de criar outra convenção.

Junto à tentativa de tornar o tempo ilimitado, destaca-se seu caráter efêmero: “Agarrar de passagem os instantes plenos, os que traziam uma verdade, uma visão qualquer, agarrá-los muito depressa porque no instante seguinte estariam soterrados por mil outras coisas e nunca mais ela os encontraria (GERSÃO, 1997, p. 43). Uma maneira de “agarrar” os instantes seria justamente registrá-los. Entretanto, a tentativa de controlar o tempo e a consciência da impossibilidade de fazê-lo coexistem no texto: “as pessoas corriam atrás do tempo mas não conseguiam apanhá-lo e subir, a vida ficava do outro lado de uma abóboda de seda que não lhes era possível romper nunca,” (GERSÃO, 1997, p. 73). Nesse trecho, mais uma vez, o tempo recebe uma conformação concreta, objectualiza-se, equiparando-se ao guarda-chuva, ambos transformados em seres esquivos – vale lembrar que a personagem corre atrás de guarda-chuvas em sonhos e eles sempre escapolem.

As parcelas do tempo existem, vivem e escapam à detenção e à posse. E a “passagem” do tempo apresenta-se como limite da vida; então, escrever o diário é uma forma de tornar tal limite o mais elástico possível, uma aventura entusiástica e aberta aos riscos, especialmente o de contar com o irreal e o fantástico. Ao mesmo tempo, o escritor tem a sensação de poder dominar o tempo, pois dele “deriva o tempo e o espaço” (GERSÃO, 1997, p. 24). Essa sensação de domínio, possibilitada pela perspectiva maleável em meio à qual o tempo sofre metamorfose, reflete-se no

posicionamento crítico da narradora ao tratar do tempo histórico em sua relação com a escrita:

A História começa onde começa a escrita (a história começa onde começa a escrita), escrevo no cimo da folha de papel.

Antes, é apenas um tempo informe e sem medida (GERSÃO, 1997, p. 12).

Quase um trocadilho, a repetição da frase “A História começa onde começa a escrita” serve-nos a duas leituras. Na primeira vez em que a sentença aparece, a palavra “História” é grafada com inicial maiúscula, remetendo ao período histórico que surge após a Pré-História, tempo esse em que não havia escrita. Na segunda vez, a palavra “história” parece significar “narrativa”, seqüência de fatos fictícios que são escritos, de modo que escrita e história, ficção, começam juntamente. Se a contagem do tempo subordina-se à história (ou a História), é a história também que lhe dá uma forma mais consistente e determinada. Em *Os guarda-chuvas cintilantes* notamos que a ficção joga com o tempo, transtornando as articulações consistentes ou determinadas, pois a obra ressalta a inconsistência e a fragilidade por meio de seus registros fragmentários.

Também significativa é a comparação entre o processo de escrita e o fotográfico, o qual deve registrar o instantâneo. A narradora-escritora assemelha o seu processo de criação de histórias ao ato de fotografar, assinalando a dificuldade do ato criador, já que ao escrever fogem-lhe as folhas e as canetas dançam, por exemplo, e ao fotografar a sombra – importante elemento da composição fotográfica – muda-se sempre de lugar. A partir dessa *démarche*, pretende a pura transcrição do real, de forma imediata, como um documento absoluto. É certo que a fotografia eterniza uma imagem, ainda que essa imagem seja criada, não-espontânea. Assim também se deve ler o



registro dos eventos do diário, como não-espontâneos, dado que são escritos sempre posteriormente à ocorrência, mas como forma de eternizar um instante.

A narradora afirma que na foto há “o tempo parado, preso”, pois “as fotografias eram uma imagem da morte” (GERSÃO, 1997, p. 30). Barthes (1980) diz que a fotografia tem o poder de fixar um tempo que não volta, conservando, congelando um momento. Segundo o autor, além do caráter conservador, a foto possui um caráter manipulador, pois a pose fotográfica eterniza uma ficção, não mais um realidade.

Ao criar um paralelo entre a escrita e a fotografia, a narradora parece cônica das características do seu processo de escrita, o qual, assim como a fotografia, manipula o real, tornando-o morto e fictício. Mas, apesar de a narradora ter o poder de registrar o tempo e, assim, exercer certo controle sobre ele, esquivava-se desse poder ao fugir do aspecto linear. Essa recusa evidencia um afastamento da obrigação temporal, constando-se que a discussão acerca da materialidade da linguagem permite ao escritor encontrar-se na escrita (fatalmente temporal) e resgatar o tempo que há em si e do qual também sofre os efeitos:

A pequena escrita quotidiana, deixar um risco no tempo, um traço na areia, para provar que estou viva – segunda, terça, quinta, dois, cinco, sete, vinte e quatro, essa obrigação, ou evasão, minuciosa, essa contabilidade estática, passiva, aplicada, metódica, monótona, escolar – oh céus, tive sempre tão pouco a ver com isso, errei sempre na vida as contas todas – mas de onde vem esta íntima convicção de acertar, apesar de tudo, o problema? (GERSÃO, 1997, p. 23)

Nesse trecho, há um balanço sobre a relação entre escrita e temporalidade: ao registrar-se na “pequena escrita quotidiana”, com a obrigação de apresentar uma datação no diário, com a evasão à ordem dos dias, a narradora sabe-se acertando o

“problema”, ou seja, executa seu plano de diário ficcional, (des)respeitando a temporalidade.

Há, pois, em *Os guarda-chuvas cintilantes* uma dialética bastante significativa: o instante escrito já é o instante morto, uma tentativa de apreender o tempo; no entanto, deseja-se a evasão dessa imposição cronológica linear. A obra deixa-nos contornos difusos de sua temporalidade, uma vez que “o diário articula-se em torno dessa poliédrica realidade que é o tempo, sua primeira e insubstituível matéria-prima” (MATHIAS, 1991, p. 16-17). Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, o tempo é matéria e registro, ou seja, a linguagem literária é matéria feita de tempo, que o veicula e tenta registrá-lo, usando-o, diversas vezes, como motivo de narração.

Ao longo do tempo, na luta do domínio da temporalidade, observou-se uma tentativa de classificar, e até mesmo qualificar, o tempo nos textos literários. Assim, distinguiu-se, a princípio, o tempo na teoria literária, apresentando-o na lírica com uma “tonalidade afetiva”, que deixa à parte a objetividade e que pode propiciar um “livre jogo das significações, graças ao qual se opera o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma” (NUNES, 2002, p. 8).

Ligado à “tonalidade afetiva”, o tempo pode, então, ser visto como algo abstrato e não como um processo socialmente padronizado por meio de um elemento físico. Assim, se não se concorda com aquilo que é socialmente estabelecido (o tempo controlado por relógios, por exemplo), pode-se desconstruir e criar um novo estado de coisas.

Como foi dito, o tratamento do tempo nas obras líricas, por vezes, cede o espaço da objetividade (e conseqüente linearidade) para a subjetividade, dando margem

à apresentação de questões que parecem ser atemporais, mas que, dada a natureza da linguagem e da escrita, não o são.

No entanto, a transgressão em relação à temporalidade tem sido amplamente almejada nas escritas denominadas modernas ou pós-modernas. Em vista disso, verifica-se uma interessante projeção de imagens, que por vezes se justapõem, originando textos que não se conformam à forma, ao gênero. O resultado disso provoca um estranhamento ao leitor e uma tarefa um pouco mais árdua à crítica, pois devem receber uma escrita que não pretende amarrar fios claramente. Entretanto, quando se percebe que na falta de ordem é que está o sentido, nota-se que a justaposição temática não se constitui por oposições, mas sim por lados de uma mesma realidade, a qual parece pulsar em forma poética.

A questão da temporalidade recebe, em *Os guarda-chuvas cintilantes*, um tratamento singular que lhe confere um caráter subversivo, visto que nessa obra o tempo não obedece à cronologia linear e nem mesmo real – em vez disso, o tempo apresenta-se de forma instigante, provocando o leitor não habituado às narrativas contemporâneas. Fica, pois, evidente a tentativa de transgredir valores socialmente preestabelecidos. Tal rebeldia, no entanto, não se relaciona com a instauração de revoluções, mas sim com um movimento interno, um pulsar constante que imprime a imagem da fluência temporal.

Esta imagem, por sua vez, será obtida por meio da preferência pelo enfoque do tempo subjetivo, o qual se associa com os limites da existência humana. Em um diário, escrever é registrar-se enquanto há vida, enquanto há pulsação. É por isso que a escrita pode ser fragmentária, incompleta e inconclusa, já que a morte pode abreviar o contínuo. O corpo exânime não poderia mais narrar e interferir no tempo, o que salva é gritar todos os tormentos por meio do texto aparentemente desconexo, cuja

temporalidade é sempre um *já* em que a vida ainda é vista. O diário, ficcional ou não, abarca o efêmero. Aliás, a efemeridade confere à escrita uma linha tênue. Escrever é, então, uma maneira de se protelar a expiração, pois se constata pelo resíduo material que ainda há vida e que esta se liga ao tempo.

A configuração temática e estrutural do diário de Teolinda Gersão corresponde à fragilidade da existência. Assim, a obra *Os guarda-chuvas cintilantes* nos traz, nas páginas do diário, o próprio estertor. E, apesar de o texto ser ficcional, o processo de escrita tende a parecer espontâneo e natural, assim como respirar o é. No entanto, sabendo que a obra é um produto literário e que há um projeto que a orienta, vê-se que a espontaneidade e naturalidade são efeitos de sentido que se obtêm por meio da maneira de se focar a temporalidade. Decorre disso a aproximação entre a literatura e a arte da fotografia: ambas pretendem o instantâneo, o “*já*”, a escrita num fluxo que capta o repentino e o materializa. Por outro lado, sabemos que a objetiva que flagra o instante também o destrói. Eis a ironia essencial para quem quer tocar os instantes.

2.2. A CINTILÂNCIA DO ESPAÇO

Ah, os limites! Analisar as estruturas narrativas de *Os guarda-chuvas cintilantes*, como temos visto até aqui, requer um tanto de ousadia para questionar as teorias que versam sobre os esquemas tradicionais da ficção narrativa. Mas nem sempre a tarefa é tão solitária quanto parece. Bachelard (2003, p. 215), ao discutir a temática do espaço, afirma que “o exterior e o interior formam uma dialética de esquartejamento, e a

geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos”.

De fato, ao colocarmos o exterior e o interior como planos espaciais cartesianos, estabelecemos um limite estanque em que tudo haveria de se resolver pela oposição. Porém, quando falamos da multiplicidade de registros de *Os guarda-chuvas cintilantes*, enriquecida pela dimensão simbólica da narrativa, o modelo cartesiano de espaço deixa suas lacunas. Devido a essas lacunas, para haver a amplificação espacial, é preciso que a dialética do exterior e do interior se multiplique e se diversifique em inúmeros matizes (BACHELARD, 2003, p. 219).

Dentre os matizes que a narrativa de *Os guarda-chuvas cintilantes* traça, destacam-se com tons significativos a materialidade do espaço, a relação entre a espacialidade e a temporalidade, a confluência entre o espaço e o estado de alma das personagens e, por fim, a associação entre o espacial e o simbólico.

Jogo de espaços moventes, *Os guarda-chuvas cintilantes* convidam o leitor a estar livre da fixidez espacial e a entrar num mundo insólito, onde se pode estar em diversos espaços a depender do tempo do diário. As datas em destaque (itálico) podem ser consideradas um pequeno e precário limite, ironia da estabilidade provisória dentro da qual se organizam as estruturas narrativas, entre elas, o espaço.

O tempo do diário se compõe por meio de recortes dos dias, de modo que se tem sempre um intervalo que separa os registros do diário. Dada a inusual relação entre o tempo e o espaço e a condição instável da temporalidade, o espaço característico da obra parece ser o intervalo (que tem uma natureza de transitoriedade): a escrita se dá num intervalo determinado; as personagens dão-se a conhecer em intervalos; a temporalidade vem também de intervalos; e em intervalos se mostram os espaços físicos

em que as ações se realizam. Intervalo que reforça o instantâneo, o qual se relaciona com o fotográfico e, desse modo, entre um flash e outro, revela-se um modo interessante de mostrar uma relação entre o verbal da narrativa e a focagem fotográfica.

Nunes (2002, p. 11), ao abordar a relação entre o espaço e o tempo nas artes, assinala que há uma dominância do tempo na literatura, o que implicaria dizer que quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual, e que quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual.

Ainda que se considere com ressalvas a proporcionalidade mostrada por Nunes (2002), em virtude da escassez de exemplos, nota-se que a dominância do tempo é bastante significativa em *Os guarda-chuvas cintilantes*, inclusive porque o tempo acaba sendo também matéria da narrativa, como foi mostrado no item 2.1. A marcação da temporalidade, apesar de ilógica, traz a constância do tempo, seja porque as ações acontecem num determinado momento, seja porque a temporalidade serve ao gracejo da narradora ou é objeto de reflexão e distorção.

Menos explícitas são as referências ao espaço em que os eventos ocorrem, o que é decorrente do fluxo intenso de pensamentos, das interferências de outras personagens e da jocosidade de cunho surrealista. Observa-se que o espaço é rarefeito, resultando dessa rarefação a latência do espaço físico, o qual muitas vezes pode ser inferido sem qualquer marca de concretude. É o que ocorre, por exemplo, neste flash:

Quarta, quinze.

Ainda com respeito ao mesmo caso, leio no jornal de hoje: Quando se tornou conhecido, muitas mulheres foram tomadas de pânico e daí em diante passaram ao lado das vitrinas, o que levou à falência numerosos industriais do comércio de peles.

— Que história absurda, ri a Girafa vestindo o casaco e preparando-se para sair. A mim jamais me aconteceria uma história assim. (GERSÃO, 1997, p. 79-80)

Depreende-se que a ação se passa na casa da personagem Girafa e de sua mãe. Embora não tenhamos nenhuma referência explícita à casa, pelo correr da narrativa, sabemos que Girafa é a filha da narradora e que ambas estão na casa em que moram comentando um caso que saiu num jornal. A evidência do trecho faz a análise parecer tosca, porém, se se considera a variedade de registros do diário e a falta de referências significativas a tantas personagens e lugares que surgem na narrativa, ilustra-se bem a inferência sobre o espaço, ainda que não haja marca de espacialidade concreta. As marcas de espaço concreto serão mais presentes quando há narrativas que incluem personagens que não atuam diretamente na vida da personagem-narradora, como ocorre, por exemplo, na “História da Neusa” ou na “História do cotidiano”, em que há descrições pormenorizadas do espaço. Vale destacar que essas histórias formam-se como pequenos contos dentro da narrativa.

Aliás, a alternância dos registros do diário faz com que haja também uma alternância de espaços, a qual cabe bem no modelo intervalar (ou no click da câmera). Esta alternância de espaços será observada, sobretudo, quanto à materialidade espacial, uma vez que a obra reveza os registros de realidade narrativa, de sonhos e pensamentos. A começar, o espaço que inaugura *Os guarda-chuvas cintilantes* é totalmente evanescente, por se tratar de um sonho. Esse espaço evanescente, mais próximo ao abstrato, alterna-se com o espaço concreto, materialmente palpável. Tanto o evanescente quanto o concreto valem-se de elementos figurativos¹, porém o que os diferencia é a materialidade. Por exemplo, no sonho que abre a obra, há a imagem dos guarda-chuvas que fogem, em meio à chuva, da mulher que está na rua a persegui-los,

¹ Entendemos como elementos figurativos termos concretos ou figuras que podem produzir um efeito de realidade, representando o mundo ou criando imagens, como é o caso da palavra árvore, que pode remeter tanto ao seu significado primeiro, vegetação, como às suas imagens, origem, por exemplo. Adotamos o termo “figurativo” com base em *Lições de texto*, de Platão e Fiorin (1997).

ou seja, há elementos figurativos, porém não materiais. Tais elementos aparecem, no decorrer da narrativa, com uma maior carga de materialidade; em alguns momentos, são totalmente materiais: o guarda-chuva é o guarda-chuva, a chuva é a chuva; em outros momentos, perde-se a materialidade, gerando conotações várias: o guarda-chuva passa a ser o tempo, ou a proteção, por exemplo.

A materialidade aplica-se, pois, ao espaço. Para evitar confusões de nomenclatura, usaremos somente a distinção entre evanescente e material, entendendo o evanescente como elementos presentes em sonhos ou reflexões, e o material como elementos de concretude do real da narrativa.

Como já foi dito, o espaço característico da obra é o intervalo, cujo predicado é o transitório. Haverá, portanto, o trânsito entre o evanescente e o material e vice-versa. Assim, do sonho passa-se à vida real, e vê-se surgir, por meio das descrições, “uma casa pintada de branco e de azul, no meio de um jardim tropical, quase inteiramente coberto por um jacarandá” (GERSÃO, 1997, p. 13), onde há um ambiente pacato, com duas crianças que brincam e que têm suas curiosidades pueris. Vê-se também a vizinhança: de um lado, uma simpática mulher, Chris, que foi abandonada pelo marido e vive com sua filha deficiente; de outro, uma casa onde há fantasmas de crianças que morreram afogadas, mas que estão presas à casa e choram.

Segundo Bachelard (2003, p. 84), “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu exterior, ela fala de uma intimidade”. Se considerarmos a hipótese dessa psicologia sensitiva na análise de Bachelard, veremos a confluência entre o espaço e o estado de alma da personagem narradora: há uma mulher que vive numa casa quase celestial, envolta nos pequenos afazeres diários e confinada às pequenas alegrias



do lar, mas que possui também suas perturbações quase fantasmagóricas com a morte, a fatalidade, a inevitabilidade da passagem do tempo, a escrita, a criação, a desigualdade, as mesquinharias e lutas humanas; a vida em seu sentido lato. Ou seja, o espaço exterior – a casa e a vizinhança – figuram, no plano representativo, o interior da personagem: há o conforto e a paz, avizinados pelas perturbações. Mas: tal figuração ou confluência entre o exterior e o interior não se dá em moldes românticos ou idealistas, nem realistas. O reflexo entre o anímico e o físico-natural é desestabilizado ou esvaziado idealisticamente pelo trato insólito e tendente ao fantástico que a narrativa antidiarística realiza.

Também a personagem Ana Maria, um alter-ego da personagem-narradora, possui um apartamento organizado, mas pequeno, pela burguesia que ela ostenta, para ser dividido por ela, pelo marido, pelas cinco crianças, pela babá e pela cozinheira. Mediante o registro da vida de Ana Maria, o espaço adquire o aspecto de limite cerrado, e Ana Maria, o protótipo da mulher encerrada pelas paredes, com o constante medo de que os filhos caíam pelas janelas do apartamento no 27º andar. Ana Maria é extremamente ordeira e habilidosa para cuidar das necessidades do lar, mas também é tensa por causa dessas obrigações. O espaço físico representa, portanto, a combinação inquieta entre o conforto e a conturbação interna de Ana Maria.

A tensão maior virá, porém, não de Ana Maria, mas de uma outra personagem, não nomeada, cuja manifestação só pode ser percebida pelas formas verbais em terceira pessoa. Esta personagem está visitando o apartamento e se projeta em Ana Maria. Encerrada no mesmo ambiente do apartamento, ela o vê como opressor:

As pessoas viviam fora do seu habitat normal, sentiu olhando para baixo, aceitavam viver precariamente em jaulas e aquários, nadavam



dentro de vidros e vinham de quando em quando à tona de água abrir a boca. Sufocadas. (GERSÃO, 1997, p. 94)

A imagem inóspita deste ambiente é composta, sobretudo, pelo estabelecimento do limite espacial: tanto a jaula quanto o aquário apresentam barreiras condicionantes, impostas sempre pelo contato que se tem com o outro. O relevante, porém, não é quem impõe o limite, mas o limite em si. É contra o limite que se briga; o limite é o próprio oponente porque é somente a ele que se deseja transcender.

A casa, então, ocupa um lugar relevante na narrativa, na medida em que presentifica as angústias íntimas das personagens. Todas as casas descritas – a da personagem-narradora, a de Ana Maria e a de Wanda – têm em comum um estilo de vida pequeno-burguês, o que, aparentemente, deveria evitar-lhes uma série de desconfortos físicos. Porém, os desconfortos das personagens são de outra ordem: a fixidez que cristaliza a vida é o que as incomoda.

Contornando a fixidez, expõe-se a sugestão da fuga. Em diversos momentos, *Os guarda-chuvas cintilantes* trazem a fuga, não como solução, mas como alternativa: os guarda-chuvas fogem em sonho, o tempo foge no real, o gato foge do prédio, a palhaça Teté foge com o circo, a auto-imagem da personagem foge-lhe, a sombra foge à captura da imagem fotográfica, os filhos que partirão um dia, a mulher que vira raposa e foge para se embrenhar na floresta, as palavras deslizam na escrita e há também Andersen que possuía uma corda para poder fugir pela janela.

Ora, pela própria dialética que movimenta o real, sabemos que para haver a fuga há de existir o limite. Observamos, então, mais detidamente, dois espaços-limite utilizados para realizar a fuga: a janela e o corrimão.

À personagem Ana Maria, como dissemos, assombravam as janelas pela possibilidade de que um dos filhos caísse. Durante o registro da vida de Ana Maria, ocorre-lhe uma visita – que é expressa pelas falas em terceira pessoa, conforme já mencionado. Essa visitante projeta-se em Ana Maria, vivendo naquele apartamento, cercada pelas paredes e sem terra à volta, o que suscita atenção especial à janela:

A janela como pano de fundo da sua vida, que se passara a recortar sobre esse espaço, escavado em branco e azul. Contra o qual ganhava uma nova dimensão. Porque agora era aí que tudo acontecia, como se se desenhasse em contraluz. A sua vida unidimensional ganhando de repente a desmedida profundidade da janela.

[...]

O jogo de sedução e resistência, entre a janela e ela mesma. Até que a janela passava para dentro dela, instalava-se e abria-se dentro dela. (GERSÃO, 1997, p. 95-96)

A personagem visita procura incorporar a vida de Ana Maria, mas substitui o medo pelo desejo: faz com que a janela – antes alvo de preocupações – se transforme num instrumento criador que viabiliza o imaginário de vida no apartamento, porque só a janela permite o contato direto com o natural. Mudando a maneira de focar a janela, ou de desfocá-la do concreto para o abstrato, altera-se também a percepção da personagem-visita. Segundo Bachelard (2003, p. 210), deixando o espaço das sensibilidades usuais, entra-se em comunicação com um espaço psiquicamente inovador. De fato, a janela passa a ser o espaço-luz que se contrapõe ao escuro-angústia do apartamento, proporcionando renovar o fôlego diante da persistência da vida cristalizada. Esse espaço-luz, a janela, é tão intenso como sugestão libertadora que passa a constituir a própria personagem-visita, que está se imaginando Ana Maria. Tão forte é esse encontro que faz brilhar o limite entre a janela e a vida no apartamento e a imaginação rompe barreiras, literalmente, pois sugere que esse limite poderia ser facilmente rompido: “Até

que ela punha um pé no parapeito e o outro pé no espaço e caía para fora – a janela como saída, o gesto libertador de cair fora, via-se cair, ela sendo Ana Maria” (GERSÃO, 1997, p. 96).

Dias (1992, p. 31), ao analisar *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), assinala que “a visão pela janela cria um espaço de dupla profundidade” na medida em que remete ao interior e dá acesso ao exterior; e justifica essa duplicidade de visão porque exterior e interior “contaminam seus reflexos e aprofundam-se como visões de um círculo ininterrupto e reversível”. Em *Os guarda-chuvas cintilantes* verificamos que a janela apresenta profundidade dupla, inserindo-se tanto como signo de perigo como também de libertação e de fuga, repetindo assim o duplo sentido do espaço da janela como acesso ao exterior ou retorno ao interior angustiante.

Dentre as fugas sugeridas, esta é a mais extrema porque situa a vida no seu limite. O gesto libertador é gerado pelo desespero, pela impossibilidade de continuar no espaço em que se encontra. Não há, portanto, uma descontração nesta fuga, ao contrário do que constatamos nos outros modos de fuga.

A mesma sedução da fuga atinge a personagem Andersen, referência direta ao escritor dinamarquês Hans Christian Andersen, com o qual a personagem narradora dialoga, inclusive sobre escritos do autor. Ao falar da visita a Copenhaga, a personagem diz que havia visto a casa de Andersen, o qual guardava uma corda para poder fugir pela janela em caso de perigo ou de incêndio.

Como podemos perceber, a janela é o espaço que proporciona uma saída para a personagem quando está num ponto extremo de sua existência, em que restar no mesmo lugar é também um perigo de morte. Porém, vale dizer, a janela é um espaço eufórico, pois permite a saída, a fuga.



Diferentemente da janela, o corrimão é o meio de fuga mais gracioso, criativo, próximo ao insólito. É por meio dele que se escorrega, de modo circense, para uma nova vida:

— fugir com o circo, transformar-se em trapezista ou em funâmbula, e ninguém a conhecer nunca mais. [...] Ou vestir-se de palhaço, porque ser palhaço era um destino afinal mais de acordo.

— É a chamada Teté, disseram-me uma noite em Lisboa, em casa de Ricardo. Toda a vida ela desejou ser palhaço.

[...]

Com essas calças escorregou uma vez pelo corrimão da sua casa, e nunca mais voltou. Que pena a minha casa não ter corrimão, pensa-se, no fundo de mim, e suspiro. (GERSÃO, 1997, p. 26-27)

Por esse corrimão, a palhaça Teté, na realidade a linda portuguesa Teresa Ricou², havia fugido de casa aos 16 anos para viver uma vida plena de liberdade e diversão. Ser palhaço é, então, a forma de assumir uma máscara própria, uma identidade de felicidade aparente. A marca da descontração dada pela vestimenta caracteriza um ser que consegue rir em qualquer circunstância, que vê a realidade circundante como uma grande piada. A personagem narradora, ao conhecer Teté, apresenta-se também como palhaça. O papel cai-lhe bem com o humor que a personagem destila em muitas de suas falas; algumas vezes, esse humor aparece de forma bastante sutil, como é o caso da sentida constatação por sua casa não possuir corrimão. Neste momento, verifica-se uma semente de humor, envolta numa casca de leve pesar. Mas, ainda assim, o corrimão instaura a figura da facilidade, como constatamos num outro registro do diário: “toda a actividade remunerada é racional, além disso é muito fácil, apenas avançar com a mão deslizando por um corrimão já polido pelo passar de muitas mãos” (GERSÃO, 1997, p. 42).

² <http://www.correiomanha.pt/comentario.asp?idCanal=19&id=85384>, disponível em 28/01/2005



Nota-se nesse trecho uma grande abertura às diversas interpretações, mas, pensando-se na produção de um livro, passar pelo corrimão da fórmula, dos demais modelos de obras, implica dificuldades menores para a composição de uma obra. A personagem, porém, cai para o irracional e deixa o corrimão, atuando como a nossa palhaça que compõe uma história bastante insólita. Desse modo, o corrimão conquista o *status* de espaço que conduz da racionalidade para a irracionalidade, da seriedade para o cômico e, por que não, para uma criação mais livre de teorias.

Vimos até aqui dois caminhos de fuga, a janela e o corrimão, ambos componentes de uma casa, a qual pode ser vista em seu sentido estrito, lar, ou em sentido mais amplo, a escrita. E tivemos, segundo a nossa análise, duas palhaças: uma que se traja com vestes engraçadas e, às vezes, grotescas; outra que se pinta com as muitas tintas da escrita. Da casa, faltou, no entanto, a porta – o meio mais simples para a fuga. E a porta aparece num dos registros do diário em que se escreve uma autobiografia: “Um dia descobri a porta que fazia sair de casa. Esse foi o dia mais belo: o mundo estava lá fora.” (GERSÃO, 1997, p. 98). A casa figuraria como elemento de opressão, tal como ocorre em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), de modo que sair dela seria o gesto da libertação que daria novas oportunidades à personagem. A partir dessa descoberta, a personagem inicia-se no conhecimento do mundo e das peculiaridades de diversas coisas, abrindo-se para todas as possibilidades, inclusive sentar-se na lua para ver nuvens sobre a Terra. Descobre também as palavras e o seu poder de construção de mundos, ou ainda seu poder de desconstrução: “muni-me de paciência e desmontei o universo. Desviei todas as coisas do seu caráter, arranquei todas ao seu curso ou ao seu uso, para construir novas hipóteses” (GERSÃO, 1997, p. 99).



Nota-se neste registro um caráter metanarrativo: o escritor toma posse das palavras e, uma vez com esse domínio, os significantes podem ser arrancados de seu uso, e hipóteses novas, ou arranjos diversos, surgem, acompanhando novos significados. Tais arranjos destacam-se ao provocar estranhamento, já que o objeto é singularizado (CHKLOVSKI, 1971), eis uma característica própria do procedimento artístico, fundamental à atitude desestabilizadora de condicionamentos e códigos, quer da realidade, quer da linguagem.

Esse “desvio” proposital da narradora justifica, inclusive, o processo de feitura da obra, como o uso da forma do diário para criar um antidiário e a formulação de imagens desconcertantes, singulares. Nesse momento do diário já se admite a desorganização das estruturas. Ao passar pelas concepções sobre o espaço, a questão da casualidade da organização espacial é algo que se destaca:

[...] deixo-me seduzir pela idéia ingênua de que os mapas organizam o caos e o transformam em mundo. De que é possível medir o mundo girando em volta da sala, da mesa à estante, do isqueiro à rosa, da janela à porta, do tapete de lã ao tampo de vidro. [...] Viagens tão fascinantes como quaisquer outras, porque no universo não existem direcções. Estavam todas em nós, desde o princípio. Mas só depois de várias voltas ao mundo se descobre essa evidência. (GERSÃO, 1997, p. 14-15)

Em meio à descrição dos objetos da sala, levanta-se a hipótese da casualidade; toda a ordem não seria outra coisa senão uma sucessão de acasos, de modo que se poderia dizer tanto “da mesa à estante, do isqueiro à rosa, da janela à porta, do tapete de lã ao tampo de vidro” como da mesa à janela, da estante ao isqueiro, do tapete de lã à porta, do tampo de vidro à rosa. De modo que a organização do espaço não teria necessariamente um sentido, tudo resultaria de acasos, de relações fortuitas. Os mapas só fariam agrupar locais e dar-lhes nomes e, então, o caos se chamaria mundo.

Os mapas teriam, portanto, uma função elementar porque os sentidos não estariam numa organização prévia. O olhar condicionaria sentidos, medindo, selecionando, agrupando, o que desembocaria numa crença sobre a equivalência de todos os lugares: todas as viagens são igualmente fascinantes. Essa crença intensifica-se quando sujeita todas as direções ao interior do ser, anulando a noção de que haveria direções no mundo a seguir. Assim, todas as coisas teriam um mesmo nível de equivalência: tudo é tão importante quanto tudo. Tal equivalência seria muito bem representada, no campo simbólico, pelo cintilar dos guarda-chuvas: todas as cores, antes particularizadas, tornam-se cintilantes, mediante o movimento giratório, sendo a diferença entre elas o que cria a cintilância e as coloca em plano de semelhança.

Todavia não podemos deixar de notar que essa crença nas equivalências, a qual sugere todas as direções imanentes nos seres, apresenta afinidades com a filosofia Zen-budista. Eco (2003, p. 210), ao falar sobre o espaço na pintura Zen, assinala que:

A pintura clássica Zen [...] valoriza também o espaço como entidade positiva em si, não como receptáculo das coisas que nele sobressaem, mas como sua matriz: nesse tratamento do espaço há a presunção da unidade do universo, uma onivalorização de todas as coisas: homens, animais e plantas são tratados no estilo impressionista, confundindo-se com o fundo.

Essa onivalorização, apontada no Zen-budismo, está presente em *Os guarda-chuvas cintilantes* e será mencionada no capítulo 3, no qual destacamos que há diluição de importância nas histórias narradas, sendo tudo matéria de narração. Tal diluição será tocante também em outros elementos da narrativa, como personagens e espaço.

Quanto ao espaço, podemos dizer que é uma “entidade positiva em si”, pois é mais um dos elementos da narrativa. Algumas vezes, as anotações presentes no

registro do diário recaem sobre as descrições do espaço, ainda que este não tenha a função de estabelecer significações mais profundas na narrativa, como acontece, por exemplo, com a descrição de Copenhaga, aliás uma das mais referenciais, atendo-se meramente aos detalhes de uma viagem. Um outro registro que apresenta o espaço como “entidade positiva em si” é aquele em que se descrevem as árvores que circundam a casa da personagem-narradora. Desse modo, o espaço não é só um elemento subjacente às ações do texto, mas é também um objeto da narrativa, um objeto tão importante quanto qualquer outro.

Como os demais objetos da narrativa (entre eles o tempo, o eu, o diário, o narrador e as personagens), o espaço sofre a dispersão do centro, ou seja, não há um centro onde ocorrem os eventos, ou um espaço central e outros periféricos. Ex-cêntrico, esse universo insólito também se furta à fixidez, o que transparece no fragmento abaixo:

Em algum lugar deve haver uma folha de papel, uma mesa, uma cadeira, uma caneta e um recorte de silêncio em volta, pensou correndo pelo dia, em algum lugar do mundo deverei poder ficar sozinha, dar duas voltas à chave e encostar-me à porta, com o coração a bater com força, vencendo todos os obstáculos no último instante, como água galgando um dique e atingindo um campo, correrei sobre um campo gritando em triunfo, e os quatro ventos me levarão consigo, para norte e para sul, para oeste e para leste, não há limite, gritarei empurrando as paredes, deitando abaixo com o corpo todas as paredes, (GERSÃO, 1997, p. 47)

Essa negação do limite espacial, tal qual a do tempo, apresenta uma particularidade: vem contígua ao estabelecimento de um modelo, o qual se dá pela oposição ao limite. Ou seja, a negação do limite acaba por ajustar a imagem do espaço a algo ilimitado, de modo que a personagem pode, ao fechar de uma porta, integrar-se ao espaço como um todo, estando plenamente no norte, no sul, no leste e no oeste, porque seria levada, simultaneamente, por quatro ventos para quatro direções que não se

distinguiriam mais. O movimento do corpo que possui em si as direções vai se ampliando, ao longo do discurso enunciativo, devido ao uso das formas nominais “correndo”, “vencendo”, “galgando”, “atingindo”, “gritando” e “deitando”. O sufixo formador do gerúndio traça o movimento dos verbos com aspecto incoativo; assim, a seqüência dos verbos enunciados, que caracterizam ações dependentes de um agente, servirá para mostrar uma sucessão de passos que conduzem à chegada a um plano mais vasto, ao “triunfo”.

Além da presença das formas do gerúndio, o crescente da ação se dá também por meio da imagem da água que galga um dique, atingindo um campo. O verbo “galgar” solicita alguns predicados, entre eles a agilidade e a velocidade, que o tornam praticamente imperioso. Desse modo, a imagem vem rolando pelas formas do gerúndio e assomando em velocidade à vastidão do campo. Ante a força do verbo “galgar”, o vocábulo “dique” parece diminuído, chegando quase a uma pedra, não tão grande, no caminho.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, a transposição de um obstáculo, de qualquer obstáculo, compõe-se de uma negação. Trata-se, porém, de uma negação que sugere outros modelos afirmativos. Assim, não só se nega o limite espacial como também se propõe um outro referencial de espaço:

Quarta, cinco.

O que era uma forma alargada de outra biografia anterior, incisiva e breve e em forma de poema, que dizia simplesmente:

Não sou de nenhum lugar.

O meu país é o vento

E os caminhos do mar. (GERSÃO, 1997, p. 102)

Nesse excerto, não se encontra nenhuma referência sobre origem, pois, no primeiro verso do poema, nega-se tanto a origem quanto o pertencimento a um lugar específico. Porém, o eu-lírico do poema situa-se em um lugar-nenhum, no seu país vento, o qual não pode ser nunca delimitado por ser móvel. Tanto o vento quanto o mar são móveis, e suas direções, muito incertas. Além disso, há a vastidão do mar. Assim, a naturalidade do eu-lírico deve-se não à sua origem no espaço, mas à integração ao natural.

Desse modo, o referencial de espaço que se apresenta ao negar os limites espaciais caracteriza-se pela vastidão, pelo aspecto amorfo e móvel, cuja única constância parece ser a eterna modificação que não permite limites muito sólidos.

Há também em *Os guarda-chuvas cintilantes* um outro tipo de espaço, que não se caracteriza como materialmente concreto ou evanescente, tampouco estabelece relação com a temporalidade ou com o estado de alma das personagens. Trata-se de espaços que correspondem a um nível de representação mais simbólico.

Analizamos a associação entre o espacial e o simbólico mediante dois trechos. No primeiro deles, o simbólico provém das cores do calçamento:

Elza ia na rua e pisava apenas as pedras brancas, disse. Por isso não choveria, haveria sol, o vestido de montra não custaria mais dinheiro do que ela tinha, António telefonaria e ter-lhe-ia trazido de Rabat um lenço de seda. Mas se pisasse as pedras pretas a ecografia acusaria um tumor que quando fosse ver era maligno, ninguém responderia ao anúncio que ela pusera e nunca mais conseguiria emprego em parte alguma. (GERSÃO, 1997, p. 15-16)

Nesse trecho, o calçamento formado pela justaposição de pedras brancas e negras não é somente o espaço físico por onde se passeia. A personagem Elza inicia a brincadeira infantil que associa o branco à realização dos desejos e o negro a

infortúnios. O espaço passa a ser mais lúdico do que físico, e o estado de atenção que a cor das pedras desperta acaba por ser tragicômico, pois a personagem é uma mulher adulta que parece estar resolvendo seu destino à medida que pisa o chão. Assim, o branco e o negro são os espaços de sorte e revés, respectivamente; e o simbólico das cores determina o melhor espaço para se caminhar.

O espaço também figura como entidade com valores positivo e negativo ao associar-se à imagem do guarda-chuva e do guarda-sol:

As pessoas debaixo dos guarda-chuvas, sem cabeça, só se viam o tronco e as pernas, andando, [...] curvadas, encolhidas, fugindo, avançando o mais depressa possível, cosidas às paredes, procurando a protecção dos toldos, das sacadas, dos alpendres. Cinzentas, moles, irritadiças, baças [...] era melhor desaparecerem e cederem o seu lugar aos guarda-chuvas que passavam a ser na rua as personagens principais, todos diferentes, multicores, redondos, brilhantes de água, abrindo de prazer.

Mas tudo era diferente quando eram guarda-sóis e as pessoas ficavam em baixo, nimbadas de ouro, o guarda-sol existia então apenas frouxamente em si mesmo e a sua principal função era chamar a atenção para as pessoas que os transportavam e eram o seu foco e o seu centro, e avançavam direitas, triunfantes, como se irradiassem luz. (GERSÃO, 1997, p. 62)

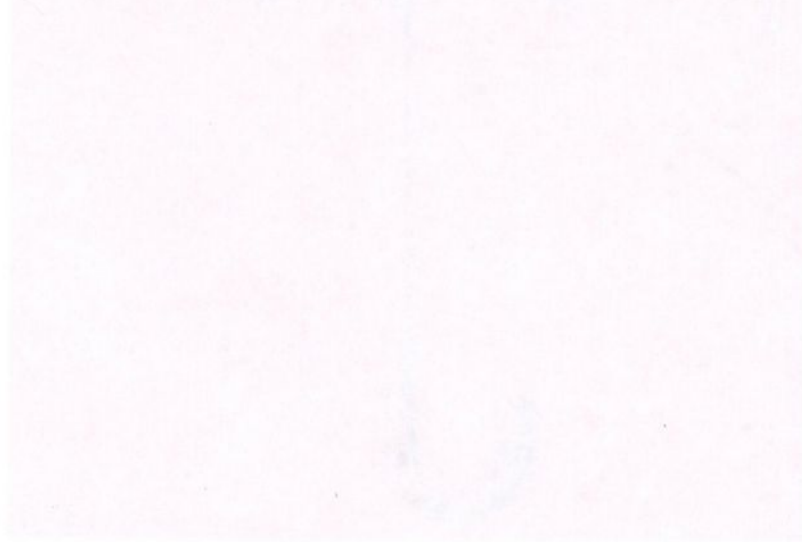
O guarda-chuva, exercendo sua função de proteger da chuva, forma-se como espaço de irritabilidade, enclausurando todos que precisam dele como um pequeno teto, mas que, devido à chuva, devem recolher-se e se sujeitar a estar sob, numa posição em que os grandes destaques não são as pessoas, mas os guarda-chuvas. Já o guarda-sol teria como função apenas proteger do excessivo sol, de modo que ele não se torna maior que as pessoas que abriga; ao contrário, destaca-as sob o dourado do dia.

As circunstâncias em que são utilizados o guarda-sol e o guarda-chuva fazem com que o espaço de guardar as pessoas assuma valores diferentes. O símbolo do guarda-chuva associa-se, assim, ao cinzento, a uma pequena opressão; enquanto o

símbolo do guarda-sol parece remeter sempre ao brilho e ao esplendor, não solicitando nem mesmo a imagem negativa do calor escaldante.

Observa-se, portanto, que os valores aplicados ao espaço não dependem, muitas vezes, do espaço em si, mas sim da relação que esse espaço estabelece com outros elementos, como o símbolo, por exemplo. Além disso, notamos que a abordagem do espaço na narrativa de *Os guarda-chuvas cintilantes* requer que esse elemento seja analisado sob diversos ângulos, considerando seus diferentes matizes.

A imagem do guarda-chuva, com suas múltiplas varetas, pode simbolizar ainda a divisão do espaço. Mas, quando os guarda-chuvas cintilam, não é mais possível isolar espaços. Assim, vemos surgirem esses espaços cintilantes, esse caos sem mapas que o organize, essas tantas direções que conduzem para onde também nos conduzimos.



Hazel's Holiday
René Magritte, 1958



Hagel's Holiday
René Magritte, 1958

3. RODOPIOS CINTILANTES DE UM GUARDA-CHUVA

Mas neste largo do Arouche
Posso abrir o meu guarda-chuva paradoxal,
Este lírico plátano de rendas mar...

Mário de Andrade

A literatura de Teolinda Gersão tem apontado para um estilo de escrita que parece dramatizar, via linguagem, os fragmentos e as fissuras do real. Essa dramatização possibilita entrever, no limite, uma nova ordem da realidade, em que o concreto e o abstrato interceptam-se mutuamente, sugerindo-nos uma linha em que tudo parece ser possível, embora as relações não sejam assim tão abertas.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, a permanência de um real, de um concreto, é sempre sublinhada pela abstração do onírico, do surreal e do fantástico. Desse modo, a observação objetiva é freqüentemente recortada por um viés subjetivo, havendo a justaposição e, por vezes, a sobreposição de imagens que parecem desvencilhar-se do palpável. Tais recortes apresentam-se de modo aleatório, como uma sucessão de acasos, e também por isso lembram uma espécie de colagem desordenada.

A tentativa de escrever como num lance de dados é projetada por Teolinda como uma maneira de “captar o inconsciente em relâmpagos” (PEDROSA, 1984, p. 4), o que é bastante afim ao desejo da escrita automática tão almejada pelos surrealistas. Nesse tipo de escrita, ditado pelo inconsciente, as associações são as mais estranhas possíveis, pois pretende-se a imagem que possa despertar o receptor de seu mundo insofrito. Vale ressaltar que o projeto da escrita automática figurou somente num

primeiro momento do movimento surrealista, pois se reconheceu que a linguagem apresenta uma ordem motivada. Já o texto da escritora portuguesa não tematiza a captação do real por meio de uma escrita automática, mas simula, enquanto tentativa, um modo de fotografar o real por meio da linguagem, embora isso coloque a narradora, tantas vezes, em choque com o *logos*, a palavra, que em determinada instância vincula-se à razão.

A leitura de *Os guarda-chuvas cintilantes* suscita, em alguns momentos, questões caras ao Surrealismo, conforme viemos sugerindo em nosso trabalho até aqui. Num primeiro momento, o estilo fragmentário e a subversão ao modelo clássico de diário parecem relacionar-se ao espírito surrealista que nega as imposições da tradição literária, bem como das convenções do real, transgressão que transparece também na enunciação narrativa. Notam-se na obra questões colocadas pelos surrealistas: indagações sobre o que é literatura e qual sua utilidade; as tensões entre o real e o ficcional; o apego ao mundo onírico; o desejo libertário do ser humano, cujas raízes centram-se na problemática da identidade; a escrita que sugere a prestidigitação e formula imagens e construções insólitas; os desdobramentos das imagens e dos signos, numa fuga às amarras lógicas do convencional. Tais procedimentos estéticos colocam Teolinda Gersão em afinidade com o projeto calcado no desregramento tipicamente surrealista, insurgente contra o convencionalismo.

Os guarda-chuvas cintilantes, por sua própria estrutura e diversidade, constituem um texto que toca só de leve no referencial, ou o toma apenas como ponto de partida, incitando-nos a entrar no seu labirinto e no seu jogo de espaços moventes, já que não há um prosseguimento linear do enredo. Desse modo, ao abrir *Os guarda-chuvas cintilantes*, compactua-se com uma leitura que não apresenta verdades ou

certezas, nem mesmo ou muito menos uma totalidade, mas sim uma pluralidade totalizante e desconcertante. Ou seja, a nuance surrealista do texto dá-se pela estrutura que simula uma desorganização típica do caos. Raymond (1997, p. 250) assinala que “cada texto surrealista pressupõe uma volta ao caos, em cujo seio se esboça uma vaga sobrenatureza”.

De fato, *Os guarda-chuvas cintilantes* nos conduzem ao universo de um sujeito fragmentado, da atemporalidade, de histórias e signos que se mexem e se transformam, de imagens incomuns e de eventos fantásticos, mostrando que tais esferas podem ser desativadas de suas posições habituais. Concepção, aliás, afinada à surrealidade, que corresponde à percepção do real pela valorização de fragmentos, vazios, estranhezas, já que é no real que desponta o irreal ou o surreal, ou seja, o irreal desentranha-se do real.

Para explorar as relações de surrealidade, não raro os artistas surrealistas recorreram a diversas experiências (drogas e hipnose, por exemplo) no intuito de aflorar seu estado de percepção do real, que incluiria o inconsciente puro. Inclusive a especulação sobre um mundo espiritual, afim ao espiritismo, foi abordada como maneira de se aproximar do inconsciente.

De certo modo, há um aspecto místico no texto de Teolinda, o qual traz histórias com teor sobrenatural, abordando a relação entre entidades vivas e entidades espirituais. Essas histórias – que reiteram a idéia da morte – matizam o texto com uma nuance sombria. Deve-se observar que tal relação entre o natural e o sobrenatural de *Os guarda-chuvas cintilantes* aproxima-se ao das histórias fantásticas, ligando-se mais ao estranho, como a “A queda da casa de Uscher”, do que ao surreal.

Todorov (1975, p. 47-48), ao falar do fantástico, afirma que:

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

Entre as histórias sobrenaturais de *Os guarda-chuvas cintilantes* destaca-se o caso de Elza, personagem abordada por uma cigana em transe. A cigana alerta que há uma morte por acontecer e, para evitá-la, realiza um ritual com uma linha preta: molha a linha e pede para que esta seja queimada dentro de 24 horas. No dia seguinte, ao queimar a linha já seca, escorrem gotas de água em volta do fogo. Há ainda pelo menos duas outras histórias sobrenaturais: a das crianças mortas que habitam na casa vizinha à casa da narradora e a de Jovita, a empregada, que parece ter certa mediunidade. A história das crianças é relatada por Jovita de forma fantasmagórica: as crianças morreram afogadas numa praia (Ubatuba ou Búzios – não sabem com exatidão) e estão presas à casa, mas não conseguem passar de um andar para o outro da casa e por isso choram. Já a outra história aborda os poderes mediúnicos de Jovita, que é espírita, conversa com os espíritos e fala sobre as relações entre espíritos. Jovita é avisada previamente de que a morte está a chegar, quando o seu marido morre.

Como se vê, as três histórias permitem a hesitação entre o natural e o sobrenatural e não podem ser lidas nem como “poéticas”, nem como “alegóricas” – duas condições básicas do fantástico (TODOROV, 1975). Porém, essas histórias são atravessadas pela mediunidade e por isso são passíveis de explicação racional, não exigindo alteração das leis da realidade. Desse modo, entram no gênero do estranho. Os



acontecimentos das histórias do estranho, segundo Todorov (1975, p. 53), são “incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos”.

Ora, tais predicados também são comuns aos textos surrealistas, porém em muitos desses há uma idealização no modo de produção textual, de maneira que os procedimentos surrealistas dão ao texto uma dimensão diferente do estranho e do maravilhoso, pois o leitor virtual do texto surrealista não deve esperar por explicação da realidade, nem deve criar uma outra realidade em que os eventos se expliquem. Esse leitor deve simplesmente receber o texto e vivê-lo, de modo que haja uma revolução no seu espírito (LIMA, 1995). Há que salientar também que os trechos estranhos, segundo a concepção de Todorov (1975), são poucos se comparados com os inúmeros trechos em que a realidade nos parece diversa da realidade comumente concebida.

Os mentores do Surrealismo ambicionavam uma arte que não se justificasse só pela arte, mas que pudesse revolucionar o espírito e, assim, a sociedade. Claramente, aí está a base marxista do Surrealismo: mais do que uma revolução estética, desejavam uma revolução espiritual e social (LIMA, 1995). Ora, qualquer grupo de artistas que deseje uma revolução parte da questão básica: o objeto. Os surrealistas tinham especial preocupação com a finalidade da arte e da literatura. A partir das discussões acerca dessa finalidade é que escolhem os diversos modos de produção das obras, destacando-se entre eles a escrita automática, a *frottage* e a colagem – técnicas não organizadas racionalmente, uma vez que a arte surrealista deveria ser vista como a menos programada, a mais imprevista, fruto pleno do inconsciente.

Para os artistas surrealistas, inspirados na psicanálise freudiana, o inconsciente é perpassado pelo sonho. As imagens oníricas poderiam ser, portanto, originadas em estados de indução hipnótica. No que tange à literatura surrealista, a

utilização de imagens apresenta-se como recurso indispensável para a criação de estranhamento e para a desautomatização de realidades já conhecidas. Segundo Pierre Reverdy (*apud* LIMA, 1995, p. 422): “A imagem é uma criação [*sic*] pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes”. Partindo desse pressuposto, a melhor imagem é também a mais insólita e a mais desproposital, ou seja, quanto maior for a estranheza, melhor será a imagem produzida. Tirar o receptor do seu lugar-comum é a lei surrealista. A partir da perturbação da ordem convencional, os surrealistas desejavam instalar uma nova ordem, cuja figuratividade deveria ser ditada pelo inconsciente. Ressaltamos, entretanto, que essa busca pelo inconsciente não frutificou todas as imagens de aspecto surrealista, uma vez que várias delas foram obtidas por meio de associação um pouco mais proposital, como se nota nas produções de Salvador Dalí, por exemplo.

Evidentemente, não nos compete aqui avaliar as pertinências ou as contradições críticas e literárias do Surrealismo, tampouco estender o estudo dessa vanguarda. Porém, é interessante notar as marcas surrealistas que podem ser detectadas na literatura moderna, ou especificamente em *Os guarda-chuvas cintilantes*.

Segundo Ronaldo Brito (1984), o Surrealismo consumou a liberação do tema, ingressando no cotidiano, no passageiro e até mesmo no gratuito. Os registros do diário ficcional de Teolinda Gersão apresentam essa mesma consumação, adentrando as esferas fictícias do cotidiano, do passageiro e, por que não, do gratuito. Em *Os guarda-chuvas cintilantes* detecta-se um grau elevado de variedade temática, cujo ponto de partida é um sonho com guarda-chuvas que escapam displicentemente, delineando-se aí o apelo ao onírico. Numa das conversas com a filha, Esquilo, a narradora fala sobre a temática do livro que está escrevendo, o próprio diário:



— Estás a escrever um livro sobre quê? Pergunta o Esquilo mexendo nos papéis.

— Sobre tudo, digo. Tudo aquilo que eu olhar fica lá dentro. Agora olho para ti, e ficas tu. (GERSÃO, 1997, p. 39)

Note-se a espontaneidade ou naturalidade saltante do diálogo para tratar da própria escrita que, afinal, aparece como espaço em que se mesclam o reflexivo e o lúdico: tudo é matéria para compor ou figurar no diário, desde que seja fígado pelo olhar criativo (e espirituoso) da narradora. O Esquilo e tudo mais que cruzar em seu caminho será apanhado.

Como referimos no capítulo 1, *Os guarda-chuvas cintilantes* podem ser considerados uma metanarrativa, na medida em que o seu diálogo com o leitor parece problematizar e apresentar esse modo de escrita caleidoscópica. Em alguns momentos, revela-se o processo de escrita: a narrativa, segundo a narradora, deveria funcionar como uma máquina fotográfica que registraria tudo aquilo possível de ser observado, independente do sentido que se possa aferir. Sob esse prisma, o olhar, eixo móvel, deveria funcionar como o capturador de instantes que irradiariam diferentes reflexos e conotações, passando tanto por questões relevantes quanto por banalidades do quotidiano. Essa maneira de modificar o foco temático faz com que haja uma certa diluição de importâncias, ou seja, cria-se um plano de equivalências entre tudo que é matéria da narração, de modo que a reflexão sobre vida ou morte é tão relevante quanto qualquer história do quotidiano. Tal processo de escrita apresenta afinidade com o descompromisso da escrita automática para com escalas de valores, porém é desprovido do inocente desejo de fazer jorrar o automatismo psíquico puro.

Hauser (1993, p. 448) afirma que na pintura surrealista



as manifestações de vida são igualmente importantes ou desimportantes, e que é mais ou menos uma questão de acaso o que nossa vivência pode nos trazer como tema, sendo, por conseguinte, possível que até o lema mais cuidadosamente escolhido não seja mais do que um *objet trouvé*.

Embora nosso objeto de análise seja literário, e não o visual ou pictórico, consideramos que há entre ambos uma semelhança no modo de conceber e mostrar diferentes manifestações de existência como se fossem de igual valor. Também o “*objet trouvé*” parece nos remeter ao “acaso” das escolhas temáticas, como referimos anteriormente. Por isso, olhar por acaso para o Esquilo é encontrá-lo como objeto a ser capturado pelo diário, como exterioriza a narradora em sua fala.

O texto de *Os guarda-chuvas cintilantes* realiza-se como metáfora em movimento: todas as tentativas de ligar, segurar, prender ou compreender, ou seja, de racionalizar, parecem nos conduzir à aceitação da imagem, da sensação e do sentimento, porque nele tudo é movimento. É como se tudo que “caísse” sob as varetas desse guarda-chuva-diário merecesse abrigo, porque existem como peças móveis e passíveis de metamorfose.

Não é raro que busquemos a racionalização, mas a leitura desse diário solicita que o leitor se solte das rédeas de um sentido único e, mais livre, acompanhe seus movimentos, às vezes circulares, mas vertiginosos tantas outras vezes. A leitura de *Os guarda-chuvas cintilantes* exige um pacto com o leitor: que ele se liberte, que ele se deixe ir pelas páginas do texto e que veja a vida pulsando. Caso não aceite, é melhor guardá-lo na estante, pois parecerá sem sentido (ou inútil, como certos guarda-chuvas que acabamos esquecendo ou deixando em qualquer lugar). Ao mesmo tempo, cobra-lhe o tempo, avisa-lhe que está a passar e que olhe a si e ao mundo; e ainda mais: que

lute pela libertação. Parece ser esse o impulso libertário que agencia a escrita do diário e a vida das personagens. Todas as personagens, de algum modo, desejam a libertação: Chris, a mãe da menina deficiente, intimamente gostaria de poder fazer o mesmo que o marido fez, fugir, para estar liberta dos pesares de cuidar da filha; Pip mostra o desejo de se libertar das opressões do mundo moderno, como as máquinas, por exemplo; a filha Esquilo salta de um galho para outro no meio de uma conversa; a outra filha, Girafa, escapa de caber numa fotografia, alegando que suas pernas e seu pescoço não caberiam; Ana Maria manifesta seu desejo de libertação por meio do suicídio; a narradora-escritora cria, nas páginas de seu diário, o movimento e, pela escrita, deseja tornar-se livre, inclusive de escrever; o cão humanizado convida a rebentar o círculo mágico, ladrar alegremente e correr, ou seja, estende seu convite à narradora e a nós, leitores, para que escapemos do “círculo mágico”, para nos sentirmos livres. Tal desejo de libertação de um círculo opressor é recorrente na ficção de Teolinda Gersão, atendendo, portanto, a seu projeto estético.

Esse desejo libertário a seduzir o ser humano foi uma máxima surrealista; entretanto, para constituir de fato uma prática de intervenção, não deve se restringir a um mero convite para o exercício da liberdade, e sim mostrá-la como atualização. Teolinda executa tal intervenção ao articular procedimentos e temáticas textuais que presentificam um exercício de libertação em relação às convenções da escrita e do gênero literário.

A liberdade não é, todavia, motivo gratuito e ordinário na narrativa. Ao contrário, é por meio do desejo libertário que se mostra a necessidade de o sujeito operar a descida ao fundo de si mesmo, conhecer suas outras faces, saber de si em multiplicidade e em unidade, simultaneamente. Esse mergulho em espelho narcísico



gera suas dores e também o desejo de fuga, pois o encontro revela imagens do eu nem sempre agradáveis. Portanto, o texto realiza a fuga do eu-narcísico, típico do diário e do teor sério que a realidade desperta, para desembocar numa escrita que expressa um misto de superficialidade e profundidade, seriedade e humor, displicência e atenção, diário e antidiário.

Também Hauser (1993, p. 442), ao comparar Maneirismo e Surrealismo, menciona essa dualidade, pois, despedaçada a continuidade, “o significado de tudo funde-se com seu oposto – o real com o irreal, o racional com o irracional, o mundano com o ultramundano”. Enfim, uma desfocagem do que seria nítido e definido. Trata-se, na verdade, daquela fusão de contrários ou ponto do espírito em que todos os opostos se conciliam, segundo a postulação de André Breton em seu Manifesto Surrealista. Equivalência e simultaneidade de opostos, tanto a pintura quanto a escrita literária seriam, então, espaços de construção em que o todo e as partes se espelham como complementos necessários.

Tantos contrários reunidos possibilitam uma maior abertura para a realidade e seus paradoxos, fazendo com que as tensões entre real e ficcional não se resolvam em maniqueísmos. Essa mistura entre o real e o ficcional, como sugere Iser (2002), fecunda o imaginário do leitor. Desse modo, uma escrita que potencialize tal fusão, criando um grau elevado de desautomatização, solicita de seu leitor maiores articulações da imaginação.

Se na arte surrealista esse tipo de exercício imaginativo foi sempre exigido de seus fruidores, em *Os guarda-chuvas cintilantes* aparece como convite, não como exigência, dado que nessa obra a variedade de registros permite deixar de lado um fragmento, um registro do diário, sem que o texto fique incompleto, pois se trata de uma

escrita de fragmentos cuja ligação é um pouco lassa. Mas é da reunião de tantos espelhos fragmentados que se tem o caleidoscópio – guarda-chuva paradoxal que cintila.

Além do convite à imaginação, o texto oferece-nos a surpresa, de modo que das mãos-cartola da escritora salta sempre um “coelho” que sai a correr pelas páginas do livro. E nós, leitores, vamos atrás dessa escrita que sugere a prestidigitação¹, a qual nos faz ir e vir para flagrar a formulação de imagens e construções frásicas insólitas. Essa movimentação é provocada pelo próprio dinamismo do texto, permitindo às imagens e aos signos irem se desdobrando em significações várias.

Assim, cumpre notar, primeiramente, o imperativo poder da imagem no contexto da arte surrealista, a qual se apropria de elementos do mundo real para transformá-los numa outra coisa que seja reconhecida como estado primeiro do ser, em que se destacam a pureza e a integridade das palavras utilizadas. Em outros termos, busca-se a instância primeira do pensamento humano, ou seja, as associações espontâneas criadas pela mente. Tal percurso não deveria ligar-se ao racionalismo, mas sim à busca de emoções primárias e intrínsecas, pois, para os surrealistas, a arte não deveria ser fruto de elaboração propositadamente estética. Os jogos com as palavras deveriam apresentar construções ordenadas de modo aleatório, com uma sintaxe correta, mas nem sempre coerente. As imagens, resultantes de associações tão díspares quanto possível, deveriam mexer com o receptor, transportando-o para um estado de além-percepção, ou seja, para um lugar do pensar/sentir ainda não atingido:

¹ Não por acaso, a tática da prestidigitação também fez parte do programa surrealista, contribuindo para as aparições surpreendentes, os achados insólitos, improvisos desconcertantes. Só para mencionar um exemplo, uma das principais obras do poeta surrealista português Mário Cesariny de Vasconcellos intitula-se *Manual de Prestidigitação*.



A imagem é a impressão (o sentimento) de algo que vemos ao olhar, de algo que sentimos/vimos, de algo que nos desperta – que desperta o ser em nós, pois a Imagem é, inicialmente, a memória de algo que foi sentido por alguém (é um feito e não um dado) – alguém, alguma pessoa esteve diante desse fato, dessa coisa, dessa situação ou dessa luz e essa relação (desse alguém com isso) a memória nos traz configurada em Imagem. (LIMA, 1995, p. 424)

Digamos que essa Imagem primordial (enquanto fonte primeira e essencial para acionar sensações e impressões) no diário de Teolinda é, sem dúvida, o signo plurissêmico guarda-chuvas. E não apenas por que figuram no título da obra, de modo significativo, mas também porque esse metafórico cintilar dos guarda-chuvas que (per)corre a narrativa servirá à formulação de diferentes imagens, cujos sentidos e funções provocam curiosos efeitos ao longo do diário. Inicialmente, tratamos dos desdobramentos dos signos, que parecem criar uma imensa rede por meio da repetição de palavras, assinalando que essa recorrência muitas vezes permite que diferentes significados possam ser relacionados a uma mesma palavra, como ocorre com o signo “guarda-chuva”. Agora passaremos a destacar o uso de imagens como mais um dos procedimentos que imprime marcas surrealistas no texto de Teolinda Gersão.

O primeiro registro do diário traz a narração de um sonho, inscrevendo a enunciação diarística, de saída, num espaço marcado ou alimentado pela irrealidade. No plano onírico, dá-se margem à invenção e recriação de qualquer realidade ou mesmo fantasia, abrindo a possibilidade para a leitura de uma miríade de imagens que podem, ou não, abarcar uma significação subjacente. Descobrir o significado de um sonho é tarefa que requer análise dos elementos que nele aparecem e que, por vezes, são recorrentes. A repetição de elementos pode ser vista como um índice de aspectos significativos que se deseja ressaltar, ou seja, ela pode funcionar como chave ou senha de significação.

No primeiro dia do diário, “domingo, um”, um sonho narrado em terceira pessoa. A personagem, uma mulher, tenta roubar guarda-chuvas que estão no meio da rua após um temporal, mas eles negaceiam ante qualquer aproximação: ou são estilhaçados por carros que estão a passar, ou se personificam e fogem dela, que tenta aproximar-se sub-repticiamente. Além da personificação, os guarda-chuvas, assim como a personagem, sofrem uma metafórica animalização: ao aproximar-se deles, ela se coloca como gato a perseguir um pássaro; ou então os guarda-chuvas tornam-se tartaruga, estranhamente alada, que se desfaz quando tocada e vira “uma massa informe, escura, um monte de folhas desmanchadas” (GERSÃO, 1997, p. 8). Todas essas ações ocorrem sob um “céu inventado” e sob um tempo indefinido e cíclico: “A pequena cúpula dos dias. Redonda, curvada, transparente” (GERSÃO, 1997, p. 7), que se projeta na própria estrutura do diário.

Ainda quanto às repetições, o segundo parágrafo do diário traz todas as palavras-chave do sonho, mas em uma colocação bastante sintética que será desenvolvida ao longo do relato: “As estações bem diferenciadas, naquela latitude, a roda do ano girando sobre a sua cabeça, as folhas, os pássaros, as árvores, o céu, as cores, a chuva --” (GERSÃO, 1997, p. 7). A “roda”, o “ano”, a “cabeça”, as “folhas”, “os pássaros”, as “árvores”, o “céu”, as “cores”, a “chuva”, os “guarda-chuvas” e o ato de girar – eis alguns dos signos que serão reiterados ao longo da narrativa, figurando alguns desses vocábulos já no próximo dia do diário. Portanto, a roda já não é apenas do ano com sua configuração cíclica, mas da própria escrita, a rodar sobre si mesma, constelando as imagens numa cadeia ou “sintaxe” poética. Nesse processo reiterativo, os significados atribuídos aos vocábulos ora se mantêm, ora são flexíveis e transformam-se, passando a ocupar uma nova feição no plano semântico, a depender do



caráter metafórico ou conotativo que se atribui a eles. Isso confere ao texto um aspecto vertiginoso e poliédrico, que é ampliado quando os predicados de um objeto são transferidos a outro objeto, originando um emaranhado. Vejamos:

Abriam-se, de repente, como se explodissem, ela ficava um pouco assustada, como se uma espingarda disparasse em sua mão, outros tinham o fecho estragado e não abriam nem havia para eles nenhum milagre possível, havia também os dias articulados, desdobráveis, que acrescentavam ao seu tamanho palmos sucessivos, e quando bem dobrados se podiam guardar outra vez na carteira. (GERSÃO, 1997, p. 10)

Na passagem acima, há atributos que remetem claramente a guarda-chuvas (abrir, ter fecho, não abrir), mas, o objeto da fala não são os guarda-chuvas, e sim os dias, o passar dos dias, contrariando ou quebrando a expectativa do leitor. Os sentidos e a disposição dos adjetivos (“articulados”, “desdobráveis”, “dobrados”) referentes ao vocábulo “dias” permitem estabelecer uma analogia entre guarda-chuvas e dias. Mas tal semelhança ou proximidade se perde quando há o entrecruzamento dos adjetivos relativos a “guarda-chuvas” e o substantivo “dias”, pois a movimentação do discurso é tão intensa e contínua que não se pode mais depreender se a narradora fala dos dias ou dos guarda-chuvas, ou ainda dos dois. Dizemos que há a perda da analogia porque se forma uma imagem, ou seja, as características atribuídas normalmente a guarda-chuvas passam ao outro elemento, dias, mas sem que se estabeleça uma comparação, ou seja, a estrutura que se forma é a de uma metáfora pura que gera uma imagem. Assim, é nessa vertigem da enunciação que está a formulação da imagem: os guarda-chuvas movimentando-se simbolizam os dias que estão a passar e estes se abrem e fecham como guarda-chuvas. Também a possibilidade de dobrar e guardar na carteira referenda essa associação, sintetizando a figura do calendário. Essa mesma imagem pode ser

conferida nas primeiras frases do diário: “A pequena cúpula dos dias. Redonda, curvada, transparente” (p. 7), em que as palavras “cúpula”, “redonda”, “curvada” e até mesmo “transparente” são também comuns ao elemento guarda-chuva.

Ressalte-se também a profusão de imagens que aludem à circularidade, associando-se à figura do guarda-chuva. Já no título da obra encontramos os “guarda-chuvas” e, puxando pelo nosso conhecimento coletivo, temos nesse signo uma densa plasticidade que suscita características do objeto guarda-chuva e mesmo imagens que se associam a ele: a forma circular, os aros de metal, a seda ou qualquer outro material que cubra a sua estrutura subdividida em pequenos arcos, o cabo, a chuva, a proteção, o seu contrário – guarda-sol – o movimento quase voluntário de girá-lo, entre outros. Todas essas associações que compõem o ato de leitura como gesto suplementar são convocadas por Teolinda Gersão, fazendo parte de sua narrativa em seus vários giros. O primeiro desses rodopios em busca de novas dimensões se dá já no título, o qual apresenta a pluralidade, “os guarda-chuvas”, que será desenvolvida no texto, como veremos adiante. Mas, ainda que topássemos no título com o mesmo signo no singular, seria possível pensarmos nessa pluralidade, devido à formação da estrutura do guarda-chuva, o qual é composto por suas inúmeras varetas.

A circularidade, a que aludimos em relação ao guarda-chuva, pode ser comum a diversos elementos: o planeta Terra, a estrela Sol, o passar dos dias ou a roda dos dias, a cabeça, o diário e vários outros, associações que promovem no diário um espírito de aventura e possibilitam ao leitor que aí se lance, pois toda análise é, de certo modo, uma aventura. A própria narradora exercita essa prática da descoberta ao olhar para o guarda-chuva em miniatura que enfeita o sorvete:



Fecho os olhos comendo o gelado, porque o sol me bate de frente, e persigo a imagem que estaria por detrás do primeiro guarda-chuva. A imitação do sol, aventureiro. A roda do Sol. Raios solares convergindo para um centro e abrindo em volta. A cúpula do céu. O útero azul da Grande Mãe. E por outro lado o princípio fálico, o eixo do mundo. (GERSÃO, 1997, p. 65)

Portanto, a perseguição da imagem do guarda-chuva pela narradora não se reduz a um dado factual, mas se amplia e se reafirma como ato simbólico em relação ao signo, logo: uma perseguição pela busca de metáforas a partir da imagem central. Ela se aventura nas simbologias que esse signo carrega em seu bojo e vai abrindo ao leitor vestígios de leituras. Parte do “primeiro guarda-chuva”, ou seja, do início. Esse guarda-chuva pode remontar tanto à origem-condição da vida no planeta, o Sol, quanto à origem da obra, em que há a descrição da grande cúpula. Eis uma curiosa forma de metalinguagem entreaberta pelo seu diário. A multiplicidade de leituras é, aliás, um importante rastro que a narradora nos deixa, como um guarda-chuva deixado aberto para secar, conservando em seu interior os pingos ainda molhados a demandarem um tempo para a secagem.

Aventurando-nos nessa narrativa, encontramos, a princípio, os guarda-chuvas como a imagem dos dias efêmeros, que seguem a girar na “roda do ano” (GERSÃO, 1997, p. 7). Como já dissemos, os guarda-chuvas antropomorfizam-se ao atuar como personagens, fugindo às mãos da narradora-escritora, conforme se relata no sonho que inicia o diário; a fuga dos guarda-chuvas funciona, na poética narrativa, em homologia à fugacidade ou efemeridade do tempo, ou noutros termos, a imagem dos dias fugidios iconizam-se na não-captura dos guarda-chuvas.

Outra roda associativa gerada (e girada) pela narrativa se dá entre guarda-chuvas, cores e tempo, representando a transitoriedade, a durabilidade das coisas e sua impossível contenção:



[...] fazendo girar entre as mãos o guarda-chuva agonizante, que pena, disse, porque era bonito, fora bonito, com círculos castanhos que lembravam folhas e estavam de acordo com aquele tempo claro de Outono, mas era sempre assim, perdiam logo a cor e ficavam transparentes, as varetas dobravam, a seda encarquilhava, rasgava, diminuía de tamanho [...]

Era falso que durassem, disse, apagavam-se como lâmpadas, só uma vez, uma única vez ardia cada um e logo explodia [...]

Outras por vezes umas fileira de guarda-chuvas pretos corria atrás dela, perseguindo-a, ou formava na frente uma parede itinerante [...] e era culpa sua quando só escolhia guarda-chuvas pretos, não poderia queixar-se, sabia, até porque, secretamente, os achava fascinantes, fosforescentes como asas de corvo, ligeira (ou profundamente) assustadores. (GERSÃO, 1997, p. 10-11)

O guarda-chuva mostra-se aqui como objeto perecível, cuja vitalidade – representada pelas cores – manifesta-se evanescente. Ou seja, o esmaecimento das cores é um índice de que o tempo está a passar e a arrastar consigo uma energia vital. Nota-se esse passar mediante a forma dos verbos “era” e “fora” – pretérito imperfeito e pretérito-mais-que-perfeito, respectivamente –, que remetem ao passado e, assim, à nula tentativa de resgatá-lo. Além disso, o passar do tempo formula-se, como imagem, pela associação com a danificação do guarda-chuva.

O *chiaroscuro*, esse jogo de luzes e sombras, dos guarda-chuvas também será patente na narrativa. A luz transforma as cores e, por meio dessa transformação, tem-se mais ou menos clareza, mais ou menos vida. E a transformação de um estado a outro é também um sinal do passar do tempo, do encaminhar-se para a morte. Logo, a transformação das cores cria a alternância, cujo efeito, o *chiaroscuro*, figurativiza, em certo sentido, a tensão entre vida e morte. Há, ainda, o fascínio da narradora pelos guarda-chuvas pretos que a perseguem e que poderiam ser uma imagem da morte, ou do passar dos dias, que será também motivo do diário. Nota-se que, no sonho, ela é quem persegue os guarda-chuvas e, num outro registro, são os guarda-chuvas que a

perseguem. Considerando que o guarda-chuva é a imagem do tempo ou, no limite, da morte, essa inversão de posições é relevante, pois, como já notamos, o diarista encontra-se diante da questão temporal, seu monstro esfinge com o qual parece duelar. Em outros termos, sabe que o tempo (in)subordina-se à sua escrita: o correr dos dias não depende, obviamente, do diarista, mas o registro deles sim. Ao tentar anular a noção de temporalidade, o diarista parece lutar contra o tempo, mostrando-lhe seu poder criador, inclusive da temporalidade, pela escrita; mas, intimamente, também sabe que suas tentativas são vãs. Todavia, há o fascínio pelo escuro da morte.

Com relação a essa alternância de cores e suas simbologias implícitas, Lúcia Castello-Branco (1993, p. 111) destaca como uma das características do texto de Teolinda Gersão a coloração, o brilho e a imaginação, assinalando “o privilégio da imagem, que reluz com toda sua cintilância, buscando uma transparência em relação à coisa, à escrita desejada (imaginarizada) [*sic*] pela autora, mas jamais atingida em sua totalidade”.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes* toda a cintilância dos registros, guarda-chuvas girantes, revela suas cores alternadas e a busca pelo relato instantâneo. Dessas tão variadas cores e instantes-relatos teríamos uma totalidade, uma imagem genérica do mundo, do universo circundante. Porém, como bem diz Lúcia Castello-Branco, não se atinge a totalidade; e isso ocorre porque algo sempre escapa, havendo as tantas fissuras do diário e mesmo do ser. Também ao leitor essas escapadelas do texto fomentam suas fugas reflexivas, gerando a sensação de incompletude, que não só é típica do diário como também do ser humano em geral. Tal incompletude pode verificar-se em virtude da natureza mesma da composição, dado que o composto, pela sua estrutura, não porta

unicidade ou absoluto. Assim, também a figura do guarda-chuva, o qual seria uma imagem da incompletude, ou ainda, da composição complexa.

Algumas vezes, a complexidade será observada pela palavra e por sua referência a um objeto, como ocorre neste trecho:

Do outro lado eram guarda-sóis. Abertos, largos, com as cores do Verão.

Ela dizia guarda-chuvas por hábito, por convenção, ou mesmo por moda, porque no país onde vivia as pessoas usavam guarda-chuva, mas nunca guarda-sol [...]

Assim, quando ela falava em guarda-chuvas queria dizer ao mesmo tempo guarda-sóis, do mesmo modo que, se falasse em guarda-sóis, queria dizer ao mesmo tempo guarda-chuvas.

Porque há sempre dois lados nas coisas, cada uma é também sempre o contrário de si própria. (GERSÃO, 1997, p. 12)

A narradora sintetiza a complexidade por meio da junção de contrários e o faz mediante a reflexão sobre as palavras “guarda-chuva” e “guarda-sol” que, efetivamente, correspondem a um único objeto composto de varetas e cabo, mas cujas cores e tamanho alteram-lhe o nome. A mesma reflexão incidirá sobre a palavra “sombriinha”, cujo referente é o mesmo da palavra guarda-chuva, ou guarda-sol:

A sombrinha, pensou ela, com espanto, porque era uma palavra curiosa e antiga – uma pequena sombra esguia, fina, andando ao lado. (Não era este o guarda-chuva de que andavas à procura? Diz a Girafa, abrindo o armário. Há pelo menos dois anos que aqui está.) (GERSÃO, 1997, p. 35)

Porém, aqui, a imagem da sombrinha ultrapassa o simples referente e torna-se maleável a um processo de animação: uma pequena sombra que anda ao lado! Tal como num desenho animado, a sombrinha já não é um simples guarda-chuva – como reduz a Girafa –, mas um pequeno ser que chega a nos provocar simpatia por suas

características. A imagem da sombra animada irá reaparecer num dos próximos registros do diário, o que ocorrerá pela repetição do signo “sombra”. Essa sombra, também animada, representará bem o seu papel de dificultar o aprendizado de fotografia da narradora, pois foge toda vez que é focada pela lente objetiva. Desse modo, pela associação e repetição de palavras, o texto vai se movimentando até chegar num momento em que a imagem passa a existir independente do referente guarda-chuva. Totalmente autônoma, a sombra fugidia figura como uma personagem de desenho animado, fortificando a carga humorística do texto. Estamos diante de mais um componente das obras surrealistas, o elemento humorístico, recurso que atende ao propósito desestabilizador, uma vez que a criação do humor se faz, muitas vezes, mediante a desautomatização de realidades.

Esse aspecto de desenho animado assaltará o texto em diversos momentos, provocando-nos um riso espontâneo e o desconcerto típico do estranhamento. Tais figuras de animação parecem cartuns que satirizam alguns comportamentos humanos. É o que se verifica com a personagem Esquilo, que começa a saltitar de galho em galho durante uma conversa, ou ainda com Girafa, que diz não caber na fotografia porque seu pescoço e suas pernas são muito grandes: “— Claro que não vais pôr-me no livro, diz a Girafa vendo-se ao espelho. Até porque sou comprida de mais e não caibo. O pescoço pelo menos fica cortado, ou as patas. E se insistires, desato a correr e salto para fora” (GERSÃO, 1997, p. 41). Essas soluções das personagens fazem lembrar aquelas dos personagens de Carroll, tal como Alice segurando um bebê que vira porco, ou ainda o trem que voa! Tais imagens de Girafa e Esquilo suscitam a montagem de pequenos quadros surreais, enriquecendo o tom anedótico do texto. Além disso, as personagens Girafa e Esquilo apresentam-se como uma singular personificação das filhas da



narradora-escritora. Logo, atuam, também, como peças de um jogo móvel e hábil com as identidades e referências reais.

Outras vezes, aparecerá na narrativa o apelo ao lúdico, tal como um jogo de adivinha que o Esquilo propõe à sua mãe. Ou ainda a ludicidade liga-se à construção de imagens, como na seguinte passagem: “— Vou a casa de Giza, diz voltando subitamente a cabeça, o cabelo batendo no rosto, como um feixe de luz. E é agora que ela sai a porta em salto de tesoura” (GERSÃO, 1997, p. 41). Aqui, a expressão “salto de tesoura” sugere a imagem esguia de uma tesoura, cujas lâminas formariam as pernas finas e esticadas da grandíssima Girafa. Novamente, o quadro surreal desenha-se diante do nosso olhar, e sua composição vai ficando mais complexa: uma moça, com pescoço e pernas de girafa e cujas pernas transformam-se em lâminas de tesoura. Divertida, embora quase monstruosa, a figura parece-nos de fato um *cadavre exquis*, uma composição cujos elementos destoam entre si.

Voltando ao guarda-chuva e seus duplos – sombrinha e guarda-sol –, se “há sempre dois lados nas coisas” (GERSÃO, 1997, p. 12), como preconiza a narradora do diário, há um lado masculino e outro feminino, ou seja, há o guarda-chuva e a sombrinha, há o guarda-chuva e o guarda-sol, há tendências que são complementares porém opostas. No trecho que trata do guarda-sol e do guarda-chuva, notamos que houve uma conjunção de contrários, mas, outras vezes, serão ressaltadas suas oposições, suas contradições:

Pessoas curvadas, encolhidas, fugindo, avançando o mais depressa possível, cosidas às paredes, procurando a protecção dos toldos, das sacadas, dos alpendres. Cinzentas, moles, irritadiças, baças, tentadas a desistir dos seus objectivos e a voltar para casa para escapar à chuva e só por estrita necessidade não voltando – tão decepcionantes que de facto era melhor desaparecerem e cederem o seu lugar aos guarda-chuvas que passavam a ser na rua as personagens principais, todos

diferentes, multicores, redondos, brilhantes de água, abrindo de prazer.

Mas tudo era diferente quando eram guarda-sóis e as pessoas ficavam em baixo, nimbadas de outro, o guarda-sol existia então apenas frouxamente em si mesmo e a sua principal função era chamar a atenção para as pessoas que os transportavam e eram o seu foco e o seu centro, e avançavam direitas, triunfantes, como se irradiassem luz (GERSÃO, 1997, p. 62)

A conjunção que comentávamos é motivada também pelo fato de guarda-chuva e guarda-sol terem semelhante função: guardar, proteger. Entretanto, há entre eles uma diferenciação quanto à proteção: o guarda-chuva protegeria as pessoas, mas exerceria uma proteção ofuscante, tomando para si toda a atenção, já que abrigaria o ser sem o deixar à mostra; já o guarda-sol, por não precisar abafar excessivamente o ser que abriga, faz com que a atenção seja conferida não a ele, mas à pessoa que o carrega. Desse modo, ambos os objetos se oferecem como imagens de proteção, mas com predicados distintos: enquanto o guarda-chuva seria mais egoísta, chamando a atenção só para si e “abrindo de prazer”, o guarda-sol partilha e mesmo cede a atenção para quem o carrega, sendo por isso mais generoso. Assim, sua “principal função” não seria primeiramente proteger, mas sim adornar, realçar.

Há também, no diálogo imaginário com a estátua do escritor Andersen, diferentes conotações atribuídas ao guarda-chuva, como podemos identificar na fala da personagem:

Todas as noites percorro as casas onde as crianças dormem, diz levantando um pé do pedestal, sobre as crianças boas abro um guarda-chuva multicolor e elas sonham com lugares maravilhosos e fantásticos, mas sobre as crianças más abro um guarda-chuva preto e elas dormem estupidamente, sem sonharem nada. (GERSÃO, 1997, p. 54)



Nesse trecho, mais uma vez, nota-se a associação com as cores: o colorido liga-se ao fantástico, ao maravilhoso, pois seu cromatismo e reflexos cintilantes viabilizam o caminho para o imaginário e para a alegria; ao preto relaciona-se a não-capacidade de sonhar e outras conotações negativas como a punição, a estreiteza de horizontes, a estupidez. Considerando que seja possível atribuir cores à narrativa, podemos dizer que nela encontramos tanto os guarda-chuvas pretos quanto os multicores, mas há uma inclinação para abrigar o colorido, a alegria, a criatividade e a imaginação. Todavia, as cores misturam-se quando cintilam, o que se justifica inclusive pela ponderada igualdade de valores que a narrativa deixa transparecer.

Ainda quanto a esse plano de igualdade, ou equivalência, Octavio Paz (1982, p. 119-120) destaca que há, na formulação de cada imagem, valores/significados que se conciliam em favor de um outro significado, originando a pluralidade:

Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los [...]. Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.

Desse modo, a imagem do guarda-chuva servirá à aproximação com diferentes realidades, possibilitando ao poético signo “guarda-chuva” a criação de valorosas metáforas: guarda-chuva será proteção, quando aberto; o guarda-sol será não só proteção, mas também adorno; será uma pequena sombra, uma sombrinha! Será uma cúpula, um céu, como afirma o cão: “— Quem tem um guarda-chuva é dono de um pequeno céu só para si, que pode abrir e fechar à vontade, um pequeno céu próprio, debaixo do grande céu comum, e excêntrico a esse” (p. 104). E, como céu, será também uma grande cúpula, a cúpula dos dias, “o útero azul da Grande Mãe” (p. 65). Se

fechado, poderá ser utilizado como uma bengala (p. 119) ou ser o “princípio fálico, o eixo do mundo” (p. 65).

É essa multiplicidade de imagens que permite ao guarda-chuva figurar como um pequeno céu individual, mas também ser um mundo, um universo, uma totalidade, uma composição. Porém, antes de tudo, um composto de fragmentos, assim como o diário, assim como o ser humano multifacetado, assim como o espaço e o tempo movediços.

Notamos ainda que a escrita de *Os guarda-chuvas cintilantes* aproxima-se a aspectos do surreal, principalmente no que se refere aos procedimentos que instalam o estranho, o absurdo, os jogos lógicos de linguagem e citações. Ora, tais procedimentos identificam-se também na pintura de Magritte e, por isso, julgamos pertinente o diálogo entre o diário de Teolinda e uma das telas de Magritte.

O desconcerto operado em *Os guarda-chuvas cintilantes* assemelha-se àquele que nos suscita a obra de Magritte, uma vez que entre ambos notamos uma concepção de criação em que o natural surge como elemento primordial e desponta do real, criando uma vertiginosa sensação de estranhamento. O que, aliás, é uma marca de surrealidade.

No quadro “*The treachery of images*” (p.14) há uma figura facilmente reconhecível graças à plasticidade que destaca seu realismo: o cachimbo. Um pouco abaixo da figura, um enunciado: “isto não é um cachimbo”, escrito em letras cursivas regulares, importante mecanismo que atualiza uma quebra da impressão inicial que se tem da figura. O observador, ao olhar para a tela, segue uma figura conhecida que vaga num espaço marrom, tal qual um objeto em exposição e, em seguida, depara-se com a

instigadora legenda. Magritte problematiza, nessa tela, a relação entre a linguagem e o objeto, realidades diversas que conjugadas alteram o plano da representação.

A legenda surpreende ao apresentar uma negação contrastiva ao dêitico “isto”, o qual estabelece ambigüidade, na medida em que pode se referir tanto ao “tema do desenho quanto ao próprio desenho” (FOUCAULT, 1988). Desse modo, pode-se conferir uma dupla leitura à legenda: na primeira, o que o observador vê não é, de fato, um objeto material, mas uma representação desse objeto, logo a frase apresenta-se como pertinente, uma vez que o que a imagem representada não constitui o objeto em si, mas uma referência ao objeto; na segunda, a frase parece interrogar, provocativamente, o observador, oferecendo-lhe a seguinte questão: “parece um cachimbo, não acha? Então é um cachimbo!”.

O jogo lógico que se manifesta na pintura provém das possibilidades de interpretação oferecidas ao observador, e é acionado, inicialmente, pela figura explícita do cachimbo e pela figura das letras, também pintadas, assim como o cachimbo. A tensão entre os diferentes objetos da pintura compõe o jogo e faz o observador levantar, no mínimo, uma das sobrancelhas, pois o signo pictórico e o signo verbal parecem se contradizer. No entanto, esse estranhamento demonstra a reflexão do pintor sobre o espaço de representação da linguagem, tanto visual quanto verbal, fazendo de sua tela um espaço auto-reflexivo. Ato metalingüístico, portanto, que desativa a simples representação de um objeto real e insere uma consciência artística voltada a seu objeto, a pintura.

Ao efetuar uma recolha de nossa análise, torna-se evidente a semelhança de procedimentos comuns entre a composição de Teolinda e a de Magritte. A escritora põe o título em sua obra e subscrive “diário”, palavra que nos assalta, como um chiste:



“parece um diário, não acha? Então é um diário!”, e nos devolve a uma escrita que, metalingüisticamente, questiona o diário e ao mesmo tempo rompe com algumas características, mencionadas nos capítulos deste trabalho, do gênero diarístico. Demonstra-se, pois, a consciência artística da escritora ao operar, em seu discurso, rupturas com os modos tradicionais de composição, tal como Magritte. Eis aí o espírito subversivo de *Os guarda-chuvas cintilantes*: composição metalingüística que parte de uma possível representação do real, singularizando-o ao inserir nele elementos insólitos.

Desse modo, observamos que o texto de *Os guarda-chuvas cintilantes* incorpora, em diferentes momentos, traços do absurdo, do fantástico, do *nonsense*, do surreal. Aspecto que o torna maleável, fugidio e cintilante, tal como os guarda-chuvas com que a narradora sonha.

Obra de
René Magritte, 1953





Golconda
René Magritte, 1953



T. 1459/05

4. O EU E SUAS MÁSCARAS ou AS VOZES DA NARRATIVA

Não sei quem sou, que alma tenho
Sinto crenças que não tenho
Sinto-me múltiplo
Uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço.

Fernando Pessoa

As variadas formas de escrita autobiográfica, como é o caso do diário, apresentam o eu como eixo narrativo, ou seja, o eu é o sujeito da enunciação e, ao mesmo tempo, o objeto. É dele que partem as observações tanto acerca de si mesmo quanto acerca do outro. Aliás, o outro também é entrevistado como diferente pela percepção que o eu tem de si mesmo. Assim, no plano da narrativa, o importante é perceber como essa tomada de consciência de si e do outro adquire uma configuração estética enquanto procedimento formal; no diário, por exemplo, ela constitui um importante mecanismo na construção do foco narrativo.

Como modalidade de texto autocentrado, o diário tem o eu como centro da narrativa. Na tessitura gramatical, esse eu é mais comumente utilizado em primeira pessoa. Mas, segundo Rocha (1992), o eu também pode dizer-se em várias pessoas gramaticais, pois a primeira pessoa não é marca obrigatória, apesar de ser a mais recorrente. Vale-se desse estratagema Teolinda Gersão, que mescla no diário a escrita em primeira e em terceira pessoa; traço, aliás, que se verifica em outras obras da escritora, como *O silêncio* (1991) e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1992). Em *Os guarda-chuvas* cintilantes, algumas vezes essa terceira pessoa fala de si mesma, outras vezes, fala de outras personagens. Isso cria uma multiplicidade de focos que põe

em questão a noção tradicional de que o texto do diário é um espaço de projeção do eu absoluto.

A multiplicidade do eu, o fragmentarismo e a desconstrução de um centro têm sido considerados como aspectos muito presentes na literatura da modernidade. A presença desses aspectos produz uma (des)ordenação estética que condiz com o próprio contexto moderno em que a obra *Os guarda-chuvas cintilantes* se inscreve. O diário de Teolinda parece incorporar e dramatizar a fragmentação mesma do real, de modo a fazer o texto literário atuar como figuração da desordenação dinâmica que produz uma arte também (des)ordenada, mas dotada de algumas estruturas representativas (HUTCHEON, 1991).

No texto de Teolinda Gersão torna-se nítido o desejo de perturbar as estruturas narrativas convencionais, o que se confirma nas palavras de M. H. M. Dias (1992, p. 25):

Qualquer tentativa de reconstituir o universo ficcional criado por Teolinda Gersão deve enfrentar um desafio: a ausência de uma ordenação previsível das categorias narrativas nos moldes tradicionais. Trata-se, evidentemente, de narrativa moderna, e como tal, alimentada pela descontinuidade como uma nova ordem em que passam a funcionar seus elementos estruturais. Sistema fragmentado e pluriforme, sua escrita põe em circulação níveis diversos de consciência, relações entrecortadas, situações diluídas, enfim, todo um obscurecimento das referências factuais para que desponte outra realidade.

No diário de Teolinda, considerado ficcional, a experiência vivida não é factual, mas fruto de ficção. Desse modo, a voz narrativa de *Os guarda-chuvas cintilantes* apresenta-se em ruptura com a previsibilidade da voz presente nas escritas diarísticas. Se, por um lado, não há a co-autoria com um duplo da pessoa real, por outro, há os desdobramentos do narrador, que fala de si em primeira pessoa e em terceira

pessoa e, ainda que de maneira indireta, mostra-se através das personagens que vão sendo incorporadas à narrativa. Essa pluralidade de vozes e também de histórias narradas reflete-se na narradora, tornando-a um ser múltiplo, fragmentado e, às vezes, desfocado. Desse modo, a análise da instância do eu narrativo deverá incidir na relação dialógica interna e externa, pois há as múltiplas vozes que precisam ser consideradas.

Neste capítulo trataremos, então, das variações das vozes narrativas, observando as relações apontadas acima. Porém, a análise do foco narrativo não recairá em classificações normalmente utilizadas para caracterizar essa categoria narrativa, uma vez que elas são insuficientes para expressar o complexo sistema narrativo que se observa na obra da escritora portuguesa.

4.1. EU-FRAGMENTO

Não se escrevem diários apenas para registrar a própria subjetividade, mas também para operar com um meio reflexivo capaz de abarcar uma grande diversidade de assuntos. Porém, ao escrever, imprimem-se marcas subjetivas, explícitas ou implícitas. A busca da própria identidade – o escrever para inscrever-se no espaço textual como ser pleno e particular – tem sido, ao longo dos tempos, um tema instigante, preconizado também na mitologia mediante o oráculo délfico que, de início, lançava a todos a máxima: “Conhece-te a ti mesmo”.

A respeito da plenitude e particularidade de cada ser, Bakhtin (1998), ao tratar da biografia e autobiografia antigas, salienta que, na Antigüidade, o homem grego não apresentava fissuras entre ser e parecer, toda a existência era visível. Logo, não se

distinguiam exterioridade e interioridade: o “eu para os outros” e o “eu para si” identificavam-se plenamente. Posteriormente, a autobiografia propiciou a desagregação dessa homogeneidade, e o homem começou a perceber-se, a ter consciência de sua individualidade isolada do que é público. De posse dessa consciência, o homem começa a questionar sobre a fragilidade dos bens e da própria vida, iniciando-se, assim, os processos na busca da identidade, nos quais o sujeito se percebe como ser dividido, além de viver o conflito, entre exterior e interior, tornando sua imagem múltipla, composta e complexa. Há que notar, entretanto, que o Iluminismo foi um importante momento nessa tomada de consciência de si, pois o individualismo burguês convergiu para a face narcisista do sujeito. Miranda (1992) destaca que, apesar desse movimento narcísico na maioria das realizações culturais da sociedade capitalista, não se deve invalidar a importância literária dessa escrita que parte do eu.

Bachelard (2003, p. 177) aborda a dialética entre os espaços interior e exterior em meio à qual se movimenta o ser, assinalando que tal dinâmica tensiva constitui a própria natureza da existência humana, marcada especialmente pelo percurso móvel, circular e cíclico, discursivo: “fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso”.

Os meandros da descoberta de si mesmo, em *Os guarda-chuvas cintilantes*, expressam essa multiplicidade e revelam a face composta da narradora, que se mantém inominada até o final. Seixo (1986, p. 239-240) nota que a instabilidade do texto é própria da vivência da alteridade, pois embora se manifeste “com premência a instância do sujeito como ponto de inteligibilidade central das coisas e do mundo”, isto se faz de maneira “falível, falsa (dupla) ou mesmo falaciosa, porque em crise de identidade”. É

justamente essa crise, enquanto perda de uma centralidade monolítica e ordenada tanto do sujeito quanto do mundo, que se expõe, de modo lúdico, no diário de Teolinda.

Nesse processo de explosão da identidade, desdobrada criticamente, a construção do foco narrativo apóia-se em recursos que presentificam a multiplicidade do narrador. A começar pelo denso diálogo instaurado na narrativa: o texto inicia-se em terceira pessoa, a qual se alterna com um eu que vai adquirindo muitas faces; ora o discurso em primeira pessoa é entrecortado pelo discurso em terceira pessoa, num diálogo criado por uma confusa alteridade (o “ela” é alter-ego do “eu”); ora o narrador não se interessa mais pelo eu-narcísico típico do diário, mas pela narração de acontecimentos diversos na vida de outras pessoas. Desse modo, constrói-se uma história “pessoal” que se (com)funde com outras histórias, originando uma espécie de *theatrum mundi*: são tantos os focos que se poderia ver a representação do que é, no cotidiano, universal, ou seja, o registro da vida diária, que seria feito por um único ser mescla-se ao da vida de tantas outras personagens, que acaba resultando numa representação bastante ampla da existência humana.

A alternância entre a primeira e a terceira pessoa propicia uma aproximação e um distanciamento do olhar, respectivamente. Porém, algumas vezes, a terceira pessoa não é simplesmente a outra pessoa, a pessoa de quem se fala, mas sim a pessoa que fala. Por meio desse recurso, constata-se a percepção de que se é, no mínimo, um ser dual:

A mulher que mora nesta casa começou a escrever um livro, penso, e não sei se essa idéia é uma constatação ou um suspiro. Como se algo irreversível, irremediável, há muito suspenso, desabasse sobre mim, ou como se eu caísse em alguma coisa sobre a qual estivera muito tempo suspensa. (GERSÃO, 1997, p. 14)

Justamente por estar “muito tempo suspensa” é que a narradora pode exercitar essa oscilação ou travessia incerta entre a constatação e o suspiro, ser a mulher escritora de que fala e desabar sobre essa personagem, incorporando-a, encarnando-se em sua escrita. Fica, portanto, implícita a dúvida quanto ao afirmar-se escritora. É quando paira a sombra do silêncio, ou da dúvida, que se permite a reflexão, cujo retorno é a eterna pergunta “Que sou então?” (GERSÃO, 1997, p. 85). A narradora do diário, Sísifo de si mesma, busca a coincidência entre sua imagem interna e externa e, paradoxalmente, distancia-se para se aproximar de si mesma: buscando essa coincidência, a narradora vai ver-se no espelho, e não encontra a identificação. Corre então a buscar as fotografias, que desbotaram um pouco, mas ainda assim não se encontra – também porque ela mesma é quem fotografara, ficando, portanto, de fora. Por fim, vai ao fotógrafo para tirar um retrato; mais uma vez, depara-se com uma imagem que não pode representá-la, já que a fotografia traz o instante cristalizado.

Ainda que procure um reflexo um pouco mais definido, o que tem como resposta é algo esquivo, pois, intimamente, seu desejo não é uma “imagem fixa e convencional do espelho, mas uma imagem em fuga” (GERSÃO, 1982, p. 34). Desse modo, a melhor maneira para fugir é recriar-se continuamente num extenso “feixe de eus”, espaço pluriforme que caracteriza o espelho da escrita e permite ao sujeito do diário transformar o face a face consigo mesmo num jogo com muitas faces de si mesmo:

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

Media-se apenas, escrevendo, a distância entre o eu e o seu duplo, a sua sombra fugidia, que sempre de novo lhe escapava. (GERSÃO, 1992, p. 34)

Esse espelho escolhido é, portanto, quebradiço, tal qual a imagem do guarda-chuva de espelhos partidos em pedaços, e por isso mesmo não pode espelhar a forma inteira. Ou seja, a imagem que se obtém é sempre parcial porque a totalidade escapa ao enquadramento. Em outras palavras, para a narradora, a escrita é uma forma de encontro provisória consigo mesma, e o registro que se faz escolhendo palavras é uma maneira de pintar o seu retrato ou de fotografá-lo, de se reconhecer pelas letras, signos e linhas; porém, a escrita não é, nem pode ser, um processo sem fissuras e suas descontinuidades geram um espaço de ausência, não de vazio, mas de escape. Enfim, a escrita é um ato furtivo, que se subtrai à captura, fazendo com que não se alcance uma auto-imagem centrada. É por essas escapadelas que o foco narrativo torna-se difuso. A respeito dessa revista de si, Bachelard (2003, p. 218) aposta na desfixação do ser: “O ser espiralado, que se designa exteriormente como um centro bem revestido, nunca encontrará o seu centro. O ser do homem é um ser desfixado”. Se o faz, é porque também reconhece o ser do homem como um ser espiralado, a girar em torno de si mesmo.

Miranda (1992, p. 35), ao tratar de uma das formas da autobiografia – o auto-retrato – assinala que o processo de estabelecimento de uma identidade não é sereno nem harmônico: “na tentativa de olhar-se de dentro, o auto-retratista percebe que o eu lhe escapa, formando-se e deformando-se sem cessar na superfície caótica do texto”. Essa (des)organização do sujeito é bastante pertinente à escrita do diário, pois, segundo Didier (*apud* MIRANDA, 1992, p. 35), esse tipo de texto “é o registro do efêmero e do descontínuo por uma escrita refratária a qualquer organização”. Miranda

nota que Didier diferencia o auto-retrato do diário, mas que, quanto ao aspecto da identificação do sujeito, sua diferenciação não se sustenta.

A busca da própria imagem através da escrita é tocada também por uma aparente contradição, pois, segundo Rocha (1992, p. 51), “a linguagem é um espelho traiçoeiro: a projeção narcísica é um reflexo que tanto deseja como receia a cristalização da linguagem, e que tanto se deixa seduzir pelo caudal das palavras como procura defender-se dele”. Como se vê, o diário é um jogo alternado de revelações e ocultamentos, em que a reprodução de uma personalidade é só uma tentativa de repetição de um real, que pode ter como finalidade a “auto-descoberta e a modelação de uma imagem” (ROCHA, 1992, p. 49), seja essa imagem um protótipo ou uma invenção. Ainda quanto a esse “espelho traiçoeiro”, Foucault (1996, p. 7) ressalta a resistência que muitos têm para “entrar nesta ordem arriscada do discurso”, o qual se põe em relação com o desejo e com o poder.

No caso da narradora-escritora do diário de Teolinda, digamos que ela enfrenta tal resistência, mas entra na (des)ordem do discurso e exercita em sua linguagem narrativa as formas do desejo e do poder, inserindo narrativas diversas e problematizando o poder social por meio da palavra. Tal fragmentação do sujeito da narrativa, a nosso ver, constitui uma ótima resolução estética para expressar essa resistência à ordem do discurso, o que se concretiza, por exemplo, por meio da personagem Pip, a qual se recusa a ser absorvida pelo sistema.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, o eu plural quebra a perspectiva tradicional do foco narrativo do diário; logo, a modelação da imagem faz-se de modo a não delimitar contornos claros ou evidentes, e a alternância das diferentes vozes e inserção de várias histórias desafiam o leitor para que descubra qual a sua função dentro



do diário. Tem-se, portanto, um narrador que sabe que essa circularidade demorada cansa o leitor, mas, apesar disso, continua segurando-o pelo fio da escrita:

«Eu», disse ela, quando eles perderam a paciência de ouvir a história e se foram embora e ela voltou tranquilamente ao nó do problema, recapitulando os dados. Eu, disse, e a palavra era um caroço de ameixa na boca, rolando sobre a língua, mas exterior à superfície, eu, repetiu, e olhou o céu como se fosse um eco, eu ponto de intersecção de pessoas, vidas, tempos, espaços, dimensões, ponto de intersecções de planos, luzes, cores, de sons diferentes.

Os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis – mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente corrosivos para vê-la, suspeitou.

Eu, experimentou ainda outra vez, mas era sempre uma verdade inconsistente, eu folha, vento, areia, espuma – eu pedra, mar, insecto, animal dormindo,

ou animal desperto, expectante, com as orelhas levantadas e todos os sentidos alerta, pronto a formar o salto para um outro lado que não há. (GERSÃO, 1997, p. 33)

Observa-se, pois, uma tentativa de definir o eu que, entretanto, se expressa em imagens múltiplas, como pontos de fuga e de intersecções simultaneamente. Por meio dessa tentativa frustrada de afirmação da identidade, não só o eu, mas principalmente a linguagem que tenta capturá-lo se enrolam e rolam como “caroço de ameixa”, acentuando-se a impossibilidade do encaixe de todas as peças do quebra-cabeça que compõem a voz narradora. Retomando o “nó do problema”, a narradora se depara com o incômodo das definições, pois a unidade do seu ser só se encontraria numa composição que pudesse contar com os elementos naturais, transformando a subjetividade numa folha a ser arrastada pelo vento da escrita, na sua dupla sugestão de vegetal e página do diário. Além disso, a intersecção pressupõe o imbricamento, a relação estreita entre elementos, sugerindo a interpenetração do natural ao artifício da escrita, possibilitando a permuta de seus atributos. Ao mesmo tempo, a observação crítica, contestativa (“mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente

corrosivos para vê-la”) transfere ao leitor a responsabilidade de enxergar por si mesmo. É como se, em estado de alerta, ficássemos procurando o que há e prontos a “formar o salto para um outro lado que não há” (GERSÃO, 1997, p. 33).

4.2. FRAGMENTOS DO EU

A ânsia de agrupar os elementos dispersos do eu dirige a escrita do diário por linhas bastante sinuosas, a ponto de nele se destacar a imagem labiríntica (típica, aliás, nos diários). Essa imagem, segundo Rocha (1992), expressa o movimento do eu que tateia nos corredores da sua identidade e do seu psiquismo. Assim, o espaço labiríntico pode ser interpretado como um modo de construção da figura de si ou ainda como figuração de um sujeito desdobrado pela diversidade polifônica.

A saída do labirinto pode ser conquistada mediante a descoberta daquilo que se procura: a identidade, porém, buscá-la é defrontar-se com a alteridade. É esse o percurso circular que a narradora de *Os guarda-chuvas cintilantes* realiza, transpondo o centro do eu absoluto para chegar ao outro e, assim, recriar-se: “Abandonara os círculos do idêntico e do uno porque desejava a tensão da alteridade. Por gosto mesmo da aventura, talvez, ou por tédio absoluto do mesmo. Do choque do eu e do outro, ela nascera num outro eu diferente” (GERSÃO, 1997, p. 103).

É inegável, portanto, que o dialogismo entre o eu e o outro, ou ainda entre o eu e os outros, estabelece-se como um eixo de autopercepção. Ou seja, é o contato com o outro que permite a formulação da identidade. Nos moldes de Bakhtin (2000), seguindo o princípio da exotopia, o sujeito precisa do olhar do outro para adquirir uma

visão mais completa de si mesmo, já que no seu próprio olhar há sempre uma limitação só ultrapassada pelo olhar do outro. Nesse sentido, o dialogismo enriquece as relações que se estabelecem por meio do literário, ou no literário. Mas, é preciso ressaltar, tal postura polifônica, ao contrário da postulação bakhtiniana, não tem como função principal assegurar à escrita os diferentes papéis sociais dos sujeitos em diálogo; a “polifonia” instaurada pelo diário de Teolinda submerge o social numa metalinguagem lúdica em que o sujeito maior é a própria aventura escritural.

O diário, por exemplo, é altamente dialógico, uma vez que o escritor é, ao mesmo tempo, o autor, o ator e, por vezes, o próprio espectador. No caso de *Os guarda-chuvas cintilantes*, a relação dialógica mais significativa não recai sobre o autor, mas sim entre as personagens. O diálogo que se estabelece é denso o suficiente para enredar diversas vozes que, num primeiro momento, parecem dissociadas, mas que, evidentemente, não são tão díspares quanto parecem.

Foucault (2000), em “A escrita de si”, assinala que na “escrita de si mesmo” há uma relação de complementaridade, atenuando-se a solidão, pois o ato de escrever “desempenha o papel de um companheiro” (p. 130), na medida em que a presença das pessoas se faz ao escrever no caderno de notas. Assim, ao escrever um texto que reproduza impressões subjetivas, encontra-se ainda nessas impressões a presença do outro.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, a narrativa do eu, seja em primeira ou em terceira pessoa, é entremeada por diversas histórias que se resgatam entre si, tanto no plano metafórico quanto no da retomada de elementos textuais. Ora, contar a história do outro ou falar do outro é, de algum modo, ceder-lhe a voz. Assim, ao ceder a voz, a narradora proporciona ao outro um espaço dentro do texto, instaurando o dialogismo

que, por sua vez, permitirá uma visão mais ampla do sujeito narrador, que sempre se mostra multifacetado e consciente dessa pluralidade. Em alguns momentos, as variadas faces do sujeito narrador afinam-se com a de algumas personagens cujas histórias são contadas, sugerindo a existência de um outro eu.

Entre essas, destaca-se a conversa com Chris, a nova vizinha, que tem uma filha deficiente. Ao longo da conversa, a narradora analisa a vida de Chris, cujo marido fugira com uma peruana, e conclui que os pais da criança deficiente queriam mesmo era fugir da filha. As conclusões são obtidas por meio de inferências, ou pela tentativa de entrar no ser do outro, já que não se diz claramente do desejo de livrar-se da criança. Mais uma vez, a temática da fatalidade é retomada, juntamente com a da fuga. Esses três eixos temáticos – morte, fatalidade e fuga – não revelam propriamente índices de identidade da narradora, mas funcionam como bordas da moldura que não tem centro, ou seja, apesar de não revelarem identidade, permitem uma aproximação com histórias gerais da vida da narradora.

A escrita dos diários e o papel do autor também constituem importantes *tópos*. Pip, poeta frustrado e professor de filosofia, critica mordazmente a escrita diarística, opondo-se, em alguns pontos, ao autor. O autor, por sua vez, é apresentado por suas falas ingênuas que revelam um grande narcisismo literário: “Sou lindíssimo, disse o autor fascinado. Lindíssimo, lindíssimo, lindíssimo. De tal modo que não posso despegar os olhos do espelho. E tudo o que existe, sou tentado a converter em ‘eu’. Porque só tenho olhos para mim” (GERSÃO, 1997, p. 25). Além disso, a personagem possui a concepção romântica de que o escritor tem a função de salvar o mundo, porque o mundo dependeria do escritor para existir. Nesse ponto, Pip contrapõe-se ao autor narcísico:



Aquilo que eu olhar existe, o que eu ignorar permanece para sempre no não ser – os diários são profundamente ridículos, diz Pip, que é professor de filosofia, mas que secretamente gostaria de ser poeta. O mundo não gira à volta do autor, está-se completamente nas tintas para o autor, o mundo está-se cagando para que Barthes não gostasse de líchias, está-se cagando, cagando, cagando – diários e quejandos são a forma mais ridícula de toda a literatura. (GERSÃO, 1997, p. 24)

As vozes de Pip e do autor são bastante divergentes quanto ao espaço da autoria, entrando aí a narrativa em um território metaliterário. Vale notar a ridicularização do narcisismo exacerbado, patente em grande parte dos textos diarísticos. Diante da tese do autor e da antítese de Pip, ambas teóricas, a narradora apresenta e realiza a síntese: fixa o olhar sobre o vário, o móvel, desfoca-se do eu absoluto a fim de focalizar várias personas. E radicaliza a experiência a ponto de correr o risco de se tornar só mais uma entre tantas personagens. Ou melhor, tornar-se-ia, não fosse a natureza do texto diarístico, que normalmente requer um só sujeito narrador, ainda que esse narrador possa ser ou tornar-se plural.

Nessa tentativa de pulverizar a narrativa centrada num só sujeito, surgem as diversas vozes/histórias que compõem o mosaico-vida da narradora: ao lado dos afazeres quotidianos (compras do mercado, cuidado e conversas com filhos, providências simples), há a apresentação de histórias também quotidianas, porém bizarras (marido que freqüenta a missa com a mulher e a amante, sentando-se entre as duas; homem casado com duas mulheres que vivem na mesma casa; marido que domestica a mulher e, depois disso, procura outra exatamente igual à mulher que fora domesticada) e de histórias nada convencionais (mulher que compra um casaco vermelho de pele de raposa e se metamorfoseia numa raposa; homem que narcotiza sua

ovelha para poder levá-la dentro de uma mala; um tapir que come sonhos; um homem morto que vai comprar flores e não pode, obviamente, mandar entregá-las no cemitério!). Ou seja: o diário funciona como uma cartola mágica de onde vão surgindo os mais estranhos objetos, ou uma prática de prestidigitação por meio da qual a escrita vai criando insólitos arranjos com sua matéria ficcional. Mas, como toda magia é sustentada por uma “lógica” misteriosa, só revelada ou descoberta pelos iniciados, a desconexão aparente entre as histórias contadas podem ser agrupadas em alguns núcleos: há aquelas que nos soam estranhas (são fantásticas, sobrenaturais, cômicas, lúdicas); há aquelas que nos são menos estranhas, mas bastante excêntricas (são sempre possíveis de acontecer, mas sempre na casa ao lado!); há também outras que são coerentes com a vida da narradora e por isso nos parecem mais “normais” (apresentam filhos, amigos, empregadas domésticas, viagens, enfoque crítico-literário e metalingüístico).

A multiplicidade de histórias e personagens, como já foi dito, quebra o foco em um só sujeito. Mas é também um recurso para afirmar-se através do outro: “Iria pintando em cada dia o seu retrato, decidiu, deixaria retratos sucessivos no tempo, multiplicando-se para aumentar a sua hipótese de escapar à morte. Porque a morte levaria muito mais tempo a apagar todos esses eus do que apenas um só” (GERSÃO, 1997, p. 28). Nota-se, pois, a mirabolante estratégia de fuga e de perpetuação: a fugidia imagem do eu constitui um recurso de perpetuação do sujeito, pois, por não estar centrada num único sujeito, esse eu pode ser encontrado em várias outras personagens que, assim, o tornam mais duradouro. Interessante notar que a existência de um ser se faz também mediante à incorporação de histórias que se encontram ao viver.



Cabe dizer que as histórias intercaladas à vida da narradora são tantas e tantas que não é possível, nem necessário, comentar cada uma delas, pois o que parece importar é esse rodopio incessante da escrita e não a facticidade como dado pontual. São histórias que conferem ao texto uma vertiginosidade extrema, confeccionando a emaranhada trama dos guarda-chuvas que giram, giram, giram e cintilam, dando-nos no cintilar uma imagem impressionista, cuja cor não se pode definir, já que o cintilar é o luzir com variações rápidas de cores e brilhos.

Algumas das personagens que surgem nessas histórias são recorrentes. Pip, por exemplo, aparece muitas vezes a discutir o espaço da literatura, o fazer literário e o posicionamento do ser humano dentro da sociedade. Algumas de suas falas são discretamente parafraseadas pela narradora, o que sugere que ele seja um alter-ego *cult*, ou seja, alguém ligado aos meios culturais e artísticos. Será com esse duplo que a narradora defenderá largamente o seu papel de escritora, afirmando-se justamente por meio das réplicas e tréplicas que terá com Pip. Pelo que verificamos, Pip discute com a personagem autor e com a narradora do diário, de modo que poderíamos ver em cada uma dessas personagens (Pip, o autor e a narradora) faces da autoria do texto, na medida em que todos eles manifestam-se acerca do papel da autoria, embora apresentem diferentes pontos de vista: Pip é contra a escrita, por não considerar necessário escrever para ser escritor; o autor (da escrita diarística) é o ser narcísico por excelência, considerando que tudo que há na escrita e, assim, no universo ficcional deriva de sua função; a narradora é uma outra face da autoria, uma vez que ela própria escreve um diário, mesclando seus posicionamentos entre os do autor e os de Pip; mas, diferentemente de ambos, ela escreve uma obra que não se centra num eu narcísico.

Outra personagem que apresenta traços bastante comuns aos da narradora é Ana Maria. Em comum, ambas têm uma vida burguesa, uma casa a organizar, os filhos para cuidar, as compras para fazer, a recusa do espelho (que revela, ao mesmo tempo, a identidade e a velhice), o desejo de fugir ou a idéia da morte (Ana Maria pensa em suicidar-se saltando pela janela, já a narradora sabe-se morta, ou em processo de morte, e tenta fugir pela escrita). Apesar da aproximação vivencial, não há apropriação de falas entre a narradora e Ana Maria, o que nos faz pensar que esta seja uma personagem-espelho, ou seja, alguém de quem a narradora fala com a intenção de falar de si mesma, pois há, claramente, uma relação especular. Vem a esse propósito o seguinte processo: para mostrar-se, ou para ser, o narrador precisa ser outro. Só assim pode ser conferida a totalidade, mediante o olhar do outro – ainda que esse outro seja um duplo da mesma pessoa – pois, recordando o princípio da exotopia, já citado, a visão acabada do sujeito é obtida pelo olhar do outro.

A imagem do guarda-chuva pode figurar, metaforicamente, como um duplo da narradora, pois também ele é composto por seus fragmentos, contendo, no entanto, um centro. Sua sombra, única, decerto, faz-se mediante uma junção de retalhos. De maneira análoga, a sombra da narradora, ou esse retrato que dela se tem, forma-se com as escolhas de suas várias máscaras, o que não deixa de ser um gesto solitário. Outras vezes, os guarda-chuvas passam a personagens da obra, dividindo a cena com a narradora.

Há ainda uma personagem que parece ser um duplo antagônico da narradora: Wanda, cuja voz questiona a narradora-escritora. Ambas as vozes duelam, embora nenhuma delas saia triunfante. Wanda, por exemplo, faz a seguinte crítica: “A idiota sente-se responsável, como se tivesse sido ela a fazer o mundo, diz Wanda

cruzando as pernas e julgando-me com olhos cínicos. E julga que escrever livros adianta alguma coisa” (GERSÃO, 1997, p. 120). Em seguida, a narradora defende-se meio canhestramente, como se não tivesse a chance de calar-se: “Os livros não mudam talvez nada no mundo. Mas não é provavelmente razão bastante para não escrever. Por outras palavras: o facto de eu por vezes pensar que os livros não mudam nada não pode dispensar-me ou impedir-me de escrever?” (GERSÃO, 1997, p. 120, grifo nosso).

A resposta não é simples, apesar de parecer, pois, primeiramente, há uma afirmação um pouco insegura (os livros talvez não mudem nada, mas isso não é razão para não escrever) que é negada pela interrogação. Afinal, se nessas “outras palavras” não há uma tradução da assertiva, de quem elas são? A narradora quer ser dispensada de escrever porque os livros não mudam nada ou é Wanda que pensa assim?

Nossa hipótese de leitura é que as duas sejam faces da mesma personagem, apesar de ocuparem distintamente a mesma cena. Partindo do seguinte trecho,

Wanda estava no jardim, deitada na rede, contou-me, a ler um livro em que uma mulher lia no jardim, deitada na rede, sentindo perto os passos de uma criada preta trabalhando. Levantou os olhos do livro e sorriu, porque também no seu jardim estava uma criada preta trabalhando (GERSÃO, 1997, p. 121-122),

é possível observar que Wanda vive uma duplicação da realidade que está sendo lida, sugerindo-nos, implicitamente, dois caminhos: ou a ficção é uma duplicação da sua realidade que nada tem de especial, ou sua realidade é que é duplicada por ela mesma, transformando-se em ficção. Nesse último caso, também ela exerceria o papel da criação, incomodando-se com a finalidade de escrever. Afinal, seja um ou outro caso, o que importa é a sugestão de uma duplicação indefinida e infinita de histórias encaixadas umas nas outras, à maneira do brinquedo das bonecas russas.

Aliás, a tônica crítica cai muitas vezes sobre a finalidade da escrita, assinalando-se um intelectualismo vago, que é altamente ridicularizado. Tal crítica culmina na metamorfose da narradora em cão, ou seja, ela deixa de girar no “carrocel mágico” – nas elucubrações superficiais dos intelectuais – para ver com olhos novos, com olhos de cão. Trata-se, porém, de um cão que possui uma visão humanizada e que, por isso, a instiga a assumir sua voz plural, que pode inclusive ser canina, cuja ferocidade aponta para a função ética social dessa fala:

— A melhor parte de ti é a que tu sempre ignoras, rosnou o cão enfurecido cravando-lhe os dentes na canela, porque é que não assumes até ao fim que a tua face é a dos outros e a tua voz pode servir aos que não a têm? (GERSÃO, 1997, p. 132)

Então, uma vez transformada em animal, ambos decidem sair a ladrar e rebentar o círculo mágico, ou seja, romper com a feição humana apegada ao tradicionalismo, a morder as marcas típicas da intelectualidade que produz livros baseados num mesmo paradigma. Essa ruptura possibilita à narradora ser uma infinidade de seres em um, e, ao mesmo tempo, ser a unidade provisória que traz em si a infinidade de vozes. Toda essa pluralidade permite que vejamos um sujeito possível em plena metamorfose, ou a face possível de um sujeito, mas não um sujeito absolutamente definido.

A esse propósito confluem as reflexões de Bachelard (2003, p. 221), ao dizer que “o ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que refluí para um ‘centro’”, salientando os movimentos centrífugo e centrípeto dessa jornada do “eu” em busca de si mesmo.



A irreverência em relação à normatividade, atingindo as noções temporais e espaciais, intensifica-se, de maneira burlesca, ao tomar como alvo de ataque a própria pluralidade de vozes, mas em seu sentido lingüístico, gramatical:

Terça, oito

— Não gosto de gramática, grita o Esquilo com raiva. Quero que as pessoas dos verbos morram todas.

Como matar as pessoas dos verbos? Interrogo-me, surpresa, porque nunca me tinha ocorrido essa idéia. Ou como neutralizá-las, pelo menos?

Vós pode sempre transformar-se em voz – experimento – podem atar-se todos os nós num único nó, ou transformar-se em noz e comer-se, e a eles dir-se-á que se concorda com elas e a elas que se concorda com eles e deixam-se a discutir a concordância da frase até ao Juízo Final, o tu é o mais resistente, o único que talvez faça falta, e por isso se deixa ficar, porque sempre vem dele ou parte para ele uma carta de amor uma agressão ou um insulto, o que no fundo é talvez a mesma coisa, mas se começar a ser um estorvo abraça-se com tanta força que cai para dentro do eu e fica eu, o eu é de todos o mais instável, quando se chega perto não está lá, transformou-se num leque onde todos os outros se alternam, e se abre e fecha, com os dedos da mão, o eu não existe em si mesmo, é só o gesto de abrir ou fechar o leque, mas se se olhar melhor também não existe o leque, no lugar dele fica apenas uma mão que acena — «*Notas Para Uma Gramática Alternativa*», anoto ainda, mentalmente, e passo adiante, porque agora não tenho tempo de pensar no assunto. (GERSÃO, 1997, p. 73-74)

Por meio de uma sugestiva brincadeira de eliminar as pessoas gramaticais, há uma profunda e notável reflexão sobre o universo de pessoas que cerca o “eu”. Mas, antes de tudo, ressalta-se nesse divertimento o tom jocoso: “vós” transforma-se em “voz”, e “nós” transforma-se em “nó” ou em “noz”. A narradora joga com suas palavras tal qual uma criança brinca com seus blocos de montar e desmontar; e com bastante rapidez põe-se a jogar com as formas parônimas e homófonas, deixando o “eles” e “elas” entre si, porque com eles não há o que se fazer, só deixá-los. Mas detém-se quando encontra o outro, o “tu”, isto é, o seu interlocutor, é o outro. E não pode eliminá-lo em virtude de sua validade para o próprio “eu” e, principalmente, porque ele

sempre pode ser engolido pelo “eu”. Quanto ao “eu”, aí está a lucidez dessa reflexão lúdica: ele pode existir sozinho porque incorpora todos, pode se transformar num leque, ou melhor dizendo, num guarda-chuva: pode-se mostrar único, quando fechado, e múltiplo ou composto, quando aberto. Assim, por ser tantos, sua unidade é só virtual, não existe de fato. E o que existe são as “*Notas Para Uma Gramática Alternativa*”, a qual, em sua condição de “notas”, também não existe como texto encorpado e definitivo; é melhor passar adiante e deixar o assunto em suspenso, como diz a narradora.

Novamente aí encontramos a negação, ou a não-fixação da existência como corpo definitivo, acabado, mais um traço que afirma a ficcionalidade da obra. Piteri (2004, p. 16) considera que “a dilatação de focos, os desdobramentos de visões, a desfocagem do olhar são mecanismos estruturais” que se apresentam como resposta ao mundo exterior, havendo uma constante busca pelo “ponto de fuga”, ou, como dissemos, a não-fixação.

Como se nota, são muitos os caminhos que a narradora/escritora nos oferece ao fazer despontarem diversas e distintas personagens. Entretanto, e daí o caráter surpreendente dessa ficção, por mais imperceptível que seja, há sempre uma amarra entre os fios que parecem soltos. Essa amarra, às vezes, dá-se no plano estrutural da composição narrativa, na retomada de elementos textuais; outras vezes, dá-se no plano de conteúdo, pela recorrência a histórias que trazem certa semelhança. O importante a salientar é que as amarras são frouxas, prevalecendo um *nonsense* perturbador que parece conjugar a máxima clariceana: “da falta de sentido nascerá um sentido” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Buscar esse sentido é justamente afogar-se no instável,



UM FECHO

Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados.

Mário de Andrade

A proposta inicial deste trabalho era analisar a narrativa de *Os guarda-chuvas cintilantes* como um diário singular, marcado pela ruptura com algumas características tradicionais da composição do gênero diarístico. No curso de nossa análise, procuramos relevar os procedimentos estéticos singularizadores do antidiário encenado pela ficção de Teolinda, desvio propiciado pelo próprio percurso histórico desse gênero, o qual, a partir do século XVIII, ou mais precisamente com a influência da corrente romântica, acaba transformando-se e perdendo a sua configuração original.

Para ler a ruptura instaurada por *Os guarda-chuvas cintilantes* com as formas fixas do diário, recorreremos a algumas fontes teóricas que apresentassem aspectos fundamentais do gênero. Como um texto de modalidade autobiográfica, um diário, normalmente, apresenta sua escrita centrada num eu, o qual pode aparecer também em terceira pessoa, como uma tentativa de despersonalizar a escrita, porém o narrador apresenta-se bastante definido. Diversas podem ser as motivações que guiam a escrita, porém, alguns motivos são recorrentes na escrita dos diários: o diarista tende a encontrar-se, fundamentar-se ou reconhecer-se como sujeito por meio da escrita, de modo que está a procurar um centro, uma unidade que o defina como ser singular.

Um outro traço da escrita diarística é a tentativa de registrar o passar dos dias, com certa regularidade, de modo que a escrita do diário apresenta-se em blocos, separados, mas também unidos, por datas. Normalmente, tais datas apresentam uma progressão linear e são bem definidas, podendo ser anotadas de diversas maneiras (dia e mês; ou dia, mês e ano; ou só dia; ou só mês; ou só ano; ou por estações do ano; ou ainda ausente de datas, mas com uma noção de temporalidade linear).

A matéria de registro seria pautada pela realidade, podendo-se também, obviamente, registrar sonhos e imaginações, mas, geralmente, as esferas do real e do ficcional apresentam-se mais apartadas. Enfim, o diário seria um texto caracterizado por seu estilo fragmentário e por sua multiplicidade de registros, em virtude de ser um texto aberto e, também por isso, incompleto.

Já em *Os guarda-chuvas cintilantes*, se, por um lado, o espírito da transgressão impulsiona a escrita a se desviar das matrizes formais, por outro lado, a negação do gênero não significa sua exclusão, mesmo porque é a partir dele que se opera a perturbação de suas estruturas. Desse modo, a obra mantém a estrutura da escrita diarística, mas a torna objeto maleável a uma visão bastante original, cuja forma de tratamento revoluciona os paradigmas do gênero.

Assim, se a escrita mantém registros que se separam por datas, estas se oferecem como aleatórias, não apresentando nenhum traço de linearidade ou que permita inferir uma sequência temporal. Além disso, como mostramos, a obra propõe uma maneira lúdica de registrar o tempo, apresentando, simultaneamente, as angústias do diarista face ao escoamento temporal e à morte e sua tentativa de salvação ao protelar o tempo, tornando-o um elemento lúdico e manipulável. Relacionadas ao tempo, as noções de espaço estão também bastante diluídas na obra, resultando uma

espécie de espaço rarefeito, o qual apresenta forte relação com a temporalidade, com a escrita, com o estado de alma das personagens e ainda com a imagem plurissêmica do guarda-chuva. Uma vez que a escrita é manejada por fragmentos, o espaço também surge nesses fragmentos, ou seja, as imagens espaciais acabam por se relacionar a esse modo de escrita, de forma que o espaço terá como predicado o intervalo, o que também sugere a transitoriedade contígua à noção temporal.

Diante de tal configuração espaço-temporal, surgiu-nos um problema de ordem técnica: as teorias que versam sobre tempo e espaço, vigentes no estudo de literatura, pareceram-nos insuficientes para a análise dessas categorias na obra de Teolinda Gersão. Na verdade, essa dificuldade de aplicabilidade teórica só vem confirmar o que pensamos: é no próprio objeto literário, isto é, na obra em questão que se encontram os caminhos para sua investigação analítica, pois a singularidade com que essa linguagem se recorta contém as pistas para a construção de seus sentidos. Tentar um encaixe entre teoria e análise seria forçar pressupostos e desrespeitar a natureza mesma desse objeto. Nesse caso, ousamos arriscar um espelhamento entre obra e análise: se a escrita do diário passa pelo “eu”, também tivemos de passar! Assim como a obra apresenta certos movimentos de aproximação e distanciamento para a focagem de seus aspectos temáticos, nossa análise também realiza esse mesmo movimento em alguns momentos.

Quanto à questão da subjetividade no texto, notamos que, diferentemente do modelo clássico de diário que se centra no “eu” ou em uma única voz narrativa, em *Os guarda-chuvas cintilantes* essa voz mostra-se plural, havendo uma narradora-escritora que compartilha sua voz com alguns alter-egos, fazendo deles máscaras narrativas. Esses duplos, muitas vezes, apresentam posicionamentos contrários aos da narradora-

escritora e, desse modo, auxiliam-na na formação complexa de seus pontos de vista, pois esses, por vezes, abarcam posições díspares. Mas é também por meio da inserção dessas outras vozes que a narradora consegue validar seus posicionamentos. Assim, se há um eu fragmentado, já que ao buscar o seu interior o eu encontra mais fronteiras, há também o outro lado, a alteridade que se manifesta nos fragmentos do eu. Além disso, a narradora também divide a voz com outras personagens, que vão surgindo e propondo histórias incomuns, instalando a desordem no cotidiano.

A presença de aspectos surrealistas no texto, conforme abordamos, não se deve apenas às histórias incomuns ou às imagens desconcertantes. A concepção da obra, segundo Teolinda Gersão, apresenta uma tentativa de “captar o inconsciente em relâmpagos” (PEDROSA, 1994, p. 4) e, de fato, há em sua ficção uma tendência ao vertiginoso, fazendo da escrita um verdadeiro gesto de prestidigitação, tal qual uma composição surrealista, acentuando procedimentos estéticos em afinidade com esse movimento artístico.

Ao transfundir o real e o ficcional numa configuração insólita das imagens, esse universo de escrita faz despontarem as categorias do inusual, do imaginário, do estranho, raras na escrita diarística, mas fundamentais para o propósito de perturbação das estruturas do diário. As filigranas surrealistas do texto inserem uma fina ironia ao discurso da obra, que se serve do humor para criticar e pôr em xeque o comportamento humano em suas ações habituais, seja na esfera individual, seja na social e estética. O final da narrativa não deve nos enganar: a proposta de valorizar o social, indiciada na atitude da narradora-escritora que decide romper com o “círculo mágico” (GERSÃO, 1997, p. 132) em que estariam os intelectuais, só pôde se fazer após o investimento intenso numa prática de escrita absorvida e atenta aos seus próprios mecanismos. Por

isso, a ruptura com o mágico é o desfecho previsível para uma escrita que estendeu ao máximo seus limites do possível para estourá-los, reinstalando o sujeito na ordem provisória da realidade. Aí, sim, o eu (ou eus nele incorporados) pode se abrir a questões de cunho social e religar-se com o papel do escritor na sociedade contemporânea – preocupações, afinal, pertencentes à escritora.

Destaque-se o veio humorístico e irônico que perpassa a escolha do gênero diário e seu tratamento estético, patente na subversão do molde narrativo, mostrando-se o ridículo de um narcisismo exagerado e o vazio de uma escrita voltada somente para a estrutura textual. Daí que a tentativa de confluência de vozes e a contínua dispersão do eu constituem estratégias discursivas que buscam suprir a ausência de olhos para o social e para a modernidade que esmaga o sujeito. Nesse sentido, transparece a sugestão de que ética e estética, se bem combinadas, podem ter um efeito mais profícuo, desde que a criatividade ou os raios de sua sensibilidade crítica se abram permanentemente enquanto gesto criador.

Com base em nossa análise, é possível dizer que o texto de Teolinda Gersão afirma-se pela dialética tensiva entre criação e destruição, afirmação e negação, junção e disjunção, na medida em que a busca de um modelo narrativo se complementa com o impulso para quebrá-lo ou desmenti-lo. Desse modo, Teolinda Gersão apresenta-nos *Os guarda-chuvas cintilantes*, um diário, em cujas páginas, ou entrelinhas (varetas), parece deixar escrito: isto não é um diário.

Em aberto, em suspensão.

Fica tudo o que digo.

E também o que faço e penso.

Alexandre O'Neil

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Teófilo Gersão

GERÃO, T. *A casa da cabeça de cavalo*. Lisboa, Dom Quixote, 1995.

_____. *Paisagem com o mar a 100 metros*. ed. Lisboa, Dom Quixote, 1996.

_____. *O cavalo de Teófilo*. Dom Quixote, 2001.

_____. *Galáxio*. 4. ed. Lisboa, Dom Quixote, 1995.

_____. *Os guarda-chuvas desajustados*. 2. ed. Lisboa, Dom Quixote, 1997.

Sobre Teófilo Gersão

_____. *A casa da cabeça de cavalo*. Lisboa, Dom Quixote, 1995.

ALVES, C. P. Teófilo Gersão: "Não gosto desse tipo de escrita de mulheres..."

Journal de Letras, Artes e Língua, Lisboa, ano II, n. 34, 1982, p. 8.

BERRINI, B. Carta para Teófilo: a propósito de *Os guarda-chuvas desajustados*. *Journal*

de Letras, Artes e Língua, Lisboa, ano IV, n. 102, 1984, p. 2.

BRITO, E. Sobre Teófilo Gersão: *Os guarda-chuvas desajustados*. *Galáxio/Letras*,

Lisboa, n. 39, p. 94-95, jan. 1985.

CAMARÃO, A. L. S. Aspectos da linguagem em uma narrativa de Teófilo Gersão.

Relatório Cultural da Faculdade Portuguesa de "Luís de Camões", Antagoras, ano I, n. 2,

junho/dez 1982.

CASTELL-BRANCO, I. Teófilo Gersão: a linguagem da imagem. *Revista (União*

de Estudos Portugueses de Lisboa, vol. 12, n. 1, 1982, vol. 12, n.

Em aberto, em suspenso
Fica tudo o que digo.

E também o que faço é reticente...

Alexandre O'Neill

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Teolinda Gersão

GERSÃO, T. *A casa da cabeça de cavalo*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

_____. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

_____. *O cavalo de sol*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

_____. *O silêncio*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

_____. *Os guarda-chuvas cintilantes*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

Sobre Teolinda Gersão

ALVES, C. F. Teolinda Gersão: “Não gosto dessa conversa de escrita de mulheres...”. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano II, n. 34, 1982, p. 8.

BERRINI, B. Carta para Teolinda, a propósito de *Os guarda-chuvas cintilantes*. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano IV, n. 103, 1984, p. 5.

BRITO, C. de. Teolinda Gersão: *Os guarda-chuvas cintilantes*. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 89, p. 94-95, jan. 1986.

CAMARANI, A. L. S. Aspectos do fantástico em uma narrativa de Teolinda Gersão. *Boletim* (Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”), Araraquara, ano I, n. 2, julho/dez 1992.

CASTELLO-BRANCO, L. Teolinda Gersão: A cintilância da imagem. *Boletim* (Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG), Belo Horizonte, vol. 13, n. 16, jul/dez. 1993, p. 111-114.

DIAS, M. H. M. *O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de T.G.* 1992. 264 f. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERNANDES, E. A memória do tempo. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 3 jul. 1996, p.17.

HORTA, M. T. Falar da morte em tom de comédia. *Diário de Notícias*, [S.l.], 13 jan. 1996, p.35.

MAGALHÃES, I. A. de. A violência nas palavras. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano X, n. 408, p.16-17, 1990.

MALHEIRO, M. H. Paisagem: espelho do mundo. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano II, n. 45, 1982.

MATIAS, M. de J. G. *Os guarda-chuvas cintilantes* Diário de Teolinda Gersão. *Revista Boca do Inferno*, [S.l.], n. 5, maio 2000.

OLIVEIRA, C. C. Teolinda Gersão *O silêncio*. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 65, p. 81-83, jan. 1982.

PEDROSA, I. Teolinda Gersão: “Interessa-me captar o inconsciente em relâmpagos”. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, ano IV, n. 103, 1984, p. 4.

PITERI, S. H. O. R. A fragmentação discursiva como reflexo da tradição subvertida pela paisagem da janela. *Mealibra*, Viana do Castelo, série 3, n. 15, p. 49-57, inverno 2004/2005.

SEIXO, M. A. *Os guarda-chuvas cintilantes* de Teolinda Gersão. In: _____. *A palavra do romance – ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 237-241.

_____. Jogos nostálgicos do tempo e do lugar. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, set. 1996.



TEIXEIRA, R. *Os guarda-chuvas cintilantes: a passagem para o outro lado*. *Jornal de Notícias*, [S.l.], 18 dez. 1984.

ZAMBONIM, M. T. M. Signos de movimento. *Todas as letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo/Universidade Mackenzie, ano II, n. 2, p. 27-37, 2000.

Geral

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.

ALQUIÉ, F. *Philosophie du Surréalisme*. Paris: Flammarion, 1977.

BAKHTIN, M. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Questões de literatura e de estética - a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini et al. São Paulo: Editora Unesp/Hucitec, 1998.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Aula*. 12. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIM, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. O surrealismo. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 21-35.



BERGSON, H. *Matéria e memória* – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.

Trad. Paulo N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRITO, R. O Surrealismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 dez 1984. Folhetim, n. 415, p. 10-11.

CARVALHO, A. L. de C. *O foco narrativo e o fluxo de consciência*: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CINTRA, I. A. Marcas lingüísticas dos narrador. *Alfa – Revista de Lingüística* (Universidade Estadual Paulista), São Paulo, vol. 25, p. 49-56, 1981.

_____. Teorias representativas sobre o foco narrativo (uma questão de ponto de vista). *Revista Stylus* – IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, n. 52, p. 2-41, 1981.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. (org.) *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.

DANZIGER, M. K.; JOHNSON, W. S. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DINES, A. Nós no outro. *Leia*, [S.l.], set. 1987, p. 33.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FERNANDES, E. A memória do tempo. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 3 julho, 1996, p. 17.

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio A. da Fonseca, Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.



_____. *A ordem do discurso*. 4. ed. Trad. Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

_____. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

_____. *O que é um autor?* 4. ed. Trad. António F. Cascais, Eduardo Cordeiro. Alpiarça: Veja Passagens, 2000.

FRANCO, A. C. A desrazão surrealista. *Jornal de Letras, Artes e idéias*, Lisboa, 25 fev. 1998, p. 28.

_____. A paródia surrealista. *Jornal de Letras, Artes e idéias*, Lisboa, 19 maio 1999, p. 21.

LEAHY-DIOS, C. Narrativas autobiográficas e o cânone literário: o paradigma da transformação. *Revista Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 37, n. 4, p. 41-56, dez. 2002.

HAUSER, A. O Surrealismo. In: _____. *Maneirismo*. 2. ed. Trad. J. Ginsburg e M. França. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 441-448.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa L. Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

LEITE, L. C. de M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEJEUNE, F. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIMA, S. *A aventura surrealista*. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Unesp, 1995.

MACHADO, I. *O romance e a voz – a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/ FAPESP, 1994.

MARINHO, M. de F. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Gráfica Maiadouro, 1987.

_____. O Surrealismo ou o poder das imagens. *Letras & Letras*, Porto, n. 36, dez 1990, p. 5-6.

MATHIAS, M. D. Autobiografias e diários. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.143-144, p. 41-61, jan-jun. 1997.

_____. O diário íntimo ou a procura da identidade. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 23 abr.1991, p. 16-17.

_____. O diarista e a morte. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 14 set. 1994, p. 40-41.

MELO E CASTRO, E. M. de. Invenção da literatura à literatura de invenção. In: _____. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984, p. 5-23.

MIRANDA, A. A. Clara Rocha: a pessoa atrás da personagem. *Letras & Letras*, Porto, n. 90, 3 mar. 1993, p. 9-10.

_____. Mário Cláudio... o Biógrafo, esse grande encenador. *Letras & Letras*, Porto, n. 63, 15 jan. 1992, p. 93-95.

MIRANDA, W. M. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MOISÉS, C. F. António Maria Lisboa o della disintegrazione del discorso. *Quaderni Portoghesi*. Pisa, n. 3, p. 119-131, primavera, 1978.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.



PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIRES, M. J. Descontinuidades do tempo e da história na pós-modernidade: uma breve abordagem. *Línguas e literaturas*, Porto, II Série, vol. XVI, p. 81-90, 1999.

PLATÃO, F. S.; FIORIN, J. L. *Lições de texto: leitura e redação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

POILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1974.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto, Guacira M. Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

REBOUÇAS, M. V. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

ROCHA, C. *Máscaras de Narciso* - Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. Imagem, percepção e tempo. In: _____. *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 73-87.

SCHOLES, R.; KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: Mc. Graw-Hill do Brasil, 1977.

SEIXO, M. A. Paixão e manta dos diários. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 24 maio 1995.

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

WALTY, I. L. C. *O que é ficção*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.



