



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**RINAH DE ARAÚJO SOUTO**

**O OLHO, A MÃO E O CALEIDOSCÓPIO:**  
**ESPAÇO(S) E VIOLÊNCIA EM CONTOS DE TEOLINDA GERSÃO**

**JOÃO PESSOA**  
**2014**

**RINAH DE ARAÚJO SOUTO**

**O OLHO, A MÃO E O CALEIDOSCÓPIO:  
ESPAÇO(S) E VIOLÊNCIA EM CONTOS DE TEOLINDA GERSÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: literatura e cultura  
Linha de pesquisa: memória e produção cultural

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cristina  
Marinho Lúcio

**JOÃO PESSOA  
2014**

S728o      Souto, Rinah de Araújo.

*O olho, a mão e o caleidoscópio: espaço(s) e violência em contos de Teolinda Gersão / Rinah de Araújo Souto.* - João Pessoa, 2014.

146f.

Orientadora: Ana Cristina Marinho Lúcio

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHL

1. Gersão, Teolinda, 1940- crítica e interpretação.
2. Literatura portuguesa – crítica e interpretação.
3. Espaço literário. 4. Antropologia literária.

UFPB/BC

CDU: 869.0(043)

RINAH DE ARAÚJO SOUTO

O OLHO, A MÃO E O CALEIDOSCÓPIO:  
ESPAÇO(S) E VIOLÊNCIA EM CONTOS DE TEOLINDA GERSÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

Aprovada em 25 de março de 2014.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cristina Marinho Lúcio  
Orientadora - UFPB

---

Prof. Dr. Diógenes Vieira Maciel  
Examinador Externo - UEPB

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vanessa Riambau Pinheiro  
Examinadora Externa ao Programa - UFPB

---

Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves  
Examinador Externo (suplente) - UFCG

## DEDICATÓRIA

Para Petrônio, Edilane, Girlane, Edivaldo,  
Nido e Afro-Samba.

## AGRADECIMENTOS

Ao Grande Espírito, pela vida.

Aos meus amados pais, Edilane e Petrônio, por tudo.

À minha avó materna Girlane (D. Nêga) e ao meu avô Edivaldo, pelo carinho e pelo porto seguro de sempre.

À minha avó paterna Severina e ao meu avô Mário, pelo cuidado espiritual.

Ao meu companheiro Nido Fernandes, pelo amor, pela força e compreensão.

Ao Afro-samba, felino querido, sempre ao meu lado.

Aos mestres que fizeram parte da minha trajetória acadêmica no Brasil e n'além-mar, na UFPB, USP, UM e UC, respectivamente.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Cristina Marinho Lúcio, minha orientadora, pela paciência e pelas observações pertinentes que fez sobre o meu trabalho durante todo o processo de elaboração do mesmo.

Às Professoras Liane Schneider e Vanessa Riambau Pinheiro, pela atenção com que leram o material para a minha qualificação e pelos comentários valiosos.

Aos membros da banca.

Aos colegas e funcionários do PPGL, especialmente Rosilene Marafon, pela atenção e presteza.

Ao amigo Jefferson Cardoso, por todo apoio que me deu no decorrer de meu percurso acadêmico.

Aos amigos Felipe Campos, Katarina Duarte, Elizabeth Reichert, Salomão Soares, Alex Maia, Bárbara e Bernardo Cruz, Luciana Dória, Larissa Chacon Dória, Kyara Cavalcanti, Taissa Régis, Vanessa Lima, Josefa Silva, Danielle Lima, Débora Carvalho, Regina Limeira, Luízi Costa, George Fernandes, Anna Paula Telino, Romilda Telino e Francisco Orniudo Fernandes, pelo carinho e incentivo.

Aos demais amigos, familiares e professores, pela força.

À Teolinda Gersão.

Aos sons do universo, pela inspiração.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste estudo.

Ao CNPq, pelo suporte financeiro.

*“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo”.*

(Manoel de Barros)

## RESUMO

O presente trabalho propõe-se a analisar quatro contos integrantes do livro *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*, da escritora portuguesa Teolinda Gersão, a saber: “Encontro no S-Bahn”, “A mulher que prendeu a chuva”, “A ponte na Califórnia” e “Um casaco de raposa vermelha”. Para tanto, nos baseamos na proposta teórica de Wolfgang Iser, nomeadamente a antropologia literária; na categoria da violência, segundo os pressupostos de René Girard; e através do método intitulado topoanálise buscamos, ao final, apontar possíveis respostas para as seguintes questões: Até que ponto a literatura ao imbricar o *real* com o *fictício* e o *imaginário*, pode nos dar pistas para (re)pensar como o *anthropos* - enquanto “sujeito perceptivo” - reage diante de um espaço que lhe é desconhecido? E em meio a espaços fronteiriços? De que maneira o ser humano responde ao confronto direto com os seus desejos, com processos alienantes, com outras formas de conhecimento válido? Quais as implicações disso? Como a violência se apresenta? Verificamos que todos os contos enfocados apresentam em comum a voz feminina em destaque, a presença do “bode expiatório” e o confronto que gera violência em meio a espaços, sejam eles urbanos, íntimos, fronteiriços ou “não-lugares”.

Palavras-chave: literatura portuguesa pós-25 de Abril; Teolinda Gersão; espaço literário; violência; desejo; bode expiatório; antropologia literária.



## ABSTRACT

This dissertation aimed at analyzing four short stories from the book *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*, by the Portuguese writer Teolinda Gersão. Those are: “*Encontro no S-Bahn*”, “*A mulher que prendeu a chuva*”, “*A ponte na Califórnia*” and “*Um casaco de raposa vermelha*”. For this, we relied on the theoretical proposal by Wolfgang Iser, in particular literary anthropology in the category of violence, according to the assumptions of René Girard, and by the method titled topoanalysis, we want to identify possible answers to the following questions: To what extent when literature is interlocking the real with fiction and imaginary can it give us clues to rethink how *anthropos* - as a “perceptive subject” - reacts before a space that is unknown? And what about borderline spaces? In which way does the human being respond to the direct conflict of his or her desires with alienating processes with other forms of valid knowledge? What are the implications of that? How the violence is presented? We verified that all short stories analyzed presented a prominence of feminine perspective in common, the presence of a scapegoat, and the conflict that generates violence in spaces, when they are urban, intimate, borderlines or “non-places”.

**Keywords:** Portuguese literature after April 25; Teolinda Gersão; literary space; violence; desire; scapegoat; literary anthropology.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - TEOLINDA GERSÃO OU A MULHER QUE PERCORREU OS VÁRIOS CANTOS DO MUNDO .....	15
1.1 A literatura portuguesa pós-25 de abril: uma fase de “silêncio escrito” .....	15
1.2 O lugar da escrita de Teolinda Gersão na literatura portuguesa contemporânea .....	22
1.3 Teolinda Gersão – vida, obra e fortuna crítica.....	27
1.4 Contística gersiana em foco: panorama geral do livro <i>A mulher que prendeu a chuva e outras histórias</i> .....	34
CAPÍTULO II - APRESENTAÇÃO DE TEORIAS E MÉTODO DO ESTUDO.....	41
2.1 Antropologia literária: princípios .....	41
2.2 Violência, segundo René Girard .....	50
2.3 Ficção e Espaço .....	60
CAPÍTULO III - DEMARCANDO O ESPAÇO E A VIOLÊNCIA NAS NARRATIVAS.....	71
3.1 O desejo mimético em “Encontro no S-Bahn” .....	71
3.2 O sacrifício do bode expiatório em “A mulher que prendeu a chuva” .....	81
3.3 Mãe e monstro em “A ponte na Califórnia” .....	92
3.4 “Um casaco de raposa vermelha”: segunda pele, duas leituras, sentidos múltiplos. ....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	113
REFERÊNCIAS .....	118
ANEXOS – CONTOS INTEGRANTES DO <i>CORPUS</i> .....	125
Encontro no S-Bahn.....	125
A mulher que prendeu a chuva .....	132
A ponte na Califórnia .....	137
Um casaco de raposa vermelha.....	143

## INTRODUÇÃO

La Literatura es la mejor revelación de la vida interior de la humanidad.

(Cassirer *apud* Blanch, 1995, p. 10)

Foi longo o meu percurso académico e pessoal para chegar, enfim, até a escolha do *corpus* deste estudo. Não por acaso, a palavra de origem latina significa *corpo*. E, como bem observa o narrador do último romance da autora dos contos sobre os quais me debrucei nessa investigação, “a fruição de uma obra de arte é um encontro, um corpo a corpo. Entre duas pessoas, duas subjetividades, duas visões” (GERSÃO, 2011, p. 23). Lancei-me ao encontro da obra de Teolinda Gersão há, aproximadamente, quatro anos em uma sala de aula da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, terra natal da autora e onde a mesma lecionou.

Eram salas austeras. Envoltas por estantes gradeadas que mais pareciam gaiolas impedindo o voo de seres sagrados, os livros. Sábado era dia de seminário do Doutor José Carlos Seabra Pereira, o senhor baixinho, barbudo, bonachão e dono de um conhecimento proporcional ao tamanho de sua generosidade sem medida. Ele quem me emprestou o primeiro livro que li de Teolinda Gersão, *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007). O mesmo livro de onde extraí os contos para analisar aqui. Deste primeiro encontro literário surgiram vários outros. Mas senti a necessidade de, nesta dissertação de mestrado, desatar os nós daquele primeiro contato ou por que não refazê-los e entregá-los para a comunidade científica, simplesmente? Uma provocação, talvez?

Prefiro interpretar a elaboração desse estudo como uma grande retribuição ao que me foi ensinado dentro e fora das salas de aula pelas quais passei, mas principalmente as salas austeras da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Lá, em um daqueles ambientes de pouca luz, mas que pela fresta da janela se via o mundo inteiro - lia-se a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra - aprendi a seguinte lição: ler, escrever e interpretar são formas de amar.

Portanto, este estudo se fundamenta, antes de tudo, no amor que eu nutro pela língua portuguesa, pelas literaturas escritas em português, consequentemente, e pela obra de Teolinda Gersão. Depois, parto dos princípios antropológicos da literatura propostos pelo teórico alemão Wolfgang Iser (1996) e por uma categoria do

espaço literário, mais especificamente o espaço como focalização (BRANDÃO; SOETHE, 2007; BORGES FILHO, 2007), para desenvolver as análises. Este trabalho se estrutura também a partir da compreensão da literatura enquanto construção histórico-antropológica (GUSMÃO, 2001) e nas marcas da violência (GIRARD, 1990) presentes nos contos. A escolha por esses direcionamentos teóricos e metodológicos se deu de forma natural. Pois, nesta dissertação, acreditamos que os textos literários selecionados autorizam a convocação desses pressupostos e que os mesmos nos auxiliarão na tentativa de responder às seguintes questões: Até que ponto a literatura, ao imbricar o *real* com o *fictício* e o *imaginário*, pode nos dar pistas para (re)pensar como o *anthropos* – enquanto “sujeito perceptivo” – reage diante de um espaço que lhe é desconhecido? E em meio a espaços fronteiriços? De que maneira o ser humano responde ao confronto direto com os seus desejos, com processos alienantes, com outras formas de conhecimento válido? Quais as implicações disso? Como a violência se apresenta?

Reconhecemos a complexidade de tais indagações e não pretendemos aqui, de todo, apresentar respostas reducionistas. É de nosso interesse sugerir reflexões partindo da historicidade existente na estrutura interna dos textos com base na concepção marxiana<sup>1</sup> de que “não há ato humano fora da história, fora da sociedade” (LESSA; TONET, 2011, p.27)<sup>2</sup>. Essa ideia, como veremos, tem forte influência nos estudos de Antonio Candido (2000) e Davi Arrigucci Jr. (2001)<sup>3</sup>. Segundo Wolfgang Iser, “a arte parece ser indispensável porque oferece uma auto-interpretação do homem” (ISER, 1996, p.10), sendo “a literatura [...] necessária enquanto objetivação da plasticidade humana” (Idem). Já a ideia de espaço como focalização, sumariamente, “trata-se da definição da instância narrativa: da “voz” ou do “olhar” do narrador”, onde “[...] o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação” (BRANDÃO, 2007, p.211).

---

<sup>1</sup>Entre os historiadores há uma diferença na utilização dos termos marxista e marxiano. Respectivamente, um faz menção ao pensamento de Karl Marx e aos que acreditam na luta de classes. O outro está relacionado aos que sugerem o pensamento de Marx sem, no entanto, crer nele.

<sup>2</sup>Cf. LESSA, Sérgio; TONET, Ivo. *Introdução à filosofia de Marx*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

<sup>3</sup>De acordo com Arrigucci Jr., “não se trata, portanto, de ver a história na obra somente como referência, documento, sinal ou símbolo, mas de analisar e compreender a história imanente à forma literária, o que não é nada simples e constitui um verdadeiro programa crítico, porque supõe a leitura interna dos textos integrada ao conhecimento do contexto” (ARRIGUCCI JR., 2001, p.119).

Os tropos que encabeçam este estudo, nomeadamente o *olho*, a *mão* e o *caleidoscópio*, representam os princípios do teórico alemão quando, respectivamente, caracterizam aquilo que o mesmo entende como “prioridade fundamental do texto ficcional”, ou seja, “a relação triádica do **real** com o **fictício** e o **imaginário**” (ISER, 1996, p. 14). O *olho*<sup>4</sup> simboliza o real; melhor dizendo, é o meio pelo qual se detectam as primeiras impressões concretas de plasticidade humana. Esta propriedade dinâmica do humano toma forma pela *mão* daquele que conduz a construção do texto literário (processo de “objetivação da plasticidade humana”). Matéria plástica, tal qual argila, o texto literário/ficcional precisa de alguém; de uma mão que lhe dê forma, que conduza o processo de criação, em ambos os casos estética, até o estado da arte final. A mão convocada aqui é a do artista, mais precisamente do escritor(a).

Iser (1996, p.10) afirma que a literatura enquanto “produto de um autor [...] é uma forma determinada de acesso ao mundo (Weltzuwendung)” bem como ao imaginário que o mesmo envolve, acrescentamos. Propomos que o mundo (literário) aqui referido seja percebido, metaforicamente, como um *caleidoscópio*<sup>5</sup>. Tal qual um caleidoscópio, as estruturas que compõem o *mundo literário* fazem parte de um dinâmico e não menos complexo jogo de três espelhos. Sendo estes, na literatura, representados pelo real, o fictício e o imaginário, geridos pelos seres humanos (escritores) que, com as suas mãos, atuam (através da escrita) neste mesmo jogo a fim de selecionar “sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sócio-cultural ou mesmo literária” (ISER, 1996, p. 16), de maneira a provocar uma sensação agradável – quiçá inquietante – na pessoa que vê (o leitor).

Como se pode notar, a força motora de todo o processo de criação literária é o ser humano – aquele que escreve e aquele que lê (cf. ISER, 1996, p.11). Por essas razões que o fundamento antropológico da literatura é convocado neste

<sup>4</sup>Nesta minha proposta de trabalho, o *olho* remete também ao aspecto da “visão como faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceitor, configurador” (BRANDÃO, 2007, p. 211).

<sup>5</sup>Palavra de origem grega, cujo respectivo significado é: *καλός* (*kalos*), «belo, bonito», *εἶδος* (*eidos*), «imagem, figura», e *σκοπέω* (*scopeo*), «olhar (para), observar», o *caleidoscópio*, enquanto aparelho óptico, foi inventado na Rússia, em 1817, pelo físico escocês David Brewster (1781-1868). O caleidoscópio de Brewster consistia em um tubo com pequenos fragmentos de vidro colorido e três espelhos que formavam um ângulo de 45 a 60 graus entre si. Os pedaços de vidro refletiam-se nos espelhos, cujos reflexos simétricos, provocados pela passagem da luz, criavam a imagem em cores. Afirma-se que o caleidoscópio já era conhecido no século XVII, ou até mesmo muito antes, pelos antigos gregos. Informações disponíveis em: <http://www.scribd.com/doc/23628026/caleidoscopio>. Consultadas em 10.10.2012.

trabalho, mas também pelo fato de que esta ideia, por princípio, não separa as “ciências da cultura, como a crítica literária e a literatura, das ciências da sociedade” (DURAND, 1983, p. 24), como a sociologia, antropologia e história.

Ainda de acordo com o pensamento do estudioso alemão, “o texto literário, como espaço de jogo, abre-se para a história” (ISER, 1996, p. 11). Partilhando dessa mesma ideia, Manuel Gusmão (2001), valendo-se da hipótese de que “a literatura é história”, suscita a problemática da relação entre essas duas palavras bem como constrói um outro fundamento: “a possibilidade de entender a literatura enquanto construção histórico-antropológica”. O estudioso português defende ainda - baseado nos conceitos de Aguiar e Silva e Even-Zohar para pensar a literatura, sendo estes, respectivamente, um “*conjunto aberto*” de textos, *multipolar e dinâmico, ou seja, histórico* - não só a possibilidade, mas a necessidade de (re)pensar a literatura enquanto “um sistema aberto (formal e historicamente) de relações humanas (sociais), poética e retoricamente construídas no universo dos discursos” e, para tanto, retoma preceitos de Roland Barthes e J. Culler para sustentar “a ideia de que a literatura é tendencialmente uma construção histórico-antropológica [...] de que nela e através dela, construímos figuras do humano” (GUSMÃO, 2001, p. 219).

Antonio Blanch (1995) também trata da problemática da antropologia literária, porém sem maiores “pretensões científicas”. Para ele,

es sabido que la literatura ha ejercido en la cultura de todos los pueblos y de todas las épocas la función primordial de traducir simbólicamente las experiencias, más o menos profundas, del individuo humano, con la evidente intención de comunicarlas a los demás” (BLANCH, 1995, p. 9 -10).

Por isso, em nosso entendimento, a literatura engendra experiências de alteridade, especialmente por permitir ao ser humano (aspecto antropológico) confrontar fenômenos de representação (verbalizados ou escritos) coletiva ou individual do outro, seja no âmbito social, cultural, psicológico ou político, ou seja, histórico, conhecendo assim mais sobre si mesmo e sobre aquele e/ou aquilo que está para além do que lhe cerca. Todas as questões supracitadas se fazem presentes nas narrativas selecionadas para o nosso corpus: “Encontro no S-Bahn”, “A mulher que prendeu a chuva”, homônimo do livro, “A ponte na Califórnia” e “Um casaco de raposa vermelha”.

Nosso estudo está organizado em três capítulos. O capítulo primeiro intitulado **Teolinda Gersão ou a mulher que percorreu os vários cantos do mundo** abrange uma breve contextualização da vida e obra da autora inserida em seu

panorama histórico, seus antecedentes e críticas. O capítulo seguinte chama-se **Apresentação de teorias e método do estudo** e traz uma exposição das correntes teóricas e do método adotados para a análise das narrativas, a saber: os princípios da antropologia literária sugeridos por Wolfgang Iser, a violência, segundo René Girard e a ideia de espaço como focalização desenvolvida por estudiosos como Soethe, Brandão e Borges Filho.

No terceiro e último capítulo intitulado **Demarcando o espaço e a violência nas narrativas** será feita a análise crítica e situada dos contos selecionados. Partindo dos pressupostos da topoanálise (BORGES FILHO, 2009), buscaremos mostrar que os traços de historicidade revelam-se através da própria estrutura interna das narrativas, como propõe Candido (2000), mais precisamente pelo olhar do narrador e/ou das personagens e pelas passagens inusitadas dos textos. Por isso, convocamos uma categoria do espaço narrativo - o espaço como focalização - que consiste na “percepção do entorno pelas personagens” (SOETHE, 2007).

Nos textos analisados, veremos que o espaço feminino, ou seja, as percepções das experiências que envolvem a mulher, estão em destaque nas tramas. Uma vez que todas as narrativas, de certa forma, apresentam a relação do humano com o desconhecido como uma relação violenta retomamos dois conceitos do antropólogo da violência René Girard como amparo teórico, o “sacrifício do bode expiatório” e o “desejo mimético”. Vale salientar que este trabalho justifica-se relevante na medida em que se desenvolve na contramão das correntes que ainda hoje baseiam-se, meramente, na biografia do/a escritor/a ou nos fatos históricos representados nos textos para elucidar a historicidade dos mesmos; e pela sua proposta transdisciplinar.

## **CAPÍTULO I - TEOLINDA GERSÃO OU A MULHER QUE PERCORREU OS VÁRIOS CANTOS DO MUNDO**

Este capítulo inicial está organizado em quatro seções, nomeadamente: A literatura portuguesa pós-25 de abril: uma fase de “silêncio escrito”, O lugar da escrita de Teolinda Gersão na literatura portuguesa pós-25 de Abril, Teolinda Gersão: vida, obra e fortuna crítica e Contística gersiana em foco: panorama geral do livro *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*. Aqui nos propomos a situar historicamente as implicações da Revolução dos Cravos, um dos episódios mais importantes da história de Portugal, na literatura portuguesa. O segundo momento aborda a condição da mulher no regime salazarista bem como a atuação feminina na literatura portuguesa, com ênfase na de Teolinda Gersão, a contar dos anos que antecederam a Revolução, mais precisamente 1972, quando foi publicada a obra *Novas Cartas Portuguesas*, marco literário e feminista em Portugal. Aponta-se ainda a importância dessa obra e das suas autoras no processo de renovação literária lusitana já em um contexto de democratização do país. No terceiro momento apresentaremos uma biografia breve da escritora Teolinda Gersão além da fortuna crítica sobre sua obra. Destacaremos ainda o que ela própria entende por escrita feminina. Por fim, faremos um levantamento crítico e situado da obra de onde foram extraídos os contos analisados neste estudo, bem como apresentaremos e justificaremos a escolha do corpus literário.

### **1.1 A literatura portuguesa pós-25 de abril: uma fase de “silêncio escrito”**

A Revolução de 1974, também conhecida como Revolução dos Cravos, representou o fim da ditadura salazarista em Portugal. Apesar dos regimes totalitários estarem em declínio em toda a Europa após a Segunda Grande Guerra, Portugal manteve por mais de quarenta anos uma conduta antiliberal, ruralista e centralizadora, bem como permaneceu a estabelecer relações de poder com as colônias africanas sem se importar com as pressões internacionais para torná-las independentes.

A Revolução de Abril resultou, dentre outros fatores, da insatisfação da sociedade civil e dos militares que foram encaminhados para a África para atuar



numa guerra cujo propósito foi sustentar a política de exploração portuguesa nas colônias. Sem uma industrialização desenvolvida e em considerável desvantagem econômica perante os outros países europeus, manter a dominação em África significava uma questão de sobrevivência do país no contexto internacional.

Margarida Calafate Ribeiro (2004) compreende a relação de Portugal com as ex-colônias africanas como sendo “uma história de regressos”<sup>6</sup>. Desde a fase imperial, passando pela “guerra colonial” ao período pós-colonial, Portugal buscou maneiras de estreitar os laços (de exploração) com a África valendo-se, politicamente e ideologicamente, de discursos fomentados no Brasil, nomeadamente o luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, para ressaltar a “exceção da colonização portuguesa”. O Brasil representava, neste caso, um exemplo exitoso dos “bons feitos” do colonialismo português. Retomando o tópico dos “regressos”, Yves Léonard sistematiza em três fases as tentativas de regresso:

Desde 1975, o «regresso a África» conheceu assim várias fases: primeiro, aquela em que Portugal, após mais de cinco séculos de presença e menos de um século de colonização efectiva, teve de aprender a viver sem a África. Depois, a partir do final da década de setenta, com o «espírito de Bissau» inicia-se uma reaproximação que se revela difícil com Moçambique e sobretudo com Angola, envolvidos no conflito Leste/Oeste e vítimas da guerra civil. Por fim, a década de noventa constitui uma fase de consolidação e de cooperação de onde emerge, não sem dificuldade, o grande projecto de uma comunidade dos países de língua portuguesa (LÉONARD, 1999, p.423).

O impacto do 25 de Abril de 1974 na vida social e política de Portugal não afetou de imediato a cena literária do país. É o que defende Eduardo Lourenço em um ensaio intitulado “Literatura e Revolução” (1984). Nele, o autor refere-se ao *post-25* de abril como uma fase de “silêncio escrito”. Tal silêncio ocorreu por diversas razões, dentre as quais podemos destacar a bipolaridade evidenciada entre *revolução mítica* e *revolução real* no seio da produção literária. Ou seja, antes mesmo do período da revolução ocorrer de fato, muitos escritores, principalmente no

---

<sup>6</sup>Entendemos a construção do conceito “polissêmico”, fundamentalmente ideológico, chamado *lusofonia* - refletido na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) - como mais uma tentativa de retorno se for compreendido sob a luz do pensamento de Eduardo Lourenço: a CPLP “é sobretudo história e mitologia – um sonho de raiz, de estrutura, de intenção e amplitude lusíada” (LOURENÇO, 2004 *apud* MATA, 2004, p. 97). Isso do ponto de vista político-ideológico. Contudo, do ponto de vista ideológico-cultural, compartilho da noção que a estudiosa são-tomense Inocência Mata aponta sobre a lusofonia. Para ela, essa ideia pode ser entendida “como um compromisso de alteridades, de múltiplas identidades unidas por um sentimento de pertença a uma outra entidade, que se internacionaliza pela língua”, e não deve implicar em “quaisquer pretensões hegemónicas”. Cf. MATA, Inocência. “A invenção do espaço lusófono: a lógica da razão africana”. In: AMORIM, Maria Adelma, CRAVEIRO, Maria José & GARCIA, Maria Lúcia. *HOMO VIATOR*. Estudos em Homenagem a Fernando Cristóvão. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

período dos anos 1940 aos 1960, já haviam idealizado uma possível transformação do país em suas obras, de modo que aquela alcançada – a real – se transformara em tema gasto e obsoleto.

O que o estudioso português parece querer dizer é que o fenômeno da revolução não atingiu a priori, em termos de impulso criativo, a ficção portuguesa. Em outras palavras, o fenômeno da revolução não alterou a percepção dos escritores sobre aquilo que vinham produzindo antes do 25 de Abril, bem como os seus projetos literários<sup>7</sup>. Esses autores, mesmo criando em um cenário cuja liberdade de expressão estava ausente, não se curvaram diante da opressão e fizeram uso das nuances que a linguagem literária possui para burlar a censura. Autoras como Lúcia Jorge, Teolinda Gersão e o escritor José Saramago, por exemplo, devem muito aos escritores da geração anterior ao 25 de Abril pois, como bem aponta Roani (2004), vieram dela “as bases estéticas para a renovação literária ocorrida nas décadas de setenta, oitenta e noventa, sob o signo da abertura política, cultural e de integração com a nova Europa” (ROANI, 2004, p. 20). Por essa razão, consideramos tão importante dedicar um capítulo acerca do assunto neste estudo. Afinal, Teolinda Gersão e toda a sua obra, direta ou indiretamente, são frutos desse contexto. Para Carlos Reis,

O olhar que hoje podemos lançar sobre a ficção portuguesa posterior a 1974 há-de ter em conta necessariamente a projecção sobre essa ficção de tudo o que uma brusca mutação política implica e, no seu contexto, as consequências arrastadas pela supressão dos mecanismos repressivos que impediam sobre a criação literária (REIS, 1994 *apud* ROANI, 2004, p.16).

Os mecanismos repressivos sobre os quais ele se refere eram, basicamente, a proibição, apreensão, mutilação e até a destruição das obras literárias, a depender dos critérios dos censores do Estado Novo. De acordo com Azevedo (1997 *apud* FERREIRA, 2002, p. 92):

Existiu em Portugal por quase 50 anos um órgão do Estado denominado Direcção-Geral que teve como única missão assegurar o exame crítico de todas as obras literárias, artísticas e filosóficas, isto é, um Departamento de Administração Pública do Estado, cuja exclusiva razão de ser foi a de censurar, ocultar, condicionar, repreender, corrigir, estigmatizar, punir, cortar e proibir todas as formas de manifestação artística impressas.

---

<sup>7</sup>Dentre esses escritores, Eduardo Lourenço destaca Fernando Namora, Virgílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires, Maria Isabel Barreno, Augusto Abelaira, Almeida Faria. Lourenço acredita que esses autores foram impactados pela revolução, mas mantiveram seus pontos de vista após o ocorrido. Contudo, aponta uma exceção: para ele, Agustina Bessa-Luís era “apolítica” antes da revolução e passa a adquirir um tom “interveniente” em seus escritos depois do 25 de Abril, conservando o viés irônico e lúdico que lhe é peculiar (LOURENÇO, 1984, p.9).

Além desses procedimentos que disseminaram o terror entre a sociedade e a classe artística portuguesa, Roani (2004) destaca que uma das consequências mais danosas das mais de quatro décadas de ditadura, no âmbito literário, foi o fato do medo da opressão afetar, inclusive, o imaginário dos escritores, intimidando a própria potencialidade criativa de cada um (ROANI, 2004, p.18). O terror da repressão atingia o indivíduo aos níveis mais profundos.

O silêncio ao qual se refere Lourenço (1984) é confirmado por Roani (2004). Este acredita que a falta do aparecimento de obras expressivas nos três primeiros anos que seguiram a Revolução de Abril deu-se não por indiferença dos escritores, mas sim por uma espécie de precaução dos mesmos. Evidentemente, algumas obras surgiram logo após o acontecimento, mas apresentavam um viés panfletário e se limitavam a reproduzir os fatos históricos. Tais obras, segundo ele, “não conseguiram elevar-se acima da mera representação factual, incapazes de revelar qualidade estética” (ROANI, 2004, p. 22).

O estudioso da literatura portuguesa Álvaro Cardoso Gomes, no livro *Voz Itinerante* (1993), entrevistou alguns escritores portugueses contemporâneos a fim de saber qual a razão desse silenciamento artístico pós-Revolução. José Saramago e Teolinda Gersão, por exemplo, acreditam que isso ocorreu por causa da ausência de tempo para produzir literatura logo após o ocorrido. Segundo Saramago:

Compreender-se-á que assim tenha sido, se pensarmos que representou para todos nós a possibilidade de exercer uma ação política às claras, uma aprendizagem coletiva de vida em moldes totalmente diferentes. Não sobrou então tempo para escrever. (in GOMES, 1993, p.125)

Teolinda Gersão compartilha da opinião e diz o seguinte:

Nos momentos de grandes convulsões, as pessoas não têm tempo nem disponibilidade para escrever, e não é logo a seguir que encontram uma coisa e outra. Sobretudo, quando as experiências por que passam são apaixonantes e as mudanças acontecem profundas. Só depois é que se entra num período em que é possível criar, quando há já uma certa distância em relação ao passado. (in GOMES, 1993, p.159).

Já António Lobo Antunes parte de um princípio de busca e renovação estética para justificar o decréscimo da produção literária em prosa em Portugal naquela época. Para ele, os escritores foram obrigados a desenvolver uma forma toda peculiar de escrita para burlar a censura, de modo que foi difícil se desvencilhar, depois da Revolução, de alguns vícios próprios dessa tentativa. Lobo Antunes se refere aos escritores já atuantes no período anterior ao 25 de Abril e provoca:

As pessoas justificavam-se dizendo que estavam a fazer revolução, que era mais importante fazer a Revolução do que escrever. Na verdade, não estavam fazendo revolução alguma, estavam é a pensar no que haviam de escrever (*in* GOMES, 1993, p. 137).

A abertura que então se instaurara no seio da escrita literária portuguesa veio repleta de desafios para os escritores. O maior deles foi desenvolver uma escrita forjada não mais pelo silêncio e pela repressão, mas pela possibilidade libertadora de expressar ideias sem temor. Diante disso, convém dizer que a literatura após a Revolução veio a se firmar como um espaço propício para a (re)construção de uma história outra, num contexto no qual o exercício da escrita veio a ser realizado com autonomia. Apenas na década de 1980 uma nova estética foi consolidada nesse sentido e uma nova safra de autores surgiu. Até então, os responsáveis pela ficção em Portugal estavam ocupados em atender demandas sociais e políticas depois da queda da ditadura. Eduardo Lourenço comenta sobre o cenário literário português que sucede a Revolução:

A importância do momento revolucionário, após o vazio imaginante natural dos começos, foi a de descobrir diante de todos – velhos ou novos escritores, um espaço aberto, aberto um horizonte efetivamente liberto, com a sua angústia necessária com o seu desafio em termos não codificados como os do jogo conhecido da antiga atmosfera (LOURENÇO *apud* ROANI, 2004, p. 24).

Todos os estudiosos mencionados concordam que convém falar de uma ficção portuguesa antes e depois da Revolução dos Cravos. Contudo, não tratam do tema de forma reducionista, ou seja, não falam do assunto estabelecendo rupturas entre esses dois períodos. Muito pelo contrário, no âmbito literário, como vimos, o pós-25 de Abril não alterou os anseios e propostas dos escritores ao nível estético. Em outras palavras, não seria correto falar sobre isso em termos de ruptura drástica, o que se notou foi uma continuidade do processo de criação sem as amarras impostas pelos censores. O que, por si, contribuiu para uma renovação criativa e temática.

Roani (2004) aponta duas tendências temáticas frequentes da nova ficção portuguesa. A primeira delas é a abordagem literária da guerra colonial travada por Portugal na África de 1961 até 1975. A outra consiste no uso da metaficcionalidade, intertextualidade e no estabelecimento de conexões entre a literatura e outros tipos de manifestações artísticas. Genericamente, como aponta Gomes (1993, p. 83-84), a ficção contemporânea lusitana pode ser caracterizada pelo seu viés combativo

face aos problemas políticos e sociais do país, fomentando a crítica, do ponto de vista alargado, ao contexto social e, numa perspectiva micro, ao próprio fazer literário e a ficção. O estudioso lista ainda, de forma didática, oito tópicos de assuntos abordados na ficção em foco: 1) a opressão ditatorial; 2) o peso da tradição; 3) a descaracterização de um povo; 4) as gerações sem causa; 5) as castas e hierarquias do Sistema; 6) a condição feminina; 7) a guerra colonial e a tragédia dos retornados; 8) a Revolução dos Cravos (GOMES, 1993, p. 85).

Sobre a primeira tendência ressaltada por Roani (2004) e Gomes (1993), vale salientar que, no contexto português, a literatura transformou-se, para as gerações pós-Revolução, numa porta de acesso ao (re)conhecimento de um passado histórico nebuloso do país. A literatura reinventa a história oficial – ainda a ser contada sobre o episódio – adotando uma perspectiva crítica e desalienante sobre os acontecimentos. O pós-colonialismo é posto em causa nas obras, particularmente do ponto de vista dos retornados. Entenda-se por retornado o português que partiu para a guerra colonial portuguesa em África (em muitos casos, por razões que desconhecia) e depois do embate e dos países africanos tornados independentes, regressou para a pátria, muitas vezes em crise existencial. Como bem aponta Martins (2006, p. 99):

A guerra transforma os homens. Os que foram para a África viveram uma experiência para a qual não haviam sido preparados, pois foram defender o império de alguns poucos agentes infiltrados do comunismo internacional e o que viram foi muito mais que isto. Além da própria violência característica de um conflito destas proporções, perceberam que estavam longe de serem os agentes da civilização como indicava a ideologia oficial. Desta forma, quando retornaram não conseguiam se reconhecer no país que deixaram, como também não se reconheciam nas terras pelas quais haviam lutado. Estavam num “entre lugar” que era lugar algum.

Um autor contemporâneo como António Lobo Antunes alicerça suas bases criativas em torno dessa questão. Sua obra, em particular, contribui para uma reflexão em torno do passado, do presente e do futuro de Portugal, a relação de exploração do país sobre os países africanos e a complexidade da situação pós-independência para todos os envolvidos naquele processo. São textos que giram em torno do tema da guerra colonial sob a perspectiva do português que vivencia a luta na África e se depara de forma intensa com os níveis de exploração do próprio país sobre o outro. A crise gerada por esse embate caracteriza a literatura que se constrói a partir da vivência da guerra colonial como “autopunitiva, antimilitarista e

anti-heroica”. (AZEVEDO, 2001 *apud* MARTINS, 2006, p. 98). A voz da personagem do romance *Os Cus de Judas* refrata bem esses aspectos:

Talvez que a guerra tenha ajudado a fazer de mim o que sou hoje e que intimamente recuso: um solteirão melancólico a quem se não telefona e cujo telefonema ninguém espera, tossindo de tempos a tempos para se imaginar acompanhado, e que a mulher a dias acabará por encontrar sentado na cadeira de baloiço em camisola interior, de boca aberta, roçando os dedos rocos no pêlo cor-de-novembro da alcatifa (ANTUNES, 2003, p.69).

O silêncio da história oficial sobre o que se passou na Guerra Colonial Portuguesa torna-se o impulso para a criação de boa parte das obras que surgiram após 1975, de modo que, como aponta Roani, “em função desse silêncio, só a Ficção se aproximaria da realidade acontecida” (2004, p. 26). Ou, como sugere Maria Lúcia Lupecki, a ficção tenta “talvez inconscientemente em Portugal, suprir falências do discurso histórico” (LUPECKI, 1984 *apud* GOMES, 1993, p.84). Sobre a segunda tendência temática, temos como exemplo a própria Teolinda Gersão. O livro *Os Guarda-chuvas cintilantes* (1984), que se apresenta em forma de diário, traz uma série de reflexões sobre a arte de escrever:

Alienação era o nome da escrita, descobriu (GERSÃO, 1984, p. 34).

[...]

Mas não sei nunca se existe um momento em que as razões reais para não escrever, tão reais como uma pedra, um raio, um buraco, uma montanha de granito, se transformam em falsas razões, ocultando a verdadeira, a hesitação ou a rotura do afecto, ou a vontade, porque escrever é talvez inútil e não sei se a beleza não é uma traição à vida e um desvio do amor (Ibidem, p. 86).

[...]

O único romance que valeria a pena escrever seria aquele em que a personagem procurava desesperadamente uma saída, e um dia tropeçava efetivamente nela, e caía para fora, pensou. Mas esse romance era impossível, porque o que caía para fora não era pensável. A própria linguagem também ficava dentro do sistema (Ibidem, p. 91).

O intercâmbio entre a literatura e outros tipos de arte também é frequente nos textos de Teolinda Gersão. Em *Os Teclados* (2012) as concepções de música e literatura se confundem: “Mas os livros aconteciam no tempo. Como a música. Os romances, em particular. Eram, como a música, uma forma de medir e de organizar o tempo.” (GERSÃO, 2012, p. 41). O seu romance mais recente intitulado *A Cidade de Ulisses* (2011) dialoga com as artes plásticas. A própria autora afirma essa

relação na nota inicial do livro e revela o seu interesse pela área. Nele um homem, artista plástico, narra a sua história de amor por uma mulher, de mesma profissão, tendo como pano de fundo a cidade de Lisboa. No livro – primeiro romance da escritora em que a figura masculina assume a narração da trama – o leitor é convidado a fazer um passeio pela capital portuguesa, percorrendo a sua história, os seus mitos fundacionais e a arquitetura do lugar.

## **1.2 O lugar da escrita de Teolinda Gersão na literatura portuguesa contemporânea**

Quando falamos do lugar da escrita feminina na literatura portuguesa contemporânea nos referimos ao espaço conquistado por mulheres na literatura em causa, poucos anos antes da Revolução de 1974 até os dias atuais. Logo, pensar a construção do fazer literário da mulher em Portugal implica pensar sobre o contexto histórico e social vivido por autoras que fizeram da escrita o seu mais pleno ato de transgressão em meio ao regime ditatorial português. De maneira que, esse gesto de coragem, abriu os caminhos para o que vem sendo produzido nos tempos atuais por outras escritoras, como a própria Teolinda Gersão, em um ambiente politicamente democrático.

Mesmo após a transição de poder em 1968, de Antonio de Oliveira Salazar para Marcello Caetano, as legislações em vigor reservavam para a mulher uma condição de subalternidade. Pautado no esquema dicotômico natureza x cultura e, portanto, hierarquizante, a ditadura salazarista continuada por Marcello Caetano tinha como princípio a cultura associada ao homem e a natureza estabelecia relação com a mulher. Assim resumem Cova e Pinto (1997, p. 72):

O Salazarismo permaneceu profundamente enraizado na ideia tradicional de que as mulheres se situam do lado da “natureza” e os homens, implicitamente, do lado da cultura [...] A mulher foi concebida para ser mãe, foi a “natureza” que assim decidiu. O Salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se do “governo doméstico”.

Seguindo a tendência de todos os regimes ditatoriais, a instituição familiar, para o regime salazarista, era uma das bases fundamentais da sociedade. Apesar do discurso do governo forjar um status privilegiado da mulher no domínio familiar, comparando as suas funções e responsabilidades com as do governo, para a mulher

ainda era reservado o mínimo de poder sustentado pela ideologia baseada na “diferença natural dos sexos”. Os cônjuges para o governo, segundo Cova e Pinto (1997, p.72), “não passavam de humildes servidores” (COVA e PINTO, 1997, p.73). E a mulher, particularmente, tinha o papel de cuidar não só dos filhos, mas do marido e do bem-estar e da harmonia da casa. Esse modelo – cujo um dos slogans era “o lugar da mulher é em casa” – tinha a aprovação da Igreja Católica e assemelhava-se aos moldes de origem nazi fascista, da mulher dos três KKK: *Kinder, Kuche, Kirche* (Filhos, Cozinha, Igreja), como observa Rodrigues (1983, p.910).

Contudo, no período de fluxo intenso dos homens para atuarem na guerra colonial em África, houve uma ampliação da participação da mulher nos setores de trabalho predominantemente masculinos em Portugal, como a agricultura e indústria, entre 1960 e 1970. Porém, esse fato não resultou no alcance da autonomia feminina no seio familiar, muito menos no social. Havia uma disparidade ilegal entre os salários do homem e da mulher. Em 1966 foi aprovada uma lei pela igualdade do ordenado, porém a mesma não foi cumprida (COVA e PINTO, 1997, p. 76). O puritanismo cristão que regia toda a conduta do governo salazarista continuou a limitar o papel da mulher na sociedade ao de gestora do lar, reduzindo em excesso as suas funções cívicas. A mulher tinha acesso restrito ao voto, não podia pedir o divórcio, caso optasse pelo matrimônio de ordem cristã e, inclusive, no domínio familiar, não tinha voz. Cabia ao pai conduzir as diretrizes de educação dos filhos, enquanto a mãe deveria exercer um papel meramente consultivo, de pouca relevância, de acordo com o artigo 1882 (RODRIGUES, 1995 *apud* MARTINS, 2004, p. 3).

Portugal apresentava um alto índice de analfabetismo entre a população durante o Estado Novo. Nesse contexto desfavorável, as mulheres foram as que mais sofreram as consequências: 69,9 por cento delas eram analfabetas ao passo que 52,8 por cento eram homens, em 1930. Já em 1960 essa porcentagem diminuiu, porém a quantidade de mulheres sem saber ler e escrever ainda era superior aos homens: 36,7 contra 24,9 por cento (COVA e PINTO, 1997, p. 76). Vale salientar que as mulheres da zona rural encontravam-se em dupla condição de subalternidade. Primeiro, por serem mulheres e, segundo, por pertencerem ao campo.



Cova e Pinto (1997) e Martins (2004) apontam essa dualidade entre as mulheres do campo e as mulheres da cidade. As habitantes do campo representavam a maioria e as da cidade pertencentes a uma restrita elite cultural, política e econômica, a mesma elite que idealizou e executou os movimentos feministas da época. A própria palavra “mulher” era tabu entre a sociedade portuguesa durante a fase Salazarista e reflete a forte influência dos preceitos católicos sobre a população, que perdura até os dias atuais. Sobre isso, Maria José Magalhães comenta:

(...) o próprio termo mulher, tinha, na altura, uma conotação ligada à prostituição ou ao serviço doméstico. Era um termo depreciativo e está presente na memória das feministas portuguesas a coragem necessária para se assumirem como mulheres, por oposição a senhoras, e o esforço para os grupos [feministas] se denominarem mulheres (MAGALHÃES, 1998 *apud* MARTINS, 2004, p.3).

Apenas no século XX se ouve falar em escrita feminina na história da literatura portuguesa. Entretanto, a mulher continuou excluída do painel de escritores lusitanos até a primeira década desse mesmo século. Há poucos registros de obras escritas por mulheres nos projetos literários portugueses modernos, nomeadamente Orpheu e Presença. Isabel Allegro de Magalhães observa que na história literária portuguesa, diferentemente da literatura dos países europeus e da América do Norte, não houve uma tradição de escrita feminina. Contudo, ela destaca apenas uma obra que se configura “no sentido de uma escrita intencionalmente preocupada com as questões das mulheres e suas posturas em relação à sociedade em que vivem” (MAGALHÃES, 1995, p. 21).

Trata-se da obra *Novas Cartas Portuguesas* (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974) publicada em 1972, dois anos antes da Revolução dos Cravos. O livro das chamadas “três Marias” é considerado um marco literário e feminista dos anos 1970, pois trouxe um conteúdo revolucionário que se opunha aos moldes do regime salazarista, bem como ao seu discurso. Nesse livro, as autoras reinventam a obra *Cartas Portuguesas* escrita por Sórora Mariana Alcoforado no século XVII, considerada o primeiro ato de libertação feminina da literatura portuguesa, uma vez que Sórora Mariana era uma freira que vivia enclausurada e, em suas cartas, abordava assuntos de caráter íntimo relacionados ao seu amor por Noël Button, o Conde de Chamilly (FERREIRA, 2002).

Ao estabelecer uma comparação entre as Cartas de Sórora Mariana e as *Novas Cartas das três Marias* percebe-se que a literatura, em ambos os casos,

passou a ser um espaço para a manifestação dos desejos e reivindicações femininas no decorrer dos tempos. Entretanto, com uma certa distância temporal, percebe-se o seguinte:

de uma literatura lírica sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal defendia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem, discrição, ingenuidade, paciência, resignação, etc.) a mulher chegou a uma literatura ética-existencial (gerada pela ação ética/passional) que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta inerente à imagem padrão da mulher (anjo/demônio; esposa/cortesã; 'ânfora do prazer'/'porta do inferno'; etc.) (COELHO, 1996 *apud* FERREIRA, 2002, p. 89).

Este questionamento breve e direto revela bastante do viés inovador, reflexivo e provocador das *Novas Cartas Portuguesas*: "(...) Qual a mudança, na vida das mulheres, ao longo dos séculos?" (BARRENO; COSTA; HORTA *apud* MARTINS, 2004, p. 5). O Estado Novo, como prática costumeira, censurou o livro pouco tempo depois de lançado e instaurou um processo contra as escritoras Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa alegando que os assuntos tratados por elas atentavam contra o código moral e os costumes em vigor no país (MARTINS, 2004, p. 3). Tópicos "como a guerra e os conflitos, a violência, a discriminação, a feminização da pobreza, a (ausência de) liberdade, a colonização do corpo político e a imigração"<sup>8</sup> causaram furor ao brio do regime salazarista, porém ainda hoje são temas polêmicos, atuais e em fase de maturação, após o processo de democratização do país. Autoras posteriores como Lúcia Jorge e Teolinda Gersão retomam vários desses tópicos em suas produções literárias.

De maneira tal que "a recuperação de histórias perdidas das suas vozes, em tempos e lugares dispersos nos quais a presença feminina, já para além da necessidade de quaisquer gestos emancipatórios, assume uma íntima serenidade" (ALLEGRO, 2002 *apud* SANTOS, 2012, p. 11). Quando questionada por Ludmila Giovana Ribeiro de Mello (2012) sobre o papel da mulher escritora na sociedade contemporânea, Teolinda Gersão responde:

Considero-o exactamente igual ao papel do escritor. Estamos todos no mesmo barco, homens e mulheres, e somos cidadãos com os mesmos direitos e deveres. Os escritores escrevem para homens e mulheres, são

---

<sup>8</sup>Maiores detalhes sobre a importância histórica e literária da obra das "três Marias" podem ser encontrados no site do projeto de pesquisa intitulado *Novas Cartas Portuguesas 40 anos depois*, desenvolvido pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em Portugal. O excerto em destaque foi extraído do texto de apresentação do projeto, disponível em: <http://www.novascartasnovas.com/>. Consultado em 06.01.2013.

lidos por ambos os sexos, e o mesmo se passa com as escritoras (*in* MELLO, 2012, p.234).

A autora tende a se desvincular dos discursos que buscam estabelecer distinções entre escrita masculina e escrita feminina a fim de evitar uma compreensão reducionista de seu processo criativo. Seu pensamento vai ao encontro daquilo que propõe a estudiosa Isabel Allegro de Magalhães (1995). Segundo ela, no domínio da literatura, seria mais oportuno falar do “sexo dos textos” do que do sexo de quem escreve. Uma vez questionada se seria possível distinguir a escrita de um homem e a escrita de uma mulher, Teolinda Gersão revela-se bastante cética com relação ao assunto:

Não tenho resposta para essa pergunta, na verdade não sei. Têm-se feito experiências que se mostraram surpreendentes: leitores, confrontados com textos de autoria não identificada, classificaram-nos como “masculinos” ou “femininos”, e a percentagem de erro foi enorme. A questão do género é muito actual, e reconheço que pode ser interessante e útil em muitos aspectos, mas, enquanto escritora, nunca penso nela. Deixo aos críticos o trabalho de a analisar e debater, inclusive naturalmente nos meus próprios textos, mas na verdade, no que me diz respeito, não penso nesses aspectos quando escrevo. Sentir-me-ia limitada e condicionada se tivesse de pensar nessa questão (*in* MELLO, 2012, p. 235).

O fato das protagonistas de suas obras serem, na grande maioria, mulheres, é encarado como um processo involuntário da criação e também mais cômodo, dada a sua condição:

(...) Sendo mulher, é a minha experiência que conheço, a partir de dentro, porque a vivi, e a de outras mulheres que vi viver à minha volta. Digamos que tudo isso fica mais “à mão”. Mas o tema são muitas vezes as relações entre as mulheres e os homens, na sociedade em que vivemos. Posso adiantar que o meu próximo romance, que está praticamente terminado, é escrito na primeira pessoa, e a personagem central é um homem, a “voz” do livro, é portanto masculina. Fascinou-me esse tipo de experiência, entrar, como um actor, numa outra pele, e ver o mundo através de outros olhos (*in* MELLO, 2012, p.235).

A partir das declarações da autora, nota-se que, embora apresente as temáticas que envolvem o feminino muito bem exploradas e discutidas em sua obra, a mesma prefere conceber a sua escrita como algo que se constitui além das questões de género. Não há da parte da autora uma negação da busca pela afirmação da consciência feminina como um dos temas centrais de sua ficção. Como elucida Maria Heloisa Martins Dias (1992, p. 20):

Se são mulheres as personagens centrais de seus romances e se é feminina a óptica que comanda a narrativa, esse crédito à mulher se dá como autoconsciência de uma linguagem que, muito distante da guerra dos sexos, recolhe-se para trabalhar intimamente o seu modo de ser, singular, pessoal.

Sendo assim, podemos dizer que se trata de uma literatura comprometida muito mais com as dificuldades que o homem ou a mulher enfrentam para ser e estar no mundo contemporâneo repleto de crises e contradições, do que qualquer outra coisa. Indo mais além, parece-nos que a ficção escrita por Teolinda Gersão está fortemente interessada em representar o lado “inumano da humanidade”, perseguindo em seus textos - inclusive, nos contos aqui selecionados para análise - uma perspectiva que “enfrenta destemidamente a monstrosidade latente de ser humano” (ŽIŽEK, 2010, p.60)<sup>9</sup> na medida em que cria “mundos alternativos, para denunciar e desenvolver as condições que reprimem e enclausuram o ser humano” (ORNELAS, 2005, p. 105)<sup>10</sup>.

### 1.3 Teolinda Gersão – vida, obra e fortuna crítica

Abrimos esta seção com um excerto do livro mais recente de Teolinda Gersão intitulado *As águas livres* (2013):

Tudo fica mais fácil, ou pelo menos suportável, quando há uma testemunha que possa contar a história. Porque se espera que a testemunha veja o lado do mais forte mas também o do mais fraco, avalie a diferença das forças em jogo, saiba o que foi insuperável no conflito, até onde se conseguiu ir, e onde e quando se chegou ao limite. A testemunha é o lugar virtual do equilíbrio, da harmonia possível. Todos os juízos que depois se fizerem sobre a história serão provisórios, e necessitarão de ser revistos. Mas a história contada pela testemunha vai sempre continuar lá, aberta a outros olhos e outras formas de olhar. O escritor como testemunha. (GERSÃO, 2013, p.138 -139).

A auto-interpretação da autora sobre a profissão que exerce é um ponto de partida para situar a sua obra sob a ótica da crítica. Nesse fragmento, Teolinda Gersão assume a condição de testemunha que depõe a favor de sua própria causa

---

<sup>9</sup>Em estudo sobre o pensamento de Lacan, o filósofo e teórico crítico esloveno Slavoj Žižek expõe um posicionamento ético lacaniano, nomeadamente o “anti-humanismo prático”, que consiste em reconhecer o caráter inumano do ser humano e a forma bárbara de algumas de suas práticas. Tal perspectiva se mostra pertinente e bastante característica das gerações pós-Auschwitz, da qual a própria Teolinda Gersão faz parte, de certa forma. Esse ponto de vista lacaniano perpassa a obra de Teolinda Gersão e os contos analisados neste estudo. Todos, de maneira específica, tratam do ser humano em confronto com seus desejos, com o Outro, e com espaços desconhecidos. Confrontos esses que engendram a violência, evidenciando assim o lado inumano do ser humano. Não é de nosso interesse nesse estudo desenvolver essa questão do ponto de vista da psicanálise. Porém, para um maior aprofundamento do assunto, recomendamos consultar a seguinte referência: ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

<sup>10</sup>Cf. ORNELAS, José. “Corpo e Linguagem na Narrativa de T.G.”, *Veredas*, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, 2005. p.104-115.

(com intenção de autodefesa, talvez?). O fragmento acima é revelador, pois confirma um aspecto crucial da ficção gersiana: o distanciamento de qualquer viés ortodoxo ou tradicional do papel do escritor, bem como da própria escrita. O escritor na condição de testemunha elimina automaticamente a possibilidade de ser considerado o detentor absoluto do(s) sentido(s) do texto. Visto dessa maneira, o autor equipara-se ao leitor na medida em que ambos podem ser considerados sujeitos perceptivos que lançam olhares diversos sobre um mesmo ponto: o universo textual. Na sequência, após breve apresentação biográfica da autora, veremos o que os testemunhos da crítica especializada têm a dizer sobre a autora e sua obra.

Considerada uma das vozes femininas mais atuantes da ficção portuguesa da geração pós-25 de abril, Teolinda Maria Sanches de Castilho Gersão Gomes Moreno nasceu em 30 de Janeiro de 1940 na cidade de Coimbra – Portugal. Dedicou-se ao estudo da Filologia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tendo passado pela Universidade de Tübingen, na Alemanha, como bolsista do Serviço Acadêmico Alemão. Após concluir a licenciatura no período letivo 1962-1963, viveu no ano seguinte em Berlim trabalhando como leitora da editora alemã Paul Herbig. Mais tarde, entre 1976 e 1977, esteve em São Paulo para acompanhar o marido.

A carreira como professora universitária teve início na Universidade de Coimbra, quando foi assistente no Departamento de Germanística. Também lecionou português na Universidade Técnica de Berlim. De 1965 a 1973, ainda como professora assistente, trabalhou na Faculdade de Letras de Lisboa, onde ministrava seminários de Teoria da Literatura, Literatura Inglesa e Literatura Alemã. Em 1975 fez parte do corpo docente da Universidade Nova de Lisboa ensinando Literatura Alemã e Literatura Comparada. Já em 1995 foi professora catedrática da instituição supracitada. Neste mesmo ano aposentou-se e dedicou-se, com exclusividade, ao papel de escritora. Durante o período de criação do romance intitulado *A árvore das palavras*, publicado pela primeira vez em 1997, Teolinda Gersão foi para Moçambique, espaço da sua narrativa, e em 2004 foi escritora residente na Universidade de Berkeley, na Califórnia.

Durante os anos dedicados ao seu fazer literário, Teolinda Gersão conquistou vários prêmios, dentre eles o Prêmio de Ficção do Pen Club pelos romances *O Silêncio* e *O Cavalo de Sol* em 1981 e 1989, respectivamente; o Grande Prêmio de

Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores em 1995, com o livro *A Casa da Cabeça de Cavalo*; com *Os Teclados* conquistou o Prêmio da Crítica (Centro Português da Association Internationale des Critiques Littéraires), em 1996; em 2002, com o livro de contos *Histórias de Ver e Andar*, recebeu o Grande Prêmio do Conto Camilo Castelo Branco e, em 2008, foi a ganhadora do Prêmio Máximo de Literatura e do Prêmio de Literatura da Fundação Inês de Castro com o livro de ficções breves *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*. Teve ainda algumas de suas obras traduzidas para outros idiomas como o inglês, italiano, francês, espanhol, alemão, tcheco, holandês, croata, búlgaro e árabe<sup>11</sup>. Este reconhecimento nacional e internacional confirma a importância da escritora na história da ficção portuguesa pós-25 de Abril.

Maria Heloisa Martins Dias (1992, p. 16) aponta como características da prosa gersiana “a sondagem do mundo interior, o introspectivismo e o mergulho em processos como o fluxo de consciência, a projeção móvel dos pontos de vista, o desdobramento da personagem”, construindo assim uma ideia de “realismo intimista” sobre a ficção gersiana. Esses aspectos suscitam uma oportuna comparação entre a escritora portuguesa e Clarice Lispector feita pelo ensaísta português Eduardo Prado Coelho no texto “A seda do lenço”. Para ele, “mais do que contar experiências de acerto ou desacerto, exaltações ou simulacros, Teolinda Gersão mostra-nos a *guerra dos mundos*” (COELHO, 1984, p. 93). Nesse sentido, segundo Gomes (1993, p. 74):

...pode-se dizer que Teolinda escreve histórias exemplares (sem que isso implique necessariamente um fim moral), arquetípicas, que servem para, criticamente, comentar as relações humanas deterioradas. O resultado dessa investigação do ser é a composição de um romance minimalista, no sentido de que a autora, em vez de privilegiar o épico, as grandes ações, privilegia a intimidade dos seres no cotidiano. Daí a sua vocação miniaturista, presente no levantamento minucioso de objetos, que “explicam” e iluminam o homem.

Sob o ponto de vista do estudioso português Carlos Reis (2003, p.22), o percurso literário da escritora portuguesa em causa é “seguro, sereno e pouco propenso à exuberância do espectáculo que não raro gera dúvidas sobre a efectiva seriedade de uma obra”. Parece ser consenso entre a crítica a presença de uma voz feminina que perpassa toda a ficção escrita por Teolinda Gersão. Vários estudos se debruçaram sobre essa particularidade. Dentre eles, destaca-se a tese de doutorado

<sup>11</sup>Informações extraídas do site disponível em: <http://teolindagersao.wordpress.com/>. Consultado em 17.05.2013.

de Dias (1992) intitulada *O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão*. Estudos assim findam por mostrar, dentre outros aspectos, a potencialidade da escrita e da linguagem para transformar realidades castradoras e devolver a voz, a autoestima e a dignidade da mulher em meio aos impasses e limites impostos por uma sociedade patriarcal e opressora. Na esteira de Dias (1992), Benevenuto (2010, p. 19) aponta as estratégias usadas pela autora na construção das personagens:

...para se posicionarem contra o sistema opressor são os elementos fantásticos ou imaginários, que aparecem nas obras com o intuito de abrigar os sonhos femininos num espaço que ultrapassa os limites do real, e portanto, menos permeável a um olhar masculino estatuído, com dominância da racionalidade.

Ainda sobre as personagens criadas por Teolinda Gersão, Gomes (1993) considera que a autora almeja representar os modos das pessoas ao invés de tipos sociais específicos. Esse aspecto corrobora a densidade e complexidade das personagens, uma vez que a formação das mesmas não se fundamenta em estereótipos ou clichês sociais do humano, mas sim na diversidade e plasticidade do mesmo. Isabel Pires de Lima, estudiosa da Universidade do Porto, divide a obra da escritora portuguesa em dois momentos principais. O primeiro seria no início da década de 1980, período de suas primeiras publicações, a saber *O Silêncio* (1981), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984). Nessa fase, a obra de Teolinda Gersão apresenta duas vertentes principais, na concepção de Isabel Pires de Lima:

1. uma forte tendência para a criação de universos auto-referenciais ou narcísicos, remissivos de modo especular para ambientes sociais e urbanos contemporâneos e familiares da autora: artistas, professores, médicos, personagens femininas inquietas que se autoquestionam e questionam o processo da criação estética;
2. uma clara propensão experimentalista, que subordina a linearidade narrativa a diversos processos de decomposição, a movimentos de descontinuidade, a rupturas súbitas e a um procedimento simultâneo de autodescrição reflexiva (LIMA, 2002, p. 9).

Já em finais dos anos 1980 em diante, com a publicação de *O Cavalo de Sol* (1989), *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995), *A árvore das palavras* (2004), *Os Teclados* (2012), *Os Anjos* (2000) percebe-se um distanciamento do experimentalismo característico das obras publicadas na primeira década e das inquietações próprias da ficção portuguesa pós-25 de Abril para adentrar em um universo textual que é “menos experimentalista [...] mas mais aproximável de uma dominante pós-moderna, assente num certo descomprometimento axiológico do

sentido, gerador de mundos possíveis e de instabilidades”, segundo Lima (2002, p.10). Portanto, as obras subsequentes da autora tendem a utilizar estratégias textuais que findam por desvincular as narrativas do espaço lusitano, por exemplo.

Essas observações ficam ainda mais claras a partir dos anos 2000, após a publicação da novela *Os Anjos* (2000), quando a escrita de romance e novela dá lugar aos livros de contos: *Histórias de ver e andar* (2002), *O mensageiro e outras histórias com anjos* (2003) e *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007). Apenas quatro anos depois, em 2011, a autora retoma a produção romanesca com *A Casa de Ulisses* e, em 2013, publica *As águas livres*, que se assemelha ao formato “diário” d’*Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984). Relativamente ao primeiro livro de contos de Teolinda Gersão, Elzira Maria Perpétua (2005) faz as seguintes observações:

A matéria que constitui os contos de *Histórias de Ver e Andar* insere-se no cotidiano e ganha foros de universalidade à medida que neles se expõem os pequenos dramas da condição humana atualizados no funcionamento de nossa sociedade pós-moderna. Encontramos aqui personagens cujas histórias – de separação, de abandono, de velhice, de aviltante disparidade social, de solidão, enfim – são ambientadas num mundo em que o aparato tecnológico e as questões sociais e existenciais se fazem tão amalgamados que as narrativas se tornam absurdamente possíveis. E tornar-se-iam também absurdamente comuns, não fosse o modo como Teolinda as vê e as faz andar, isto é, o modo como as narrativas são elaboradas.<sup>12</sup>

Os pertinentes apontamentos acima podem ser estendidos aos demais livros de ficção breve da autora. Convém salientar que essa constância dos temas abordados não está associada ao que poderíamos chamar de déficit criativo. Ao contrário, abordar os mesmos temas de maneiras distintas a cada texto revela a habilidade da autora em explorar os vários instrumentos narrativos em prol da consolidação de um projeto comum aos seus romances, como aponta Dias (1992, p. 24). Tal aspecto também vale para as ficções breves: “romper com o círculo que aprisiona o ser humano, através da afirmação de uma fala que vai-se libertando da opressão à medida que se utiliza de instrumentos diferentes...”.

Percebe-se que um desses instrumentos através do qual se estabelece a narrativa da autora é a visão (DIAS, 1992, p. 28), um dos gradientes sensoriais

<sup>12</sup>Excerto extraído do trabalho de Elzira Maria Perpétua apresentado no XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, de 23 a 26 de agosto de 2005, no Instituto de Letras da UFF – Universidade Federal Fluminense, em Niterói, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmV0xGOWtvS0xHSVE/edit?pli=1>. Consultado em 20.03.2013.



(BORGES FILHO, 2007) que dão forma ao espaço narrativo.<sup>13</sup> A movência do olhar “que opera como visão crítica, como instrumento de denúncia” (DIAS, 1992, p. 39) garante a dinâmica do texto de Teolinda Gersão e é capaz de transformar a generalidade dos assuntos do cotidiano do ser humano contemporâneo em algo surpreendente para o leitor, uma vez que são tratados a partir de óticas diferenciadas. É por essa razão que Eduardo Prado Coelho situa, imagetivamente, a narrativa de Teolinda Gersão a partir da forma de um círculo: “um círculo de vida”, onde “contar não é [...] sobrepor factos, mas alargar progressivamente o impacto da pedra ao cair na água” (COELHO, 1984, p. 92). A forma cíclica de narrar se afasta de uma estrutura linear que, nos textos da autora, “surge como a forma masculina de clausura” (*Idem*). De acordo com o ensaísta português:

cada experiência, cada acontecimento, forma o seu círculo, o espaço da sua verdade evidente. Nenhum destes blocos se soma a outro, nenhum lastro se define: bloco a bloco, cada bloco justapõe-se, condensa-se na sua matriz, abre e fecha um círculo de vida, traz *um conhecimento nómada* que nunca se acumula num saber da experiência (COELHO, 1984, p. 92).

Pelos dados biográficos levantados nessa seção, constata-se facilmente que estamos a falar de uma escritora cosmopolita por excelência. Este aspecto, não raro, perde-se em análises textuais meramente biográficas, nas quais o percurso das personagens, bem como os enredos presentes nas suas narrativas, são diretamente associados aos trajetos percorridos por ela própria. De fato, seja no romance ou no conto, a autora traz refratadas as experiências vivenciadas pelos lugares por onde passou e que não foram poucos. Contudo, para que o nosso estudo não se transforme em pesquisa sociológica ou historiográfica, daremos prioridade ao labor artístico da autora, de modo que os aspectos biográficos que por acaso se insiram na obra só nos interessarão na medida em que se fizerem presentes na estrutura interna dos textos. Em outras palavras, qualquer tentativa de justificar a composição da obra a partir de contextos e biografias do autor, sob os moldes do século XIX, quando a obra era justificada apenas a partir de dados externos, para nós, significa desprezar um trabalho de construção artística. Não é sobre isso que nos dispomos a tratar.

Das quatorze obras publicadas por Teolinda Gersão, três delas são livros de contos. Os dois primeiros foram publicados em 2002 e 2003, respectivamente: *Histórias de Ver e Andar* e *O mensageiro e outras histórias com Anjos*. Quatro anos

---

<sup>13</sup>Esmiuçaremos essa questão mais adiante, na seção dedicada ao espaço narrativo.

depois, foi publicado *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*. É interessante observar que a palavra história (com h) está presente no título de todos os seus livros de contos. É como se essa palavra condensasse a relação intrínseca da literatura com a história e ao jogo do real com o fictício e o imaginário enquanto relação primordial do texto literário, como propõe Wolfgang Iser (1996) em seus princípios da antropologia literária.

A encenação literária nos textos de Teolinda Gersão, as suas histórias, portanto, pretendem dar visibilidade à plasticidade humana. E, de fato, o feminino nesse contexto ganha destaque. Maria de Fátima Marinho, uma das organizadoras da antologia crítica sobre a autora, intitulada *Retratos Provisórios*, afirma que:

A obra de Teolinda Gersão representa, de formas diversas, a mesma obsessão de querer significar um universo focalizado quase exclusivamente por mulheres, mostrando os diferentes avatares de um mundo que se estrutura em torno de experiências várias, simbolizadas por faixas etárias variáveis e por circunstâncias que, à primeira vista, podem parecer completamente estranhas (MARINHO, 2006, p. 119).

Nos textos de Teolinda Gersão a mulher deixa de ser objeto de representação para ser sujeito de representação. É a mulher que fala, que se impõe. A condição da mulher é evidenciada no universo romanesco da autora através das personagens e das narradoras por ela construídas, estando estas geralmente em contraste com alguma perspectiva masculina. Como é o caso do seu primeiro romance, *O Silêncio* (1981), que se desenvolve a partir do diálogo de dois amantes, Lídia e Afonso, e suas formas antagônicas de encarar a vida.

Como afirma Maria Nazaré Gomes dos Santos (2005)<sup>14</sup>, a obra de Teolinda Gersão questiona a cultura patriarcal a partir de um ponto de vista feminino, na tentativa de valorizar/recuperar as vozes que estão à margem do poder. Tais aspectos desdobram-se no texto sem qualquer viés panfletário. Teolinda Gersão não acredita que a literatura tenha força plena para mudar os rumos do mundo, mas acredita no potencial da sua escrita enquanto força motriz de mudança, primeiro dela própria e, segundo, dos leitores.<sup>15</sup> De acordo com o que escreveu Olga Maria Carvalho Duarte em sua dissertação de mestrado (2005, p.24):

<sup>14</sup>Ver: SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos. "A poética da ambivalência de A Casa da Cabeça de Cavalo: tão longe/tão perto do "Coração Selvagem" da escrita". In: PETROV, Petar (Org.). O romance português pós-25 de Abril – o grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002), 2005, p. 210-218.

<sup>15</sup>Teolinda Gersão fala sobre esse assunto em entrevista disponível no seguinte site: [http://members.shaw.ca/eduardobbpinto/teolindagersao\\_entrevista.htm](http://members.shaw.ca/eduardobbpinto/teolindagersao_entrevista.htm). Consultado em 02.01.2013.

Do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina procura criar um espaço dentro do universo da Literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que constituem um olhar da diferença.<sup>16</sup>

Logo, o que entendemos por espaço feminino na ficção de Teolinda Gersão finda por compor e “representar, na sua abstracção descritiva, esse eterno feminino susceptível de múltipla e diversificada concretização ao sabor das sensibilidades epocais ou de códigos estéticos revertidos em imagem...” (RITA, 2006, p. 19). Seja a imagem da mulher sacrificada, do conto “A mulher que prendeu a chuva”, a imagem da mulher que narra os conflitos de sua condição de estrangeira em “Encontro no S-Bahn”, a quebra de perspectiva do modelo de mãe ideal da sociedade patriarcal judaico-cristã em “A ponte na Califórnia” ou a mulher inserida em um contexto alienante, mas que se liberta de um destino comum ao seguir seus instintos e desejos, como em “Um casaco de raposa vermelha”.

#### **1.4 Contística gersiana em foco: panorama geral do livro *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias***

A obra em causa é composta por quatorze contos intitulados “Cavalos Noturnos”, “As tardes de um viúvo aposentado”, “Encontro no S-Bahn”, “Roma”, “O cão”, “Conversa”, “História Antiga”, “A mulher que prendeu a chuva”, “Se por acaso ouvires esta mensagem”, “Avó e neto contra vento e areia”, “Cidades”, “A ponte na Califórnia”, “Um casaco de raposa vermelha” e “O Verão das teorias”. Neles a autora elege o ser humano lidando com diferentes contextos, situações e espaços como força motriz dos seus escritos. Na maioria das narrativas presentes teremos o *anthropos* em confronto com grandes espaços urbanos. Nova York, Roma, Lisboa, Berlim são alguns deles. Portanto, convém dizer que se trata de uma obra com predominância temática.

A composição do livro não se afasta dos traços estéticos que caracterizam o conjunto da obra da autora, em que “as personagens vivem um difícil exercício de

---

<sup>16</sup>Dissertação de mestrado disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5620/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Te%20se%20de%20Mestrado%20em%20Teoria%20da%20Literatura%20e%20E2%80%A6.pdf>. Consultada em 02.01.2013.

sobrevivência frente à alternância de perdas e ganhos no mundo em que estão inseridas” (FONSECA, 2009, p. 20)<sup>17</sup>. Ou seja, são escritos que findam por representar/refratar/objetivar o processo, repleto de dor, delícia e cheio de sacrifícios que o homem e a mulher enfrentam para ganhar novas formas – no nível do pensamento e da atitude – moldadas pelo tempo e espaço, principalmente. Vale salientar que Teolinda Gersão, assim como boa parte dos autores portugueses da fase pós-Revolução do Cravos, assume uma postura comprometida com o panorama político, histórico e social do seu país.

No romance *A árvore das palavras* publicado em 2004 no Brasil, por exemplo, há um forte intercâmbio entre ficção e história, uma vez que trata, genericamente falando, da realidade conflituosa dos tempos coloniais em Moçambique através do olhar de personagens provenientes de realidades antagônicas: colonizador x colonizado; casa branca x casa preta. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, lançado em 1982, também se destaca nesse aspecto e se passa no tempo da ditadura salazarista, fase nefasta da história lusitana.

Ao contrário do que ocorre na sua produção romanesca, a autora não mais privilegia o espaço português nos contos. O que se percebe no livro em causa é uma atenção maior voltada para a construção de uma narrativa que se compõe a partir de olhares, tempos e espaços diversos, traço sintomático da habilidade e versatilidade literárias da escritora. Sobre esse assunto, Dias (2008, p. 401) afirma:

Nos contos, não é mais Portugal a grande personagem mas uma cultura contemporânea, que pode ser qualquer país, onde questões de natureza complexa despontam como resultado da grande tensão entre necessidades ou impulsos individuais e a reificação gerada pela sociedade tecnológica com seus meios devoradores de produção: incomunicação, traições, desencontros, egoísmo, manipulação, automatismo, inconsciência, crueldade.

Todos esses “meios devoradores de produção” elencados por Dias (2008) estão contemplados nos contos que compõem *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*. Temas como a fragilidade humana diante da inevitabilidade da morte (“Cavalos Nocturnos”, “Se por acaso ouvires esta mensagem”, “As tardes de um viúvo aposentado”, “Roma”), a violência, em particular, contra a mulher (“História Antiga”, “A mulher que prendeu a chuva”, “Encontro no S-Bahn”), a animalização e alienação do indivíduo (“O cão”, “Um casaco de raposa vermelha”), a banalização da

<sup>17</sup>Citação extraída da dissertação de mestrado de Eliane Limonti da Fonseca, disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-07122009-134908/pt-br.php>. Consultada em 08.08.2012.

crueldade, falta de afeto, frieza nas relações humanas, especialmente nas cidades (“A ponte na Califórnia”, “Cidades”, “Roma”), a incomunicabilidade (“O Verão das teorias”) são os que mais se evidenciam.

Verifica-se a presença de narradores em primeira pessoa, terceira pessoa, do discurso indireto livre e até do infinito verbal a conduzir as histórias. Essa variada gama de vozes foi motivo de crítica negativa em uma resenha escrita por Ana Soares e publicada no site da revista Colóquio Letras<sup>18</sup>. Soares alega que não há uma motivação clara que justifique a multiplicidade de vozes presentes nas narrativas, de modo que essa característica em nada acrescenta na qualidade estética do livro. Segundo ela, “a dispersão das vozes que contam conduz antes a uma falha na pessoalidade narrativa (e afasta, por isso, o leitor) do que a uma mais-valia literária”.

Discordamos desse ponto de vista porque a linearidade ou predominância de voz narrativa não nos parece um traço característico das ficções breves de Teolinda Gersão. Ao contrário, acreditamos que a variação de vozes<sup>19</sup> corrobora a participação ativa do leitor, de modo que essa diversidade amplia as possibilidades de identificação entre quem narra e quem lê. Além disso, embora a autora tenha declarado fascínio pelos narradores oniscientes e onipotentes em entrevista concedida para Santos (2012), a mesma não acredita na supremacia dos narradores sobre as personagens. Parece ser uma preocupação estrutural e estética da autora prezar pela construção da perspectiva do olhar das personagens, de modo que este fale por si e tenha autonomia, e não o narrador:

Como escritora, fascina-me a ideia, na verdade falsa, de que o narrador pode ser onisciente e onipotente. Esta ideia é ela própria uma encenação, o narrador é muito menos poderoso do que pretende fazer o leitor acreditar, as personagens têm uma vida própria, nunca são

---

<sup>18</sup>Resenha crítica disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=25>. Consultada em 10.05.2013.

<sup>19</sup>Acerca desse assunto, recorremos ao conceito de polifonia proposto pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Em síntese, essa ideia pressupõe a existência de várias vozes em um mesmo discurso. Ou seja, a formação de um texto polifônico deriva da presença de várias vozes distintas, ideologicamente falando, porém com a mesma relevância no discurso. O caráter antiautoritário e democrático do conceito de Bakhtin é notório nos textos de Teolinda Gersão, onde vários sujeitos com pontos de vista e vozes diversas se inserem no discurso sem que, para tanto, haja uma disposição hierárquica dessas mesmas vozes no texto. No conto “A mulher que prendeu a chuva”, por exemplo, esse aspecto se evidencia na polêmica e perceptível distinção de vozes e mundos do narrador e das funcionárias do quarto de hotel. Para mais detalhes acerca do referido conceito, sugerimos a seguinte leitura: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

marionetes que ele manipule à vontade, e lhe obedeçam (GERSÃO in SANTOS, 2012, p. 215).

Outra crítica feita ao livro, e com a qual também discordamos, é a de que há uma ausência de sentido acerca da visão de mundo da autora acarretada pela “desunião das várias partes do livro”. Ora, a ausência de linearidade e predominância de voz narrativa já não seriam uma demonstração contundente, porém implícita, da visão de mundo da autora? Não seria um modo de refratar o estado caótico do mundo globalizado, onde as tecnologias que diminuem distâncias são as mesmas que reforçam as desigualdades sociais? Ou, quem sabe, dar voz para múltiplos narradores não seria uma forma de se opor ao silêncio opressor a que todos findam por se submeter quando inseridos no Sistema?

Sobre o universo literário de Teolinda Gersão, uma de suas personagens, Lídia, do romance *O Silêncio* (1981, p.60), sugere o seguinte: “porque é nesse espaço de caos que começa verdadeiramente uma casa, crescendo de corpos, cabeças, palavras, uma casa viva, um animal novo”. Uma “casa viva”: é assim que ousamos classificar os contos de Teolinda Gersão, com ênfase naqueles presentes em *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007).

Os anos dois mil foram marcados pela produção das ficções breves da autora. Para Santos (2012, p. 11), Teolinda Gersão exerce o que Walter Benjamin entende por contação de história (*story telling*). Ela própria se assume enquanto contadora de histórias e confessa a dificuldade inicial que sentiu para escrever contos:

Julguei que nunca ia ser capaz de escrever contos, porque o conto é um gênero muito difícil, muito condensado, e eu gosto de desenvolver as personagens, os ambientes, o clima, a atmosfera e todo o desenrolar do conflito...O romance precisa de um tempo para se desenvolver, para passar de um ponto A para um ponto B. Portanto, acontecem muitas coisas e chega-se a uma solução no fim, ou pelo menos a uma situação muito diferente da que estava no início. E eu gosto de traçar essa evolução. No conto não há isso, não há tempo, é muito mais centrado numa situação, é uma coisa muito mais pontual e o resto desaparece. A situação tem que ser muito forte e não dá espaço para desenvolver os caracteres das personagens. De facto é diferente, e é um gênero difícil, porque é difícil em quatro, cinco páginas colocar tudo isso (GERSÃO in SANTOS, 2012, p.210).

Dentre as suas vivências com o ato de narrar, Teolinda Gersão destaca, ainda em entrevista concedida a Santos (2012), a experiência de um contador de histórias africano. A ideia de transmissão de histórias ancestrais chamou bastante a atenção da autora. Ela se interessa pelo fato de que a criação deve partir de algo

pré-existente. Ou seja, as histórias, antes de serem narradas, já existem e são de todos, não são posse única e exclusiva do narrador:

Esta ideia de que as histórias pertencem a toda a gente, nós, os narradores, só lhes damos forma, mas no fundo não estamos a criar a partir do nada é interessante...Isso me interessa como contadora de estórias (GERSÃO in SANTOS, 2012, p. 214).

A relação do texto literário com a história revela-se de forma intensa nos contos que compõem *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007). Veremos que os fatores da sociedade na qual a autora está inserida exercem papel decisivo na narrativa e, como bem aponta Candido (2000, p. 13), tais fatores, assim como os psíquicos, interessam a análise literária desde que apresentem a sua função na estrutura interna do texto.

Antonio Candido, ao dissertar sobre o fator social na literatura, faz uma crítica pertinente ao radicalismo estruturalista que, por sua vez, defende a autonomia da obra das componentes externas ao texto. Para ele, essa concepção "...despreza, entre outras coisas, a dimensão histórica, sem a qual o pensamento contemporâneo não enfrenta de maneira adequada os problemas que o preocupam" (CANDIDO, 2000, p.15).

Sendo assim, a escolha dos contos para análise foi feita a partir de dois critérios principais: 1) a dimensão histórica que os mesmos dispõem, uma vez que compartilhamos da opinião do estudioso mencionado; 2) a dimensão espacial, com ênfase na perspectiva do olhar das personagens. Entendemos por dimensão histórica desde o ato da escrita da autora, enquanto produção de um ser social, até as marcas de historicidade direta e/ou ficcionalizada apresentadas nos textos, com ênfase neste segundo. Já a dimensão espacial está, genericamente falando, associada ao processo de verbalização da experiência de percepção. "Encontro no S-bahn", "A mulher que prendeu a chuva", "A ponte na Califórnia" e "Um casaco de raposa vermelha" são narrativas que, se aplicadas ao método de análise que busca a historicidade, revelarão, de imediato, aspectos dos confrontos históricos entre Norte e Sul da Europa, entre homem e mulher, Europa e África, entre as fases anteriores e posteriores ao 25 de Abril em Portugal. Entretanto, buscaremos demarcar a historicidade no texto em níveis diversos, seja através de dados aparentes ou a partir de elementos internos singulares ou reconhecíveis da História.

Em "Encontro no S-Bahn", a narração da personagem, o seu fluxo de consciência em torno de uma terra que lhe é desconhecida e que em tudo a

constrange denotam, como já mencionamos, aspectos de historicidade direta: o embate entre norte x sul da Europa, o estado de medo e de opressão gerado pela Guerra Fria. Já em “A mulher que prendeu a chuva”, teremos o confronto de um estrangeiro com outras formas de conhecimento válido, mais precisamente os conhecimentos que fazem parte do continente africano. A historicidade do referido texto está justamente em uma particularidade insólita representada pela violência sacrificial da mulher, sendo ela uma espécie de “bode expiatório”.

Em “A ponte na Califórnia” teremos o relato de um narrador adulto sobre um episódio traumático de sua infância. Serão alvo de nossa atenção e análise as perspectivas dessas duas fases da vida, infância e adulta, e os olhares desmistificadores sobre o ser humano e sobre a condição da mulher na sociedade contemporânea. Todos os contos selecionados vão ao encontro da análise textual proposta, uma vez que evidenciam os distintos olhares do *anthropos* sobre determinados contextos, o confronto do ser humano com grandes espaços urbanos, abordam o tema da violência, e neles poderemos demarcar a historicidade através das diferentes perspectivas das personagens (princípio do espaço como focalização), recorrendo ao que é externo ao texto apenas quando a estrutura interna exigir e permitir.

“Um casaco de raposa vermelha” é, de todos os contos do livro, aquele considerado o mais popular e intrigante<sup>20</sup>. No texto, a obsessão de uma empregada bancária por um casaco de pele de raposa vermelha é descrita por um narrador onisciente que esmiúça o estado psíquico da personagem em meio ao desejo da mesma por um objeto de consumo que está além das suas posses financeiras. A historicidade do referido texto está, mais uma vez, na “singularidade insólita” representada pela metamorfose da personagem em raposa, após o consumo do casaco. Sabemos que a alegoria da metamorfose não é novidade na literatura ocidental. Mas, assim como no clássico kafkiano, percebe-se na contística gersiana

---

<sup>20</sup>O conto foi adaptado para o teatro por duas companhias dos Estados Unidos, a saber: “Celebrating the Short-Story” em 2005, no Symphony Space Theatre New York. Em Dallas, no Art Museum, em 2006. Foi ainda apresentado nos espetáculos “Stories on Stage” e transmitido pela BBC e pelo New York Public Radio, em 2008. Foi incluído no CD “Wondrous Women, na antologia “Sudden Fiction”, que reúne os melhores contos do ano, americanos ou traduzidos de outras línguas, selecionados pela editora W. W. Norton. Foi incluído ainda, em 2010, no livro intitulado “Writing Fiction”, de Janet Burrow, considerado um best-seller sobre escrita criativa nos Estados Unidos. Além disso, está presente numa antologia *Quest, Reading for pleasure, Secondary Cycle Two. La Chenelière Education*, desenvolvida para alunos franceses do liceu que aprendem inglês no Canadá, também em 2010, e virou peça de teatro radiofônico adaptada por Mike Walker e transmitido na New York Public Radio e na BBC (SANTOS, 2012).



a ambição estética/literária de evidenciar problemas que preocupam em determinadas épocas. No primeiro caso, a vida e as obrigações de um pequeno-burguês e, no segundo, além disso e dos excessos da sociedade de consumo, encontraremos o desejo na contramão do que propõe René Girard, surgindo na narrativa como algo positivo.

## CAPÍTULO II - APRESENTAÇÃO DE TEORIAS E MÉTODO DO ESTUDO

Propomos neste capítulo uma concisa apresentação dos princípios teóricos e do método que encabeçam esse estudo, que será dividida em três seções: Antropologia literária: princípios; A violência, segundo René Girard, e Ficção e Espaço. No primeiro momento, abordaremos os princípios da antropologia literária suscitados por Wolfgang Iser, buscando situar a literatura como “via privilegiada para investigar algo das disposições que constituem a natureza humana” (ISER, 1999, p. 198). A violência, segundo René Girard, é inerente ao ser humano e, como faremos notar no capítulo seguinte, perpassa todos os contos selecionados, direta ou indiretamente. Para esse antropólogo francês, a violência é deflagrada pelo que ele chama de “desejo mimético”. Este e outro princípio inserido na teoria mimética girardiana, nomeadamente o “sacrifício do bode expiatório”, serão detalhados nesta parte do estudo, pois acreditamos que estabelecem conexões com a forma como a violência e o desejo são refratados nos contos.

Por fim, destacaremos o método de análise adotado - a toponálise - com ênfase em uma das categorias analíticas do espaço narrativo que, em nossa perspectiva, corrobora a reflexão em torno das questões existenciais humanas: o “espaço como focalização”, sendo este constituído pela experiência verbalizada do olhar dos sujeitos perceptivos sobre aquilo/aquele que está em volta deles. Todos esses pressupostos teóricos e metodológicos, cada qual com suas especificidades, findam por convergir durante o processo de leitura e análise dos textos propostos, uma vez que nos dispomos a verificar condutas (violentas) do *anthropos*, seres históricos e sociais, quando inseridos em situações de deslocamentos, espaços estrangeiros, fronteiros, “não-lugares”, e/ou tomados pelo “desejo mimético”.

### 2.1 Antropologia literária: princípios

Façamos um breve intróito antes de abordar as questões principais desta seção. Não raro, no domínio dos estudos literários, nota-se um equívoco persistente que consiste na omissão da sutil diferença entre teoria e método. Aquela é fundamentada a partir de um conjunto de conceitos com aplicabilidade vasta e

ambição de universalidade. Já o método não apresenta a mesma ambição, mas requer a construção de instrumentos de interpretação nos quais o analista, ao se deparar com vários sentidos, fará a sua interpretação para um texto determinado. Em outras palavras, enquanto a teoria apresenta uma dimensão heurística e ampla, o método traz um viés hermenêutico e particular.

Esse esclarecimento se faz de extrema relevância, uma vez que os princípios da antropologia literária aparecem em nosso estudo na condição de teoria e proposta epistemológica e não como método de análise. O próprio Wolfgang Iser enfatiza essa distinção e ressalta a importância de compreender a antropologia literária como um constructo (CASTRO ROCHA, 1999). Reconhecemos a total impossibilidade de esmiuçar a complexidade da teoria de Wolfgang Iser neste espaço reduzido. Mas buscaremos pontuar as ideias principais do pensamento do teórico alemão acerca do modelo que, precisamente pela inquietação que nos provoca, norteia este estudo.

Juntamente com Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser foi um dos principais líderes da Escola de Constança. Este grupo de pesquisadores surgiu no final dos anos 1960 na Alemanha e foi determinante no contexto dos estudos literários do país por reclamar, em princípio, a inclusão do dado histórico no domínio das análises. A Estética da Recepção surgiu como fruto dessa perspectiva e na contramão do método estruturalista. No contexto alemão, Segundo Wolfgang Iser (1996, p. 20),

a estética da recepção comporta uma distinção básica entre um estudo da recepção propriamente dita e uma análise do chamado efeito ou impacto que um texto possa provocar.

Ou seja, para ele, o que se entende por Estética da Recepção atinge uma compreensão mais ampla quando se estabelece a distinção entre estética da recepção e teoria do efeito estético. Esta é complementar daquela. Enquanto a primeira busca verificar as condicionantes históricas que proporcionam determinado tipo de recepção de leitura, o viés da teoria do efeito estético, além de verificar o fator histórico, tem interesse em observar o impacto que determinada leitura causa no receptor. A teoria do efeito estético busca mostrar que é precisamente esse impacto que torna uma obra, um objeto artístico, em objeto estético.

A capacidade da literatura de fazer o humano pensar sobre si mesmo e sobre o que lhe cerca é anunciada na teoria do efeito estético e vem, mais tarde, a ser

mais desenvolvida pelo pesquisador alemão nos seus estudos sobre a antropologia literária. Veremos que alguns princípios da teoria do efeito estético se perpetuaram na antropologia literária. Como a ideia de interação, por exemplo. No primeiro caso, através da dialética entre texto e leitor, e no segundo caso através da relação entre fictício e imaginário. Assim como a teoria do efeito estético atribui importância para a imaginação do leitor na construção dos sentidos do texto, é o próprio texto, ou seja, a ficção, que aciona a imaginação. Esta, para o teórico alemão, não é auto-ativável. Se entendermos a antropologia literária como um desdobramento da teoria do efeito estético, muito do que é exposto no estudo de Iser, apesar da complexidade, passa a fazer mais sentido, uma vez que ambos, como constructo, “não são necessariamente descrições de ocorrências empíricas” (ISER, 1999, p.47).

Wolfgang Iser constata através de sua teoria do efeito estético que há uma necessidade do ser humano de estar em contato com esse “fingimento”, com um mundo “ilusório” proporcionado pelo contato com o texto literário, e tal aspecto, por si só, é revelador, visto que “ler uma obra de ficção sempre significava viver outra vida” (JAMES apud ISER, 1999, p.66). Talvez isso explique também o fato de textos literários que envolvem o tema da violência sejam tão sedutores para o leitor, como apontaremos no tópico a seguir. Imerso no texto, o leitor torna-se capaz de observar a si mesmo, gerando um processo de auto-interpretação humana. Eis para o que a antropologia literária se propõe: discutir e responder as perguntas que a teoria do efeito estético lançou e deixou sem resposta.

No livro *O Fictício e o Imaginário. Perspectivas de uma Antropologia Literária* (1996), Wolfgang Iser teoriza sobre o assunto. Para tanto, busca, desde o prefácio, deixar clara a importância de não recorrer aos princípios de outras correntes da antropologia para descrever a antropologia literária. Com essa atitude, Iser ambiciona poupar a literatura de ser mera ilustração no âmbito de um determinado estudo, nomeadamente a psicanálise, por exemplo (ISER, 1996, p.10). Inclusive, percebe-se um extremo cuidado de sua parte para não transformar a literatura em um simples acessório para outros fins. Por isso a resistência do teórico em utilizar expressões próprias de outras áreas do conhecimento no âmbito de seus estudos literários. Sobre isso, David Wellbery conclui que

na teoria iseriana, a literatura não é um fenômeno secundário [...] mas antes algo co-originário e portanto essencial à esfera do humano. Assim, em vez de ser explicada por referência a uma noção do humano, a literatura serve como meio pra explorar o que o humano é (WELLBERY, 1999, p. 182).

Os quesitos que mais nos interessam na teoria iseriana são os seguintes: 1) a relação triádica que ele estabelece como propriedade fundamental do texto literário; 2) a reflexão que propõe acerca do imaginário, corroborando a amplitude do termo ao compreendê-lo para além do universo intratextual; 3) o texto literário como meio para realizar uma auto-interpretação humana. Conforme Iser, o fictício e o imaginário “são disposições humanas que também constituem a literatura” (ISER, 1999, p. 66). Dessa declaração, fica clara a ideia de que ambos os constructos não são uma exclusividade literária, mas se relacionam diretamente com as experiências da vida humana.

Pensar a literatura como fruto da relação triádica entre o real com o fictício e o imaginário é o que mais nos atrai nessa teoria, uma vez que a ligação estabelecida exclui qualquer possibilidade de oposição entre as partes, entre ficção e realidade, sendo a ficção associada ao universo intratextual e a realidade, ao extratextual. Considerando a diferença e complementariedade entre ambas as instâncias, porém nunca estabelecendo uma radical oposição entre elas, pode-se dizer que a heurística proposta por Iser visa repensar e superar essa suposta distinção, ampliando a concepção do imaginário ao reconhecer os efeitos do mesmo, seja no âmbito literário ou das relações cotidianas.

De acordo com Sandra de Pádua Castro<sup>21</sup>, a antinomia entre ficção e realidade “tem raízes profundas na herança platônica e numa modernidade que divisava “luzes” unicamente na razão e declarava o imaginário como uma instância constitutiva de irrealidades, ficção e sonho”. Na teoria iseriana, é o imaginário que desautomatiza a oposição entre realidade e ficção, haja vista que o mesmo é responsável por estabelecer o vínculo entre realidade e ficção através do que ele chama de “atos de fingir”. O teórico alemão se refere a distinção ficção x realidade como um “saber tácito” que se instalou no pensamento humano tal qual uma certeza que, para ele, carece de ser posta em causa e afirma:

A determinação nitidamente ontológica atuante neste tipo de “saber tácito” caracteriza a ficção justamente pela eliminação dos atributos que definem a realidade. Nesta certeza irrefletida, recalca-se também o problema que tanto atormentava a teoria do conhecimento do início da idade moderna: como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade? (ISER, 1996, p. 14).

---

<sup>21</sup>Cf. PÁDUA CASTRO, Sandra de. “O imaginário na construção da realidade e do texto ficcional”. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt5/sandraartigo.html>. Consultado em 14. 02. 2013.

Embora o teórico alemão não explicita uma definição para cada um desses constructos, ele exemplifica a forma com que cada um deles se manifesta no cotidiano do homem, bem como na literatura, e afirma:

Em contraste com a aplicação do fictício e do imaginário na vida real, a literatura constitui a interação paradigmática entre ambos, originando-se do fato de estarem desvinculados de exigências pragmáticas imediatas. Quando mentimos, temos um certo propósito. O tipo de fingimento que ocorre na literatura não tem relação direta com propósitos dessa ordem (ISER, 1999, p. 67).

Logo, a questão chave de Wolfgang Iser e sua antropologia literária é a seguinte: “Por que os seres humanos precisam de ficção?” (SCHWAB, 1999, p.35). Com esse questionamento, o estudioso retoma um dos cerne principais do discurso dos estudos antropológicos que é a função da arte na organização da cultura e, conseqüentemente, dos homens, uma vez que a própria cultura é fruto das “manifestações exteriorizadas dos homens” (ISER, 1996, p.149).

Nesta seção, como se pode verificar, não nos propomos a distinguir ou esquematizar didaticamente o que Wolfgang Iser entende por cada categoria que menciona como propriedade fundamental do texto literário, ou seja, a relação triádica do real com o fictício e o imaginário. A razão é simples: o estudioso deixa bem claro que há um problema metodológico na tentativa de apresentar o fictício e o imaginário como componentes básicos do texto literário, na medida em que se torna impossível defini-los. Para Wolfgang Iser, a única forma de entender a conexão entre fictício e imaginário é a partir da descrição operacional da forma como cada um se manifesta no texto. Nesse sentido, o conceito de interação é decisivo, onde o “jogo” seria a “estrutura reguladora” desse procedimento. Para ele, qualquer tentativa de definição seria de domínio ontológico (ISER, 1999, p.65-77).

O que aproxima o fictício e o imaginário enquanto componentes primordiais do texto é a dimensão antropológica que abrigam, segundo Wolfgang Iser. Ambas as categorias estão presentes em nosso cotidiano, através de mentiras e devaneios, por exemplo. Porém, na literatura, diferentemente do que ocorre no mundo empírico, fictício e imaginário se manifestam sem propósito aparente ou definido. O fato desse estudo não categorizar ou definir as instâncias trabalhadas é, por si, bastante reveladora do propósito do teórico. Ao priorizar a descrição operacional das manifestações tanto do fictício quanto do imaginário a partir da interação, Wolfgang Iser nos proporciona o contato direto e instigante com uma teoria que não

dicotomiza os conceitos envolvidos, de maneira que a forma complementar e caleidoscópica como são abordados evita qualquer tipo de hierarquização entre as partes, entre fictício e imaginário, realidade e ficção.

Ao longo do seu estudo nos deparamos com uma série de definições históricas para cada conceito abordado – fictício e imaginário – no intuito de mostrar a pouca eficácia de sentidos fixos e deterministas. Um dos significados mais comuns, proposto de Aristóteles até Kant, é a imaginação como faculdade (ISER, 1996; 1999). Tal conceituação pressupõe que o imaginário é um dote natural do ser humano, ao passo que, para Iser, o imaginário é algo que não se manifesta naturalmente, mas a partir da ativação do fictício. Sobre este (embora Iser se negue a definir), Wolfgang Iser, ao trazer à tona classificações alheias, finda por encontrar um ponto em comum, uma espécie de caracterização da ficção, que seria a “ultrapassagem”:

Samuel Johnson chamou a ficção de “falsidade, mentira”. O termo ficção, contudo, designa também o ramo da literatura no qual se contam histórias (the story-telling branch of literature) [...] Ambos os significados implicam processos similares que poderíamos denominar “ultrapassagem” do que é: a mentira excede, ultrapassa a verdade, e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora [...] O fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui, o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa (ISER, 1999, p.68).

Através do que Iser chama de “atos de fingir”, a interação entre fictício e imaginário se concretiza. Ainda sobre essa interação, o autor dos pressupostos da antropologia literária afirma:

O fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para ela: é preciso imaginá-la. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para a manifestação deste. O fictício tem de ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer atos de imaginação. A imaginação, como se sabe, não é um potencial auto-ativável (ISER, 1999, p.70).

Para ele, os “atos de fingir” revelam-se como componentes básicos do texto literário e engendram espaços de jogo, ou seja, a interação entre texto e leitor, bem como entre o fictício e o imaginário a partir de três formas identificáveis: seleção, combinação e auto-evidenciação ou autodesnudamento (ISER, 1996; 1999). É importante salientar que todos esses atos, cada qual com suas especificidades, são caracterizados pela transgressão de limites e, portanto, estão por isso conectados.

O ato de seleção consiste nos elementos do universo extratextual, ou seja, da realidade, que são escolhidos pelo autor para compor o texto ficcional. Neste, a realidade é transgredida de maneira que se apresenta “assumindo uma nova forma que não só inclui a função que o campo de referência do qual é oriundo exerce na ordem de um mundo determinado, como também depende dessa função” (ISER, 1996, p. 69). Sobre esse procedimento, Pádua Castro<sup>22</sup> alerta para o seguinte:

O método, aparentemente simplista, pode nos conduzir ao equívoco da existência de uma mera cópia. No entanto, essa cópia dobra-se, curva-se à força do imaginário, e a seleção operada não se repete única nem passivamente no texto. Ao selecionar, campos são demarcados e trazidos à percepção. [...] A seleção opera, portanto, a percepção de partes alterando a visão do todo; o todo do texto e o todo da realidade.

Referente ao comentário acima, cabe-nos fazer um breve comentário. Sobre a percepção, o imaginário também atua e desempenha o seu papel. Iser retoma o pensamento do filósofo austríaco Wittgenstein para afirmar que há um “campo livre para a imaginação [...] onde quer que o ver e o ouvir nos levem além do objeto real e imediato da percepção sensorial” (ISER, 1996, p.221). Essa atuação do imaginário sobre a percepção parece-nos bastante evidente nos estudos do espaço narrativo, com ênfase na categoria do espaço como focalização, cuja percepção do entorno pelas personagens é capaz de apontar indícios não só do espaço físico que as cercam como também do espaço social, psicológico e da própria memória, como é o caso de todos os contos analisados neste estudo.

Por essa razão, arriscamos dizer que a teoria da antropologia literária e a topoanálise confluem, pois através do espaço, da percepção dos sujeitos das narrativas, temos acesso a uma vasta possibilidade de contato com as disposições humanas. Nos contos selecionados, observamos o humano situado em grandes espaços urbanos, a presença do bode expiatório, e a violência gerada pelo desejo mimético ou auto-engendradora. É o espaço da memória que é convocado, seja do narrador-personagem ou de um narrador em terceira pessoa.

Voltando ao assunto dos “atos de fingir”, a combinação seria outro estágio da seleção, dessa vez manifestada ao nível intratextual, em que a transgressão da realidade acontece agora a partir da forma com que os elementos do texto interagem, desde os sistemas lexicais até a configuração das personagens. O ato de combinação, por exemplo, está nitidamente exposto em textos do escritor brasileiro

---

<sup>22</sup>Cf. *Op.cit.*



João Guimarães Rosa e do moçambicano Mia Couto, através da invenção lexical e sintática presente em suas narrativas. Na obra de Teolinda Gersão, diríamos que o ato de combinação se configura nos tipos de personagens que a autora constrói e as ações por elas desenvolvidas, na maioria dos casos são mulheres que transgridem a realidade em que estão inseridas. Como esclarece Costa Lima:

Dito de maneira simples: a transgressão da realidade não se dá apenas pela escolha de valores, usos e costumes presentes no mundo social em que é gerada a obra, mas também pela manipulação lexical e pelos esquemas que presidem a escolha de tipos de personagens e as ações que cumprem (COSTA LIMA, 2007 *apud* CORIOLANO, 2010, p. 29).

O último “ato de fingir” identificado por Iser foi o desnudamento. Através desse ato se distinguem as ficções textuais das ficções extratextuais. Dito de outra forma, é pelo desnudamento que se firma uma espécie de contrato entre autor e leitor, cujo objetivo é manter este ciente de que o mundo do texto não coincide com o real mas também não o exclui totalmente. Pádua Castro<sup>23</sup> afirma que

É devido a essa peculiaridade que o texto ficcional posiciona o leitor entre o mundo que foi referência para a ficção, o mundo “real” e o mundo representado, que não é e nem representa o mundo, mas o perspectiviza, cria contrastes, descortina a percepção e induz à comparação, ao *como se*.

Em Iser o *como se* apresenta-se tal qual uma necessidade antropológica em que o fictício nada mais seria que uma “varinha de condão para descobrir elementos sobre nós mesmos” (ISER, 1999, p. 91). Ou, segundo suas palavras:

O *como se* – a evidenciação de que algo deve ser tomado apenas *como se* fosse aquilo que designa indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja. O mundo textual não significa aquilo que diz. Além disso, o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido (ISER, 1999, p.70).

Portanto, a ficcionalidade literária seria apenas uma ferramenta para tal fim, cuja abordagem ele desenvolve. Diante dessa complexidade do jogo entre real, fictício e imaginário é possível encontrar na teoria iseriana uma posição de destaque para o homem/escritor/leitor enquanto agente principal dos atos de fingir. Essa evidência, por si só, já denuncia o caráter antropológico do estudo. O que ele parece querer verificar com o levantamento dessa nova heurística no domínio dos estudos literários é se as transgressões de limites causadas pelos “atos de fingir” são

---

<sup>23</sup>Cf. Idem.

capazes de causar reações nos receptores apenas na esfera do “mundo posto entre parênteses” ou para além dele (ISER, 1996, p. 28).

Naturalmente, para tal investigação, como se nota, Iser se distancia de uma série de paradigmas em torno dos significados de real, fictício e imaginário baseados em discursos dicotômicos, hierarquizantes e reducionistas, como já afirmamos anteriormente. Afinal, não podemos esquecer que o imaginário que realiza a ligação entre real e fictício no mundo literário é o mesmo que, no dito mundo real, forja várias realidades possíveis, sendo essa pluralidade inibida pelo poder de uma classe dominante que dita o que é ou não realidade, atuando diretamente sobre o imaginário das pessoas. É essa mesma classe dominante que reduz o papel da literatura a um “faz de conta” sem maiores vínculos com a natureza histórica e social quando, de fato, sabemos que há uma forte intercambialidade em todo o processo, no qual o homem é o atuante principal.

Embora Wolfgang Iser não explicita essa questão do poder em sua teoria, acreditamos que esse tópico pode estar subentendido e, até mesmo, exercer uma função na sua teoria, o que mereceria uma reflexão mais detalhada que não cabe neste momento do nosso estudo. Após toda essa breve exposição, cabe perguntar: o que a antropologia literária vem acrescentar nos estudos do espaço narrativo em contos de Teolinda Gersão? Conforme Iser, “se a literatura pode ser concebida como encenação de todo o potencial que os seres humanos são capazes de engendrar, então em alguma medida, a literatura sempre é a antecipação de algo que está por vir” (ISER, 1999, p. 231).

Pela nossa experiência enquanto leitores e receptores da narrativa gersiana, afirmamos que os seus textos e os contos selecionados, em particular, proporcionam uma série de *insights* sobre as disposições humanas. Acreditamos ainda que os “atos de fingir” identificados por Iser necessitam da percepção para que se configurem na materialidade do texto. Percepção do escritor e receptor que, durante o jogo, experienciam outros tipos de sensações e perspectivas através do contato com uma realidade encenada e com uma diversidade de percepções. Veremos que as personagens dos contos não se constroem a partir de estereótipos sociais pré-concebidos, mas que a condição plástica do *anthropos* objetivada pelo texto se materializa através da percepção dos sujeitos envolvidos.

## 2.2 Violência, segundo René Girard

A violência como categoria temática e estética é constante nos textos de Teolinda Gersão. Por essa razão, resolvemos dedicar um capítulo ao tema, tendo em vista a dimensão antropológica do assunto, na medida em que suscita uma série de motivações reflexivas em torno do ser humano. Do ponto de vista da antropologia literária e da condição do texto como propulsor de *insights* sobre as disposições humanas, a questão da violência sugere um ponto de partida instigante. Falar sobre violência no cotidiano é, geralmente, motivo de repulsa entre as pessoas. Uma razão seria o medo inerente de serem vitimadas.

Contudo, a violência enquanto prática social, quando aparece no texto literário, ou até mesmo em programas de tv com ênfase policial, bastante populares na atualidade e com altos índices de audiência, pode seduzir os leitores/espectadores. É o que afirma Tony Monti<sup>24</sup> em estudo realizado na Universidade de São Paulo: “ler relatos sobre agressões [...] pode ser uma maneira de nos fazer experimentar a agressividade sem nos arriscarmos nas consequências da agressão na vida concreta”. E, portanto, conclui que “na arte a violência pode ser muito sedutora”. Talvez isso se explique pelo poder catártico que a literatura tem sobre o leitor em, por exemplo, as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, onde a representação da violência sacrificial está presente. Para Meruje e Rosa (2013, p. 154), baseados em Eric Gans, “a tragédia é, assim, de entre todas as formas literárias a que apresenta uma estrutura mais sacrificial”.

Nesse sentido, o estudo de Tony Monti vai ao encontro do que Wolfgang Iser propôs em seus estudos da antropologia literária. Sendo o texto construído a partir da imbricação do real com o fictício e o imaginário, este pode, sim, provocar sensações e reflexões no humano, sobre si (o que Iser chama de “auto-interpretação”), sobre o outro, sobre aquilo que o cerca e sobre práticas sociais cuja violência está, desde os primórdios, em evidência, acrescentamos. Se atentarmos, por exemplo, para a literatura portuguesa do período pós-25 de Abril, o motivo da guerra colonial/de libertação em África costuma ser pano de fundo de várias narrativas e, ao abordar temas chocantes, contribui para que o ser humano não

---

<sup>24</sup>Cf. Sobre o estudo de Tony Monti, ver site disponível em: [http://www2.uol.com.br/vyaestelar/violencia\\_arte.htm](http://www2.uol.com.br/vyaestelar/violencia_arte.htm). Consultado em 20.11.2013.

esqueça da violência e barbárie geradas pela situação e não permita que episódios desse tipo se repitam. O mesmo vale para alguns romances da literatura africana da fase pós-independência, apenas para dar alguns exemplos no âmbito das literaturas escritas em português. Vislumbramos esse aspecto também no domínio teórico. Theodor W. Adorno desenvolveu toda a sua teoria estética tendo como pano de fundo o terror de Auschwitz e, para ele, a humanidade tem o dever de não esquecer aquele período nefasto.

A violência, tema sempre atual, é constantemente discutida nos diferentes seguimentos da área das humanidades e detém uma série de acepções de acordo com cada vertente de estudo adotada. Como não poderemos neste breve espaço abordar todas elas, selecionamos algumas conceituações, ao nosso ver, importantes sobre o assunto e que podem, de alguma maneira, estabelecer um diálogo com o que propõe o antropólogo francês René Girard, cuja abordagem sobre a violência será enfocada nesse estudo. Sigmund Freud, psicanalista austríaco, relaciona a violência com a força e a agressividade, num sentido negativo, e propõe a substituição do termo poder por violência. Ele diz que:

a violência é inerente ao homem. A violência tem mobilidade, pode circular, pode estar delegada ao Estado ou retornar para o homem mas é destrutiva se contenta-se em submeter o homem, não em matá-lo<sup>25</sup>.

Já a filósofa política alemã Hannah Arendt distingue poder de violência e acredita que ambos os termos pertencem a fenômenos distintos. Enquanto o primeiro é fruto de uma ação coletiva, a violência emerge como uma reação ao enfraquecimento do poder: “A violência resume-se no agir sem argumentar, sem estar dentro de um processo discursivo que é a essência do poder”<sup>26</sup>. E acrescenta:

(...) a forma extrema de poder é Todos contra um; a forma extrema de violência é o Um contra todos. São fenômenos distintos, caminham em direção oposta e não são suficientes para dar conta da complexidade das interações entre indivíduos e sociedade<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup>Para mais informações sobre o assunto, ver o seguinte artigo de onde a citação foi extraída: PIVA, Ângela, SEVERO, Ariane, DARIANO, Jussara. “Poder e Violência: Formas de Subjetivação e Desubjetivação”. In: Contemporânea - Psicanálise e Transdisciplinaridade, Porto Alegre, n.02, Abr/Mai/Jun, 2007. Disponível em: [www.contemporaneo.org.br/contemporanea.php](http://www.contemporaneo.org.br/contemporanea.php). Consultado em 20.11.2013.

<sup>26</sup>Idem.

<sup>27</sup>Idem.

Benilton Jr. Bezerra (2005, p.116-118)<sup>28</sup>, seguindo o viés da psicanálise, compartilha da premissa de Hannah Arendt quando afirma o seguinte:

A violência se expressa no excesso, na gratuidade, na banalidade com que se apresenta no dia-a-dia (...) vem-se infiltrando profundamente no tecido das relações sociais. É cada vez mais parte do cotidiano (...) o impacto desse quadro na vida subjetiva se exprime tanto na corrosão dos laços sociais – na destruição dos espaços de convivência e ação comuns, no isolamento cada vez maior dos indivíduos e no abandono de horizontes compartilhados – quando no campo do sofrimento psíquico e da psicopatologia (...) ela está entranhada em nossa estrutura social e permeia o tecido de nossos laços intersubjetivos. (...) **O declínio do poder em função da redução da capacidade de agir em conjunto cria um caldo para o florescimento da violência** [grifo nosso]. Como compreender as raízes dessa violência? Qual seu impacto na experiência subjetiva dos indivíduos?

Enquanto Roland Barthes<sup>29</sup>, importante pensador francês, mais do que tentar esclarecer possíveis confusões em torno da interpretação dos conceitos de poder e violência, preocupa-se em destacar as várias formas de violência:

Existe aquela que reside em toda coerção da coletividade sobre o indivíduo. É por isso que é justo dizer que há uma violência da lei, das leis, uma violência das polícias, do Estado, do direito: O direito que, em certos casos, se apresenta como devendo limitar a violência ou vigiá-la, não pode fazê-lo senão fundando por sua vez uma violência que não é corporal, mas que é de qualquer forma violência da coerção.(...) existe a violência que diz respeito ao corpo dos indivíduos: Ora ela consiste em limitar a liberdade desse corpo e se poderia chamá-la de violência encarcerante, ora é violência sangrenta, a dos ferimentos, dos assassinios, dos atentados<sup>30</sup>.

Poderíamos nos estender por laudas e laudas em torno do que foi pensado e conceituado sobre a violência e as diferentes abordagens desse termo nos mais diferentes setores do conhecimento: político, social, cultural e etc. Porém, de todas as leituras aqui suscitadas sobre o assunto, uma delas merece destaque pela ousadia, complexidade, controvérsias, atualidade, abrangência e dimensão

<sup>28</sup>Cf. BEZERRA, Benilton Jr. “A violência como degradação do poder e da agressividade”. In: *Pensando a violência com Freud - A Brasileira na Cultura*, Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre, 2005. Artigo mencionado em: PIVA, Ângela, SEVERO, Ariane, DARIANO, Jussara. “Poder e Violência: Formas de Subjetivação e Desubjetivação”. In: *Contemporânea - Psicanálise e Transdisciplinaridade*, Porto Alegre, n.02, Abr/Mai/Jun, 2007. Disponível em: [www.contemporaneo.org.br/contemporanea.php](http://www.contemporaneo.org.br/contemporanea.php). Consultado em 20.11.2013.

<sup>29</sup>Excerto de Roland Barthes em: *Op.Cit.*

<sup>30</sup>Nos textos de Teolinda Gersão, a violência surge manifestada das mais várias formas. A violência do Estado, limitando as liberdades dos indivíduos em “Encontro no S-Bahn” bem como a violência sangrenta, com o assassinato das três jovens prostitutas; também há violência sangrenta e encarcerante em “A mulher que prendeu a chuva”, com o episódio do rito sacrificial de uma mulher; em “A ponte na Califórnia”, quando a mãe do narrador joga o seu animal de estimação de uma ponte e, em “Um casaco de raposa vermelha”, a violência surge de forma mais subjetiva, igualmente encarcerante, como iremos analisar adiante.

antropológica evidenciada. Mas, particularmente, pelo papel fundamental da literatura na construção de sua teoria. Falamos do estudo de René Girard, antropólogo francês, considerado o “Darwin das Ciências Humanas” (SERRES, 1994 *apud* CASTRO ROCHA, 2009, p.22).

Girard parte da premissa de que a violência nas relações humanas seria fruto do caráter mimético do desejo, uma vez que o objeto deste, independentemente de sua natureza, não nos pertence nem se manifesta de forma espontânea e independente. Segundo o referido autor, o desejo surge a partir da relação que se estabelece com o outro e com o que esse outro possui<sup>31</sup>. Logo, uma vez que se deseja aquilo que inicialmente não lhe pertence, a meta é a aquisição. A busca pela aquisição daquilo que se deseja e que se manifesta de forma mimética não ocorre sem conflito<sup>32</sup> e é, portanto, geradora de violência. Muito antes de Girard, outros pensadores que até hoje exercem grande influência sobre o pensamento ocidental já apontaram uma tendência humana ao mimetismo. Aristóteles, na *Poética*, afirma que

De fato, no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais; ele é o mais imitativo de todos, e é através da imitação que desenvolve seus primeiros conhecimentos. É igualmente por intermédio dela que todos experimentam naturalmente prazer (ARISTÓTELES, 2011, p. 44).

Como esclarecem Meruje e Rosa (2013, p. 166), Platão, em *República* ou *Ménon*, diferentemente de seu discípulo Estagirita, aponta um viés de dupla significação para a mimesis, tanto positiva quanto negativa. Esta se faz notar no Livro X da *República* quando no “‘mito dos três leitos’ refere-se à mimêsis negativamente, como um processo de degradação ontológica [...] sobretudo porque destrói a inteligência, tendo por conseguinte as piores consequências ético-políticas”. Por outro lado, assume uma função positiva “na medida em que nos

---

<sup>31</sup>Sabemos que a questão do desejo também é central na psicanálise. Contudo, não é nosso foco abordar as relações do desejo e da violência a partir desse viés, embora os estudos de Girard bebam dessa fonte para confrontá-la. Nas noções freudianas de desejo, por exemplo, veremos que este geralmente segue junto ao aspecto da sexualidade. A concepção de desejo em Girard vai além e aparece como cerne de sua teoria mimética, cuja violência é elemento constitutivo. Ele próprio, em entrevista à *Revista Cult*, reconhece que Freud foi o primeiro a observar a influência que uma pessoa tem sobre outra, e nisso ambos estão de acordo, mas discorda do psicanalista austríaco quando o mesmo afirma que tudo está relacionado ao desejo sexual. A entrevista completa está disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-rene-girard/>. Consultada em 15.12.2013.

<sup>32</sup>É de nosso conhecimento que o conflito, no sentido de embate e diferença de ideias, por exemplo, nem sempre recai em atitudes violentas em nosso cotidiano, podendo, inclusive, assumir um aspecto saudável nas relações humanas. Porém, quando Girard fala em conflito mimético, ele se refere ao viés negativo do conflito, ou seja, aquele que engendra violência.

ajuda a remorar a Ideia, patente no tópos inteligível – mimêsis evidenciada como positiva no processo de anamnese” (Idem).

Entretanto, em Girard, veremos uma conotação mais negativa da mimesis, se comparada ao caráter positivo e pedagógico que há em Aristóteles. Como vimos, apesar de Platão já ter anunciado a dupla condição da mimesis, Girard vai além, na nossa opinião, porque para ele o desejo mimético não se manifesta exclusivamente entre os humanos, mas o que torna a sua manifestação bastante específica nesse caso é o surgimento da vingança. É justamente nesse ponto que a teoria de Girard parece inovar no âmbito das possibilidades de interpretação da mimesis. René Girard pôs em evidência a dimensão conflitiva da mimesis, o que já é uma notável contribuição teórica. Segundo ele,

La dimensión divisiva y conflictiva de la mimesis puede aún percibirse en Platón, en quien queda sin explicar. Después de Platón esa dimensión desaparece por completo y la mimesis, estética y educacional, se convierte en algo enteramente positivo. Ningún filósofo ni científico social puso alguna vez en tela de juicio esta definición del concepto extrañamente unilateral (GIRARD, 1984, p.9).

Para René Girard, durante toda a história literária, o conceito de mimesis abordado pelos filósofos gregos mencionados foi “mutilado”, no sentido de que poucas de suas potencialidades foram exploradas (GIRARD, 1984, p. 11). Para o autor,

(...) nuestro respeto por Arisóteles y Platón y sobre todo el hecho de que estos filósofos no hayan abarcado en sus consideraciones toda la gama de modos de conducta imitativa, no puede sino tener relación con la más cara de nuestras ilusiones: la íntima convicción de que nuestros deseos son realmente nuestros, de que son verdaderamente originales y espontáneos. Lejos de combatir esta ilusión, Freud lo lisenjeó enormemente cuando dijo que la relación de una persona con sus deseos es en realidad la misma relación que tiene con su madre (Idem).

A dimensão conflitiva da mimesis será explorada pelo autor, em princípio, em textos de escritores clássicos da literatura ocidental, como Shakespeare, Cervantes, Proust, Flaubert, Stendhal, dentre outros. O que o estudioso francês defende no livro *Mentira Romântica, Verdade Romanesca* (2009) é a ideia de que o desejo apresenta-se em alguns autores de duas formas: uma como sendo um elo espontâneo entre os sujeitos e a outra através de uma relação triangular (CASTRO ROCHA, 2009). Baseado nas premissas do antropólogo francês, João Cezar de Castro Rocha, prefaciador de uma das edições brasileiras do referido livro, afirma:

Os romancistas que ocultam, consciente ou inconscientemente, a presença fundamental do mediador colaboram para a mentira romântica, segundo a qual os sujeitos se relacionam espontânea e diretamente. Por seu turno, os

escritores que tematizam a necessária presença do mediador, permitem que se vislumbre a verdade romanesca, segundo a qual os sujeitos desejam através da imitação de modelos, embora muitas vezes ou mesmo quase sempre, ignorem o mecanismo que ainda assim guia seus passos (CASTRO ROCHA, 2009, p. 18).

São foco de atenção dos estudos girardianos, precisamente, as obras dos romancistas que exploram o protagonismo do mediador em vez de excluí-lo da narrativa. A mediação se apresenta de duas formas: externa e interna. No primeiro caso, o risco de confronto diminui, uma vez que o modelo encontra-se afastado. Já na mediação interna a aproximação entre mediador e sujeito mimético amplia as vias de conduta violenta. A teoria mimética, enquanto teoria que busca verificar o desenvolvimento do comportamento humano, merece destaque porque “convida-nos a compreender o mimetismo em nossas ações cotidianas, em lugar de defini-lo como uma abstração sem vínculos com o dia-a-dia” (CASTRO ROCHA, 2009, p. 20).

Ainda sobre a ideia de mimesis, o estudioso alemão Erich Auerbach explica que “a grande diferença do homem actual é o carácter dinâmico ou histórico que possui, ao contrário do homem antigo que era visto numa situação estática” (AUERBACH *apud* MERUJE e ROSA, 2013, p. 165). De fato, boa parte da teoria girardiana foi construída em torno de exemplos pautados nesse “homem antigo” de que fala Auerbach, desde o estudo que ele realiza de episódios bíblicos até obras da tragédia grega. Porém, Girard deixa a atualidade de sua teoria bastante clara em entrevistas mais recentes quando o assunto passa a ser esse “homem atual”.

Se o mecanismo apaziguador de uma violência generalizada e impeditivo da vingança é o que Girard chama de “sacrifício do bode expiatório”, sendo este um conceito basilar de sua teoria mimética melhor desenvolvido no livro *A Violência e o Sagrado* (GIRARD, 1972; 1990), hoje a sociedade continua a produzir os seus “bodes expiatórios” de forma menos evidente e mais dissimulada, mais precisamente através “da padronização glocal dos comportamentos nas sociedades actuais, impulsionados pelo consumo mimético planetarizado” (MERUJE e ROSA, 2013, p.167), por exemplo.

Por essa razão, no que se refere ao contexto atual, no domínio das relações internacionais, culturais, políticas, sociais, Girard afirma que vivemos uma situação de rivalidade mimética<sup>33</sup> em nível mundial (Idem). Curiosamente, foi nos textos

---

<sup>33</sup>Rivalidade mimética “é a rivalidade que se gera entre os sujeitos devido à aquisição, posse e fruição de um objecto. Os dois sujeitos tornam-se rivais devido à disputa do mesmo objeto, podendo este



literários que o referido autor encontrou as bases para o desenvolvimento de sua teoria do desejo mimético, como ele próprio conclui: “(...) los únicos textos que alguna vez descubrieron el deseo mimético y exploraron algunas de sus consecuencias son textos literários” (GIRARD, 1984, p. 9).

Como havíamos dito, no livro *A Violência e o Sagrado* (1972; 1990), Girard desenvolve a hipótese de que nas sociedades arcaicas, sem um poder judiciário configurado como os que se veem hoje em dia nas sociedades modernas, os conflitos miméticos eram apaziguados através do “sacrifício do bode expiatório”, que consiste na transferência de uma violência generalizada e coletiva para uma única figura que, ao fim, eleva-se ao status de sagrada porque foi a sua morte que evitou um possível colapso social. Conforme CASTRO ROCHA,

o bode expiatório é sacrificado e a ordem retorna: a violência, de origem mimética, engendra o sagrado, na figura da restauração da ordem social, já que o bode expiatório passa a ser divinizado, pois seu sacrifício resolve o conflito (2009, p. 21-22).

Evidencia-se, então, uma estreita relação entre a violência e o sagrado nesses tipos de sociedade e também uma forte ambiguidade no rito do sacrifício: para se tornar sagrada, a vítima precisa, obrigatoriamente, morrer (GIRARD, 1990). Verificamos que a ambiguidade do sagrado e a ideia de bode expiatório proposta por Girard dialoga com o estudo do filósofo italiano Giorgio Agamben, *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I* (2002). André Duarte explica que o *homo sacer* constitui

uma obscura figura jurídica do direito romano arcaico, aplicada ao homem que se encontrava simultaneamente fora da legislação humana e da legislação divina; que retinha em si a ambiguidade do sagrado, da *sacratio*, sendo simultaneamente sublime e monstruoso. O *homo sacer* é uma figura por meio da qual a vida humana se inclui na ordem jurídica unicamente sob a forma de sua exclusão, pois constitui a figura jurídica daquele que pode ser morto por qualquer um, desde que tal morte não seja o resultado de um ritual ou processo jurídico (DUARTE, 2004, p.50).

Igualmente, estudiosos como Slavoj ŽIŽEK<sup>34</sup> (2011) retomam o termo *homo sacer* para fazer referência, por exemplo, aos sujeitos excluídos da ordem e norma civil. E, segundo o filósofo esloveno, na sociedade globalizada e capitalista, “somos todos potencialmente *homo sacer*” (ŽIŽEK, 2011, p.84). Para Castro Rocha, o

---

deixar de se interessar, se o que move ambos os rivais é o desejar o desejo (liquidando-o) do outro sujeito. O objeto pode deixar de existir, pode desaparecer, mas a rivalidade mimética continua” (MERUJE e ROSA, 2013, p.162-163).

<sup>34</sup>ŽIŽEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

sacrifício nos dias de hoje, independente da forma como se manifesta, não produz mais o sagrado, “apenas reproduz a violência mimeticamente engendrada”<sup>35</sup>. Nas sociedades modernas é o sistema judiciário que assume esse controle e inibe a violência. Mas o que se observa é que mesmo nessas sociedades ditas “civilizadas”, que possuem a mediação do judiciário no controle da violência, o mecanismo sacrificial do bode expiatório age de forma simbólica, seja “(...) colocando um colega de profissão no ostracismo ou por meio do assédio moral e psicológico”<sup>36</sup>. Ou, como afirmam Meruje e Rosa (2013, p.158):

As instituições racionais da sociedade moderna – Estado, leis, trabalho, educação, economia, etc. – tornam presente o processo sacrificial através de uma dissimulação da violência que o re-vela, i.e., o mostra e simultaneamente o esconde. O sacrifício deixa de ter a sua forma primordial, pura, e torna-se numa justiça legítima que é manifestado por outras suas instituições obedienciais: por exemplo penais, prisionais, escolares, hospitais psiquiátricos, sanatórios, etc...

Veremos que aspectos da contemporaneidade refratados nos contos de Teolinda Gersão sugerem, não só na obra em questão, mas em outros livros de contos da autora, a presença do desejo mimético como fator propulsor da violência e do sacrifício. Surgindo este mecanismo em alguns dos textos em análise desde sua concepção ritual arcaica, como no episódio do sacrifício de uma figura feminina em “A mulher que prendeu a chuva”, até as formas atuais de mecanismos sacrificiais: o assassinato de três jovens prostitutas em “Encontro no S-Bahn”, a marginalização da narradora em condição estrangeira, o animal que é atirado da ponte em “A ponte na Califórnia” e a “empregada bancária” do conto “Um casaco de raposa vermelha” que, sob essa perspectiva, pode ser uma vítima sacrificial do “fundamento do capitalismo selvagem, o último e planetário avatar dos grandes sistemas sacrificiais que a humanidade conheceu” (MERUJE e ROSA, 2013, p.173).

Para nós, essas particularidades serão motivo de análise, pois seguindo a linha do pensamento girardiano, acreditamos que a importância desses textos não está no fato deles nos fornecerem subsídios para as nossas hipóteses, mas sim que o texto abriga uma “voz teórica” imanente que merece ser reconhecida. Ou seja, na antropologia girardiana, não é o texto que serve de ilustração para uma teoria ou um

---

<sup>35</sup>Cf.Revista do Instituto Humanitas Unisinos, disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4238&secao=382&limitstart=1](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4238&secao=382&limitstart=1). Consultada em 20. 03. 2013.

<sup>36</sup>Cf. Revista *Dicta e Contradicta*, disponível em <http://www.dicta.com.br/rene-girard-desejo-violencia-e-literatura-i/>. Consultada em 20. 03. 2013.

método desenvolvido, mas é a partir dele que os pressupostos ditos “científicos” são fomentados. Sobre isso, Girard esclarece:

En los autores en que se manifiesta el deseo mimético hay una voz casi teórica que fue siempre acallada, primero, por la concepción del arte como puro entretenimiento, luego, por la concepción del arte por el arte y ahora por metodologías críticas que más que nunca niegan todo poder de investigación real a la obra literaria (GIRARD, 1984, p.12).

Reconhecer essa dinâmica possibilidade é não ignorar a contribuição decisiva do texto literário na construção de *insights* em torno dos assuntos sobre as disposições humanas, o comportamento humano, bem como a própria organização social. Nesse aspecto, pode-se dizer que há uma convergência do pensamento do antropólogo francês com o do teórico alemão Wolfgang Iser. Mas apenas nesse quesito, porque não há uma abordagem sobre a violência na heurística dos estudos da antropologia literária proposta pelo autor de *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária* (ISER, 1996). Em síntese, como apontam Meruje e Rosa (2013, p.152), o pensamento de Girard:

evidencia uma estrutura trilogica fundamental do agir humano, ficando o desejo mimético como figura central em todas as restantes análises [...] Em primeiro lugar, mostrar o desejo mimético como estrutura actante fundamental do ser humano; em segundo lugar, perspectivar de que modo as origens do sagrado podem ser remetidas para uma violência fundadora presente em todas as culturas e, por último, compreender de que modo a leitura girardiana dos evangelhos e da figura de Cristo pode iniciar uma força de denúncia singular que permita o (re)começar de uma nova história – ou odisséia – antropológica do homem.

Uma teoria bastante complexa e que se propõe a conjugar tantas áreas do conhecimento – nomeadamente filosofia, antropologia, psicanálise, literatura – torna-se, naturalmente, bastante questionável e passível de críticas por causa dessa dimensão ampla que abarca. Uma das críticas feitas ao estudo de Girard é que o conceito de “bode expiatório” e a teoria do desejo mimético são utilizados como espécie de “coringas” em várias áreas do conhecimento social o que, em nosso entendimento, pode vir a banalizar a utilização da sua teoria e, por isso, descredibilizá-la no âmbito da comunidade científica<sup>37</sup>. Como destaca o escritor Marcelo Ferlin Assami<sup>38</sup>:

<sup>37</sup>Cf. ALCOBERRO, Ramón. *Introducción a René Girard*. Disponível em: <http://www.alcoberro.info/pdf/girard1.pdf>. Consultado em 15.07.2013.

<sup>38</sup>Cf. *Citação extraída de matéria da Revista Dicta e Contradicta*. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/especial-50-anos-de-teoria-mimetica-parte-i-o-ano-que-pegamos-giradismo>. Consultado em 15.07.2013.

Girard e os girardianos são acusados também de vender uma teoria geral de tudo, panacéia para todos os conflitos humanos, dada a capacidade (ou facilidade) de se encontrar “desejos miméticos” e conflitos baseados na inveja em qualquer situação e problema. Uma terceira acusação recai o conceito de inveja e imitação, como tentar fundamentar uma teoria positiva da sociedade a partir de um vício e um pecado?

Outro aspecto bastante questionado, porém com possibilidades positivas e negativas, é o fato de Girard ser “excessivamente religioso para o mundo acadêmico contemporâneo e, ao mesmo tempo, excessivamente acadêmico para o universo religioso tradicional”<sup>39</sup>. O excesso de exemplos judaico-cristãos na construção do pensamento de Girard é, ao nosso ver, também passível de crítica: a ideia de que “só o perdão pode terminar a violência sem a mediação da violência” (MERUJE e ROSA, 2013, p. 165) e a conotação negativa que o referido antropólogo dá ao desejo, bem aos moldes cristãos presentes no evangelho de Mateus 27, no qual “Jesus mostra que o mal começa na esfera do desejo” (Idem), colocando esse aspecto como uma novidade cristã, inclusive o fato de Jesus e João Batista serem “figuras[...]precursoras de um novo modelo não-violento de relação entre os homens” (Idem).

Embora se reconheça que este dado não altera o potencial analítico da teoria girardiana, o mesmo gera um paradoxo:

estudá-lo a partir de uma posição laica não necessariamente afasta o leitor ateu do pensador cristão, mas, pelo contrário, pode abrir uma via inesperada para esclarecer a força da teoria mimética no século XXI. Tudo se passa como se um flagrante da inteligência-relâmpago de Oswald de Andrade finalmente adquirisse plena visibilidade: “É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus.”<sup>40</sup>

Como foi brevemente exposto, a estimulante teoria de René Girard sobre a violência, os conceitos de “bode expiatório” e “desejo mimético”, e a forma como esses mecanismos se revelam na literatura, mais precisamente nos textos que nos propomos a analisar, nos permitirão percorrer uma envolvente viagem pelos textos de Teolinda Gersão sob esse prisma, verificando de que forma a violência é representada no espaço urbano, o olhar dos sujeitos que habitam esses espaços, como o desejo mimético e a rivalidade engendradora se manifestam nos textos e

---

<sup>39</sup>Cf.Citação extraída da Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4238&secao=382](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4238&secao=382). Consultada em 23.07.2013.

<sup>40</sup>Idem.

quem são esses “bodes expiatórios”, adotando uma perspectiva contemporânea. No último conto analisado – “Um casaco de raposa vermelha” – destacaremos alguns pontos discutíveis da concepção de desejo de René Girard, sempre vinculada ao aspecto destrutivo. Esse conto nos provocou a seguinte reflexão: seria todo tipo de desejo algo conflitante? Não haveria forma “construtiva” de desejo? Acreditamos que sim e, no último conto, destacaremos bem esse aspecto.

## 2.3 Ficção e Espaço

Iniciamos esta seção com uma constatação: o estudo sobre o espaço no âmbito literário está em desenvolvimento. O que queremos dizer é que não existe um cânone de referências teóricas sobre o assunto. Portanto, tudo que aqui for mencionado deve ser considerado um constructo passível de questionamentos, a começar pelo limitado número de referências utilizadas e já existentes sobre o assunto. No domínio da teoria da literatura, assim como na Geografia, Arquitetura e outras áreas do conhecimento, a categoria “espaço” veio ganhando destaque a partir dos anos sessenta com a publicação de duas obras, a saber: *L’ espace humain* e *La production de l’ espace* de George Matoré e Henri Lefebvre, respectivamente (BORGES FILHO, 2009, p.4). Rose Sugiyama (2009) em dissertação de mestrado defendida pela Universidade de São Paulo, cuja abordagem envolve o espaço na literatura, observa, na esteira de Luis Alberto Brandão, algumas razões que ocasionaram o papel coadjuvante do espaço no âmbito dos estudos literários. São elas:

sugeridas pela hipótese de que a Teoria Literária, no processo de sua consolidação como área do conhecimento, buscou estabelecer um objetivo específico tal que a distanciasse tanto da Filosofia quanto de abordagens voltadas para aspectos extrínsecos ao texto literário, sejam eles de natureza histórica, ou psicológica, ou biográfica [...] (SUGIYAMA, 2009, p.31).

Logo, quando falamos em “espaço” no âmbito da literatura, estamos a falar de um “elemento composicional”, tal como o tempo na narrativa, por exemplo, “atento à percepção do entorno pelas personagens” (SOETHE, 2007). Para Soethe,

dar forma literária ao espaço equivale a conformar verbalmente a linha de separação e união entre a personagem como sujeito perceptivo e o que está fora dela; equivale a distinguir e situar as coisas delimitáveis no mundo que as personagens habitam e a explicar processos de percepção do entorno pelas personagens. Equivale também, não raro, a destacar nas

personagens a noção do ilimitado, dada a dimensão potencialmente infinita do espaço enquanto meio físico e forma da intuição. E equivale a figurar, no horizonte das personagens, a percepção de outros indivíduos por elas e o deslocamento de sua perspectiva subjetiva para outros pontos quando podem ver a partir da perspectiva de outros, de modo objetivo (2007, p. 222).

Ainda segundo o estudioso supracitado, a percepção das personagens, uma vez verbalizada e transformada em texto literário, pode vir a abordar questões de nível ético (SOETHE, 2007). Um exemplo citado por ele é a experiência de descentração, que é um dos assuntos corriqueiros quando se fala de espaço da narrativa, nomeadamente a literatura de imigrantes. De acordo com ele, o espaço na literatura consiste, basicamente, na verbalização da experiência (papel primordial da literatura: traduzir experiências do humano e partilhá-las com os demais) da percepção.

Como não há uma definição precisa para a pergunta “o que é o espaço?”, como bem aponta Claudia Barbieri (2009, p.107), a única certeza que temos ao tentar conceituar essa categoria é a de que é preciso, para tanto, acionar um olhar transdisciplinar. Luis Alberto Brandão Santos, um dos precursores no estudo do espaço literário no Brasil e já mencionado nesta seção, compartilha da mesma opinião (BRANDÃO, 2007) e alerta para a importância de não reduzir o espaço na narrativa ao trabalho de descrição de aspectos geográficos ou sociais e menciona o chamado “romance de 30” e *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, como modelos disso, respectivamente.

Conforme Brandão e Oliveira (2001, p. 81), “não se deve, contudo, cair na tentação de reduzir o espaço narrativo a essas duas perspectivas – uma, determinista; a outra, psicológica e social – que muitas vezes funcionam como verdadeiras camisas-de-força”. Os estudiosos afirmam ainda que ambas as perspectivas podem estar conectadas e citam o exemplo do espaço na narrativa de viagem, na qual “é em função do espaço e da necessidade de operacionalizá-lo que o sujeito adquire relevância” (BRANDÃO & OLIVEIRA, 2001, p. 81).

Outro aspecto importante no estudo do espaço na literatura é a noção de espaço-tempo, nesse caso a dissociação entre ambas as categorias torna-se inexistente. Osman Lins, romancista e dramaturgo brasileiro, desenvolveu uma tese de doutorado sobre o espaço no romance de Lima Barreto que é considerada hoje uma fonte obrigatória de pesquisa sobre o tema, pelo menos no Brasil. Nela, o

estudioso destaca a impossibilidade de separar tempo e espaço na estrutura narrativa:

Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo - não, compreende-se, como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do seu espaço ou do seu tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador (LINS, 1976, p. 63-64).

Em seu estudo Osman Lins apresenta ainda uma série de conceitos relacionados ao espaço na narrativa que, ao longo do nosso trabalho, podem ser retomados. Um deles é o conceito de atmosfera que consiste numa “sensação que permeia o texto narrativo, um tom emocional que se infiltra pelo enredo, pelas personagens e pelos espaços” (BARBIERI, 2009, p. 109). Ainda em seu estudo, Lins estabelece uma diferenciação entre espaço e ambientação que leva em conta as ligações do espaço com o narrador e as personagens.

Esta, segundo o autor, só se constitui a partir da intervenção do narrador ou de alguma personagem e se divide em três tipos: franca, quando o narrador descreve o espaço; reflexa, quando a personagem apenas percebe o espaço; e dissimulada, onde, diferentemente do tipo anterior, a personagem atua e constrói o espaço em que está inserida e não apenas o percebe. De acordo com as suas palavras:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77).

Essa relação dialógica entre espaço e tempo artisticamente revelada pela literatura é o que Mikhail Bakhtin chamou de *cronotopo*. A funcionalidade do cronotopo na análise narrativa é bastante eficaz, particularmente quando se busca estabelecer um diálogo entre literatura e história, haja vista que, para o teórico russo, o cronotopo seria uma espécie de “operador da assimilação pela literatura do tempo e espaço históricos”<sup>41</sup>, sendo possível falar de cronotopo no domínio de um

<sup>41</sup>Excerto extraído do dicionário eletrônico de termos literários, de Carlos Ceia, para o verbete “cronotopo”. Disponível em:

texto, de um autor ou de um gênero específicos. Na obra do teórico russo intitulada *Questões de literatura e de estética*, Bakhtin (1988, p. 211) discorre sobre a dinâmica que caracteriza essa inter-relação:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

Na obra de Teolinda Gersão, por exemplo, o cronotopo em evidência na maioria de seus romances é a casa. Ao contrário da ideia da casa como “espaço reconfortante” proposta por Gaston Bachelard (1978), nos romances gersianos encontramos a casa como um espaço de repressão e conflito, especialmente entre homem e mulher. Já nos contos da autora observamos o oposto. No campo do gênero verifica-se a presença constante de cronotopos caracterizados por aquilo que o antropólogo francês Marc Augé (2009) entende como “não-lugar”. Nos contos em análise, esses não-lugares são um quarto de hotel, avião, um s-bahn (trem de superfície), um ponte, loja de casacos e vitrine, apenas para citar alguns exemplos. Antes de expor a definição desse conceito, convém suscitar brevemente aqueles que o antecederam.

Georges Poulet (1992), em estudo sobre o espaço na obra de Marcel Proust, estabelece uma diferença entre os termos espaço e lugar. Este teria um significado mais concreto, identificável, enquanto o espaço é abstrato e indeterminado. Como ele próprio explica, “poderíamos dizer que o espaço é uma espécie de meio indeterminado onde os lugares erram, assim como os planetas no espaço cósmico” (POULET, 1992, p. 17). O historiador francês Michel de Certeau (1998) no texto “Relatos de espaço” também estabelece uma distinção entre espaço e lugar que se opõe ao que foi proposto por Poulet. Em Certeau é atribuída uma estabilidade ao lugar que não encontramos na proposta de Poulet e o espaço, para se configurar, por depender das atitudes dos sujeitos é, portanto, instável. Marc Augé faz um esclarecimento pertinente sobre o ponto de vista de Certeau:

A distinção entre lugares e não lugares passa pela oposição do lugar ao espaço. Ora Michel de Certeau propôs, das noções de lugar e de espaço, uma análise que constitui, aqui, um preliminar obrigatório. Ele não opõe, pelo seu lado, os “lugares” aos “espaços” como os “lugares” aos “não



lugares". O espaço, para ele, é um "lugar praticado", "um cruzamento de *mobiles*": são os transeuntes que transformam em espaço a rua geometricamente definida como lugar pelo urbanismo (AUGÉ, 2009, p. 68).

Embora alguns teóricos estabeleçam essa oposição entre lugar e espaço, veremos que as discussões atuais caminham para uma ideia de "multilocalidade", cuja fronteira seria um ponto fulcral de discussão (SILVANO, 1998). Essa ideia parece-nos bastante pertinente no domínio de nossas análises, visto que na contemporaneidade são nesses espaços de fronteira onde a vida acontece, proporcionando o (des)encontro de pessoas e culturas. Em todos os contos que analisaremos no capítulo a seguir verificamos o contato com um espaço fronteiriço: o muro de Berlim e o próprio s-bahn em "Encontro no S-Bahn"; a porta, em "A mulher que prendeu a chuva"; a porta e a ponte em "A ponte na Califórnia" e a vitrine em "Um casaco de raposa vermelha".

Assim como há uma modesta notoriedade dos estudos do espaço no meio literário, se comparada a outras categorias, há, ainda mais, uma dificuldade em abordar o espaço da fronteira, talvez por ser um assunto que a própria antropologia reconhece, mas também tem dificuldade de abordar (SILVANO, 1998). Segundo Borges Filho (2008b, p.4), a teoria da literatura, igualmente, pouco discute a fronteira na construção do espaço literário. Entretanto, se voltarmos as atenções e situarmos a discussão do ponto de vista da antropologia literária, podemos compreender a literatura, o texto literário propriamente dito, hoje, como um dos espaços mais profícuos para o debate em torno da questão da fronteira. A narrativa do escritor brasileiro Milton Hatoum é um exemplo disso. Em seus textos a percepção e a voz do imigrante, um ser de fronteira, se destacam. Da autora Teolinda Gersão, destacamos o romance intitulado *A árvore das palavras* (2004), que tem como pano de fundo um espaço de fronteira cultural: a casa. Sendo esta dividida entre a "casa branca" e a "casa preta", por onde Gita, filha de brancos pobres e criada em convívio com a cultura negra pela qual se identifica, protagonista e narradora de boa parte da narrativa, transita e lança olhares críticos sobre esse espaço: "E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal" (GERSÃO, 2004, p.10). A fronteira, ainda segundo Borges Filho (2008b), pode desempenhar no texto uma gama variada de sentidos:

Realmente, como a fronteira é aquilo que divide, a idéia de algo belicoso já se apresenta à nossa visão. No entanto, ao tomar o tema da fronteira para a

análise da obra literária devemos ter em mente que o texto é extremamente rico e, portanto, a fronteira encerrará os valores mais diversos. Como cada texto é único, é nele que devemos procurar o sentido, as conotações axiológicas. Dessa maneira, devemos desfazermos dos preconceitos e encarar o texto em si (BORGES FILHO, 2008b, p. 4-5).

Todos esses assuntos levantados interessam aos estudos sobre o espaço. Entretanto, no que gira em torno da toponímia, compartilhamos da opinião de Oziris Borges Filho (2008a) quando ele afirma que a oposição entre espaço e lugar não se mostra eficaz. Por toponímia ou toponímia entenda-se o método de estudo sobre o espaço na literatura. O termo faz menção ao nome proposto por Gaston Bachelard (1978) para designar “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima.” (BACHELARD, 1978, p. 202).

Mas o estudo do espaço na literatura deve ir além do estudo do psicológico e da vida íntima, abarcando igualmente os aspectos culturais, sociais, estruturais e naturais, diz o autor abaixo:

(...) preferimos conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A idéia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia ‘lugar’. Dessa maneira, não falaríamos de lugar, mas de cenário ou natureza e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços (BORGES FILHO, 2008a, p. 1).

Esse método conduzirá a leitura dos contos selecionados. Apesar de acharmos que toda tentativa de classificação ou definição pode vir a reduzir as perspectivas de análise, convém expor aqui o esforço de alguns estudiosos em sistematizar o estudo do espaço literário. Borges Filho (2008a) baseia-se na realidade<sup>42</sup> para dividir a abordagem do espaço na literatura em três categorias: realista, imaginativa e fantasista. No primeiro caso, o espaço é apresentado de forma semelhante ao mundo extratextual. Quando nomes de ruas existentes são citados, por exemplo. Na abordagem imaginativa observa-se o contrário. Embora semelhantes aos espaços do mundo extratextual, o espaço imaginativo é uma invenção do narrador.

Por fim, o espaço fantasista é aquele que não estabelece qualquer relação com as dinâmicas do mundo real, aparece predominante nas narrativas fantásticas, maravilhosas e de ficção científica (BORGES FILHO, 2008a, p.3). O estudioso

---

<sup>42</sup>A realidade, neste caso, seria o mundo extratextual.

sugere como ponto de partida para o toponalista a realização do que ele chama de “topologia do espaço” e estabelece dois critérios que auxiliam nesse procedimento: o macroespaço e o microespaço. O estudioso enfatiza que conter em uma narrativa o macro ou microespaço não é uma condição obrigatória.

O macroespaço do texto pode ser uma grande cidade, como veremos nos contos de Teolinda Gersão que iremos analisar. Já o microespaço está relacionado aos detalhes que compõem o macroespaço e aparecem inseridos em dois tipos fundamentais de espaço destacados pelo estudioso, nomeadamente cenário e natureza. Esses tipos de espaço são díspares. Enquanto este não se constrói a partir da intervenção do homem, como os próprios elementos da natureza, aquele necessita do homem para se compor, como a casa, a escola, a estrada, etc. Junto aos dois tipos mencionados estão o ambiente, a paisagem e o território.

Ou seja, pode-se dizer que essas três formas de espaço são desdobramentos do cenário ou da natureza. Vejamos: o ambiente se constitui a partir do cenário ou da natureza mais um clima psicológico; a paisagem, natural quando não é influenciada pelo homem e cultural quando é, seria “uma extensão do espaço que se coloca ao olhar” do narrador ou da personagem (BORGES FILHO, 2008a, p.5); o território se configura quando passa a existir no cenário ou na natureza uma luta de poder e dominação (veremos esse aspecto bem claramente no conto “Encontro no S-Bahn”).

Gostaríamos de fazer uma pausa nessa série de definições para voltar ao conceito de “não-lugar” fundamentado pelo antropólogo francês Marc Augé (2009). Segundo ele, os não-lugares surgem em oposição aos “lugares antropológicos” caracterizados pelo valor identitário, relacional e histórico bem demarcado, possível de ser percebido nas sociedades arcaicas, por exemplo. Com o desenvolvimento da sociedade moderna, o “lugar antropológico” é substituído pelo não-lugar.

Como exemplos de não-lugares estão os aeroportos, supermercados, shoppings, estradas, salas de espera, etc. Ou seja, zonas de trânsito, de consumo e de comunicação, portanto instáveis, onde as relações sociais, mesmo constantes e intensas, são marcadas por uma espécie de solidão tácita. Em suma, são espaços que contribuem para a construção de uma identidade imaginada, provisória. A configuração do não-lugar surge em Augé como efeito do que ele chama de

“sobremodernidade”. Esta é marcada pela presença de três tipos de excesso: excesso de tempo, de espaço e da figura do indivíduo. Como ele próprio enfatiza:

Vê-se bem que por “não-lugar” designamos duas realidades complementares mas distintas: espaços constituídos em relação com certos fins (transporte, trânsito, comércio, tempos livres), e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se recobrem bastante largamente, e, em todo o caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), nem por isso se confundem porque os não-lugares mediatizam todo um conjunto de relações de si próprio consigo e com os seus fins: do mesmo modo que os lugares antropológicos criam social orgânico, os não-lugares criam contratualidade solitária (AUGÉ, 2009, p.79-80).

Podemos adiantar que a discussão levantada por Marc Augé em torno do conceito de não-lugar, sobretudo nas grandes metrópoles, será de grande valia para o desenvolvimento das análises dos contos que iremos apresentar, uma vez que verificamos ser uma marca das narrativas curtas da autora a presença do “não-lugar” como espaço representado. Dentre as funções do espaço na narrativa, Osman Lins (1976) destaca a função caracterizadora como sendo uma das mais importantes. Através da caracterização do espaço seria possível identificar vários aspectos sobre as personagens do texto, desde a condição socioeconômica até as questões de personalidade, podendo inclusive auxiliar o leitor na construção de significados acerca do espaço e do sujeito da narrativa (BARBIERI, 2009, p. 111).

Oziris Borges Filho, estudioso da topoanálise, destaca algumas das inúmeras funções do espaço narrativo. A primeira, de viés determinista, visa “influenciar as personagens e também sofrer suas ações” (BORGES FILHO, 2007, p.37). A outra se relaciona com os aspectos que compõem o espaço e a forma como eles se assemelham ou destoam dos sentimentos demonstrados pelas personagens. Quando há semelhança, segundo o estudioso, trata-se de um espaço homólogo e quando não, verifica-se um espaço heterólogo (BORGES FILHO, 2007, p. 6). O espaço também propicia a ação, situa a personagem geograficamente, representa os sentimentos vividos pelas personagens, estabelece contraste com as personagens, antecipa a narrativa (BORGES FILHO, 2008a, p.1-7).

Claudia Barbieri (2009) no texto “Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo” destaca quatro elementos que compõem o espaço na narrativa e que agem sobre ele, a saber: espaço-representado, espaço-cena, espacialidade e espaço do texto. Para a autora, todos os elementos mencionados devem ser

compreendidos a partir das relações que estabelecem entre si, embora possam ser avaliados de forma separada (BARBIERI, 2009, p. 116).

Por espaço-representado entende-se o ambiente criado pelo escritor incluindo as novas conotações que podem ser apresentadas para cada elemento em cena. Portanto, esse elemento está diretamente relacionado ao espaço-cena. Este é constituído pelos artefatos do espaço-representado e costuma ser percebido pelo narrador ou pelas personagens, revelando assim muito sobre esses sujeitos da narrativa. Porém, como observa a autora, a composição do espaço-cena:

não se limita exclusivamente à disposição e organização de elementos físicos. As informações sensoriais também possuem grande capacidade compositiva: os sons e ruídos, as cores, os aromas, as variações de luz e de iluminação, as texturas e as brisas. Todos esses elementos geram espacialidades e suas percepções, pelas personagens ou pelo narrador, agregam valores ao espaço e contribuem na formação da atmosfera do texto e na recepção do leitor (BARBIERI, 2009, p.118).

A espacialidade do texto e o espaço do texto se caracterizam, respectivamente, pelos recursos artísticos de linguagem convocados no texto, como ritmo, pausas, sonoridade, repetições e etc., e pela forma como esses recursos são apresentados na estrutura do texto, na forma de capítulo, frases, parágrafos (BARBIERI, 2009, p. 122). Pela sucinta exposição dos componentes que identificam o espaço na narrativa, ficou clara a importância do aparelho sensorial humano na representação do espaço no texto literário.

Conforme Borges Filho (2009, p. 167), “é impossível a construção do espaço na obra literária sem o concurso do aparelho perceptivo humano”. Por acreditar nisso, o autor aborda como os cinco sentidos humanos - visão, audição, olfato, tato e paladar - interferem na percepção do homem sobre o espaço. Apesar de enfatizar apenas os sentidos supracitados, o autor ressalta que há outras possibilidades de se perceber o mundo.

Embora a relação sensorialidade-espaço seja subjetiva, uma vez que cada indivíduo observa o que está ao seu redor de uma forma bastante peculiar, há determinadas limitações relacionadas aos sentidos humanos que delimitam as possibilidades de interpretação do espaço. Sobre isso, Borges Filho destaca que percebemos o entorno “a maneira humana”, diferentemente dos cães que apresentam o olfato bem mais desenvolvido que o homem (2009, p. 170).

Relativamente ao sentido visão, o estudioso menciona que raramente em um texto literário o sujeito da narrativa não utiliza da visão para perceber o entorno e

evidencia a importância que o topoanalista deve dar a simbologia das cores no ato da interpretação do espaço (Ibidem, p. 173). Todos esses aspectos são relevantes pela forma como atuam na construção do sentido do texto.

Outro sentido humano explorado para a averiguação do espaço na narrativa e apontado por Borges Filho (2009) é a audição. Embora não seja tão comum como a visão, veremos que os sons podem ser convocados pelo narrador ou pelas personagens a fim de delinear o espaço, cujas noções de barulho e silêncio podem variar de acordo com o que é apresentado no texto. Em alguns casos, o silêncio pode remeter para um espaço pacífico enquanto em outros pode significar solidão e abandono (Ibidem, p. 176). O olfato também é revelador do espaço no texto, pois através dele é possível ativar sentidos positivos ou negativos. Um dos sentidos que proporcionam uma noção da materialidade do espaço é o tato, as texturas, extensões de objetos, além das sensações provocadas através do toque na pele. Para o autor de “Espaço, Percepção e Literatura”, o paladar não é um determinante espacial no universo extratextual, mas na literatura “pode funcionar não na caracterização de um espaço, mas para sua evocação no tempo. Assim, determinado gosto pode nos remeter a determinado tempo e a determinado espaço” (BORGES FILHO, 2009, p.183).

Há uma tendência na cultura das sociedades ocidentais modernas de conceber a visão como sentido privilegiado na captação do espaço pelo homem (BORGES FILHO, 2009; BRANDÃO, 2001). Para Luis Alberto Brandão a faculdade da visão torna-se “uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceitor, configurador” (BRANDÃO, 2007, p. 211). Brandão, ao desenvolver um raciocínio acerca da categoria de espaço como focalização<sup>43</sup> na literatura, faz um apontamento contundente sobre a ideia de observação. Segundo ele:

Observar pode equivaler em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. Mas observar também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca (o que justifica que se enfatize, por exemplo, a auto-reflexividade da voz poética) (Idem).

---

<sup>43</sup>As outras categorias citadas por ele são: *Representação do espaço*, com ênfase no espaço social e psicológico; *Estruturação espacial*, cuja noção de espaço está associada aos recursos linguísticos utilizados e *Espacialidade da linguagem*, onde atribui-se espacialidade aos signos por estes possuírem materialidade (BRANDÃO, 2007).

Contudo, Osman Lins (1976, p.92) já apresentava uma observação sobre a importância de atentar para todos os gradientes sensoriais na interpretação do espaço literário:

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações. Jean-Pierre Richard, estudando a presença do mundo exterior na obra de Chateaubriand, registra a frequência dos latidos de cão no silêncio noturno, os gritos de pássaros, os murmúrios, observando ainda como o som do canhão de um navio que ergue as velas vem “redobrar intelectualmente o imediato poder sugestivo, e expansivo, do impacto”.

Ou seja, através dos pontos de vista expostos acima, o fenômeno da percepção só se realiza através de um sujeito. Talvez por isso o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, no livro *Fenomenologia da Percepção*, tenha afirmado que “ser é sinônimo de ser situado” (1999, p. 339). E conclui: “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir da visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 3 *apud* BARBIERI, 2009, p.121-122). Portanto, por essa afirmação, podemos inferir que o fenômeno da percepção seria uma das disposições que caracterizam a condição humana e, por isso, se relaciona diretamente com os estudos da antropologia literária.

### **CAPÍTULO III - DEMARCANDO O ESPAÇO E A VIOLÊNCIA NAS NARRATIVAS**

Neste capítulo concentramos a parte analítica do nosso estudo, que consiste na leitura de quatro contos da escritora Teolinda Gersão, a saber: “Encontro no S-Bahn”, “A mulher que prendeu a chuva”, “A ponte na Califórnia” e “Um casaco de raposa vermelha”. Será de nosso interesse demarcar o aspecto espacial dos contos, tendo como ferramenta a topoanálise; a violência, a partir de pressupostos do antropólogo René Girard, mas pondo em questão algumas de suas ideias; e apontar, a partir dessas duas categorias – espaço e violência – algumas disposições do humano em contato com espaços urbanos, fronteiros, lugares, não-lugares e diante de seus desejos.

Em todas as narrativas propostas, poderemos identificar espaços fronteiros representados pela porta, muro, ponte e vitrine. Não-lugares, ou seja, lugares de trânsito e passagem: transporte público, avião, ponte e rua. Bem como a figura do “bode expiatório”, em todos os textos representado por mulheres e animais. Vale salientar que, propositalmente, na última análise, escolhemos abordar um texto onde a ideia de desejo parece-nos se distanciar da conotação negativa presente no estudo girardiano sobre o “desejo mimético”, de modo que faremos uma breve crítica ao viés ocidentalizado e judaico-cristão do mesmo, além de uma leitura do desejo, no domínio do conto em causa, como algo construtivo, quíça libertador.

#### **3.1 O desejo mimético em “Encontro no S-Bahn”**

“Encontro no S-Bahn” é o terceiro de quatorze contos que apresentam como denominador comum a temática do ser humano em confronto com os grandes espaços urbanos (típico mote da antropologia literária), nomeadamente Nova York, Roma, Lisboa e Berlim. Esta última grande cidade alemã serve de cenário para o texto que iremos analisar e está relacionada ao que Borges Filho (2008a) entende por macroespaço da narrativa. Narrado em primeira pessoa, o texto traz informações que conduzem o leitor para o período da Guerra Fria. Ao longo da narrativa, percebe-se que o fato de estar numa cidade dividida é motivo de inquietação e lamento para a personagem que vivia no lado oeste de Berlim, mas sentia-se atraída pelo leste porque o comunismo estava proibido no seu país de origem – Portugal, como revelam os excertos abaixo:



[...] o lado leste, pelo contrário, atraía-me, porque o comunismo era na altura proibido no meu país [...] E havia, é claro, o muro [...] A sensação mais forte era de medo e insegurança [...] Concluí que todas as ditaduras se pareciam e o meu interesse pelo lado leste começou a limitar-se cada vez mais às peças de Brecht do Berliner Ensemble e aos museus [...] Aquela não era uma cidade normal, estava partida ao meio. Respirava-se com dificuldade, sobretudo num dos lados [...] Na verdade, eu respirava com dificuldade em ambos (GERSÃO, 2007, p.36-37).

Em “Encontro no S-Bahn”, como é característico da obra de Teolinda Gersão, a perspectiva feminina está em foco, desta vez através da figura da narradora que se encontra em condição estrangeira. Uma portuguesa que foi para Berlim estudar narra o confronto com o *modus operandi* da sociedade alemã e com um homem que ela encontra dentro de um transporte público, o S-Bahn. É dentro do S-Bahn, uma espécie de metrô de superfície, que a história se desenvolve.

Esse meio de transporte público é um típico exemplo do que Marc Augé (2009) entende por “não-lugar”. A historicidade do conto revela-se não só em dados concretos que conduzem o leitor para o tempo objetivo da guerra fria. Neste conto e, em geral na obra de Teolinda Gersão, a historicidade pode ser demarcada através de situações e passagens insólitas. Ou seja, os fatores históricos de uma época podem ser demarcados como parte interna do texto e não algo alheio a ele.

Na condição de deslocada, a narradora-personagem diz que, antes de fazer amizades na nova terra, a criatura mais próxima dela era um “camelo deitado na neve” que ela via através das grades do zoológico. Cremos que o surgimento na narrativa de um espaço como o zoológico não é em vão. De acordo com André Leão Moreira, a marginalização física dos animais se deve ao surgimento dos zoológicos:

Erguidos no Ocidente ao final do século 18 e início do 19, esses espaços estavam diretamente relacionados ao poder político de seus Estados. Materializavam outra face ou reverberação das práticas colonialistas que se alastravam na modernidade desde o século 16. Nesse momento, os zoológicos ilustram os troféus da colonização.<sup>44</sup>

Um outro aspecto interessante é que, no zoológico, o jogo de olhares entre humanos e animais não é recíproco. Comumente, como aponta Moreira, as pessoas vão para esse tipo de instituição para ver os animais plenos de vivacidade e costumam se decepcionar com a apatia dos mesmos. Apatia essa justificada, dentre outras razões, por estarem afastados do convívio espontâneo com seres da mesma espécie. A identificação da narradora com o camelo que ela vê através das grades

<sup>44</sup>Excerto extraído de artigo intitulado *Direto do Zoológico: a animália no romance de Clarice Lispector*, disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2017/17-3/TEXTO%202%20ANDRE.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2017/17-3/TEXTO%202%20ANDRE.pdf). Consultado em 20.12.2013.

do zoológico, lugar que por si já estabelece limitações de olhar e perspectivas, se dá de várias maneiras. Tal qual o camelo era ela: “fora do seu habitat” e “tinha queixas, desde logo contra a neve, os dias cinzentos e as temperaturas negativas” (GERSÃO, 2007, p.35).

Além disso, veremos mais adiante que a narradora se queixa da forma como os alemães marginalizavam as pessoas do sul da Europa. Ou seja, assim como o camelo do zoológico, a personagem também se encontrava em uma condição marginal forçada, por ter nascido em Portugal, um ex-império colonial, cuja especificidade dessa colonização foi marcada pela subserviência ao norte europeu, mais especificamente à Inglaterra.

A figura do camelo poderia passar despercebida no texto. Porém, uma leitura mais cuidadosa perceberá que ela remete também para uma série de significações acerca da tolerância e da resistência pelo fato do camelo ser um animal de carga, mas que suporta bastante tempo sem consumir um elemento vital: a água. Tolerância e resistência são traços característicos da personagem em seu processo de adaptação em uma nova realidade cultural.

Indo mais além, encontramos aspectos simbólicos do camelo no capítulo intitulado “Das três transformações”, presente no livro *Assim falou Zaratustra*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1998). A imagem do camelo está associada, no domínio das transformações do espírito humano, ao grau mais baixo de consciência, tendo em vista a sua subserviência, resignação e a necessidade de sempre ser conduzido por alguém. A prova de resignação e subserviência da personagem está na sua falta de coragem para enfrentar os donos da casa na qual estava hospedada quando esqueceu, pela segunda vez, as chaves. Virar a noite em um vagão do S-Bahn representa um nítido sinal de medo, como veremos adiante.

O texto nos mostra que a relação da narradora-personagem com a metrópole em que vive nada se assemelha ao que Baudelaire atribuía ao típico sujeito que surgia nas grandes cidades, o *flâneur*. Maria Elisa Escobar Thompson<sup>45</sup> observa que:

Baudelaire (1996, p. 24) faz uma distinção entre o flâneur e o viajante. O flâneur, solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, movimenta-se, observa e contudo sente-se em casa onde quer que se encontre. Um viajante pode pertencer a duas

---

<sup>45</sup>Excerto extraído de artigo disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/download/429/776>. Consultado em 12. 03. 2013.

categorias: o turista e o imigrante. O turista é aquele que está claramente de passagem e vê somente o óbvio. Ele passa descompromissado e deseja somente desfrutar a paisagem. Busca emoções efêmeras de estar naquele local que lhe despertara interesse ou curiosidade. Sua volta para casa é certa. Ali estão seu lar, sua família, sua terra, seu espaço demarcado de direito. O imigrante, de certa forma mais estrangeiro que o turista, sente um vazio que acredita possa ser preenchido na presença de outras culturas, cidades ou países. Ele realiza uma busca interior, diferentemente do turista, cuja busca é pelo exterior, pelo que os lugares têm a oferecer aos olhos. Viajeiro é quem se realiza ou se encontra somente na viagem, pode ser imigrante ou exilado, de qualquer forma, está em trânsito (THOMPSON, p. 7).

Toda a solidão e o vazio sentidos pela personagem remetem para uma ideia de sujeito oposta ao *flâneur*. A negação de um sentimento de pertença ao espaço temporariamente habitado pela narradora, enquanto “sujeito perceptivo”, surge no texto de modo até redundante: “[...] percebi que aquela cidade não me pertencia e que lá as regras eram outras” (GERSÃO, 2007, p.33); “Aquele não era, de certeza, o meu lugar, apesar das universidades, teatros e concertos” (Ibidem, p.34).

Longe do seu “deserto”, ou seja, de seu país de origem – Portugal, a personagem estava descontente com as regras que devia seguir no novo habitat. Sabemos que o espaço se apresenta no texto de acordo com as relações estabelecidas entre o entorno e o narrador e/ou personagens. Tal aspecto assemelha-se bastante ao que Osman Lins (1976) chama de ambientação, mencionado por nós no capítulo destinado ao assunto.

Dos três tipos de ambientação descritos pelo referido estudioso, a saber: franca, reflexa e dissimulada (LINS, 1976), verificamos um típico exemplo de ambientação franca, quando a narradora descreve o entorno de forma objetiva e um tanto crítica. Nos referimos ao único momento em todo o texto em que ela detalha de forma positiva um espaço na narrativa, nomeadamente as casas daquele país. A casa descrita por ela, portanto, assemelha-se ao espaço reconfortante de que fala Gaston Bachelard (1978). Contudo, a descrição favorável da casa contrasta com as percepções dela sobre a cidade, de forma geral, configurando assim um “espaço heterólogo” (BORGES FILHO, 2007), onde se estabelece um contraste entre o espaço e o sujeito perceptivo. Como se pode verificar neste excerto:

Embora as casas fossem acolhedoras e quentes e ainda hoje eu associe o termo “gemütlich” (para os alemães provavelmente tão antiquado e irritante como para nós “saudade”) a lareiras acesas, uma profusão de tapetes, alguns cobrindo outros parcialmente, paredes forradas de livros, música de Bach e vinho aquecido. Mas nada disso vem ao caso. Eu estava a falar dos meus primeiros tempos na cidade e da minha dificuldade em viver nela (GERSÃO, 2007, p.35).

Interessante observar essa relação interior x exterior presente na narração da personagem e evidenciada no excerto acima. Gaston Bachelard (1978) já alertava para esse quesito, para essa via de mão dupla entre interior e exterior, onde aquele não necessariamente representava um lugar de conforto e acolhimento, e este de hostilidade, apenas. Maria Zubiaurre também detecta o fato de que “el concepto de “interior”, tan estrechamente vinculado, desde uma perspectiva semântica, a lo recluso e hermético, puedo muy facilmente transmitir significados negativos.” (ZUBIAURRE, 2000, p.60). Ainda de acordo com Gaston Bachelard:

O exterior e o interior são ambos íntimos, estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. [...] O espaço é apenas um “horível exterior-interior” (BACHELARD, 1978, p. 339).

Em nosso entendimento, a relação triangular entre a personagem, primeiro com o espaço onde vive e depois com a pessoa que encontra no S-Bahn, aproxima-se muito daquilo que o antropólogo francês René Girard entende por “desejo mimético”. Segundo ele, o desejo mimético é, genericamente, a vontade inerente à natureza humana de querer (ser e ter) aquilo que pertence ao outro (cf. GIRARD, 1990). Tal vontade é, para Girard, um mecanismo gerador da violência em todas as culturas e civilizações.

O “desejo mimético” manifesta-se no perfil da personagem principal na medida em que ela reconhece a diferença entre as regras e normas do seu país de origem e aquelas que regem o *modus operandi* da sociedade alemã. A necessidade, por questões de sobrevivência, de reproduzir modelos pré-estabelecidos levou-a, consequentemente, a adotar algumas normas locais como se fossem naturalmente suas. A mimesis, tal como se apresenta no conto, traz um sentido regressivo semelhante ao trato dado por Adorno e Horkheimer ao conceito em *Dialética do Esclarecimento*. Na esteira dos estudos de psicanalistas e etnólogos, ambos destacaram um traço característico do comportamento mimético, como observou Gagnebin (1993, p.72):

Na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo. Para se salvar do perigo, o sujeito desiste de si mesmo e, portanto, perde-se.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup>Texto de J. M. Gagnebin intitulado “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”, publicado em 1993, disponível no site: <http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771>. Consultado em 15.01.2013.

A narradora-personagem falhou por três vezes durante o seu comportamento mimético. A primeira vez por não conseguir dobrar “corretamente” o edredon, e as outras duas por sair e esquecer a chave em casa. Por essa razão, queixava-se; desde a forma precisa como a ensinavam a dobrar o edredon até o fato de as pessoas falarem pouco; dos dias cinzentos; das temperaturas negativas. Reclamava ainda do fato da sociedade não querer integrar os estrangeiros: “Os estrangeiros eram vistos como intrusos, e a sociedade não desejava integrar-nos” (GERSÃO, 2007, p.34). Ou seja, tais lamentações parecem consequências de uma série de tentativas da personagem de buscar, sem sucesso, inserir-se na sociedade em que vivia e que ela própria escolheu, involuntariamente, como “modelo”<sup>47</sup>, uma vez que foi para lá estudar.

Assim como veremos no conto a seguir, mais uma vez, nos deparamos com a porta, esse espaço fronteiro que abre perspectivas, como ocorre em “A mulher que prendeu a chuva”, mas também as fecha, inibindo as formas de acessibilidade. Portanto, a porta se converte no símbolo de separação entre dois mundos culturais distintos. O esquecimento da chave por duas vezes e, conseqüentemente, a falta de acesso ao domicílio em que a estrangeira estava hospedada, podem ser lidos como uma extensão da sua dificuldade de se inserir no contexto da cultura alemã e de se adaptar ao novo espaço.

Talvez isso justifique a forte carga emocional, oscilando entre revolta, frustração e desdém, que perpassa toda a narrativa. O olhar, por vezes generalizante e redutor da narradora diante do espaço em que estava inserida e sobre os alemães [“A facilidade de falar com desconhecidos, ou mesmo a facilidade de falar, não era característica da população.” (GERSÃO, 2007, p. 34); “Os alemães, portanto, conversavam pouco.” (*Idem*)] é justificável se situarmos bem a Berlim em que ela vivia. Na altura, e como o próprio texto indica, a personagem estava situada em um espaço fechado e dividido por fronteiras políticas e ideológicas. Berlim Oriental e Berlim Ocidental, tendo o muro como imagem primordial dessa divisão.

---

<sup>47</sup>“A expressão ‘desejo mimético’ refere-se apenas ao desejo que é sugerido por um modelo. Para mim, o desejo mimético é o desejo ‘real’ [...] a presença do modelo é o elemento decisivo na decisão do desejo mimético” (GIRARD, 2000, p.84). Ver citação em: GIRARD, René. *Um longo argumento do princípio ao fim. Diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello*. Tradução: Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

Ora, se a palavra integração não fazia muito sentido internamente, tendo em vista as fronteiras estabelecidas, dificilmente se aplicaria aos estrangeiros. Nos anos 80 tal aspecto parecia bem evidente. Porém, atualmente, Berlim é conhecida como a “capital do mundo”, aberta, cosmopolita e bastante receptiva aos estrangeiros. Talvez, hoje, a narradora do conto, se lá fosse, tirasse outras conclusões e tivesse outras impressões acerca desse grande espaço urbano.

Por causa de um de seus “atos falhos”, mais especificamente o esquecimento da chave da casa pela segunda vez, a narradora-personagem vê como alternativa a possibilidade de se instalar dentro de um dos vagões do S-Bahn até o dia amanhecer: “O S-Bahn, lembrei-me de repente. Circulava toda a noite, entre os dois extremos da cidade. Podia passar a noite no S-Bahn” (GERSÃO, 2007, p.38). Esse microespaço, esse “não-lugar” (AUGÉ, 2009), é cenário do ápice da “crise mimética” (cf. Girard, 2000) da personagem, bem como do clímax da narrativa. O estopim da crise ocorre quando ela não percebe naquele homem – “completamente fora dos estereótipos e das normas dos nativos” (GERSÃO, 2007, p.41) – aquilo que ela por vezes e involuntariamente tentava imitar (pequenos gestos, como a tentativa frustrada de dobrar o edredon do jeito “alemão” demonstram isso).

Portanto, o encontro no S-Bahn da narradora com um homem alemão, que ela descreve como sendo “doido” e “imprevisível”, pode ser interpretado como um momento de confronto direto dela com o “modelo” de pessoa alemã que tanto criticava e que em determinados momentos, para não fugir às regras, buscava reproduzir. A mulher mostrava-se irritada com o “ar inquisidor” do homem e com o excesso de perguntas que fazia. Nota-se aqui uma expressiva inversão de valores. Ela que outrora se queixava dizendo que “a facilidade de falar com desconhecidos, ou mesmo a facilidade de falar, não era característica da população” (GERSÃO, 2007, p.34), passava a se sentir incomodada e aflita com o fato do homem falar demais e questioná-la.

Diante disso, percebemos esse período da narração como um momento sintomático do nível avançado de desejo mimético da narradora bem como da crise do mesmo. Ascensão e queda. A irritação dela com o fato de o alemão falar demais, importunando-a com perguntas dentro do S-Bahn, não traz de forma subjacente um certo grau de assimilação do traço cultural que ela própria condenava: a falta do “hábito natural” de dirigir a palavra uns aos outros?

– O que é que você aqui está a fazer? Perguntou com veemência, como se eu fosse surda [...] Eu tinha tanto direito como ele a estar ali, uma vez que pagara o meu bilhete. Não tinha que dar justificações a ninguém [...] Não respondi, disposta a ignorá-lo. Mas não era possível ignorá-lo. Ele olhava-me com ar inquisidor, à espera que eu respondesse, como se fosse dono daquele espaço e o policiasse por conta própria [...] (GERSÃO, 2007, p.38-39).

De imediato instaura-se uma rivalidade entre os dois. Rivalidade que pode ser lida também como resultado das relações de poder que ainda hoje existem entre o Norte da Europa e o Sul, e que, inevitavelmente, findam por gerar a hostilidade e a violência entre as partes, sob a forma de racismo, discriminação e até mesmo violência física. Contudo, no âmbito da narrativa, as marcas da violência, em princípio, aparecem de forma tácita e são caracterizadas pelo tom agressivo que demarca o diálogo entre ambos (“Disparou nova pergunta, rápida, incisiva, como se atirasse uma pedra e me acertasse”, p.42). A passagem seguinte evidencia este aspecto de maneira bastante crítica e irônica:

– De que país vem? Perguntou-me de imediato, com rispidez. Notara, portanto o meu sotaque estrangeiro.  
– Portugal, respondi, também com brusquidão. E para abreviar e não repetir o diálogo que tivera com os donos da casa, acrescentei logo a seguir: Não é o mesmo que Espanha. Fica ao lado. Ele pareceu duvidar, o que não me surpreendeu. Ninguém na Alemanha parecia admitir que Portugal existia [...] O que equivalia a dizer que não vinha no mapa, pelo menos não no seu mapa cultural e mental. Obviamente não por ignorância deles, achavam, mas por insignificância nossa (GERSÃO, 2007, p.39).

Apavorada por estar sozinha no meio da noite dentro de um S-Bahn sendo interrogada por um homem desconhecido e que naquele momento representava tudo aquilo que ela não desejava ser na sociedade em que vivia, a narradora-personagem, sentindo-se humilhada pelo interrogatório e igualmente em perigo, revida a atitude do homem e passa a provocá-lo igualmente com perguntas<sup>48</sup>, reproduzindo assim a mesma conduta que reprovava. O diálogo termina quando alguns bêbados invadem o vagão do S-Bahn onde eles estavam.

O homem sai e ela, inquieta, desce na estação seguinte e caminha “sem saber para onde, avançando numa direção ao acaso, só porque não podia estar parada. Estava demasiado frio, e o medo aumentava, se parasse” (GERSÃO, 2007,

<sup>48</sup>A escritora Maria Lucia de Oliveira compara a narradora-personagem com uma espécie de Sherazade moderna, uma vez que ela começa a contar histórias a fim de se defender de um perigo aparente. Ver esse aspecto no artigo disponível em: <http://pequenamorte.net/2011/05/05/lisboa-roma-berlim-nova-iorque-o-mundo-deslocamentos-de-olhares-em-contos-de-teolinda-gersao-maria-lucia-wiltshire-de-oliveira/>. Consultado em 15.01.2013.

p. 42-43). O estado errante da personagem pela cidade a espera do clarear do dia para, enfim, voltar para casa, nos faz lembrar da seguinte afirmação de Michel de Certeau sobre a prática do espaço e o ato de caminhar pelas cidades:

Caminhar é ter falta de um lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade (CERTEAU, 1998, p.183).

Quando o dia amanhece, em segurança, ela volta para a casa. O conto encerra com a personagem que conduz a narração relatando o momento quando parou, duas semanas depois do encontro, numa banca de revistas e viu alguém conhecido numa foto de jornal. Após comprá-lo ela lê a seguinte notícia: “tinha sido finalmente apanhado o assassino sexual que estrangulava três jovens prostitutas no S-Bahn e estava a ser perseguido havia vários meses” (GERSÃO, 2007, p.44). Logo percebeu que era o homem que a tinha interrogado no transporte público e disse: “Sem sombra de dúvida, era ele: o mesmo rosto, os óculos, o cabelo rareando, o anorak. Olhava em frente, na fotografia, como se olhasse para mim” (Idem).

Deparamo-nos nesse conto, assim como em “A mulher que prendeu a chuva”, com a figura da mulher como bode expiatório. Três jovens prostitutas, portanto socialmente marginalizadas, assim como a narradora, foram brutalmente assassinadas. Esta, por pouco, não teve um fim semelhante. Ainda sobre a questão da violência, dessa vez do ponto de vista da psicanálise, afirma-se que “a relação do homem com a cultura é, por si, violenta, mesmo que simbólica” (PERES, 2011, p.42).

A passagem do texto na qual a dona da casa que hospedou a narradora diz para esta dobrar o edredon de uma maneira específica, sem para tanto dar uma “razão plausível”, revela bem esse aspecto. Houve aí uma violência simbólica, se considerarmos que “toda ação pedagógica (AP) é uma violência simbólica enquanto imposição, por um poder arbitrário de um arbitrário cultural” (BOURDIEU e PASSERON *apud* PERES, 2011, p.42).

Sob a luz da teoria do “desejo mimético”, ocorreu entre a narradora e o homem alemão que a abordou no metrô aquilo que o estudioso francês chama de “mediação interna”. Esta ocorre quando há proximidade física do sujeito e do



“modelo” (cf. GIRARD 1961, 2000). O conflito entre ambos e o jogo de perguntas marcado pela agressividade poderiam culminar num ato de violência brutal, como aquele retratado no fim do conto. Entretanto, quando no momento do embate verbal a narradora iguala-se ao seu “inquisidor”, considerando a forma ofensiva de se expressar, ela, automaticamente, estabelece uma relação simétrica entre eles.

Ao deixar-se influenciar pelo “modelo” agressivo de ser do homem que a abordou no S-Bahn, a mulher findou por imitá-lo (“impulso mimético”), tornando-se um “modelo” do seu “modelo”. Quando isso acontece, segundo Girard (2000, p.87):

caminha-se sempre para uma simetria maior e, conseqüentemente, para mais conflito, já que a simetria só pode produzir duplos [...] no calor da rivalidade, os rivais se tornam cada vez mais indiferenciados, idênticos.

É justamente nisso que consiste a “crise mimética”: uma “crise de indiferenciação que irrompe quando os papéis de sujeito e modelo são reduzidos aos de rivais” (*Idem*). Nossa hipótese é que, por essa razão, a narradora foi poupada de ter um fim semelhante ao das vítimas expiatórias, as três jovens prostitutas.

A rivalidade, no contexto do conto, se dá também ao nível do espaço. Dois indivíduos em conflito em um vagão de trem. A disputa, além de tudo, era pelo espaço, no seu sentido territorial. Primeiro ao nível macro, afinal era uma estrangeira em terras alheias e isso parecia ser motivo de incômodo para o homem do trem, um nativo. E ao nível micro, pois dividiam o mesmo vagão do S-Bahn.

Neste sentido, é a “rivalidade mimética” que provoca as marcas da violência presentes no conto e que podem, perfeitamente, ser encaradas como a representação literária de um fenômeno histórico, social e antropológico que caracteriza os grandes espaços urbanos, desde os primórdios até hoje em dia. A ideia de “desejo mimético” proposta por Girard e evidenciada no texto está bastante associada ao sentido etimológico da palavra desejo, que

remonta ao tempo em que os adivinhos romanos consultavam os astros para saber o destino [...] O indivíduo prudente considerava, isto é, queria aquilo a que os astros se mostravam favoráveis. Entretanto, para o querer divergente [...] restava a “desistência” (desiderare, “desistir dos astros”), isto é o desejo de continuar, sem o aval divino, no encalço do seu objeto (JACOTO, 2010, p. 93-94).

Ainda sobre a etimologia da palavra, Flavio di Giorgi afirma que “desejar é o desejo da ausência, daquilo que você não tem” (GIORGI *apud* JACOTO, 2010, p. 94), portanto. Logo, a portuguesa que tanto não se reconhecia nos moldes da sociedade germânica finda, pouco a pouco, a assimilar as condutas que até então

rejeitara. Para nós, as tentativas frustradas da mesma em seguir os ditames daquela sociedade, desde gestos mínimos como dobrar um edredon, pode ser lido como um sintoma do “desejo mimético” da personagem, que se confirma no fim do conto.

As marcas da violência surgem na agressividade do diálogo, na possibilidade de violência física que existia na situação da qual a narradora escapou de sofrer, diferentemente das três jovens prostitutas, bem como na imposição arbitrária de traços culturais alemães sobre a narradora.

### **3.2 O sacrifício do bode expiatório em “A mulher que prendeu a chuva”**

Retomando os pressupostos de Soethe (2007, p. 222), podemos dizer que “dar forma ao espaço literário equivale a conformar verbalmente a linha de separação e união entre a personagem como sujeito perceptivo e o que está fora dela”. Neste sentido, e para melhor situar a análise, convém dizer que temos no conto como sujeito perceptivo o próprio narrador-personagem, que demonstra – verbalmente – a sua situação de deslocado geograficamente, de estrangeiro:

Conheço a cidade razoavelmente: os lugares onde nos deslocamos com frequência começam a certa altura a tornar-se familiares, pelo menos à superfície, mesmo quando, a um nível mais profundo, quase tudo neles nos faz sentir estrangeiros (GERSÃO, 2007, p.77).

No conto “A mulher que prendeu a chuva” encontraremos um homem a narrar. Isso pode causar algum estranhamento, em princípio, uma vez que na contística gersiana existe uma predominância de narradoras e personagens femininas, mas logo veremos que Teolinda Gersão cria nesse conto uma história dentro de outra história na qual, no fim, é a perspectiva feminina que se destaca. O próprio título do texto já anuncia isso quando a palavra “mulher” se faz presente (e que poder detém essa mulher, que é capaz, inclusive, de “prender a chuva”!).

Em síntese, o conto é narrado por um executivo estrangeiro (não temos delimitada a origem dele) que vai até Lisboa a trabalho e, por causa de um *overbooking* do hotel, fica hospedado na suíte presidencial quando é surpreendido, no último dia de sua estadia, pela conversa entre “duas criadas negras” que faziam a limpeza do local. Elas não percebem que existe alguém na local e seguem a narrar uma outra história que ganha destaque ao longo da narrativa. Ou seja, é a fala da mulher que predomina e é a história que ela conta que, de fato, conduz a trama.

Veremos que o executivo, durante a narrativa, apresenta vários momentos de contrariedade diante das situações insólitas que ele diz já estar preparado para enfrentar em Lisboa:

Vou algumas vezes a Lisboa, em viagens de negócios. Se não todos os meses, pelo menos de seis em seis semanas apanho um avião para Lisboa [...] É natural por isso que muitas coisas insólitas já não me surpreendam, em Lisboa, como se de algum modo me encontrassem preparado (GERSÃO, 2007, p.77).

A primeira delas foi o fato de o executivo ficar alojado em outro quarto, devido ao overbooking do hotel. Contudo, esse outro quarto era uma suíte presidencial. O narrador se mostra contente por ter se instalado num lugar suntuoso por causa de uma falha e ser o único habitante de um espaço vip. Até que, numa dada altura, se dá conta de que não está sozinho no ambiente:

Dei conta, a certa altura, com alguma surpresa, que eu não era a única pessoa ali presente. Duas mulheres, duas criadas negras, como verifiquei olhando pela porta entreaberta, limpavam a enorme sala contígua ao quarto de dormir [...] Não tinham notado a minha presença, ocupadas com aspiradores e panos de limpeza, e empurrando carros com detergentes, artigos de toilette e toalhas engomadas, e eu também não as tinha visto, nem ouvido entrar (GERSÃO, 2007, p.79).

Este homem executivo, em todo caso, apesar de ser surpreendido pela presença de “duas criadas negras” no seu quarto de hotel, mantém-se numa condição privilegiada. O espaço que torna possível a observação é o de uma **porta entreaberta**. Este espaço fronteiro, ao mesmo tempo em que protege o narrador do desconhecido, torna possível o seu acesso ao mesmo, através da história que ouve. Deste local, ele ouve a conversa das funcionárias do hotel sem ser visto, ouve e reproduz o que quer para o leitor, tira suas conclusões e faz questionamentos. Embora no mesmo espaço, é de se destacar a discrepância social entre esse homem e as mulheres. A própria forma como o narrador fala das funcionárias do hotel traz imbuído um discurso colonial sintomático e que revela um tom de superioridade em seu discurso.

Tratá-las como “criadas negras” coloca o discurso ao nível do privado, bem ao estilo escravocrata. Apesar do texto não deixar explícita a origem do narrador-personagem, essa fala dele pode nos dar um indício de que o mesmo vem de uma cultura hegemônica, com passado colonial. Sobre esse assunto, cabe-nos refletir em torno do episódio que tornou possível esse (des)encontro entre o narrador e as duas personagens africanas em um quarto de hotel: a diáspora negra, ou seja, a

imigração forçada de muitos africanos para países europeus, por razões do regime escravocrata, da idade moderna até finais do século XIX. Esse trânsito foi realizado pelo que alguns estudiosos chamam de espaço Atlântico Sul (ALENCASTRE, 1980; VECCHI, 2008)<sup>49</sup>.

Resumidamente, a ideia de Atlântico(s) Sul remete para um espaço múltiplo por onde transitaram vidas, línguas, costumes e as mais diversas formas de conhecimento. Essa diversidade, contudo, foi violentamente descredibilizada por uma forma única de conhecimento válido dominante – a eurocêntrica. Isso implicou no estabelecimento de uma série de relações de poder (*relações coloniais*) que desencadeou drásticos episódios da história - dentre eles, o tráfico negreiro e a escravidão – cujas consequências estenderam-se até os dias atuais (*relações de colonialidade*).

Pensar nas dinâmicas desse espaço, nas relações políticas, econômicas, sociais e culturais que viabiliza, considerando a influência mútua entre os povos que por este transitaram e ainda transitam, é recusar qualquer tipo de discurso colonial e reducionista que vale-se dos princípios de fixidez e das dicotomias: colonizador x colonizado, velho mundo x novo mundo. Nesse sentido, a ideia de Atlânticos Sul proporciona o despertar de um novo olhar sobre as relações entre o Norte e o Sul, onde não há vencedor ou vencido, e sim protagonistas de uma mesma história.

Contudo, embora o regime de imigração forçada através desse espaço Atlântico tenha findado politicamente, sabemos que as consequências e a perpetuação de relações de poder entre a cultura hegemônica, mais precisamente europeia, sobre os países africanos e seus descendentes é notória. Em Lisboa, capital portuguesa e espaço da trama, é bastante comum ver, até hoje, imigrantes e filhos destes trabalhando em subempregos e sendo discriminados aos mais diversos níveis<sup>50</sup>. Apesar de não estar detalhado no texto, o mesmo sugere que ambas as mulheres são figuras representativas desse fenômeno sociocultural e histórico.

---

<sup>49</sup>Cf. ALENCASTRE, Amílcar. *O Brasil, a África e o Atlântico Sul*. Ed. Paralelo: Rio de Janeiro, 1980. VECCHI, Roberto. “Escravidão do Atlântico Sul: Repensando a diáspora negra no Ultramar português”. In: *Revista Via Atlântica*, USP, nº13, 2008. p.57-71. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50253/54367>. Consultada em 12.10.2013.

<sup>50</sup>O mesmo se passa no Brasil. O estudo a seguir aborda de forma esclarecedora essa questão: GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. “Diáspora africana: a vida de imigrantes e estudantes em Portugal e no Brasil”, 2008. Disponível em:

Através dessas nuances, o conto dá pistas ao leitor da discrepância social existente entre o executivo e as funcionárias do hotel. O narrador tem a sua voz posta em segundo plano quando o foco principal da narrativa volta-se para a história contada por uma das mulheres. Vale salientar que o ato de contar histórias é algo recorrente na ficção de Teolinda Gersão. No romance *A árvore das palavras* (2004) temos esse aspecto bem demarcado.

De imediato, quando a mulher inicia a contar a história para a outra, a transição do foco narrativo ocorre também ao nível espacial: do espaço físico do quarto suntuoso de hotel para o espaço mítico da aldeia das funcionárias. Em tese sobre o espaço em contos de Mia Couto, a estudiosa Moama Lorena de Lacerda Marques<sup>51</sup> (2013, p.83) retoma Zubiaurre (2000) e afirma que:

[...] em alguns tipos de transição narrativa, como as que acontecem pela introdução de novos personagens, o espaço contribui de maneira decisiva para a trama e certos *cronotopos* costumam atuar como fronteira ou nexos entre as situações narrativas, a exemplo de portas, janelas, estradas, paredes, entre outros [...].

Em “A mulher que prendeu a chuva” é o cronotopo da porta o responsável pela transição narrativa e pela inserção do olhar das personagens africanas na história. É a porta que estabelece a fronteira entre o espaço do hotel e o espaço mítico africano pelo qual o narrador é transportado através da história contada por uma das funcionárias, que começa a ser narrada a partir de uma outra situação insólita. O próprio Bachelard (1978), em sua *Poética do Espaço*, menciona a porta como essa espécie de fronteira que estabelece limites entre os espaços. No conto, além do espaço físico entre narrador e as funcionárias do hotel, a porta entreaberta pode estabelecer a fronteira entre o mundo ocidental do executivo e a perspectiva africana da mulher que começa a contar uma história, pela qual o narrador se deixa envolver:

Então, quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: A Porta! A Porta é todo um cosmo do Entreaberto. Isto é, ao menos uma imagem-príncipe, a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada (BACHELARD, 1978, p. 342).

---

[http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD\\_Virtual\\_26\\_RBA/mesas\\_redondas/trabalhos/MR%2003/Neusa%20Maria.pdf](http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/mesas_redondas/trabalhos/MR%2003/Neusa%20Maria.pdf). Consultado em 15.12.2013.

<sup>51</sup>MARQUES, Moama Lorena de Lacerda. “O espaço-tempo da espera nos contos de Mia Couto: uma perversa fábrica de ausências” (Tese de Doutorado, Universidade Federal da Paraíba, 2013).

Verificamos em várias passagens do texto o narrador mencionando a porta: “Dei conta, a certa altura, com alguma surpresa, que eu não era a única pessoa ali presente. Duas mulheres, duas criadas negras, como verifiquei olhando pela porta entreaberta[...]” (GERSÃO, 2007, p. 79); “Olhei entre os batentes da porta. A mulher que falava tinha parado de limpar” (Ibidem, p.80); “Abri mais a porta e olhei-as com curiosidade. Tinha a certeza de que agora não dariam pela minha presença” (Ibidem, 82); “E de repente, quando entreabri uma das portas, na sala ao lado estava um pedaço de África, intacto, como um pedaço de floresta virgem.” (Ibidem, 83). A fala de uma das mulheres se destaca no texto pelas palavras em itálico. Ou seja, no próprio espaço textual também percebemos uma fronteira entre a perspectiva do narrador e das outras duas personagens. O texto em itálico vem a demarcar bem esse aspecto.

Inclusive, é interessante perceber como a fala da mulher que narra a história é rebuscada, o que indica, provavelmente, que ela faz parte de uma hierarquia importante em sua comunidade africana. Arriscamos dizer que ela pode ser uma espécie de *griot*<sup>52</sup> em sua aldeia, uma típica contadora de histórias, detentora e propagadora da memória ancestral de sua cultura, silenciada pela história oficial. A própria descrição feita pelo narrador nos dá indícios disso:

A que contava era gorda, de cara larga, e usava óculos. Tinha uma voz forte, bem timbrada, e fazia gestos com as mãos e o corpo. Por vezes mudava a expressão do rosto e o tom de voz, como se encarnasse as personagens (GERSÃO, 2007, p. 82).

O narrador diz:

Foi então que percebi que falavam. Uma delas, sobretudo, era a que falava, a outra limitava-se a lançar interrogações, ou a emitir sons, de quando em quando. Eram duas vozes diferentes, que se manifestavam de maneira desigual (GERSÃO, 2007, p. 79-80).

O que uma delas narrava para a outra era um típico estado de calamidade pública:

Não chovia há muito tempo e tudo tinha começado a morrer. Até as árvores e os pássaros. As pessoas tropeçavam em pássaros mortos. [...] Tudo tinha secado, a terra abria fendas [...] Gretada da falta d'água. A terra tinha feridas na pele. Animais morriam. Pessoas morriam. Crianças morriam. O ribeiro secou. O céu secou. As folhas torciam-se, nas árvores, e depois

<sup>52</sup>Cf. LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (Orgs.). *Griots. Culturas africanas, linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009. Disponível em: [http://www.substantivoplural.com.br/griots\\_livro.pdf](http://www.substantivoplural.com.br/griots_livro.pdf). Consultado em 12.12.2013.

também as árvores secavam. A falta da chuva na aldeia foi atribuída a uma mulher (GERSÃO, 2007, p. 80).

A falta d'água foi atribuída a uma mulher da aldeia. Segundo o feiticeiro do lugar, ela tinha prendido a chuva e, por isso, precisava ser sacrificada para que na aldeia voltasse a chover. Um jovem rapaz se ofereceu para realizar o ato sacrificial, que foi narrado minuciosamente por uma das mulheres:

Ele foi ter com ela à cabana e passou a noite com ela. Dormiu com ela e fez amor com ela. Passou-lhe as mãos no sexo, nos seios, nos cabelos, acariciou-a com ternura e depois apertou-a com os braços, como se fosse outra vez fazer amor com ela, apertou mais e mais, em torno do pescoço até sufocá-la. E depois veio cá fora da cabana, com a mulher morta nos braços e deitou-a na terra e todos caminharam em silêncio em volta (GERSÃO, 2007, p. 82).

O estado de calamidade pública descrito poderia prolongar-se e complicar ainda mais a situação da aldeia. Nesses casos, nas sociedades tradicionais, segundo o antropólogo René Girard, para evitar uma violência generalizada e a aniquilação de toda uma comunidade, era comum recorrer aos ritos sacrificiais, que consistiam na transferência de uma possível violência coletiva para uma única pessoa, o chamado “bode expiatório”. No contexto dessa comunidade africana, percebe-se que o sacrifício do bode expiatório gera o equilíbrio e evita uma situação de violência generalizada pela falta d'água. Nesse sentido, pode-se afirmar que nessas comunidades, a violência gerou equilíbrio. O rito sacrificial narrado por uma das mulheres do conto muito nos fez lembrar o documentário do etnólogo francês Jean Rouch, intitulado *Les Maîtres Fous* (1955). Esse filme traz o ritual de um grupo de africanos provenientes da zona rural, que na época da colonização, em Gana, ainda vivia um período de transição e adaptação aos novos costumes gerados pelo regime capitalista. Como meio de resistência e preservação de suas culturas ancestrais, os integrantes do movimento religioso, os Haoukas, saíam de suas atividades na cidade de Accra para realizar os seus rituais na zona rural, cujo protocolo simulava procedimentos típicos do poder colonial. Como, por exemplo, imitando, tomados pelo transe, movimentos, vestes, gestos, patentes e cumprimentos típicos do governo britânico. Para um ocidental, é difícil compreender o mecanismo do ritual bem como do bode expiatório. Uma análise detalhada desse documentário a partir da teoria do desejo mimético de Girard seria bastante interessante, contudo não nos cabe fazê-la neste momento.

Voltando ao conto, talvez, para o mundo ocidental do narrador, o ritual sacrificial também seja incompreensível (até para o próprio Girard, cuja teoria provém de um contexto ocidental). Meruje e Rosa (2013, p. 171) afirmam, baseados em René Girard que:

O carácter sagrado da vítima, presente no sacrifício ritual arcaico, perdeu-se na sociedade actual aquando da crise sacrificial. Já não há vítimas inocentes. É neste sentido, nesta perda de sentido simbólico, que as sociedades são inundadas pela violência recíproca metamorfoseada, transferida. Como diria Dostoievski, “somos todos culpados, e eu mais que todos.”

No texto a mulher assume este papel de “bode expiatório”. Nesse sentido, Maria Heloisa Martins Dias<sup>53</sup> aponta um aspecto do qual compartilhamos. Para essa estudiosa, a narrativa retoma uma visão típica do feminino na Idade Média, cuja explicação para alguns desastres se dava pelo comportamento da mulher, a exemplo das bruxas dessa época que, como observa Lúcia Castello Branco no livro *A mulher escrita*, “terminaram por ser queimadas como loucas, para que a ciência cartesiana, o saber logocêntrico, pudesse reinar absoluto” (CASTELLO BRANCO, 1989, p. 151).

É nesse sentido que Girard (1972) aponta a existência de uma relação intrínseca entre a violência e o sagrado. Uma vez sacralizada, a violência passa a ser um fenômeno também de regulação social. Sobre esse aspecto, baseado na teoria de Girard, Adilson Schultz<sup>54</sup> argumenta o seguinte sobre o ato violento do sacrifício:

A violência sacrificial é apaziguadora, reconciliadora, terminal, decisiva. O sacrifício tem sua eficácia enquanto processo preventivo, coibindo uma violência recíproca desenfreada na comunidade. Para que cumpra seu papel enquanto última palavra da violência, o sacrifício precisa de uma vítima que não possa reagir. A vítima sacrificial não pode devolver a violência; não pode vingar-se. Por isso, a vítima é sempre alguém à margem da sociedade [...] O sacrifício é uma violência sem possibilidade de vingança.

A mulher sacrificada do conto segue as características que foram descritas acima:

[...] vivia sozinha, afastada da aldeia. Muito tempo antes o marido tinha-a abandonado e morrera-lhe um filho e ela tinha chorado tanto que o seu

<sup>53</sup>Cf. O artigo da autora mencionada está disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmV3hvTk5udEwzaU0/edit?pli=1>. Consultado em 20.01.2013.

<sup>54</sup>Sobre isso ver o artigo: “A violência e o sagrado segundo René Girard”, de Adilson Schultz. Disponível em: <http://www3.est.edu.br/nepp/revista/003/03adilson.htm>. Consultado em 12. 01.13.



corpo tinha secado, os seus olhos tinham secado, toda ela se tinha tornado um tronco seco, dobrado no chão. Tinha-se tornado bravia como um animal, nunca se ouvia falar, só gemia, e gritava às vezes de noite (GERSÃO, 2007, p.81).

Ela morre após o ato sacrificial amoroso e, como aponta a estudiosa Maria Heloisa Martins Dias<sup>55</sup>, diferentemente dos contos de fadas, o príncipe encantado não consegue fazer a donzela acordar ou reviver. É preciso que ela morra para que a aldeia renasça. Ou seja, ela morre para que chova na aldeia e que lá haja vida novamente. Destaca-se o tema da imolação, de raiz bíblica, no conto. Maria Heloisa Martins Dias enfatiza igualmente esse aspecto, de forma pertinente.

Da mesma forma repentina como começou, a narração da história da mulher terminou: “*E então começou a chover*” (GERSÃO, 2007, p.82). Vale a pena notar a forte relação que se estabelece entre as palavras **chorar/chover** e **secar/morrer**. A mulher sacrificada, de tanto chorar pela perda do filho, secou toda a água do lugar, segundo a crença dos que habitavam a aldeia, provocando a morte de pessoas e a seca. Porém, após o sacrifício, o choro inverteu-se. Agora a aldeia chora/chove pela mulher. O narrador, por causa de sua perspectiva de mundo ocidentalizada, não percebia a força da mulher que contava a história, assim como a aldeia não percebia a força da mulher que prendeu a chuva, vitimizando-a.

Ao fim da história, passados exatos sete minutos de audição que ele próprio calcula, o executivo se retira do quarto a ponto de ser percebido pelas funcionárias. Uma das questões mais intrigantes do conto está na irritação do homem, um pragmático senhor de negócio que, a todo momento, calculava seu tempo gasto. Calculou, igualmente, o tempo que passou a ouvir a história da mulher. Percebe-se no excerto abaixo, ainda, a tendência do narrador em adjetivar, no domínio do fantástico, a história contada pela mulher, nomeadamente o uso do termo “incrível”:

Check-in às dez e vinte, pensei, carregando no botão e começando a descer vários andares. Algo, em toda aquela história, me deixara ligeiramente irritado, naquela incrível conversa de mulheres que, por alguma razão irracional, eu tinha ficado, estupidamente, a ouvir – eu, que nunca escuto conversas, muito menos conversas de mulheres. Olhei o relógio outra vez e calculei o tempo que me separava da cidade onde eu vivia, noutra parte da Europa (GERSÃO, 2007, p.83).

É interessante reparar o valor simbólico e cabalístico do número sete que “em diversas religiões [...] está presente como número místico, indicando o processo de

---

<sup>55</sup>O artigo da autora mencionada está disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmV3hvTk5udEwzaU0/edit?pli=1>. Consultado em 20.01.2013.

passagem do conhecido para o desconhecido”<sup>56</sup>. Essa passagem do conhecido para o desconhecido se dá durante o tempo em que o homem ouve a história da funcionária do hotel. O narrador viu-se confrontado com outras formas de conhecimento válido, nomeadamente aquelas que caracterizam a cultura e a religião tradicionais de alguns lugares da África: a figura do feiticeiro, dos “Mais velhos”, os rituais sacrificiais, a imagem de pessoas sentadas em árvores, as “vozes” dos espíritos da aldeia. Ouvir aquela história o fez deslocar-se do seu centro de referência epistemológica, o continente europeu, para um outro, o africano.

A diferença de racionalidades, de valores culturais e epistemológicos suscitados pela história das mulheres soou talvez como uma provocação. Já não era algo que ele pudesse controlar, intervir. Como desconhecia aquela realidade, talvez soasse como um grande enigma que ele não pudesse desvendar. O desconforto parecia ser maior. Era algo que fugia ao seu controle e que, por ser contado por uma mulher, parecia-lhe legítimo taxar de irracional, de inconcebível, de acordo com o seu tipo de racionalidade cartesiana, machista e etnocêntrica.

Perto do fim do conto nota-se uma espécie de *insight* do narrador:

Só depois de o avião levantar voo os factos me surgiram de outro modo. Passei dois dias em Lisboa, e, pelo preço de um quarto *standard*, ocupei uma suíte improvável, contei a mim próprio: devia ter umas quinze divisões, além de varandas imensas e de uma banheira-piscina. E de repente, quando entreabri uma das portas, na sala ao lado estava um pedaço de África, intacto, como um pedaço de floresta virgem. Durante sete minutos, exactamente durante sete minutos, fiquei perdido dentro da floresta (GERSÃO, 2007, p. 83).

Por instantes, é como se ele tivesse se entregado ao poder da invenção e cedesse à autoridade da contadora de história africana que tem, sim, uma história e fez com que a mesma fosse ouvida. O fato do insight ter ocorrido apenas quando o narrador se viu no espaço aéreo também é revelador, por se tratar de um espaço ligado ao aspecto transcendental. Sobre isso, Soethe afirma que “a movência do foco de observação subjetivo para outros centros imaginários, de onde o indivíduo pode ver-se objetivamente, sinaliza amadurecimento ético e existencial” (SOETHE, 2007, p. 222). Ao fim do conto, diz o narrador:

Sorri interiormente, imaginando-me a contar isso a outra pessoa, por exemplo ao passageiro do lado, ou à hospedeira que acabava de me servir um uísque. Toda a gente iria achar que eu estava bêbado, ou era louco [...]

<sup>56</sup>Informações extraídas do site disponível em: <http://numerologiadacabala.blogspot.com.br/2011/06/o-misticismo-do-numero-7.html>. Consultado em 15. 01. 2013.

**Não havia nada de errado comigo** [grifo nosso]. Lisboa é que não era, provavelmente, um lugar normal (GERSÃO, 2007, p. 83-84).

Ouvir aquela história fez o sujeito perceptivo se deslocar do seu centro de referência epistemológica para outro, que não o ocidental. Entretanto, a postura do executivo ao afirmar que não costumava ouvir conversas, “muito menos conversas de mulheres” (GERSÃO, 2007, p.83), e que dificilmente alguém iria acreditar na história que ele tinha ouvido, reflete a perspectiva machista e ocidental de observar e compreender o mundo da maioria das pessoas que se deparam com outras realidades, de modo que, neste caso, o deslocamento do sujeito perceptivo para outros centros imaginários não assinala, como sugere Soethe (2007), amadurecimento ético ou existencial.

Consideramos que a leitura desse conto, sob o viés da antropologia literária, exige um novo olhar, tal qual sugere Filomena Silvano (1998) em seu texto “As novas escalas na abordagem antropológica”. A autora suscita a urgência de incluir novas abordagens no domínio dos estudos do espaço (ela se dirige ora como “lugar”, ora como “espaço”, mas não coloca distinção entre ambos os conceitos, diferentemente de outros teóricos, como mencionamos no capítulo destinado ao assunto), uma vez que a conjuntura atual, de tendências globais e de desterritorialização dos fenômenos culturais, já não comporta conceitos reducionistas sobre o assunto.

Nesse sentido, a autora apresenta o pensamento de alguns estudiosos que se debruçaram sobre essa nova forma de encarar o espaço e a mobilidade do indivíduo. Ela destaca dois conceitos centrais em autores distintos. *Multilocalidade*, sob o ponto de vista de Margaret Rodman e *ethnoscape*, de Appadurai (SILVANO, 1998). Margaret Rodman entende a multilocalidade a partir de quatro aspectos que Filomena Silvano (1998) destaca:

- 1.Descentralização do ponto de vista. O lugar de onde parte a observação não deve ser apenas o lugar do antropólogo, ou seja, o Ocidente, mas também os lugares dos outros. Esta perspectiva crítica associa a questão do lugar à questão da voz. Saber quem é que fala é também saber de onde, a partir de que lugar, é que se fala. 2. Estudo das interações que se estabelecem entre múltiplos lugares. A noção de rede ou a de sistema de lugares surge nesta proposta. 3. Relação reflexiva com os lugares, resultante das múltiplas formas de afastamento do lugar de origem, produzidas pela mobilidade. 4. Polissemia do espaço, resultante dos sentidos que os diferentes indivíduos lhe atribuem (RODMAN, 1992 *apud* SILVANO, 1998, p.60).

Observamos todas essas situações de multilocalidade em “A mulher que prendeu a chuva”. Há uma descentralização do ponto de vista, na medida em que a história contada pela mulher africana passa a predominar, tirando o foco narrativo da voz do narrador, portanto, do Ocidente. Existe ainda um jogo de vozes e pontos de vista, uma interação, como diz Rodman, de modo que o leitor entra em contato com outras perspectivas e espaços. Nota-se a condição reflexiva do narrador diante do espaço em que se encontra, sua insatisfação com o *modus operandi* da capital portuguesa, como surge no início do conto, gerada pela condição de mobilidade e afastamento do seu lugar de origem.

Por fim, constatamos ainda que há no texto uma polissemia de espaço. Se o quarto de hotel onde o executivo ficou hospedado era um espaço suntuoso e de luxo, para as funcionárias africanas aquele mesmo lugar se tratava apenas de mais um quarto em que elas desempenhavam a função cotidiana de limpeza, de modo que, ao contrário do olhar do executivo, não há uma percepção glamourosa do espaço por parte das funcionárias. Em nenhum momento há demonstração de deslumbramento diante do lugar por parte delas, diferentemente do executivo, que descreve o espaço com fascínio.

Já a noção de *ethnoscape*, proposta por Appadurai, “propõe-se a observar fenómenos que se desenvolvem em espaços de fronteira” (SILVANO, 1998, p.61). No conto, a porta entreaberta, de onde o narrador ouve a história narrada pela africana, estabelece a fronteira entre o mundo ocidental do narrador e o mundo africano. Deste modo, como diria Certeau (1998, p.214), “a porta para fechar é justamente aquilo que se abre”. No referido texto, abre-se a perspectiva do narrador para o novo e para o desconhecido. Como oportunamente afirma Silvano (1998, p.62):

a mobilidade espacial (real ou simulada) é um importante fator de mediação cultural: através dela os actores passam do espaço local para os espaços globais, confrontam-se com a diferença e organizam a relação com o *outro*.

Veremos através do texto a mobilidade espacial de duas maneiras, real e simulada. Esta, quando o narrador declara que se sentiu em África ao ouvir a história narrada pela funcionária do hotel. Já aquela se dá a partir do duplo deslocamento do narrador, da sua terra de origem para Lisboa e de um quarto de hotel “normal” para um “de luxo”. Outra questão importante é que a mobilidade espacial dos sujeitos implica também em mobilidade de referências e esse processo

gera, conseqüentemente, novas formas de representação do espaço (SILVANO, 1998).

### 3.3 Mãe e monstro<sup>57</sup> em “A Ponte na Califórnia”

*A ponte não é para ir nem pra voltar  
A ponte é somente pra atravessar  
Caminhar sobre as águas desse momento*

[A Ponte - Lenine e Lula Queiroga]

Quem lê a ficção de Teolinda Gersão, particularmente os seus contos, em busca de encontrar personagens dotadas de uma perspectiva humanista, no sentido pré-kantiano ou empregado por Althusser, certamente irá se frustrar. Louis Althusser propôs o “anti-humanismo teórico”, que deveria ser substituído pelo humanismo prático, em que, no exercício do cotidiano, as pessoas respeitassem umas as outras, agindo como verdadeiros humanistas. Já Lacan, assim como outros teóricos pós-Auschwitz, na contramão, propõe que reconheçamos o “anti-humanismo prático”, que confrontemos o lado vil do ser humano destemidamente<sup>58</sup>.

Ao ler os textos da autora portuguesa, veremos que as personagens se encontram permanentemente em torno de situações que revelam o lado inumano do ser humano exposto em episódios nos quais o conflito que gera a violência é destaque. Portanto, é com esse cenário que o leitor irá se deparar. “A ponte na Califórnia” evidencia essa questão ao trazer um narrador-personagem que relata o trauma de infância adquirido através do contato direto com o lado vil do ser humano. Primeiro, com o abandono do pai, sem qualquer razão. Depois, com um ato cometido pela própria mãe. Foi quando ela, para aproveitar as férias de Verão em uma casa que não aceitava animais, colocou em um cesto e jogou do alto de uma ponte o cachorro de estimação dele e do irmão.

O narrador, filho mais velho de pais separados, inicia o relato do ocorrido com um tom bastante sereno, o que pode ser lido como amadurecimento pessoal

---

<sup>57</sup>Este título faz referência ao artigo de Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira utilizado em nossa análise.

<sup>58</sup>Para mais informações, ver: ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

adquirido com a distância temporal do fato traumático. Esse aspecto também nos remete ao efeito catártico de contar e escrever histórias:

Foi no ano em que o meu pai nos deixou e ficámos a viver só nós três, a minha mãe, o meu irmão e eu [...] Eu senti muito a falta do meu pai e fiz toda a espécie de perguntas, a que a minha mãe respondia, por vezes com impaciência, deitando sempre ao meu pai todas as culpas. Não percebi muito do que me disse, mas percebi, pelo menos, que ela estava exausta. Dizia que trabalhava o mais que podia, queixava-se de que o meu pai não mandava dinheiro e gritava connosco por qualquer nada. Às vezes eu olhava pra ela e pensava que o meu pai nos tinha deixado porque ela era má. Ou porque ele assim a julgava (GERSÃO, 2007, p. 107).

No conto, é o espaço da memória que está em evidência, uma vez que o ato de rememorar, automaticamente, implica em retomar episódios do passado que findam por convocar aspectos sensoriais humanos que o distanciamento temporal já não é mais capaz de atingir. Marcas de expressão no próprio texto reforçam esse aspecto, mais precisamente em duas passagens: “Lembro-me de acordar de repente, algumas noites, no momento em que começava a fazer chichi na cama” (GERSÃO, 2007, p.108) e “Lembro-me de que esse inverno me pareceu, ou talvez fosse, particularmente frio[...]” (Idem).

Como vimos no capítulo dedicado ao espaço, os gradientes sensoriais são também reveladores do espaço e dos sentidos do texto. O gradiente sensorial que mais se apresenta na narrativa em causa é a audição. O narrador expõe desde as queixas da mãe sobre o pai, e que ele e o irmão eram obrigados a ouvir, até os ruídos de choro da mãe. Borges Filho (2009, p. 176) costuma dizer que “cumprindo ao topoanalista o estudo paciente e detalhado dos recursos sonoros do espaço analisado para desvelar os sentidos presentes”. Em “A ponte na Califórnia”, palavras em torno do campo semântico do “ruído”, “choro” e “grito” compõem o texto e revelam muito sobre o espaço da casa, apontando sentidos associados ao abandono e solidão. Ou seja, conotações negativas que se dissipam com a chegada do animal de estimação.

Embora o quarto não seja um espaço primordial da narrativa, parece-nos que esse seja o espaço que abriga a intimidade e a solidão da mãe. Afinal, o som do choro dela vinha do quarto, desse espaço de intimidade, no sentido que lhe atribui Bachelard (1978) que acolhia, conseqüentemente, lembranças do passado. Sobre esses tipos de espaço de intimidade e solidão e a sua relação com os sujeitos, Gaston Bachelard afirma:

E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos (BACHELARD, 1978, p. 203).

É interessante observar que a casa onde moravam a mãe e os dois filhos praticamente não é descrita no texto. A ausência de narração dos detalhes da casa pode ser sintomática da insuficiência de afeto e apego emocional no seio do lar, e também é capaz de falar indiretamente das personagens, como afirma Maria Zubiaurre: “El espacio, dotado de um fuerte contenido semântico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición. [...] Con frecuencia, su misión es claramente enfática” (ZUBIAURRE, 2000, p. 22). Percebe-se um distanciamento entre os filhos e a mãe que só aumenta com a chegada do cão na casa. Ou seja, há dois momentos de separação. O primeiro, do pai da mãe e dos filhos, depois, dos próprios filhos com a mãe, quando o cão chega ao lar:

Éramos quatro agora, e isso fez de repente uma diferença enorme. Passou a haver dois grupos, na casa, dois planos, e quase duas famílias: a minha mãe, e nós três [...] Tilby passou a fazer parte de nós, e mudou a nossa vida (GERSÃO, 2007, p.109).

De alguma maneira, percebe-se que o animal passa a compensar a falta física do pai e a omissão afetiva materna. Com a chegada do cachorrinho Tilby, o narrador, que na altura sofria com a ausência do pai a ponto de manifestar falta de sono e urinar na cama, sintomas típicos de quando o sistema emocional da criança é afetado, vê a sua rotina e a do irmão alterada de maneira positiva:

Foi a primeira vez, em muito tempo, que dormi de um sono. A imagem do meu pai passou a parecer-me mais distante, e assaltavam-me menos as perguntas que agora fazia a mim próprio, porque já não me atrevia a fazê-las à minha mãe: por que razão ele nunca mais voltara nem dera notícias, por que razão sequer telefonava ou deixava uma mensagem no telemóvel? [...] Agora essas perguntas vinham-me menos vezes à cabeça, porque Tilby não lhes deixava espaço. [...] A alegria dele contagiava-nos e punha-nos também em movimento. Rafael tornou-se mais sociável, parecia-se agora menos um bebé chorão (GERSÃO, 2007, p. 109-110).

Exceto a menção feita ao frio do inverno, época em que o cãozinho Tilby foi ofertado para as crianças pela empregada do infantário, e a sensação molhada que sentia ao urinar na cama, não existe a presença do sentido tátil no decorrer do texto. Sabemos que “de todas as sensações, o tato é a experiência mais pessoal” (HALL *apud* BORGES FILHO, 2009, p.180). Logo, a lacuna de mais um sentido pode nos dar pistas, novamente, sobre a falta de afetividade no âmbito daquela família, mais

especificamente entre mãe e filhos. Afinal, o estudo do espaço na literatura proposto por Bachelard (1978) e pelo próprio Borges Filho (2008; 2009) também revela muito acerca do modo de ser das personagens. O título catafórico e bastante simbólico do conto traz a palavra ponte, que é uma palavra de origem latina e quer dizer estrada. Nesse sentido, podemos afirmar que tal significado estabelece relações com o cronotopo da estrada sugerido por Bakhtin. Segundo ele, “os signos da estrada são os signos do destino” (BAKHTIN, 2002, p. 242)<sup>59</sup>.

A ponte também se configura como um espaço fronteiro. E, especificamente no conto em causa, assume vários papéis. Um deles seria o papel mediador entre duas perspectivas: a do narrador, quando criança, e na condição adulta. A ponte, além de ser o cenário para o ato da mãe, simboliza o espaço de trânsito que representa o rito de passagem do narrador de criança ingênua para a vida adulta e, junto a esta, todo um olhar desmistificador sobre o mundo e as pessoas – espécie de destino inexorável dos adultos.

Indo mais longe, a ponte pode representar, inclusive, o espaço de ligação entre os dois tempos vividos pelo narrador: passado traumático e presente; o espaço de memória adulta e espaço de memória de criança; a própria ideia de espaço que une e separa faz total sentido no texto, pois denota constantemente esse movimento de união e separação entre pais e filhos, entre uma visão tradicional de maternidade e outra visão mais questionadora, diríamos. A ponte, como fronteira, se aproxima bastante da definição proposta por Michel de Certeau: “lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros” (CERTEAU, 1998, p.214).

Sabe-se que uma das características da literatura de autoria feminina é o posicionamento crítico diante da ideologia patriarcal e, conseqüentemente, a desconstrução do imaginário criado pela mesma. No domínio dessa literatura, a família burguesa, a dinâmica hierarquizante e os conflitos que a mesma engendra são temas recorrentes. Como conclui Elódia Xavier (apud TEIXEIRA, 2010, p.49)<sup>60</sup>:

---

<sup>59</sup>BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do Romance*. 5ªEd. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

<sup>60</sup>Cf. TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. “Mãe e Monstro: a desconstrução da figura materna na escrita de autoria feminina”. In: **Terra Roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, vol. 20, 2010. p. 46-55. Disponível em: [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol20/TRvol20e.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol20/TRvol20e.pdf). Consultado em 05.11.2013.



“A família é [...] um tema que se impõe àqueles(as) que se interessam pela problemática feminina, seja ela abordada pelos mais diferentes campos do saber”.

De acordo com o ideal familiar concebido pela ideologia patriarcal, a identidade da mulher se confina ao papel de mãe e, assim, enfrenta um processo de sacralização que elimina o seu papel enquanto ser social capaz de desenvolver funções outras, que não sejam as domésticas e, claro, o seu direito de cometer erros como todo ser humano. À mulher sacralizada da cultura patriarcal é reservado o direito de ser boa e virtuosa. Ou seja, a típica rainha do lar. E, como observa Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, “apesar do crescente questionamento sobre o amor materno incondicional e inato, a visão da mãe ideal, responsável pelo bem-estar psicológico e emocional da família, ainda é bastante presente na literatura e no senso comum” (TEIXEIRA, 2010, p.50).

Em “A ponte na Califórnia” percebe-se uma quebra desse paradigma imposto. Uma vez que a mãe e os filhos compõem uma estrutura familiar contemporânea em que a mulher, muito além de se enquadrar em um estereótipo de virtuosa rainha do lar, desempenha a função de chefe de família, cuidando dos filhos sozinha e em aparente transtorno emocional, suscitado quando o narrador afirma que a mãe faz uso de comprimidos. Com a chegada das férias tão desejadas, a mãe, sem ter com quem deixar o animal, arranja a desculpa de que vai deixá-lo aos cuidados de um canil. No regresso, a mãe inventa pretextos diários para não ir buscar o cão. O filho e narrador do conto, irritado, ameaça fugir de casa e ela, diante do impasse, “hesitando, como se procurasse as palavras” (GERSÃO, 2007, p, 113), diz ao menino que o cão tinha fugido.

O menino ainda tentou ir ao canil procurar pelo animal, mas não obteve sucesso. Afinal, o cão nunca esteve lá. Mas, na altura, o menino não sabia. Por isso, diariamente, nutria a esperança de reencontrar o seu cãozinho Tilby. Até que um dia ele escuta, “escondido atrás da porta, com o coração a bater” (Ibidem, p.114), o diálogo da mãe com Celina, sua colega de trabalho, em que explicava as razões que a fizeram jogar o animal da ponte: “Ninguém podia ficar com ele. E o canil era caríssimo, nem pensar. E eu não podia ficar mais um ano sem férias. Morria se ficasse. Era ele ou eu” (Ibidem, p. 115). Celina reprova a atitude. Porém, a mãe, apesar de reconhecer que não foi fácil agir de tal forma, também aponta a banalidade de tais atos atroz: “– E achas que foi fácil? [...] Aliás não penses que

fui a única. Todos os anos isso acontece. Tu é que parece que nem vives neste mundo. Todos os ano há dezenas de animais metidos em cestos e atirados da ponte abaixo” (GERSÃO, 2007, p.115).

Percebe-se que o narrador descobre a verdade sobre o paradeiro de seu cão a partir de um posicionamento em espaço estratégico e privilegiado da casa, onde se pode ouvir conversas sem ser visto. Considerando o valor simbólico da porta enquanto “local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas”<sup>61</sup>, é interessante observar que estar atrás dela ou perceber um diálogo por sua fresta significa estabelecer o contato com revelações desconcertantes. Lembremos que no conto “A mulher que prendeu a chuva”, o narrador encontrou, pela fresta da porta, ou seja, a partir de espaço semelhante ao deste conto em análise, a possibilidade de ouvir uma história que o fez, por alguns segundos, se deslocar do seu eixo de referências ocidentais e masculinas.

O narrador, que inicialmente não queria crer que a mãe era má, após saber do episódio sente-se enojado:

Corri para a casa de banho e vomitei. Senti que as calças se molhavam, sem ter tempo de chegar à sanita. A casa rodopiava à minha volta e eu começava a cair. Ou a casa caía sobre mim [...] Ir para a escola passou a ser imensamente penoso, mas não era o pior de tudo. O pior de tudo era voltar para casa. Olhar a minha mãe e saber que ela era má. Que o meu pai nos tinha deixado porque ela era má. E que eu não podia fazer nada para remediar o mal, na minha mãe e no mundo (GERSÃO, 2007, p.115).

A resignação do narrador, ao perceber a sua impotência diante da atitude da mãe e do mundo, o faz silenciar o caso. Anos mais tarde traduz em imagem o episódio. Horácio, uma nova personagem que surge e que não é identificada, vê o desenho e parece não entender, quando o narrador finaliza, com um tom bastante irônico, o seu relato:

[...] contei-lhe que havia pessoas que todos os anos atiravam os animais da ponte abaixo, antes das férias do Verão. Mas isso não tinha nada a ver connosco, nem sequer com Lisboa, disse-lhe, acontecia muito longe, na Califórnia, portanto na costa mais distante da América, numa cidade chamada São Francisco (GERSÃO, 2007, p. 116).

A referência da ponte localizada na Califórnia a que o narrador faz menção, com o possível intuito de “ficcionalizar” a sua história pessoal, pode ser a Golden Gate que, dentre várias construções do tipo, é a que mais apresenta semelhança

---

<sup>61</sup>Ver mais sobre a simbologia da porta em site disponível em: <https://sites.google.com/site/dicionariodesimbolos/porta>. Consultado em 05.11.2013.

com a Ponte 25 de Abril, anteriormente chamada de Ponte Salazar, em Lisboa, cidade na qual se passa a narrativa. A mudança de nome da ponte, antes e após a ditadura salazarista, seria outra fronteira interessante a se destacar. Cada nome marca uma época e destaca um período importante da história portuguesa. Um “entre-dois” de significado: enquanto este retoma um momento de ditadura e repressão, aquele representa uma fase de liberdade e conquista de direitos públicos e individuais. Tal detalhe nos permite inferir que a abordagem do espaço presente tanto nos contos quanto nos romances de Teolinda Gersão é realizada considerando uma perspectiva realista, segundo a observação de Borges Filho (2008a) sobre as categorias de representação do espaço. Ou seja, costuma haver no texto a retomada de nomes de lugares que fazem parte do mundo extratextual.

Como nos referimos anteriormente, o narrador, neste conto, faz um relato de um episódio marcante de sua vida. Não apenas neste conto, mas em todos os outros que nos propomos a analisar neste estudo, o relato se faz presente, seja em primeira ou terceira pessoa. O historiador Michel de Certeau compreende a narrativa como um relato. Segundo ele:

onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é “diegése”, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (“guia”) e passa através (“transgride”). O espaço de operações que ele pisa é feito de movimentos: é topológico, relativo às deformações de figuras, e não tópico, definidor de lugares (CERTEAU, 1998, p.215).

O relato é ainda, “um ato culturalmente criador” e, por isso, fundador de espaços (CERTEAU, 1998, p. 209). Em nossa leitura, tendo em vista a colocação supracitada, veremos que, ao final do conto, o narrador deslocaliza (propositalmente?) o fato do ocorrido, não definindo assim lugares e, em sua perspectiva de adulto, parece compreender a possibilidade de se deparar em qualquer lugar do mundo com um ato semelhante ao que ele vivenciou em Lisboa. Os relatos são também expositores de memórias e lembranças dirigidas ao leitor através do narrador. Esse espaço que é a memória e que a própria delimita tem sua influência sobre a percepção do sujeito que desenvolve o relato. Bergson afirma o seguinte:

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, conforme mostraremos adiante, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere (BERGSON, 1990, p. 50).

Visto isso, podemos inferir que a percepção que o narrador tinha da mãe antes e depois do ocorrido, por exemplo, sofre uma alteração. Esse fato é por ele rememorado e relatado. No começo do texto, a ideia da mãe ser má era apenas uma conjectura:

Às vezes eu olhava pra ela e pensava que o meu pai nos tinha deixado porque ela era má [...] Na verdade, embora o pensasse, eu não acreditava realmente nisso. Ela apenas *parecia* má, pensei algumas vezes, quando ela perdia a paciência conosco. Ou comigo (GERSÃO, 2007, p. 107).

Após o sucedido, ele já a percebe como uma pessoa má, com convicção: “O pior de tudo era voltar para casa. Olhar a minha mãe e saber que ela era má [...] E que eu não podia fazer nada para remediar o mal, na minha mãe e no mundo” (Ibidem, p.115). Essa seria a perspectiva da criança. Contudo, o viés irônico do final da narrativa quebra um pouco o tom rancoroso de antes e revela um sujeito mais sereno diante do que aconteceu, passado algum tempo. Voltando ao assunto da relação entre percepção e memória, Poulet em seu estudo sobre o espaço na obra de Marcel Proust também aponta o papel da percepção para trazer à tona a lembrança:

O que é, por exemplo, uma lembrança, senão, a partir de um gosto, de um odor, de um barulho de sinos, idênticos àqueles percebidos nas profundezas dos anos, um grande movimento de reminiscência, tal como um foguete que se abre e estende um leque de novas lembranças? Por isso, não é somente a imaginação ciumenta que ocupa espaço em Proust, é ainda e sobretudo a própria energia mnemônica (POULET, 1992, p. 57).

A “energia mnemônica” a que Poulet (1992) se refere está concentrada no conto em análise nas fotografias do pai que o narrador procura, finda por achar, mas com certa dificuldade, uma vez que havia a possibilidade da mãe as “ter deitado fora” (GERSÃO, 2007, p.111). De acordo com Michel Butor (1974, p.42), alguns objetos cumprem o “papel do indício”. Ou seja, sugerem algo acerca do espaço, podendo suprir a falta de detalhamento sobre o mesmo. Nesse caso, as fotografias seriam um indício da ausência do pai, sobre as quais o narrador relata:

...tornei a procurar fotografias do meu pai [...] acabei por achar um passe de metro, amarelado, com o nome dele e uma foto tirada num qualquer fotomaton. Quase não parecia ele, parecia outra pessoa. Mesmo assim guardei-a, ou antes, escondi-a, no forro de um livro (GERSÃO, 2007, p. 112).

Se voltarmos a nossa atenção para as relações entre violência e sagrado abordadas por René Girard, veremos que o conto subverte a dinâmica da cultura tradicional patriarcal judaico-cristã em que a condição frágil da mulher servia muitas

vezes de motivo para torná-la bode expiatório, sacrificando-a e, conseqüentemente, tornando-a sagrada. Nos dois contos já analisados, “Encontro no S-Bahn” e “A mulher que prendeu a chuva”, encontramos mulheres na condição de bode expiatório. Enquanto que em “A ponte na Califórnia”, o que vemos é a dessacralização da figura da mulher/mãe. Ao cometer um ato de crueldade, a mãe/mulher revela a sua condição humana, carregando consigo as contradições e perversidades que lhe são peculiares.

Nesse conto também existe a presença do bode expiatório, em figuras indefesas, como o animal que foi jogado da ponte<sup>62</sup> e as próprias crianças abandonadas pelo pai. O texto ainda desconstrói a imagem de mulher/mãe frágil, bondosa e virtuosa, estimulando reflexões em torno das representações do papel da mulher no seio familiar e da sua imagem, constantemente associada na cultura patriarcal judaico-cristã ao papel sacro da Virgem Maria, por exemplo. Atentemos para este excerto do texto:

O que ele ganha na empresa é pouco, onde ganha mais de certeza é por fora, por debaixo da mesa. E agora têm um bebê, portanto mais uma boca. Onde é que aquele bandido vai ter dinheiro para duas famílias? Alguma fica sem nada, e é a nossa, ele julga que a família dele é só a outra (GERSÃO, 2007, p. 112).

Essa passagem, junto ao tom de revolta que a perpassa, sugere, em nosso ponto de vista, o que René Girard propõe em seus estudos. Para ele, o desejo humano não é autônomo. Ou seja, não se realiza por si. É preciso que haja um mediador, um modelo para se espelhar (cf. GIRARD, 1961; 2009). O caráter mimético do desejo, ou seja, a vontade de ter o que não lhe pertence desencadeia o conflito em forma de violência e isso está representado no conto. A mãe desejava ter a *boa vida* que o ex-marido possuía com a outra família que formou. Viagem de férias, por exemplo, ela e os filhos só fizeram durante o tempo em que esteve casada e, separada, estava privada desse “privilegio”.

Como foi abordado anteriormente, se trouxermos o pensamento girardiano sobre a violência sacrificial para a contemporaneidade veremos, como afirma Castro Rocha, que o sacrifício nos dias de hoje, independente da forma como se manifesta,

---

<sup>62</sup>Basta lembrar de um caso recente que gerou polêmica no Brasil: o uso de cães da raça beagle que, em nome do avanço da tecnologia, foram sacrificados e/ou mutilados em laboratórios de pesquisa da indústria cosmética e farmacêutica. Ver notícia em: <http://noticias.r7.com/blogs/patas-ao-alto/mais-de-200-animais-entre-beagles-e-coelhos-sao-resgatados-de-laboratorio-em-sao-roque/2013/10/18/>. Consultada em 18.10.2013.

não produz mais o sagrado, “apenas reproduz a violência mimeticamente engendrada”<sup>63</sup>. Ou seja, o ato de violência da mãe ao jogar o animal de estimação dos filhos reproduz a violência psicológica que o ex-marido, a quem ela se referia como “bandido”, a fizera enfrentar por razões da separação e do descaso dele para com a família. Esse aspecto fica bem claro nesta passagem do texto: “– Aquele bandido tem do bom e do melhor, faz trabalhos por fora e diz que o dinheiro é da outra. Até carro têm, imagina, e a gente que se dane, eu e os filhos, **como se fôssemos cães** [grifo nosso]” (GERSÃO, 2007, p. 112).

### 3.4 “Um casaco de raposa vermelha”: segunda pele, duas leituras, sentidos múltiplos

Escrito em terceira pessoa, o conto inicia com a descrição da personagem a partir de seu status profissional: “uma pequena empregada bancária” (GERSÃO, 2007, p.117). O narrador apresenta uma mulher que “ao voltar um dia para casa” (Idem) depara-se com um casaco de raposa vermelha exposto em uma loja de peles e “pára diante da vitrine, com um calafrio de prazer e de desejo. Porque aquele casaco é o que sempre desejou na vida” (Idem). À primeira vista, logo a partir das linhas iniciais, podemos inferir que o tema central desta narrativa é a relação obsessiva do/a homem/mulher com os bens de consumo – uma questão crucial nas discussões sobre a sociedade moderna capitalista.

Karl Marx aponta a relação entre necessidade, produção e consumo desde o seu consagrado livro *O Capital* (2011a) e também em um outro recém traduzido para a língua portuguesa e publicado no Brasil, *Grundrisse* (2011b), apenas para citar dois exemplos. Tal vínculo foi retomado e aprimorado um século depois pelas “ciências de mercado”, nomeadamente o *Marketing*<sup>64</sup>. Como podemos ver no excerto abaixo, a obsessão da personagem pelo casaco de pele de raposa vermelha, ou seja, por um objeto de consumo característico das classes abastadas e

<sup>63</sup>Cf. CASTRO ROCHA, João Cezar de. “René Girard e o desejo mimético: as raízes da violência humana”. In: Revista do Instituto Humanitas Unisinos, disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4238&secao=382&limitstart=1](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4238&secao=382&limitstart=1). Consultada em 20. 03. 2013.

<sup>64</sup> A ideia da influência da teoria de K. Marx nas teorias das ciências de consumo estão presentes no artigo intitulado “Karl Marx: uma teórico também do consumo”, escrito por Felipe Guimarães. Disponível em: [consumoesociedade.wordpress.com/2011/09/30/karl-marx-um-teorico-tambem-do-consumo/](http://consumoesociedade.wordpress.com/2011/09/30/karl-marx-um-teorico-tambem-do-consumo/). Consultado em 20.07.2012.

muito além das suas posses financeiras, envolve um processo histórico de desenvolvimento e consolidação do sistema capitalista, foco da crítica marxiana. Em várias passagens do texto, o narrador demonstra o estado físico e psíquico vulnerável da personagem pelo fato dela não possuir o seu objeto de desejo:

Dormiu pouco, essa noite, acordou inquieta, levemente febril. Contou os minutos que faltavam para abrir a loja, os seus olhos erravam do relógio de parede para o relógio de pulso [...] Tão cedo quanto pôde encontrou uma razão para sair e correu à loja de peles, tremendo com a ideia de que o casaco pudesse estar vendido. Não estava, informaram-na, e ela sentiu de repente o ar voltar-lhe, o coração bater com menos força, o sangue descer da face e retomar compassadamente o fluxo (GERSÃO, 2007, p.117-118).

Em *O Capital*, Marx atesta que “a mercadoria é [...] um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia” (MARX, 2011a, p.57). Sendo assim, podemos dizer que o casaco de pele de raposa vermelha, enquanto mercadoria, representa aquilo que há de mais palpável no capitalismo<sup>65</sup>. Contudo, no conto, esse processo é omitido, enquanto a descrição do objeto de desejo e a relação da personagem para com o mesmo são supervalorizadas, como se percebe no excerto seguinte:

Nenhum outro se lhe assemelha, pensa percorrendo com os olhos os outros casacos, pendurados no varão de metal ou suavemente estendidos sobre o sofá de brocado. Aquele é uma peça rara, única, jamais vira um tom assim, fulvo, mesclado, com reflexos de cobre e brilhante como se estivesse a arder (GERSÃO, 2007, p. 117).

Acreditamos que é justamente no silêncio do narrador em volta do tópico da exploração da natureza e da força de trabalho que se manifesta a historicidade da estrutura interna do texto. A alienação das personagens – vendedora e cliente – sobre essa engrenagem é igualmente reveladora. As duas pouco se importam ou refletem sobre o fato de estarem vendendo e comprando, respectivamente, a pele de um ser vivo que foi vitimado apenas para manter funcionando as dinâmicas de um sistema opressor, como é possível constatar neste excerto:

— Parece feito para si, disse a vendedeira quando ela o vestiu e se voltou no espelho. A medida exacta dos ombros, da cintura, a altura ideal da bainha, disse ainda, e olhe como fica bem à cor da sua pele. **Não tenho**

---

<sup>65</sup>O Professor Doutor Arturo Gouveia, em aula da disciplina sobre literatura e história no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB, comentou essa relação. É no produto que está escondida a historicidade do processo de constituição do mesmo, uma vez que por trás do objeto está oculto todo um processo de exploração da natureza e do trabalho.

**interesse em lho vender, apressou-se a acrescentar**, pode evidentemente optar por qualquer outro, mas, se lhe posso dar opinião, esse parece feito para si. **Exactamente para si, sublinhou com um sorriso fugidio.**

– Qual o preço? Perguntou dando meia volta e fazendo dançar a bainha porque lhe era difícil despregar os olhos da imagem. Recuou, assustada, ouvindo a resposta. Custava muito mais do que pensara, cinco vezes mais do que o dinheiro que teria disponível.

– Mas podemos facilitar o pagamento, disse a vendedeira, compreensiva. Talvez sacrificando as férias, pensou. Ou desviando algum dinheiro do empréstimo do carro [...]

– Aceito, disse fazendo rapidamente contas de cabeça. Dou-lhe um sinal e começo a pagar na próxima semana. Mas desde já ele é meu.

– De acordo, disse a vendedeira espetando-lhe uma etiqueta “Vendido”. Pode levá-lo quando efectuar a terceira prestação (GERSÃO, 2007, p. 118).

Ainda sobre a alienação das personagens, é importante destacar que “a pequena empregada bancária”, que lida diariamente com o dinheiro de terceiros, não possui capital suficiente para adquirir o seu objeto de consumo. Dito de outro modo, trata-se de uma espécie de “trabalho alienado”, nas bases do que teoriza Marx. A expressão “pequena empregada bancária” é sintomática, pois pode sinalizar a “divisão social do trabalho” de que fala Marx. A personagem era apenas mais uma funcionária de banco, alheia aos grandes trâmites de capital envolvidos nesse tipo de ambiente e que, dificilmente, pelo seu status, teria acesso.

O mesmo princípio vale para a vendedora, que faz uso de um discurso pautado na dissimulação e voltado unicamente para fins mercadológicos para receber um salário infinitamente inferior aos lucros arrecadados com o suor do seu trabalho. Afinal, as duas personagens estão inseridas na seguinte dinâmica do capitalismo, constatada por Marx:

Somente no consumo o produto recebe seu último acabamento. (...) O consumo produz a produção duplamente: 1) na medida em que apenas no consumo o produto devém efetivamente produto. (...) 2) na medida em que o consumo cria a necessidade de nova produção. (...) Se é claro que a produção oferece exteriormente o objeto do consumo, é igualmente claro que o consumo põe idealmente o objeto da produção como imagem interior, como necessidade, como impulso e como finalidade. Cria os objetos da produção em uma forma ainda subjetiva. Sem necessidade, nenhuma produção. Mas o consumo reproduz a necessidade (MARX, 2011b, p. 46-47).

A percepção das personagens – vendedora e cliente – é exposta através da mediação de um narrador onisciente, que pode estar a par da condição alienada dos sujeitos sobre os quais ele trata. Uma vez inseridas na cadeia necessidade - produção - consumo, o grau de percepção da vendedora e da cliente, como



observamos no texto, não parece alcançar um nível crítico sobre tal circuito histórico do capitalismo. Durante o período em que a cliente espera ansiosa para retirar o casaco da loja, o narrador descreve com minúcia a transformação da personagem, que passou a agir de acordo com os mesmos impulsos do animal cuja pele serviu para fabricar o seu casaco:

[...] deu conta que se movia agora muito mais depressa do que habitualmente [...] gostava sobretudo de correr na floresta [...] A sua capacidade de percepção crescia [...] E os cheiros, um mundo de cheiros [...] Interessava-se de repente por animais [...] e uma palavra ficava por vezes boiando insistentemente na memória: predador [...] Tinha mais fome [...] fome de outras coisas ... (GERSÃO, 2007, p.119-121).

No dia que antecedeu a retirada do casaco na loja, a personagem-cliente é convidada para uma festa. Ao se aprontar, ela pinta as unhas e os lábios de escarlate, repara que as mãos estão mais sensíveis e as unhas compridas. O momento epifânico dessa transformação é, justamente, quando ela, para saciar uma “fome absurda”, vê um rosbife na festa e já não o identifica como tal, mas apenas como um pedaço de carne e o devora com as mãos, em êxtase:

[...] o gosto da carne, quase crua, o gesto de cravar os dentes, de fazer saltar o sangue, o sabor do sangue na língua [...] Desatou a rir e começou a dançar, com as mãos oscilando no ar, manchadas de sangue, sentindo subir o seu próprio sangue [...] escutando o eco do seu próprio riso (GERSÃO, 2007, p.120-121).

O ponto ápice da metamorfose da personagem se dá no dia em que ela vai para a loja buscar o casaco. A repetição de uma mesma frase pelo narrador reforça essa passagem: “e de manhã iria buscar o casaco [...] conhecê-lo-ia mesmo de olhos fechados, pelo tacto, a pele macia [...] ajustada perfeitamente, **a ponto de não se distinguir dela** [grifo nosso]” (GERSÃO, 2007, p.122). A frase é retomada quando a vendedora entrega o casaco para a cliente: “A pele ajustada à sua, **a ponto de não distinguir dela**, viu no espelho levantando a gola em volta da cabeça, o rosto desfeito, de repente emagrecido [...] alongado [...] os olhos em fenda [...]” (Idem).

O conto encerra com a mulher-raposa saindo da loja “à pressa”, com receio de que as pessoas a olhassem “alarmadas”:

porque de repente era demasiado forte o impulso de pôr as mãos no chão e correr à desfilada, reencarnando o seu corpo, reencontrando o seu corpo animal e fugindo, deixando a cidade para trás e fugindo - e assim foi com esforço quase sobre-humano que conseguiu entrar no carro e rodar até à orla da floresta [...] - antes do bater da porta e do verdadeiro salto sobre as patas livres, sacudindo o dorso e a cauda, farejando o ar, o chão, o vento,

uivando de prazer e de alegria e desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta (GERSÃO, 2007, p.122-123).

A metamorfose da personagem está associada ao processo de alienação da mesma. A “pequena empregada bancária”, que fez sacrifícios no orçamento, ou seja, no salário, fruto do seu trabalho, estava preocupada simplesmente em ter um objeto de consumo na ideia de que ao possuí-lo “seria admirada [...] seguida com os olhos quando passassem” (GERSÃO, 2007, p. 119). Mas não só. Adquirir o objeto era, além de uma questão pessoal atrelada ao supérfluo, um caso de autoafirmação e bem-estar psíquico: “...mas não era só isso que a fazia sorrir secretamente, era antes uma satisfação interior, uma certeza obscura, uma sensação de harmonia consigo própria” (GERSÃO, 2007, p.119). A personagem acreditava que se abdicasse das férias, desviasse dinheiro do empréstimo do carro, aquecesse menos o quarto ou fazendo “refeições mais ligeiras” poderia pagar as prestações do casaco. O sacrifício de algumas de suas necessidades mínimas de sobrevivência revela um procedimento de desumanização representado, no texto, pela transformação da personagem em raposa. Portanto, há o mecanismo do sacrifício do bode expiatório também refletido no texto, sendo a própria personagem a vítima expiatória da engrenagem de consumo em que se insere. Indiretamente, também temos a raposa, sacrificada para confecção do casaco, objeto de desejo e consumo.

A personagem que sugere abdicar das férias e, sendo assim, trabalhar dobrado para pagar a prestação de um casaco de pele parece estar alheia ao processo alienante em que estava inserida. Por isso, o trabalho deixa de ser uma “atividade vital consciente” e, para Marx, é esta que distingue a do ser humano da atividade vital dos animais (MARX, 1983, p.96). No conto, essa distinção se perde e é artisticamente refratada através da mutação de um ser humano em não-humano. As expressões **reencarnando** e **reencontrando** no fragmento do texto citado acima denotam bem isso. É como se a personagem assumisse e retomasse a materialidade de um estado real e primitivo de inconsciência animal.

Há coerência na leitura exposta acima. Trata-se de uma leitura possível, mas iremos além. Após uma série de releituras do conto, pensamos se talvez não estivéssemos sendo simplistas ou redutores demais ao propor uma interpretação do ponto de vista marxiano para um conto tão vasto em significações e elementos sensoriais. Intrigou-nos a presença marcante do corpo e dos sentidos nele manifestados: visão, audição, olfato e tato. A forma como esses sentidos tomam a

personagem a ponto de dar sensações de prazer e liberdade a mesma, cujas características apontam para um sujeito comum e fadado a ter um destino igualmente ordinário.

Outra questão que nos ocorreu e nos fez repensar a análise acima foi o fato da escrita de Teolinda Gersão ser marcada pela transgressão de rótulos e estereótipos femininos. Como vimos no conto “A ponte na Califórnia”, a mãe/mulher é tratada como um ser humano, com suas qualidades e defeitos, distanciando-se do paradigma da perfeição e santidade materna propagado pela cultura patriarcalista e judaico-cristã. Ou seja, estaria mesmo aquela mulher sendo tão vítima e tão fútil a ponto de mover mundos apenas pela mera aquisição de um casaco? A ação evocada pelo olhar, já no início do conto, ao ver o casaco na vitrine, já não seria uma atitude transgressora, uma vez que desejava algo que, pela sua condição financeira, não poderia adquirir? Ao invés de focar a discussão em torno do desejo associado mais uma vez ao aspecto negativo, não seria mais interessante observar essa mulher que veste um casaco e se sente livre e dona de si sob essa segunda pele, a ponto de se conectar com o que há de mais profundo e elementar nela, que são os seus instintos e desejos, magistralmente representados pela metamorfose da mulher em raposa? A mulher que ultrapassou a fronteira entre o público e o privado, indo da rua em direção ao estabelecimento, empurrando a porta desta, ou seja, ultrapassando outra fronteira/barreira, para alcançar o seu objetivo?

Como vimos ao princípio deste estudo, “Um casaco de raposa vermelha” é um dos contos mais populares da escritora Teolinda Gersão. Esta narrativa foi a mais traduzida para outros idiomas e, inclusive, adaptada ao teatro. A primeira publicação desse texto se encontra no livro *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), da mesma autora. Porém, quando publicado em *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007), o fragmento inicial do texto foi excluído bem como a complementação do final, em que há um breve relato sobre as consequências geradas no lugar e nas lojas de pele após a transformação da mulher:

Ainda com respeito ao mesmo caso, leio o 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, 1984, p.79-80).

O excerto inicial retirado na segunda publicação é o seguinte: “É uma história curiosa, acontecida num país nórdico...” (GERSÃO, 1984, p.74). Verificamos que foi eliminado justamente o fragmento que diz respeito ao quesito espacial: o local do fato narrado. Contudo, veremos adiante que, mesmo sem essa referência, o espaço se destaca no texto de outra forma, através da representação das sensações da protagonista que se desenvolvem ao longo da história. Cabe-nos perguntar: Por que este texto, dentre tantos outros da obra da escritora portuguesa, continua sendo o que chama mais a atenção do leitor e desperta as mais variadas possibilidades de leitura, adaptação e compreensão? Do ponto de vista da topoanálise, estamos a falar do conto com maior riqueza de detalhes e possibilidades de atuação e construção do espaço no texto, na medida em que este se molda e atua em meio ao desenvolvimento dos sentidos da protagonista, como já foi dito. Desde o título temos o nome de uma cor, o vermelho, que também interessa ao topoanalista (BORGES FILHO, 2009, p.173). A cor vermelha, que simboliza o fogo, a volúpia e o desejo, perpassa toda a narrativa. Como bem destaca Borges Filho (2009, p.169), “o ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos”. Já no primeiro parágrafo há um destaque para o olhar da protagonista em direção ao objeto desejado: “Ao voltar um dia para casa, uma pequena empregada bancária vê numa loja de peles um casaco de raposa vermelha” (GERSÃO, 2007, p.117). Portanto, diríamos que o corpo e as dimensões de sentido que nele habitam se configuram como as maiores referências de espaço no conto analisado, o que torna a análise bastante estimulante.

Duas estudiosas da obra de Teolinda Gersão fizeram leituras interessantes desse conto e, curiosamente, ambas apontam a questão do corpo aliado ao desejo como fatores que impulsionaram a transformação da protagonista do texto, metaforizada pela metamorfose da mulher em raposa. Para Lilian Jacoto (2010, p.94-95), professora de literatura portuguesa da Universidade de São Paulo: “o desejo recupera no indivíduo a sua parte mais instintiva, aquela que porventura reste infensa à disciplinarização do corpo, marca insidiosa da cultura dominante, como ensinou Michel Foucault”. Essa mesma estudiosa (2010, p.93) se refere ao fazer literário de Teolinda Gersão como “escritura do desejo”. Nas palavras da estudiosa brasileira, o desejo:

se assume na arte como força que constela a atenção para o corpo, para a escrita do corpo em sua pureza desejante, no contrapelo de uma cultura

que o mitiga pelo excesso de estímulos (o desejo sempre alheio, nas imagens com logomarcas) e pelo patrulhamento das ideias politicamente corretas (para que ninguém se sinta incomodado, estamos banindo, de nossas vidas, o prazer).

Essa conotação “construtiva” e positiva do desejo vai na contramão daquilo que propõe René Girard (1990) ao trabalhar o conceito de “desejo mimético”, abordado em análises anteriores. De modo que, neste conto, verificamos a possibilidade de o desejo ser interpretado como um mecanismo propulsor de auto-realização e libertação. Nessa direção, Clara Rocha (2012) também aponta a importância do reconhecimento do corpo para atingir o estágio de apropriação de si mesma:

O reconhecimento do corpo é fundamental nesse processo de apropriação, e por isso ele é uma presença constante no conto. Tanto na sua morfologia como na sua dimensão sensorial, o corpo é o lugar da transmutação, e assim “Um casaco de raposa vermelha” é um texto muito rico na representação de sensações [...] (ROCHA, 2012, p.191).

Tendo em vista que a personagem vai se transformando em raposa e o seu desejo vai tomando conta do seu ser, é através do corpo que se dão as primeiras mudanças, como revelam alguns fragmentos do texto: “Como se o ritmo da respiração mudasse, fosse mais repousado e profundo...”; “...estava mais viva agora, mais alerta. A sua capacidade de percepção crescia...” (GERSÃO, 2007, p.119). Ao considerarmos o corpo como espaço primordial do conto em causa, vale refletir um pouco em torno da privação de sentido que o viés religioso o reserva. Na Bíblia, por exemplo, em Coríntios, capítulo 6 versículo 19, o corpo é associado ao “templo do Espírito Santo”. Logo, cabe aos fiéis lembrarem-se disso antes de submeter o corpo aos desejos da carne.

Mais uma vez, voltamos para a questão do desejo que aprisiona e que deve ser combatido. A forte influência judaico-cristã na obra de René Girard e na sua concepção de desejo já foi alvo de crítica, como apontamos no capítulo destinado ao assunto. Mary Esperandio (2004), em artigo esclarecedor, questiona de maneira contundente a ideia de Girard sobre o desejo e a interpreta como uma forma de “aprisionamento”. E indaga: “Seria, de fato, o desejo mimético, a única explicação possível para todas as formações desejantes? Não haveria outros desejos, para além do mimético, que fossem “construtivos”?” (ESPERANDIO, 2004, p.54).

Uma outra leitura desse conto vem a nos responder que sim. Que existem outros desejos, para além do mimético. Assim como a protagonista do conto que se

metamorfoseia em raposa, a nossa leitura desse texto sofreu uma mutação: de uma interpretação que punha em foco apenas o processo alienante do desejo de consumo, em que este também surgia como algo negativo e capaz de engendrar a violência, para se transformar em algo verdadeiramente libertador. Decidimos expor aqui as duas leituras como forma de contemplar duas das várias possibilidades de leitura desse texto intrigante e, especialmente, revelador de uma série de disposições humanas. Como, por exemplo, a capacidade de seguir desejos e instintos e, portanto, libertar-se. Pois, afinal, como provoca Jacoto (2010, p.104):

...quem seria mais livre: a mulher diante da vitrine (sujeita ao embuste da imagem mercadológica, a cujo poder submete seu corpo, seus desejos e sensações) ou a raposa na floresta (sujeita à determinação de seus instintos, submissa, portanto ao próprio corpo)?

Concordamos com Clara Rocha (2012, p.188) quando ela afirma que “Um casaco de raposa vermelha” traz uma forma contemporânea de abordar a metamorfose do “eu”, já inserida na literatura por Ovídio em seu formato clássico. *Metamorfoses* de Ovídio tornou-se uma obra de referência para a literatura ocidental. Um aspecto interessante da obra é o fato de haver uma ruptura da fronteira entre homens e deuses, uma vez que todos são parte constitutiva do mundo e, portanto, estão conectados. Em “Um casaco de raposa vermelha” verificamos mais uma pista de transgressão da escrita da autora Teolinda Gersão. Enquanto na obra do poeta latino Ovídio a metamorfose surge como uma espécie de punição dos deuses ao desejo e aos olhares transgressores, no conto de Teolinda Gersão ocorre justamente o contrário. A metamorfose sofrida pela personagem é o ponto máximo de fuga de uma vida ordinária para alcançar a liberdade e o prazer. O casaco, como aponta Jacoto (2010, p.98), “seria uma nova pele”. E, a maneira com que a bancária se veste dessa outra pele, “representa, a essa altura, o sujeito em vias de expandir-se para além dos limites de sua estatura pequeno-burguesa”.

Algo que nem Lilian Jacoto (2010) nem Clara Rocha (2012) abordaram em suas análises e que destacamos agora é o seguinte: Curiosamente, todos os contos analisados até o momento trazem a presença animal. Em “Encontro no S-Bahn” nos deparamos com o compartilhamento do sentimento de não-pertencimento ao lugar entre a narradora-personagem e um animal de zoológico. Em “A mulher que prendeu a chuva”, animais morriam por causa da seca provocada pela mulher, em “A ponte na Califórnia”, o cãozinho Tilby foi atirado de uma ponte. Kate Soper diferencia três eixos de exposição literária do animal: “les représentations naturaliste

(où l'animal est essentiellement décrit pour lui-même), tropique (où il représente autre chose que lui-même) et éthique (où la cause animale, parfois en parallèle à d'autres causes, est défendue)" (SOPER *apud* NEVES, 2008, p.2).<sup>66</sup> Na literatura contemporânea, nota-se uma forte presença dos eixos naturalista e ético (NEVES, 2008), como se apresentam nos textos de Teolinda Gersão.

Do ponto de vista da antropologia literária, esse pormenor nos interessa, uma vez que, segundo Márcia Neves (2008, p.2), "a figuração do animal na literatura tem funcionado como espelho projectivo do humano e tem-se metamorfoseado, ao longo dos tempos, por forma a representar as ansiedades humanas próprias a cada época". No domínio da ficção portuguesa, a estudiosa supracitada vislumbra uma forma outra de tratar a alteridade animal. Para ela, há uma tendência cada vez maior em não estabelecer distinção ou relação hierárquica entre humanos e não-humanos na ficção contemporânea portuguesa. Tendo como objeto de estudo a fábula, Márcia Neves (2008) faz uma pertinente distinção entre a fábula tradicional e contemporânea. Nesta última observa-se bem menos a distinção entre humanos e não-humanos, característica da fábula tradicional. Enquanto na abordagem tradicional há uma humanização do animal, na contemporânea verifica-se a bestialização do homem (NEVES, 2008, p. 3). Como esse aspecto se apresenta nos textos de Teolinda Gersão (com exceção de "A mulher que prendeu a chuva") e em "Um casaco de raposa vermelha", especificamente? Ora, em "Encontro no S-Bahn" temos um forte exemplo de identificação e cumplicidade entre uma pessoa e um animal. Ou seja, entre a protagonista e o camelo que, assim como ela, estava fora de seu habitat. Em "A ponte na Califórnia" também verificamos um tipo de afinidade, pois o cão Tilby assume no texto o mesmo protagonismo do narrador, quando este relata a importância do cão no convívio dele e do irmão, amenizando a ausência do pai, que havia abandonado o lar, e da mãe, que pouco tempo tinha para dar-lhes atenção. De maneira que o envolvimento dessas personagens com o não-humano faz com que este assuma a função de *ersatz*, que Alain Montandon explica desta maneira:

L'intérêt de l'histoire pour nous n'est pas la dégradation des rapports humains, des changements irréversibles vers le pire, mais ce crochet d'une vie par des animaux dans lesquels tout se trouve investi. Cette fonction d'*ersatz*, fonction de remplacement est bien connu dans l'économie

<sup>66</sup>"As representações naturalista (onde o animal é essencialmente descrito por si mesmo), tropical (onde representa outra coisa além de si mesmo) e ética (onde a causa animal, por vezes em paralelo às outras causas, é defendida)".

domestique et nombre de récits ont montré combien l'animal de compagnie pouvait être la focalisation de toutes les frustrations, de tous les manques et de toutes les déceptions pour être investi des restes de l'amour et de la libido (MONTANDON apud NEVES, 2008, p.3)<sup>67</sup>.

Portanto, há uma aproximação entre esses dois seres ao nível afetivo e o desenvolvimento da consciência do não-humano como o “outro mais próximo” (NEVES, 2008, p.4). Essa interação com a “outridade animal” se dá, segundo Neves (2008, p.3), de três formas: compartilhamento, devir-animal e metamorfose. Em “Um casaco de raposa vermelha”, obviamente, é a última via que se destaca. Do ponto de vista do espaço literário, veremos que a metamorfose, o devir do humano em animal, implica igualmente em uma prática de espaço que se efetiva a partir da “desterritorialização do indivíduo”. Dito de outro modo, apenas este movimento de transformação do humano em não-humano é capaz de, conseqüentemente, gerar um deslocamento de perspectiva, levando o humano a compreender a alteridade (NEVES, 2008).

Essa discussão vem a ser um tema interessante do ponto de vista da antropologia literária, pois revela um *anthropos* se distanciando da sua tendência centralizadora e saindo do topo da pirâmide forjada por si próprio. No decorrer da transformação da protagonista, percebemos que as perspectivas humanas e não-humanas entram em um espécie de simbiose, sem que uma nem outra tenha qualquer destaque ou juízo de valor. Quando a protagonista percebe os seus sentidos desenvolvidos – olfato, tato, visão, paladar, audição – ela aponta sempre justificativas associadas ao universo humano. De modo que o seu lado não-humano despontava sem que ela mesma percebesse:

...deu conta de que se movia agora muito mais depressa do que habitualmente, caminhava sem esforço pelo menos com o dobro da velocidade normal [...] É por causa da ginástica, pensou, por alguma razão começara a fazer regularmente exercício (GERSÃO, 2007, p.119).

Deste modo, a metamorfose refrata o desejo instintivo de cada ser humano em reconhecer e extravasar o seu lado não-humano. A metamorfose, nesse sentido, se aproxima bastante daquilo que afirmou Georges Bataille:

On peut définir l'obsession de la métamorphose comme un besoin violent, se confondant d'ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la

<sup>67</sup>“O interesse da história por nós não é a degradação das relações humanas, as mudanças irreversíveis em direção do pior, mas este gancho de uma vida pelos animais na qual tudo se encontra investido. Esta função ersatz, função de substituição é bem conhecida na economia interna e diversos relatos mostraram como o animal de estimação podia ser o foco de todas as frustrações, de todas as faltas e de todas as decepções por ser investido com restos do amor e da libido”.



nature humaine: par exemple un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la pâtée du chien. Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entrouvre la porte, l'animal se rue dehors comme le forçat trouvant l'issue; alors, provisoirement, l'homme tombe mort et la bête, sans aucun souci de provoquer l'admiration poétique du mort. C'est dans ce sens qu'on regarde un homme comme une prison d'apparence bureaucratique. (BATAILLE apud NEVES, 2008, p.21)<sup>68</sup>.

E, distante de qualquer sentimento de culpa, a protagonista do conto segue “uivando de prazer e de alegria e desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta” (GERSÃO, 2007, p.123). Ao vestir o casaco, a “pequena empregada bancária” foge da sua “prisão de aparência burocrática” a qual se refere Bataille para, enfim, conectar-se com a sua natureza elementar. Essa segunda leitura em diálogo com Jacoto (2010), Rocha (2012) e Neves (2008) nos pareceu bem mais estimulante e coerente com a chave de leitura dos textos de Teolinda Gersão que fizemos até o momento. Contudo, a primeira leitura, com foco na questão da alienação do trabalho, também suscita discussões em torno das disposições humanas, do espaço e da violência, como foi destacado.

---

<sup>68</sup>“Pode-se definir a obsessão da metamorfose como uma necessidade violenta, se confundindo de qualquer modo com cada uma de nossas necessidades animais, instigando o homem a abandonar de uma vez gestos e atitudes exigidos pela natureza humana: por exemplo um homem no meio dos outros, num apartamento, se deita com o ventre ao chão e começa a comer a comida do cachorro. Há assim, em cada homem, um animal encarcerado numa prisão como um condenado e há uma porta que ao se entreabrir, o animal sai correndo para fora como o condenado defrontando o veredito; então, provisoriamente o homem cai morto, e a besta sem nenhuma preocupação de provocar a admiração poética do morto. É neste sentido que se olha um homem como uma prisão de aparência burocrática.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao fim de um trabalho que durou dois anos. Foram dois anos dedicados aos livros de Teolinda Gersão, ao mundo teórico complexo e instigante de Wolfgang Iser, René Girard e ao estudo da topoanálise. Impossível reunir nessas poucas laudas toda dor e delícia do nosso percurso. Porém, encerramos um ciclo com o desejo de que esta dissertação seja encarada como um constructo e um ponto de partida para futuros projetos de estudo, nossos e, quiçá, dos leitores. Aqui nos propomos a analisar quatro contos da escritora Teolinda Gersão, seguindo o método da topoanálise e tendo por base epistemológica o fundamento antropológico da literatura proposto por Wolfgang Iser (1996).

Partindo do texto literário procuramos responder as seguintes questões: Até que ponto a literatura ao imbricar o *real* com o *fictício* e o *imaginário*, pode nos dar pistas para (re)pensar como o *anthropos* - enquanto “sujeito perceptivo” - reage diante de um espaço que lhe é desconhecido? E em meio a espaços fronteiraços? De que maneira o ser humano responde ao confronto direto com os seus desejos, com processos alienantes, com outras formas de conhecimento válido? Quais as implicações disso? Como a violência se apresenta? Uma leitura dos contos propostos sustentada pela teoria sócio-antropológica de René Girard autoriza-nos dizer que o “desejo mimético”, inerente ao ser humano, é um aspecto determinante na relação do *anthropos* com o mundo, com o desconhecido e com espaços fronteiraços. Mas concluímos também que essa não é a única possibilidade de leitura do desejo nas relações humanas, nem sempre desencadeador de violência, como constatamos na análise do último conto.

*Se um dos objetivos específicos da antropologia literária é conhecer o homem a partir dos textos literários (cf. BLANCH, 1995; ISER, 1996), talvez seja oportuno dizer, considerando os contos analisados, que o desejo de que fala Girard (cf. 1961; 1972; 2000) é um dos responsáveis pelas relações e reações conflituosas protagonizadas pelo homem diante de um espaço (urbano ou não) que não é o seu. Reações que podem ser pacíficas e caracterizadas pelo deslumbramento, como é o caso do segundo conto, quando o executivo, envolvido pela história que ouve, sente-se por sete minutos em África; mas que são igualmente marcadas por algum tipo de violência.*

Em “Encontro no S-Bahn” a violência aparece ilustrada na agressividade do diálogo, na possibilidade de violência física que existia na situação e na notícia de assassinato das três jovens prostitutas. Já no segundo conto, revela-se na violência sacrificial relatada e na violência epistemológica indireta. Nesse texto, se considerarmos a perspectiva do sujeito perceptivo e o “narrador como espaço” (BRANDÃO, 2007, p.211), ou seja, aquele “que se narra sempre de um algum lugar”, veremos que o narrador, através da história que ouve, vislumbra um “campo de referência” alheio ao seu. Contudo, é o seu ponto de vista ocidental que se sobrepõe na medida em que há um constante descrédito e estranhamento da parte dele diante da história que ouve da personagem africana. Este dado pode provocar o leitor para uma reflexão em torno da existência de uma norma epistemológica dominante, ocidental, que insiste em desacreditizar outros cultos, culturas e saberes, a exemplo daqueles pertencentes ao continente africano.

Os ritos sacrificiais realizados pelas religiões tradicionais africanas são interpretados, hoje, pelas sociedades cristãs ocidentais como atos de extrema violência, loucura e barbárie. Mas não estaria o Ocidente cristão, metonimicamente falando, convocando e reproduzindo o mesmo mecanismo da violência sacrificial de que fala Girard ao “matar” outras formas de conhecimento válido ao *perpetrar* os seus valores sobre outras culturas?<sup>69</sup> Nota-se, enfim, que o olhar do sujeito perceptivo do conto analisado refrata a perspectiva estereotipada de um ocidental sobre a cultura africana. As marcas da violência perpassam o discurso que expõe o ponto de vista do narrador, ao nível epistemológico e de gênero (“eu, que nunca escuto conversas, muito menos de mulheres”, p.83).

Em “A ponte na Califórnia” a violência se revela de forma banal, não mais atrelada ao sagrado, como propõe Girard, podendo ser verificada no abandono do pai, na falta de afeto da mãe para com os filhos e no ato de jogar o cão ponte abaixo. Diferentemente dos outros contos analisados, propomos duas leituras para “Um casaco de raposa vermelha”, uma do ponto de vista marxiano, com foco nas marcas da violência provocadas pela alienação do trabalho, mas também verificamos que o desejo, especificamente nesse conto, se distancia da ideia de “desejo mimético” proposta por René Girard, sendo possível ler no conto o desejo de

---

<sup>69</sup>Tal procedimento é o que o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos chama de “epistemicídio”. Ver em: SANTOS, Boaventura de Sousa. *Toward a New Common Sense. Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*. New York: Routledge, 1995.

forma positiva, edificante e libertadora. De maneira que a teoria de René Girard sobre a violência, em nosso estudo, surge como uma possibilidade de leitura, mas reconhecemos que não deve ser encarada como a única. Por isso, tivemos a preocupação de apontar, no decorrer do estudo, questões críticas e controversas da teoria de Girard, como o excesso de influência da cultura ocidental judaico-cristã, por exemplo.

A predominância da voz e da percepção feminina nos contos corrobora a interferência (não declarada?) da autoria feminina na produção dos textos de Teolinda Gersão, reforçando a ideia de que a busca pelo sentido do texto acompanha a busca pelo sentido do que é ser e estar mulher na sociedade contemporânea. Verificamos que todos os contos escolhidos são relatos que retomam o tempo da memória. A memória, segundo a própria Teolinda Gersão, “é recuperar o que resta dos outros, de todos os outros, de que também nós somos feitos” (GERSÃO, 2013, p.115). De acordo com essa definição da autora, teremos a memória, enquanto disposição humana e constituinte do ser, caminhando ao encontro dos estudos da antropologia literária. Como afirmamos, todos os contos são relatos de memória: dois de pessoas em condição estrangeira (“Encontro no S-Bahn” e “A mulher que prendeu a chuva”) e dois de episódios, digamos, bizarros do cotidiano (“A ponte na Califórnia” e “Um casaco de raposa vermelha”). Como nos ensinou Certeau (1998, p.200):

Todo relato é uma viagem – uma prática de espaço. A esse título, tem a ver com as táticas cotidianas, faz parte delas, desde o abecedário da indicação espacial (“dobre à direita”, “siga à esquerda”), esboço de um relato cuja sequência é escrita pelos passos, até ao “noticiário” de cada dia (“adivinha quem eu encontrei na padaria?”), ao “jornal” televisionado (“Teherã: Kohmeiny sempre mais isolado...”), aos contos lendários (as Gatas Borralheiras nas choupanas) e às histórias contadas (lembrações e romances de países estrangeiros ou de passados mais ou menos remotos).

Espaço e violência se entrelaçam nos contos que se passam em grandes espaços urbanos, nomeadamente Berlim e Lisboa. A violência aparece manifestada de forma mimética, como propõe Girard e não só. Diríamos que essas duas categorias se entrelaçam em nosso estudo pela forma como os olhares dos sujeitos captam, em cada relato, o lado inumano do ser humano, a partir de algum aspecto que engendre violência. Em “Encontro no S-Bahn”, através do desejo mimético da narradora, que falha sempre ao tentar reproduzir o *modus operandi* da sociedade alemã, da sua identificação com o camelo, ou seja, a protagonista tinha um não-

humano como ser mais próximo dela naquele contexto, o que revela a falta de aproximação entre estrangeiros e nativos e, portanto, a hostilidade entre eles. O lado inumano do humano é igualmente revelado no assassinato das três prostitutas pelo mesmo senhor que travou um tenso diálogo com a protagonista no S-Bahn. Em “A mulher que prendeu a chuva” a perspectiva do homem, ocidental e machista, dá indícios de violência, ao nível epistemológico e de gênero. Enquanto que a cena narrada de um rito sacrificial nos revela dois olhares sobre esse assunto: o olhar de um ocidental, que parece não crer no que ouve, e a perspectiva da mulher que conta a história. Em sua aldeia, em algum país da África que não é identificado, o sacrifício evitou uma possível catástrofe. Ou seja, o ritual sacrificial trouxe equilíbrio e estabilidade social para a aldeia. Para um ocidental, esse aspecto é difícil de assimilar.

Já em “A ponte na Califórnia”, o ato violento relatado é ativado pela memória do narrador, que conta o que passou com a tranquilidade de quem já superou o ocorrido. O simples fato de tocar no assunto que antes evitava denota isso. Ao passo que em “Um casaco de raposa vermelha” há um relato de um processo alienante e violento, no qual o desejo vem atrelado ao bem de consumo e aos sacrifícios que a protagonista faz para obtê-lo. Ou seja, o desejo aparece como algo negativo, na esteira de Girard, mas como algo também positivo e edificante, pois foi através do desejo pelo casaco que a protagonista do conto se conectou com o que havia de mais profundo, íntimo e instintivo do seu ser, libertando-se de um destino comum. Visto isso, concluímos que, em todos os contos, as categorias de espaço e violência abordadas nos suscitaram questões sobre as disposições humanas, como propõe Wolfgang Iser com os seus pressupostos em torno da antropologia literária.

Vimos o ser humano como um ser desejante que, quando confrontado com o desconhecido ou com um espaço hostil, manifesta a violência aos mais variados níveis, simbólico ou prático. Os espaços de fronteira, não-lugares ou cronotopos dos contos, nomeadamente porta, s-bahn, quarto de hotel, avião, ponte e vitrine se revelam como portais de acesso ao desconhecido, capazes de gerar bem-estar, aflição ou algum tipo de violência, como notamos. O (des) encontro com a alteridade, de forma violenta ou não, ou com o humano ou com a “outridade animal” (NEVES, 2008, p.3) também merece destaque e, no domínio das relações humanas,

nos remete ao que Teolinda Gersão, oportunamente, afirma em seu livro mais recente:

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

Podemos dizer que o motivo da espera está presente em todas as narrativas. A espera pelo dia amanhecer, em “Encontro no S-Bahn”; pela chuva na aldeia narrada pela mulher e do homem pelo seu voo em “A mulher que prendeu a chuva”; a espera do narrador pelo pai, pelo cãozinho que nunca voltou, pois foi atirado ponte abaixo, da mãe que aguardava pelas férias em “A ponte na Califórnia”, e a espera da mulher em “Um casaco de raposa vermelha” para obter o seu objeto de desejo. O espaço-tempo dessas esperas são sempre cronotopos que sugerem passagem ou trânsito: porta, quarto de hotel, casa, vitrine, s-bahn, ruas e grandes espaços urbanos. Logo, a espera é, igualmente, uma disposição humana em destaque nos contos. Apesar de, nesta dissertação, não termos enfatizado o motivo da espera nas nossas análises, fica o desejo de desenvolver o assunto, quem sabe, nos próximos estudos que virão.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Borges e a experiência histórica. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 117-120.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Lisboa: 90 Graus Editora, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP; Hucitec, 1988. p. 211-362.
- \_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética: A teoria do Romance**. 5ª Ed. São Paulo: Annablume Editora, 2002.
- BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009. pp. 105-126.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas Cartas Portuguesas**. Lisboa: Editora Futura, 1974.
- BENEVENUTO, Aparecida de Fátima Bosco. **Nações em trânsito em A árvore das palavras e A candidata: Moçambique – Cabo Verde** (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2010).
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BLANCH, Antonio. **El hombre imaginario. Una antropologia literaria**. Madrid: PPC, 1995.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.
- \_\_\_\_\_, Oziris. Espaço e Literatura: introdução à toponálise. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Abralic**, 2008a. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf). Consultado em 19.03.2013.

\_\_\_\_\_, Ozíris. A questão da fronteira na construção do espaço. **TriceVersa**, Assis, n.1, v.2, p.4-14, maio/out, 2008b.

\_\_\_\_\_, Ozíris; BARBOSA, Sidney. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009.

\_\_\_\_\_, Ozíris. **Espaço, Percepção e Literatura**. In: BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009. pp. 167-189.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais. Introdução à Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_, Luis Alberto. "Espaços Literários e suas Expansões". In: **ALETRIA**. Revista de estudos literários. V.15. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa Maria/ L.T.C, 1989.

CASTRO ROCHA, João Cezar de (Org.). **Teoria da Ficção. Indagações à Obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

\_\_\_\_\_, João Cezar de. A primeira pedra de uma catedral. In: Girard, René, **Mentira Romântica e Verdade Romanesca**. São Paulo: É Realizações Editora, 2009. p.13-24.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COELHO, Eduardo Prado. **Mecânica dos fluidos: literatura, cinema e teoria**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. pp.91-100.

CORIOLOANO, Talita Silveira. **(Auto) Retratos: Os (des) caminhos nas encenações do "eu" trilhados por Lygia Bojunga** (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010).

COVA, Anne; PINTO, António Costa. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. **Penélope**, nº 17, 1997, pp. 71-94. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2656445>. Consultado em 12.03. 2013.

DIAS, Maria Heloisa Martins. **O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão**. (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1992).



\_\_\_\_\_, Maria Heloisa Martins. “História de ouvir e encantar o leitor: A nova poética narrativa de Teolinda Gersão”. In: **Anais do I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa**. História, Memória, Perspectivas. São Paulo: Palavra Chave, 2008. Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/dlcv/lpg/I\\_EPPLP.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/lpg/I_EPPLP.pdf). Consultado em: 15.03.2013. pp.393-402.

DUARTE, André. Modernidade, Biopolítica e Violência: a Crítica Arendtiana ao Presente. In: DUARTE, André, LOPREATO, Cristina & MAGALHÃES, Marion B. (Orgs.). **A banalização da violência**: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 35-54.

DURAND, Gilbert. **Mito e Sociedade. A mitanálise e a sociologia das profundezas**. Lisboa: A regra do jogo, 1983.

ESPERANDIO, Mary R. G. Girard e o aprisionamento do desejo. In: **Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo da Escola Superior de Teologia**. V.3, 2004. p.45-58. Disponível em: [http://www3.est.edu.br/nepp/revista/003/ano03n1\\_05.pdf](http://www3.est.edu.br/nepp/revista/003/ano03n1_05.pdf). Consultado em: 20.12.2013.

FERREIRA, Carlos Aparecido. **A mulher na Literatura Portuguesa**: sua Imagem e seus Questionamentos através do Gênero Epistolar (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2002).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória e literatura**: O testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 91-112.

GERSÃO, Teolinda. **O Silêncio**. Lisboa: Bertrand, 1981.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **Paisagem com mulher e mar ao fundo**. Lisboa: O Jornal, 1982.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **Os Guarda-Chuvas Cintilantes**. Lisboa: O Jornal, 1984.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **O Cavalo de Sol**. Lisboa: D. Quixote, 1989.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **A Casa da Cabeça de Cavalo**. Lisboa: D. Quixote, 1995.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **Os Anjos**. Lisboa: D. Quixote, 2000.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **Histórias de ver e andar**. Lisboa: D. Quixote, 2002.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **O mensageiro e outras histórias com anjos**. Lisboa: D. Quixote, 2003.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **A árvore das palavras**. São Paulo: Planeta, 2004.

\_\_\_\_\_, Teolinda; MARINHO, Maria de Fátima; RITA, Annabela. **Retratos Provisórios**. Lisboa: Roma Editora, 2006.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **A mulher que prendeu a chuva e outras histórias**. Lisboa: Sextante Editora, 2007.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **A Cidade de Ulisses**. Porto: Sextante Editora, 2011.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **Os Teclados**. Lisboa: Sextante Editora, 2012.

\_\_\_\_\_, Teolinda. **As águas livres**. Cadernos II. Porto: Sextante Editora, 2013.

GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1961.

\_\_\_\_\_, René. **La violence et le sacré**. Paris: Grasset, 1972.

\_\_\_\_\_, René. **Literatura, mimesis y antropologia**. Barcelona: Gedisa, 1984.

\_\_\_\_\_, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

\_\_\_\_\_, René. **Um longo argumento do princípio ao fim**. Diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello. Tradução: Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

\_\_\_\_\_, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. São Paulo: É Realizações Editora, 2009.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Voz Itinerante**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GUSMÃO, Manuel. Da literatura enquanto construção histórica. In: BUESCU, Helena (orgs. et alli), **Floresta Encantada: Novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 1996.

\_\_\_\_\_, Wolfgang. Debate. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de. (org.), **Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

JACOTO, Lilian. O casaco de pele de Teolinda. In: BRIDI, Marlise Vaz (orgs. et alli), **Dor e Desejo**. São Paulo: Editora Paulistana, 2010.

LÉONARD, Yves. As ligações a África e ao Brasil. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti, **História da Expansão Portuguesa**. Navarra: Círculo de Leitores, Vol V, 1999. pp. 421-441.

LIMA, Isabel Pires de. "Ainda há contos de fadas? O caso de *Os anjos* de Teolinda". In: **Revista Semeiar**, nº 7. Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 9-16. Disponível em

[http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem\\_02.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_02.html). Consultado em 20.03.2013.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOURENÇO, Eduardo. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução. In: **Colóquio Letras**, nº 78, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 7-16.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. **O Sexo dos Textos e Outras Leituras**. Lisboa: Caminho, 1995.

MARINHO, Maria de Fátima. Teolinda Gersão: Uma Escrita Cintilante. In: **Retratos Provisórios**. Lisboa: Roma Editora, 2006. pp.119-179.

MARTINS, Maria Antonia Dias. **Literatura Portuguesa de Resistência**: A mulher, a guerra e o intelectual como armas de luta contra o Salazarismo (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2006).

\_\_\_\_\_, Maria Antonia Dias. A mulher na literatura portuguesa nos últimos anos do Salazarismo. In: **Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História**. ANPUH/SP-UNICAMP, 2004. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVII/ST%20XI/Maria%20Antonia%20Dias%20Martins.pdf>. Consultado em 10. 02.2013.

MARX, Karl. Manuscritos Econômico-Filosóficos. In: E. FROMM, **Conceito Marxista de Homem**. 8ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 12-76, 1983.

\_\_\_\_\_. **O Capital**: crítica da economia política. Livro I, v. 2. Ed. 29. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857 – 1858: esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011b.

MELLO, Ludmila Giovana Ribeiro de. A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lúcia Jorge e Teolinda Gersão. In: **Navegações**, Vol. 5, nº 2, 2012, p. 234-237. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/issue/view/631>. Consultado em 05. 02. 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERUJE, Márcio, ROSA, José Maria Silva. Sacrifício, rivalidade mimética e bode expiatório em R. Girard. In: **Griot – Revista de Filosofia**, Amargosa, Bahia - Brasil, v.8, n.2, 2013, pp. 151-174. Disponível em: <http://www.ufrb.edu.br/griot/images/vol8-n2/13.pdf>. Consultado em 15.10.2013.

NEVES, Márcia. Humanimalidades: Figurações da animalidade na narrativa fabulística do século XXI. In: **História crítica da fábula na literatura portuguesa**,

2008. p.2-24. Disponível em:  
[http://www.memoriamedia.net/bd\\_docs/Fabula/11.Humanimalidades\\_Marcia%20Naves.pdf](http://www.memoriamedia.net/bd_docs/Fabula/11.Humanimalidades_Marcia%20Naves.pdf). Consultado em 15.12.2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERES, Francine Simões. Agressividade e violência no cenário contemporâneo: contribuições winnicottianas. In: **Cad. Psicanal.**, v. 33, nº 24, 2011, pp. 41-52. Disponível em:  
[http://www.cprj.com.br/imagenscadernos/caderno24\\_pdf/15\\_CP\\_24\\_AGRESSIVIDADE\\_E\\_VIOLENCIA.pdf](http://www.cprj.com.br/imagenscadernos/caderno24_pdf/15_CP_24_AGRESSIVIDADE_E_VIOLENCIA.pdf). Consultado em 10.10.2013.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Trad. Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REIS, Carlos. Andar e ver, viver e contar. In: **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, 2003. p. 22.

RIBEIRO, Margarida Cafalate. **Uma história de Regressos, Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RITA, Annabela. Teolinda Gersão: a palavra encenada. In: **Retratos Provisórios**. Antologia crítica e Antologia pessoal. Lisboa: Roma Editora, 2006. pp. 9-118.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o Vermelho dos Cravos de Abril – Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo. In: **Revista Letras**, nº 64, Curitiba: Editora UFPR, 2004, p. 15-32.

ROCHA, Clara. Para uma leitura de “Um casaco de raposa vermelha” de Teolinda Gersão. In: **Diacrítica**. Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº26, Braga: Edições Húmus, 2012. p.185-191.

RODRIGUES, Julieta de Almeida. Continuidade e mudança nos papéis das mulheres urbanas portuguesas: emergência de novas estruturas familiares. In: **Análise Social**, Vol. XIX, 1983, p. 909-938. Disponível em:  
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465507M8cCF5kg8Oz43DK8.pdf>. Consultado em 11.03.2013.

SANTOS, Jane Rodrigues dos. **Histórias de ver e narrar**: um estudo comparado da obra de Teolinda Gersão (Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2012).

SCHWAB, Gabriele. Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de. (org.), **Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. pp.35-45.

SILVA, Jacicarla Souza da. Panorama da crítica feminista. A crítica feminista em questão: perspectivas e representantes. In: SILVA, JS. **Vozes Femininas da poesia latino-americana**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. Disponível em:

<http://books.scielo.org/id/3vj9m/pdf/silva-9788579830327-03.pdf>. Consultado em 05.02.2013.

SILVANO, Filomena. “As novas escalas na abordagem antropológica”. In: **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, nº 11, Lisboa: Edições Colibri, 1998. pp.59-71.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. In: **ALETRIA. Revista de estudos literários**. V.15. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

SUGIYAMA, Rose Y. **Espacialidades narrativas**: Uma leitura de *An Artist of the Floating World* de Kazuo Ishiguro. 2009. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários) – FFLCH/DLM. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. 2009.

WELLBERY, David. O que é (e não é) Antropologia Literária. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de. (org.), **Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. pp. 179-188.

ZAMBONIM, Maria Thereza Martinho. **O silêncio em Teolinda Gersão**. (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1997).

ZUBIAURRE, Maria Teresa. **El espacio en la novela realista**: paisages, miniaturas, perspectivas. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

## **ANEXOS – CONTOS INTEGRANTES DO *CORPUS***

### **Encontro no S-Bahn**

Quando fui estudar para Berlim percebi que aquela cidade não me pertencia, e que lá as regras eram outras. Por vezes, curiosas. Como por exemplo quando a dona da casa onde eu estava hospedada me dizia que o édredon da minha cama devia ser dobrado e arrumado no armário do corredor com uma determinada parte voltada para cima, sem me dar para isso uma razão plausível.

Ou quando o marido dela, se eu lhe pedia qualquer informação sobre um itinerário, parecia preocupado com a possibilidade de não ser exaustivo e de, no meio do caminho, eu precisar ainda de perguntar alguma coisa a quem passasse. “Não precisa de perguntar a mais ninguém”, avisava.

Concluí que dirigir-se a qualquer pessoa, acidentalmente, devia ser considerado inconveniente ou embaraçoso. No entanto, nos primeiros tempos, para além dos donos da casa, com quem não me apetecia falar, os desconhecidos eram a minha única hipótese de trocar algumas palavras com outro ser da minha espécie, mesmo que fosse só para perguntar onde ficava uma rua.

A facilidade de falar com desconhecidos, ou mesmo a facilidade de falar, não era característica da população. Por vezes interroguei-me se também falariam com dificuldade até com conhecidos e amigos (estabeleciam aliás uma diferença de grau verdadeiramente abissal entre amigos e meros conhecidos). Não havia, portanto, o hábito natural de dirigirmos a palavra uns aos outros. Um colega de seminário a quem um dia eu disse: “Está frio!” convidou-me a conhecer a mulher dele, porque achou que iríamos encontrar um sem-número de temas de conversa. A mulher dele – informou-me – era tailandesa.

Os alemães, portanto, conversavam pouco. Não ficavam, como nós, sentados nas esplanadas cavaqueando, e depois dos espectáculos a cidade tornava-se mais ou menos deserta porque, ao contrário de nós, não viviam pela noite dentro.

Claro que depois conheci alemães diferentes. Descobri pessoas individualmente fascinantes, embora no conjunto a sociedade me parecesse desoladora e a vida incrivelmente aborrecida. Aquele não era, de certeza, o meu lugar, apesar das universidades, teatros e concertos. Os estrangeiros eram vistos

como intrusos, e a sociedade não desejava integrar-nos. Daí que nos votasse à indiferença mais completa. Mas aquilo de que nos excluía também não me parecia que valesse a pena desejar.

Nos primeiros tempos, antes de conhecer um número razoável de estrangeiros e depois, a pouco e pouco, um número pequeno mas compensador de nativos de quem fiquei amiga (em alguns casos, como depois se verificou, durante décadas), a criatura mais próxima de mim era um camelo deitado na neve, que eu via através das grades do Jardim Zoológico, quando passava na rua, e que estava como eu fora do seu habitat. Tal como o camelo, eu tinha queixas, desde logo contra a neve, os dias cinzentos e as temperaturas negativas.

Embora as casas fossem acolhedoras e quentes e ainda hoje eu associe o termo “gemütlich” (para os alemães provavelmente tão antiquado e irritante como para nós “saúde”) a lareiras acesas, uma profusão de tapetes, alguns cobrindo outros parcialmente, paredes forradas de livros, música de Bach e vinho aquecido.

Mas nada disso vem ao caso. Eu estava a falar dos meus primeiros tempos na cidade e da minha dificuldade em viver nela.

Aconteceu por exemplo, logo numa das primeiras noites, esquecer-me da chave, ao regressar de um concerto. Tive de tocar à campainha e fazer levantar a dona da casa porque, como verifiquei, toda a gente se deitava cedo. O meu esquecimento, de que aliás me apressei a pedir desculpas, foi sentido como um imperdoável terceiro-mundismo, e senti que deixava muito mal colocado o meu país. Percebi que era próprio dos alemães, e em geral das sociedades avançadas, cumprirem à risca todas as obrigações, e nunca se esquecerem de nada.

Na semana seguinte o dono da casa disse-me que, se eu usasse o S-Bahn, entrasse numa carruagem onde viajassem mais pessoas, ou então na primeira, junto do maquinista. Perguntei porquê, mas, em vez de responder à pergunta, ele deu-me uma informação de ordem geral: As pessoas de Berlim oeste boicotavam o S-Bahn, apesar de ser barato, porque era explorado pelo lado leste. A conversa ficou por aí. Deduzi que provavelmente era suposto também eu boicotar o S-Bahn. Mas eu não estava interessada em boicotar o lado leste da cidade. O leste, pelo contrário, atraía-me, porque o comunismo era na altura proibido no meu país. Por isso eu ia com frequência ao “outro lado”, para ver como era o que me proibiam, e para isso

utilizava o metro, ou, de preferência, o S-Bahn, espécie de metro de superfície, com incómodos bancos de madeira.

Na verdade o que via do “outro lado” não me entusiasmava nem um pouco. Havia uma sensação geral de opressão e pobreza, polícias por todo lado, ameaçando que não era permitido fotografar isto nem aquilo, este edifício nem aquele, a arquitectura moderna era incrivelmente feia e a construção de péssima qualidade, as pessoas eram cinzentas e caladas, às vezes pediam cigarros, esferográficas ou outras coisas banais, que aparentemente não tinham.

E havia, é claro, o muro. Daquele lado vivia-se, de algum modo, com o muro às costas e ele tinha o peso do mundo. Havia também, obviamente, histórias de quem tentava atravessá-lo. Mais tarde ouvi algumas. Mas daquele lado não as contavam, como se tivessem medo. A sensação mais forte era de medo e insegurança. Qualquer um podia ser denunciante. Isso eu também conhecia, no meu país, a que naquela época voltara as costas. Concluí que todas as ditaduras se pareciam e o meu interesse pelo lado leste começou a limitar-se cada vez mais às peças de Brecht do Berliner Ensemble e aos museus.

No encontro não conseguia alhear-me de outros aspectos, mesmo que quisesse. Aquela não era uma cidade normal, estava partida ao meio. Respirava-se com dificuldade, sobretudo num dos lados.

Na verdade, eu respirava com dificuldade em ambos. O lado oeste também não me parecia um bom exemplo de sociedade nem de vida. Pelo menos não era nada disso o que eu desejava para o meu país. Mas na altura não tinha de preocupar-me com grandes questões como essa. Já me dava trabalho suficiente a pequena questão de viver, ou sobreviver, no dia-a-dia.

De facto não era fácil, porque eu me distraía e baralhava as normas. Por exemplo, dobrava o édredon do lado errado, e tornei a sair à noite e a esquecer-me da chave.

Dessa vez tinha ido ao teatro com Jean-Pierre, um francês nascido em Port-au-Prince, que estudava arqueologia. Separámo-nos na estação do Zoo e seguimos no metro em direcções diferentes. Em Berlim em geral era esse o uso, os rapazes com quem saíamos não nos acompanhavam depois até casa, se moravam longe, porque não teriam depois eles próprios transporte, uma vez que o metro acabava cedo. Mas eu não me importava de regressar sozinha, Berlim parecia-me seguro, e



além disso eu assumia que fazia parte da emancipação das mulheres desembaraçarem-se por si, em lugar de se tornarem um estorvo.

No entanto, quando dei por falta da chave, lamentei que Jean-Pierre não estivesse comigo. Não queria acordar outra vez a dona da casa, mas não tinha dinheiro para ficar num hotel. Não podia pernoitar numa estação de metro, porque fechavam cedo. Ele poderia ter dinheiro para um hotel e emprestar-mo; ou então deixar-me ficar no quarto dele, por uma noite, não me importaria de dormir no chão, qualquer solução servia, desde que não tivesse de passar outra vez pela humilhação de acordar a dona da casa. Essa era de facto a última coisa que eu queria. Mas não sabia onde Jean-Pierre morava, nem tinha o seu telefone. Estava sozinha.

O S-Bahn, lembrei-me de repente. Circulava toda a noite, entre os dois extremos da cidade. Podia passar a noite no S-Bahn.

Entrei na primeira carruagem que parou à minha frente. Ia razoavelmente cheia, com pessoas que provavelmente voltavam como eu de teatros e concertos. Encontrei lugar num dos bancos, do lado da janela. Recostei-me o melhor que pude e adormeci.

Acordei de repente, com uma voz que dizia qualquer coisa. Um homem sentara-se no banco em frente ao meu. Provavelmente fora ele que falara.

– O que é que você aqui está a fazer? Perguntou com veemência, como se eu fosse surda.

Deve ser doido, pensei olhando em volta e reparando que a carruagem se tinha esvaziado entretanto.

Eu tinha tanto direito como ele a estar ali, uma vez que pagara o meu bilhete. Não tinha que dar justificações a ninguém.

Não respondi, disposta a ignorá-lo.

Mas não era possível ignorá-lo. Ele olhava-me com ar inquisidor, à espera que eu respondesse, como se fosse dono daquele espaço e o policiasse por conta própria.

Pareceu-me prudente não desafiar um doido, àquela hora da noite, num comboio vazio. Ele sentia o meu silêncio como uma provocação. Mas nenhuma resposta me ocorria, além da verdadeira.

– Esqueci-me da chave e não quero acordar os donos da casa onde moro, disse finalmente, e enfureci-me de imediato contra mim própria. A verdade soava absurda, inverossímil, Sobretudo contada daquele modo, a um desconhecido.

– De que país vem? Perguntou-me de imediato, com rispidez. Notara, portanto, o meu sotaque estrangeiro.

– Portugal, respondi, também com brusquidão. E para abreviar e não repetir o diálogo que tivera com os donos da casa, acrescentei logo a seguir: Não é o mesmo que Espanha. Fica ao lado.

Ele pareceu duvidar, o que não me surpreendeu. Ninguém na Alemanha parecia admitir que Portugal existia. Pelo menos, como às vezes diziam, não era para eles “um conceito”. O que equivalia a dizer que não vinha no mapa, pelo menos não no seu mapa cultural e mental. Obviamente não por ignorância deles, achavam, mas por insignificância nossa.

– Portugal? repetiu com agressividade. Não acreditava, portanto, no país, ou não acreditava em mim. E o que é que faz na Alemanha?

O interrogatório, por conseguinte, continuava. Eu aceitava, estupidamente, ser interrogada. Aquele homem humilhava-me, como se eu não tivesse direito a sair à noite nem a usar o S-Bahn, como se não pertencesse à sociedade, não tivesse passaporte nem houvesse leis a proteger-me. Eu não era obrigada a responder-lhe, mas respondia.

– Estudo, disse, cada vez mais irritada com ele e comigo.

O que queria ele? Roubar-me? Podia ter-me levado a carteira enquanto eu dormia. Violar-me, matar-me?

De repente alguma coisa soou na minha cabeça e senti-me em perigo. Eu estava inteiramente à mercê dele. À mercê de um louco. Poderia atacar-me, a qualquer momento, e ninguém viria em meu socorro. Não adiantava sair na estação seguinte porque ele iria atrás de mim, e as estações vazias, àquela hora, não eram mais seguras.

– Tenho uma bolsa alemã para estudar em Berlim, acrescentei com ar sobranceiro. Para que ele soubesse que, se ousasse alguma coisa contra a minha pessoa, haveria uma instituição alemã a preocupar-se comigo, e a acionar leis alemãs em meu favor. O que de nada me serviria, pensei ainda, se tivesse morta.

Ele não dizia nada, olhava-me apenas. Achei que o silêncio era muito pior do que as palavras. Falar podia, por isso, servir-me de defesa. Enquanto eu falasse e lhe contasse histórias, adiava o momento seguinte, em que qualquer outra coisa podia acontecer.

– Não me pergunta o que é que eu estudo? perguntei por minha vez, e pareceu-me que, apesar do medo, alguma ironia escapara na minha voz, involuntariamente, porque perguntar “o que é que estuda?” era um estereótipo obrigatório nas conversas.

Mas essa pergunta não lhe interessou de todo. Ele estava completamente fora dos estereótipos e das normas dos nativos, o que o tornava tanto mais imprevisível.

– Esqueceu-se da chave, repetiu como se reflectisse, pesando as palavras que me tinha ouvido e recuando para um momento anterior da conversa.

– É, assenti, porque agora me parecia cada vez mais urgente não parar de falar. Esqueci-me da chave.

Ele olhava-me, com um rosto sem expressão. Podia ter trinta e muitos, quarenta anos. Talvez menos. Usava óculos e o cabelo arruivado começava a rarear-lhe. Vestia um anorak castanho.

– É aliás a segunda vez que me esqueço da chave, continuei. Estou a fazer horas para que amanheça.

E como ele continuava parado e os seus olhos inexpressivos me assustavam, prossegui, como se lhe contasse outra história para ganhar tempo:

– A dona da casa reagiu muito mal da primeira vez. Não quero voltar a acordá-la.

O homem olhou lá para fora, para a estação onde o comboio parara.

Disparou nova pergunta, rápida, incisiva, como se atirasse uma pedra e me acertasse:

– Há quanto tempo está em Berlim?

Neste momento entraram dois bêbados em algazarra e o homem saiu.

Os bêbados sentaram-se num banco próximo.

Cantavam e riam em voz cada vez mais alta, por vezes lançando olhares na minha direção.

Senti-me inquieta e saí na estação seguinte. Não queria ter de enfrentar mais ninguém, naquela noite.

Comecei a caminhar, sem ter a menor ideia onde me encontrava. Não se via viva alma na rua nem passavam carros e havia um frio cortante, que talvez anunciasse um nevão. Não trazia relógio e não imaginava que horas seriam. Ainda era noite, de qualquer modo, e estava escuro, apesar de haver alguns candeeiros acesos. Por vezes tive a sensação de ouvir passos atrás de mim. Pensei que podia ser o homem do S-Bahn e voltei bruscamente a cabeça. Afinal ele saía apenas uma paragem antes. No entanto, não vi ninguém. Tapei a cabeça e quase toda a cara com o cachecol e continuei a caminhar. Apenas deixei uma fresta, no lugar dos olhos. Menos por frio do que por medo. Escondia a cara para não ser reconhecida.

Caminhei muito tempo, morta de cansaço. O cansaço aumentava o medo, pensei. Provavelmente, eu exagerava. O mundo não era tão perigoso assim, Berlim devia ser mais seguro do que agora me parecia.

Caminhava sem saber para onde, avançando numa direção ao acaso, só porque não podia estar parada. Estava demasiado frio, e o medo aumentava, se parasse.

Finalmente o céu ficou mais claro e começaram a aparecer vultos e alguns carros na rua. Na esquina seguinte, dois homens descarregavam jornais. Perguntei-lhes se havia perto uma estação de metro.

À direita e depois sempre em frente, disse um deles.

Agora era mais fácil, pensei com alívio. O objectivo era chegar ao metro. Devo ter caminhado meia hora ou mais, doíam-me os pés e estava gelada, um bafo branco saía-me da boca porque o ar ficava cada vez mais frio.

Quando cheguei à estação, ainda a encontrei fechada. Sentei-me nos degraus à espera, até que dois funcionários vieram abrir os portões. Desci a escada agarrada ao corrimão, pondo sempre os dois pés no mesmo degrau, um depois do outro. Tinha medo de cair, se os pés falhassem, e o frio tinha-os tornado sensíveis.

Em baixo havia calor, aquele bafo morno do metro que era o cobertor dos vagabundos. Sentei-me num banco à espera do primeiro comboio, apressei-me a entrar quando ele chegou e uma porta se abriu à minha frente. Estava em segurança, agora, dentro em pouco chegaria a casa. Mas sentia-me demasiado cansada para me regozijar com essa ideia, ou qualquer outra.

Duas semanas depois, a meia do Kurfürstendamm, parei, como costumava, numa banca de jornais, e de repente vi numa foto alguém que reconheci.

Comprei o jornal e li a notícia ali mesmo: Tinha sido finalmente apanhado o assassino sexual que estrangulara três jovens prostitutas no S-Bahn e estava a ser perseguido havia vários meses.

Li uma vez e outra, sem poder despregar os olhos da fotografia. Sim, era ele, o homem que me tinha interrogado naquela noite. Sem sombra de dúvida, era ele: o mesmo rosto, os óculos, o cabelo rareando, o anorak. Olhava em frente, na fotografia, como se olhasse para mim.

### **A mulher que prendeu a chuva**

Vou algumas vezes a Lisboa, em viagens de negócios. Se não todos os meses, pelo menos de seis em seis semanas apanho um avião para Lisboa. Compreendo a língua o suficiente para não precisar de intérprete, porque uma boa parte da minha infância e adolescência foi passada no Brasil, onde os meus pais viveram alguns anos, também por razões profissionais.

Conheço a cidade razoavelmente: os lugares onde nos deslocamos com frequência começam a certa altura a tornar-se familiares, pelo menos à superfície, mesmo quando, a um nível profundo, quase tudo neles nos faz sentir estrangeiros.

É natural por isso que muitas coisas insólitas já não me surpreendam, em Lisboa, como se de algum modo me encontrassem preparado. A minha contrariedade (ou o que dela evidenciei) não foi por isso excessiva quando percebi que o meu hotel (de cinco estrelas) tinha feito *overbooking* e o quarto que me era destinado, e já tinha sido pago pela agência, estava ocupado por outra pessoa, que chegara antes de mim.

O gerente foi aliás exaustivo no pedido de desculpas pelo facto, que considerava inteiramente alheio à sua responsabilidade, e exímio no modo como solucionou o problema, pondo-me à disposição, sem qualquer acréscimo de preço, uma suíte a que, segundo creio, chamou “presidencial”, e que ocupava o último piso do hotel.

Sorri para mim próprio ao verificar onde me tinha levado esta falha da organização, que o gerente parecia considerar obra do destino ou do acaso: eu era agora o único habitante de um espaço sumptuoso onde caberia à vontade uma comitiva, e onde certamente se tinham acomodado presidentes de vários países e outras personagens consideradas VIP graças às suas contas bancárias. Para todos esses, que vinham de diversos mundos (do futebol ou do cinema, da banca, da política ou do topo de empresas), como para mim naquele momento, tudo no interior respirava luxo, bom gosto e conforto, e as varandas abriam-se sobre uma vista deslumbrante da cidade.

Nada mal, pensei, arrumando o assunto (que aliás, ao que parecia, se “arrumara” suficientemente bem a si próprio), e começando a pensar noutra coisa. A estada de dois dias passou, como sempre, a correr, com reuniões de trabalho sucessivas, seguidas de jantares que me fizeram regressar sempre mais tarde do que eu teria desejado. Praticamente nem tive ocasião de reparar no apartamento, onde acabei por passar um tempo mínimo.

Foi só na última manhã que tive oportunidade de retirar algum prazer do lugar luxuoso onde me encontrava. Tomei um banho demorado, numa banheira a que quase poderia chamar piscina, deixei-me massajar por um sofisticado sistema de jacuzzi, barbeei-me diante de paredes de espelhos, e mandei servir o pequeno-almoço na varanda. Vesti-me depois e comecei a fazer a mala sem nenhuma pressa, porque ainda eram nove e cinco, só tinha de fazer o *check in* às dez e vinte e sabia que o táxi não levava habitualmente mais de quinze minutos do hotel para o aeroporto.

Dei conta, a certa altura, com alguma surpresa, que eu não era a única pessoa ali presente. Duas mulheres, duas criadas negras, como verifiquei olhando pela porta entreaberta, limpavam a enorme sala contígua ao quarto de dormir. Provavelmente tinham entrado no apartamento pelo outro lado, onde havia uma segunda porta, e já tinham limpo vários quartos, casas de banho, quartos de vestir, e duas ou três salas, antes de chegarem ao lugar onde agora estavam. Não tinham notado a minha presença, ocupadas com aspiradores e panos de limpeza, e empurrando carros com detergentes, artigos de toilette e toalhas engomadas, e eu também não as tinha visto, nem ouvido entrar.

Durante um segundo pensei em pedir-lhes que saíssem, e voltassem depois de eu partir. No entanto, no segundo seguinte, desisti de fazê-lo. Eu ia sair dentro de um ou dois minutos, pensei. Apetecia-me caminhar ainda um pouco na rua, debaixo dos jacarandás, antes de voltar ao hotel buscar a mala e apanhar um táxi. Voltei-lhes as costas, na direção do armário, de onde comecei a retirar a pouca roupa que trouxera.

Foi então que percebi que falavam. Uma delas, sobretudo, era a que falava, a outra limitava-se a lançar interrogações, ou a emitir sons, de quando em quando. Eram duas vozes diferentes, que se manifestavam de maneira desigual.

*A chuva, ouvi dizer uma delas. Foi por causa da chuva.*

Meti na mala um blazer, um fato e roupa interior e comecei a dobrar uma camisa. A voz da mulher chegava distintamente até mim.

*Foi por causa da chuva, repetiu.*

*Não chovia há muito tempo e tudo tinha começado a morrer. Até as árvores e os pássaros. As pessoas tropeçavam em pássaros mortos.*

Dobrei a segunda camisa e meti ambas na mala. Fechei-a, e desfiz o código, rodando uma combinação de números.

*Tudo tinha secado, a terra abria fendas, ouvi a mulher dizer ainda. Gretada da falta de água. A terra tinha feridas na pele. Animais morriam. Pessoas morriam. Crianças morriam. O ribeiro secou. O céu secou. As folhas torciam-se, nas árvores, e depois também as árvores secavam.*

Olhei entre os batentes da porta. A mulher que falava tinha parado de limpar. A segunda mulher também parara, e olhava fixamente a primeira. O pano, os detergentes e o carro da limpeza não tinham, naquele instante, existência real para nenhuma delas.

*Então começaram vozes, nas pessoas da aldeia,* prosseguiu a que falava, num tom mais alto. Ou que agora me parecia mais alto, porque eu me voltara na sua direção.

*Alguém era culpado pela seca. E depois começaram as vozes, na aldeia, de que a culpada era aquela mulher. Outros diziam que não. Ninguém sabia ao certo. Mas a seca não acabava, e tudo continuava a morrer.*

*Até que chamaram o feiticeiro. Acenderam o lume e queimaram ervas e ele bebeu o que tinha que beber e ficou toda a noite a murmurar palavras que ninguém*

*entendia. Pela manhã vieram os Mais Velhos e ele disse que era por causa daquela mulher. Foi isso que ele disse e todos ouviram: Aquela mulher prendeu a chuva.*

*Então os Mais Velhos entenderam o que se ia passar e olharam para o chão, porque tinham piedade da mulher que vivia sozinha, afastada da aldeia. Muito tempo antes o marido tinha-a abandonado e morrera-lhe um filho e ela tinha chorado tanto que o seu corpo tinha secado, os seus olhos tinham secado, toda ela se tinha tornado um tronco seco, dobrado para o chão. Tinha-se tornado bravia como um animal, nunca se ouvia falar, só gemia, e gritava às vezes de noite.*

*Essa mulher, repetiu o feiticeiro olhando para o chão. Acendeu o cachimbo e soprou devagar o fumo: Ela prendeu a chuva.*

*Mas ninguém queria matá-la. E também o feiticeiro disse que não era por sua vontade.*

*Ficaram parados, como se esperassem. Todos os da aldeia, sentados debaixo de uma árvore. E o tempo também parou, e não passava.*

A mulher que contava interrompeu-se um instante, como se também ela esperasse. A outra não fez perguntas, ficou em silêncio, aguardando o desfecho de tudo.

*Então um jovem ofereceu-se. Eu vou, disse. Como se fosse igual matar a mulher, ou ser morto.*

A mulher que falava susteve-se de novo. Estavam algures, noutro lugar, para onde as tinha levado a história. Abri mais a porta e olhei-as com curiosidade. Tinha a certeza de que agora não dariam pela minha presença.

A que contava era gorda, de cara larga, e usava óculos. Tinha uma voz forte, bem timbrada, e fazia gestos com as mãos e o corpo. Por vezes mudava a expressão do rosto e o tom de voz, como se encarnasse as personagens. A outra usava um lenço amarrado à cabeça, era magra e mais nova e tinha um ar menos seguro de si do que a primeira.

*Ele foi ter com ela à cabana e passou a noite com ela. Dormiu com ela e fez amor com ela. Passou-lhe as mãos no sexo, nos seios, nos cabelos, acariciou-a com ternura e depois apertou-a com os braços, como se fosse outra vez fazer amor com ela, apertou mais e mais, em torno do pescoço até sufocá-la. E depois veio cá fora da cabana, com a mulher morta nos braços e deitou-a na terra e todos caminharam em silêncio em volta.*



Calou-se um instante e limpou a testa com o braço.

*E então começou a chover*, disse a mulher. *Então começou a chover*.

As duas olharam-se, em silêncio. Depois sacudiram a cabeça, suspiraram como se estivessem muito fatigadas, e recomeçaram a limpar.

Olhei o relógio, porque de repente não fazia ideia de quanto tempo tinha passado. Apenas alguns minutos, verifiquei. Sete minutos, exatamente. Não me iriam fazer a menor falta, reflecti. Tinha ainda muito tempo. Mas senti-me, subitamente, desconfortável.

Peguei na mala, abri por completo a porta, fazendo o máximo de ruído que pude, e passei de rompante diante das mulheres, que me olharam com surpresa e emitiram um “ah” espavorido, como se tivessem visto um fantasma.

Atirei-lhes com brusquidão um “bom dia” e avancei a passos largos para o elevador.

*Check in* às dez e vinte, pensei, carregando no botão e começando a descer vários andares. Algo, em toda aquela história, me deixara ligeiramente irritado, naquela incrível conversa de mulheres que, por alguma razão irracional, eu tinha ficado, estupidamente, a ouvir – eu, que nunca escuto conversas, muito menos de mulheres. Olhei o relógio outra vez e calculei o tempo que me separava da cidade onde eu vivia, noutra parte da Europa.

Só depois de o avião levantar voo os factos me surgiram de outro modo. Passei dois dias em Lisboa, e, pelo preço de um quarto *standard*, ocupei uma suite improvável, contei a mim próprio: devia ter umas quinze divisões, além de varandas imensas e de uma banheira-piscina. E de repente, quando entreabri uma das portas, na sala ao lado estava um pedaço de África, intacto, como um pedaço de floresta virgem. Durante sete minutos, exatamente durante sete minutos, fiquei perdido dentro da floresta.

Sorri interiormente, imaginando-me a contar isso a outra pessoa, por exemplo ao passageiro ao lado, ou à hospedeira que acabava de me servir um uísque. Toda a gente iria achar que eu estava bêbado, ou era louco.

Mas não estava bêbado nem era louco, pensei sorrindo de novo e recostando-me melhor na cadeira. Não havia nada de errado comigo. Lisboa é que não era, provavelmente, um lugar normal.

## A ponte na Califórnia

Foi no ano em que o meu pai nos deixou e ficámos a viver só nós três, a minha mãe, o meu irmão e eu. Rafael só tinha dois anos, na altura, e talvez fosse muito pequeno para se aperceber desses factos. Eu senti muito a falta do meu pai e fiz toda a espécie de perguntas, a que a minha mãe respondia, por vezes com impaciência, deitando sempre ao meu pai todas as culpas. Não percebi muito do que me disse, mas percebi, pelo menos, que ela estava exausta. Dizia que trabalhava o mais que podia, queixava-se de que o meu pai não mandava dinheiro e gritava connosco por qualquer nada. Às vezes eu olhava para ela e pensava que o meu pai nos tinha deixado porque ela era má. Ou porque ele assim a julgava.

Na verdade, embora o pensasse, eu não acreditava realmente nisso. Ela apenas *parecia* má, pensei algumas vezes, quando ela perdia a paciência connosco. Ou comigo.

Deixei de fazer perguntas e tratei de ajudar como pude no trabalho da casa, ou a tomar conta de Rafael, o que não era fácil, porque também ele andava irritadiço e chorão.

Lembro-me de acordar de repente, algumas noites, no momento em que começava a fazer chichi na cama. Levantava-me depressa, corria para a casa de banho, mudava o pijama, cheio de vergonha. Não queria que ela soubesse e se zangasse comigo e por isso lavava o pijama às escondidas, puxava os cobertores, se tinha também molhado o lençol, para ela não ver. Eu já tinha oito anos, nessa altura, e deixara de fazer chichi na cama há muitos anos. Não era altura de recomeçar.

Com medo de molhar a cama, comecei a acordar várias vezes, durante a noite, e a dormir mal. Algumas vezes ouvi um ruído leve no quarto dela, e tive a certeza de que ela estava a chorar. Assoava-se, depois, ia à cozinha, talvez buscar água num copo, porque eu ouvia a água correr. Eu ficava à escuta e esperava que ela adormecesse, como se, permanecendo acordado, pudesse impedi-la de chorar. Só fechava os olhos quando ouvia outra vez a sua respiração tornar-se mais forte e regular.

Lembro-me de que esse Inverno me pareceu, ou talvez fosse, particularmente frio, e de Rafael ter o ar de um boneco, dentro de um anorak insuflado, maior que o

seu tamanho, quando a minha mãe o entregava à empregada do infantário, todas as manhãs, antes de me deixar na porta da escola. Eu entrava a correr, sem nunca me voltar para trás nem acenar. Estava na segunda classe e julgava-me um rapaz grande. Achava que só os mais pequenos poderiam voltar-se para trás e dizer adeus.

Foi de qualquer modo nesse Inverno, antes do Natal, que algo inesperado aconteceu: a empregada do infantário, (soube depois que se chamava Ausenda), ofereceu-nos um cachorrinho. A minha mãe hesitou, mas acabou por nos deixar leva-lo. A cadela tinha tido ninhada, disse Ausenda. Era muito bom para brincar com as crianças, um animal pequeno. Quase como um irmão mais novo.

Éramos quatro, agora, e isso fez de repente uma diferença enorme. Passou a haver dois grupos, na casa, dois planos e quase duas famílias: a minha mãe, e nós três.

Nós três passámos a ser uma unidade. Fui eu que escolhi o nome dele: Tilby. Não sei se o tirei de algum livro, se alguém mo sugeriu na escola, se algum dos meus amigos também tinha um cão chamado Tilby. É provável que tivesse visto o nome nalgum livro, o que no fundo pouco importa. Tilby passou a fazer parte de nós, e mudou a nossa vida. Dormia na mesma cama que eu e Rafael, comia do nosso prato, agasalhávamo-lo em peças de nossa roupa. Na verdade ele só ganiu na primeira noite, enrolado no tapete, mas calou-se quando o meti debaixo dos lençóis.

– Vai molhar-te a cama, avisou a minha mãe. Mas eu tinha experiência do assunto e não me assustava com lençóis molhados.

– Não te preocupes, vou tratar de tudo, respondi com ar entendido, de criador de cães. Boa-noite, mãe.

Ela foi-se embora e adormecemos. Foi a primeira noite, em muito tempo, que dormi de um sono. A imagem do meu pai passou a parecer-me mais distante, e assaltavam-me menos as perguntas que agora fazia a mim próprio, porque já não me atrevia a fazê-las à minha mãe: por que razão ele nunca mais voltara nem dera notícias, por que razão nem sequer telefonava ou deixava uma mensagem no telemóvel? Poderia ser verdade que não se importasse connosco, que nos tivesse esquecido, que tivesse deixado de gostar de nós? Teríamos alguma culpa, por ele ter partido? Estaria zangado connosco? Ou comigo, que era o mais responsável, o mais velho? Seria eu o culpado da sua ausência?

Agora essas perguntas vinham-me menos vezes à cabeça, porque Tilby não lhes deixava espaço. Era sempre preciso limpar o que ele sujava, arrumar o que ele desarrumava, dar-lhe de comer, leva-lo à rua, brincar com ele, que se divertia a brincar com qualquer coisa, bolas, sapatos, piões, gravetos, parecendo sempre inventar e descobrir jogos novos. A alegria dele contagiava-nos e punha-nos também em movimento. Rafael tornou-se mais sociável, parecia-se agora menos com um bebé chorão. A minha mãe alheava-se e deixava-nos mais tempo entregues a nós próprios. Parecia de algum modo mais tranquila, talvez porque o médico lhe receitara outros comprimidos.

Passou assim cerca de um ano e meio, sem grandes alterações, a não ser o facto de haver férias, de vez em quando. Nessas alturas a minha mãe, nas horas em que ia trabalhar, deixava-nos com Tilby em casa da porteira, que também não tinha dinheiro para ir para férias. Era uma sorte poder contar com ela, disse a minha mãe.

No entanto em Setembro a minha mãe tinha olheiras fundas, emagrecera muito e estava mais cansada. Começou a dizer que, no Verão seguinte, íamos para a praia. Desse por onde desse. Nunca mais passaria um ano assim, jurava. Sem férias, nunca mais. Nem que a vaca tussa. Eu não imaginava uma vaca a tossir, mas não perguntei nada. Concordei em ajudar a porteira a tirar o lixo dos andares, ganhando umas moedas a troco do serviço, e no Natal aceitei que os presentes fossem reduzidos, a bem dizer quase inexistentes. Ia ser preciso alugar casa na praia e pagar tudo o resto, viagem, comida, fatos-de-banho, sandálias novas, chapéus de palha, braçadeiras, bóias e outras coisas mais. Talvez mesmo um colchão insuflável, eu queria um igual ao que o João Carlos trazia debaixo do braço, numa fotografia.

Só tínhamos passado férias fora de casa em dois Verões já muito distantes, quando o meu pai ainda estava connosco. Havia fotos dessa altura, lembrava-me inclusive de uma em que o meu pai estava em fato-de-banho e me levava às cavalitas, eu era do tamanho que Rafael tinha agora. Procurei-as nos álbuns, dentro de envelopes, nas gavetas, mas não as encontrei em nenhum lado. Percebi que a minha mãe as devia ter deitado fora. Estava zangada e quando falava dele dizia sempre “aquele bandido do teu pai”. Ou simplesmente “aquele bandido”.

– Aquele bandido, dizia por exemplo à Celina, que era colega dela no trabalho e aparecia às vezes lá em casa. Aquele bandido tem do bom e do melhor, faz trabalhos por fora e diz que o dinheiro é da outra. Até carro têm, imagina, e a gente que se dane, eu e os filhos, como se fôssemos cães.

– E o tribunal? Perguntava a Celina, porque a minha mãe ia agora mais vezes ao tribunal.

– O tribunal diz que eu tenho razão, respondia a minha mãe. Mas só com razão a gente não se governa. O que ele ganha na empresa é pouco, onde ganha mais de certeza é por fora, por debaixo da mesa. E agora têm um bebé, portanto mais uma boca. Onde é que aquele bandido vai ter dinheiro para duas famílias? Alguma fica sem nada, e é a nossa, ele julga que a família dele é só a outra.

O meu pai tinha portanto outra família, entendi. Um filho pequeno, que às vezes trazia em casa, de certeza, às cavalitas, e ao domingo levava a passear de carro. Esquecera-se de mim e de Rafael. E da minha mãe, porque agora tinha outra mulher.

Senti muita raiva do meu pai e tive pena da minha mãe, que parecia cada vez mais cansada, ia cada vez mais ao tribunal e ao médico e tomava cada vez mais comprimidos.

No entanto, apesar da raiva, tornei a procurar fotografias do meu pai, agora que sabia que ele não voltava. Alguma, teimava uma voz dentro de mim, alguma devia ter ficado. Acabei por achar um passe de metro, amarelado, com o nome dele e uma foto tirada num qualquer fotomaton. Quase não parecia ele, parecia mais outra pessoa. Mesmo assim guardei-a, ou antes, escondi-a, no forro de um livro.

Entretanto tinha chegado a Primavera, em breve seria Verão. Parecia-me impossível que fôssemos para a praia e tivéssemos realmente férias. Na verdade eu não acreditava nisso e foi com enorme surpresa que verifiquei que me enganara. A minha mãe conseguiu que lhe alugassem um quarto, em casa de uma família, e fomos para praia nesse Verão. Só que sem Tilby.

A senhoria tinha sido implacável, disse a minha mãe. Já fora difícil deixar-nos ficar num mesmo quarto, a nós três. Quanto mais um cão. Não queria animais dentro de casa, exigira a senhoria. Ou íamos sem ele, ou não íamos.

Tilby ficou no canil, em Lisboa, onde seria muito bem tratado, garantiu a minha mãe. No regresso de férias iríamos buscá-lo.

Na verdade foi a primeira coisa que eu quis fazer, quando voltámos: ir buscar Tilby. Sem ele as férias tinham-me parecido longas e não tinham tido todo o sabor que eu esperava.

Mas minha mãe ia adiando. De dia para dia, depois de semana para semana, encontrava sempre uma desculpa para não ir buscá-lo. Até que eu me enfureci e a ameacei de fugir de casa.

– Tilby, disse ela então hesitando, como se procurasse as palavras, tinha fugido do canil. Já lá não estava.

– Estava aonde, então, gritei, com tanta força que ela assustou e começou a chorar.

– Não sei, disse ela assoando-se no lenço. Não sei. Só sei que já lá não está. Ainda ontem lá fui outra vez perguntar por ele, e não estava.

Quis ir lá eu próprio, mas a minha mãe recusou levar-me. Não havia nada a fazer, disse ela. Tinha fugido e nunca mais voltava.

Pedi então à Celina, e ela foi comigo ao canil. Havia muitos cães atrás de grades, mas nenhum era Tilby. Não tinham nenhum cão assim, informou o funcionário que nos acompanhava. Nenhum correspondia à descrição que eu fazia.

– Mas a minha mãe deixou-o cá, insisti desesperado. Como é que o deixaram fugir?

O funcionário encolheu os ombros, e trocou um olhar entendido com Celina. Às vezes voltam, disse o homem quando chegámos à ultima casota. Até pode ser que ainda vá ter a tua casa.

Durante muito tempo, esperei um milagre. Todos os dias a esperança renascia, quando voltava da escola, e todos os dias a esperança era frustrada. Até que percebi que ele não ia voltar.

– Compra-lhe outro cão, ouvi a Celina dizer, a meia voz, na cozinha. Tens de compensar as crianças, de qualquer maneira.

Fiquei a ouvir, escondido atrás da porta, com o coração a bater.

– Não posso, respondeu a minha mãe. Ia sempre acontecer a mesma coisa. Os animais são uma prisão.

– Devias ter-me falado, censurou a Celina. Eu tinha arranjado uma solução qualquer.

– Mas tu não estavas cá, irritou-se a minha mãe. Estavas em Espanha, com o Marcelo e a Tita. Eu estava, como sempre, sozinha. Com todos os problemas em cima. Tentei de tudo, ou o que é que pensas? A porteira, as vizinhas, a Ausenda da escola que foi quem o deu às crianças. Ninguém podia ficar com ele. E o canil era caríssimo, nem pensar. E eu não podia ficar mais um ano sem férias. Morria se ficasse. Era ele ou eu.

– De qualquer modo foi horrível, suspirou a Celina. Não sei como pudeste.

– E achas que foi fácil? perguntou a minha mãe. Mas era ele ou eu. Quando as coisas chegam aí percebemos que não há alternativa. Aliás não penses que fui a única. Todos os anos isso acontece. Tu é que parece que nem vives neste mundo. Todos os anos há dezenas de animais metidos em cestos e atirados da ponte abaixo.

Corri para a casa de banho e vomitei. Senti que as calças se molhavam, sem ter tempo de chegar à sanita. A casa rodopiava à minha volta e eu começava a cair. Ou a casa caía sobre mim.

Acordei na cama, com a voz da minha mãe a dizer que já era dia, e tínhamos de ir para a escola.

Ir para a escola passou a ser imensamente penoso, mas não era o pior de tudo. O pior de tudo era voltar para casa. Olhar a minha mãe e saber que ela era má. Que o meu pai nos tinha deixado porque ela era má. E que eu não podia fazer nada para remediar o mal, na minha mãe e no mundo.

Não contei nada ao Rafael, guardei tudo comigo. Também não disse nada à Celina. Tudo o que havia a saber, eu sabia. Só que não ia ser capaz de falar disso. Talvez nunca. Embora o mal me queimasse a boca.

Durante muito tempo, não falei disso. Só anos mais tarde desenhei um cão, dentro de um cesto, a cair abaixo de uma ponte vermelha, e quando o Horácio, na carteira ao lado, não percebeu o desenho, contei-lhe que havia pessoas que todos os anos atiravam os animais da ponte abaixo, antes das férias do Verão. Mas isso não tinha nada a ver connosco, nem sequer com Lisboa, disse-lhe, acontecia muito longe, na Califórnia, portanto na costa mais distante da América, numa cidade chamada São Francisco.

## Um casaco de raposa vermelha

Ao voltar um dia para casa, uma pequena empregada bancária vê numa loja de peles um casaco de raposa vermelha. Pára diante da vitrine, com um calafrio de prazer e de desejo. Porque aquele era o casaco que sempre desejou ter na vida. Nenhum outro se lhe assemelha, pensa percorrendo com os olhos os outros casacos, pendurados no varão de metal ou suavemente estendidos sobre o sofá de brocado. Aquele é uma peça rara, única, jamais vira um tom assim, fulvo, mesclado, com reflexos de cobre e brilhante como se estivesse a arder. A loja estava fechada àquela hora, lembrou-se no momento em que empurrava a porta, cedendo ao impulso de entrar. Amanhã viria, então, o mais cedo possível, no intervalo do almoço, durante a manhã, encontraria um pretexto para sair rapidamente, a meio da manhã. Dormiu pouco, essa noite, acordou inquieta, levemente febril. Contou os minutos que faltavam para abrir a loja, os seus olhos erravam do relógio de parede para o relógio de pulso, enquanto atendia os clientes, debruçada no balcão. Tão cedo quanto pôde encontrou uma razão para sair e correu à loja de peles, tremendo com a ideia de que o casaco pudesse estar vendido. Não estava, informaram-na, e ela sentiu de repente o ar voltar-lhe, o coração bater com menos força, o sangue descer da face e retomar compassadamente o seu fluxo.

– Parece feito para si, disse a vendedeira quando ela o vestiu e se voltou no espelho. A medida exacta dos ombros, da cintura, a altura ideal da bainha, disse ainda, e olhe como fica bem à cor da sua pele. Não tenho interesse em lho vender, apressou-se a acrescentar, pode evidentemente optar por qualquer outro, mas, se lhe posso dar uma opinião, esse parece feito para si. Exactamente para si, sublinhou com um sorriso fugidio.

– Qual o preço? perguntou dando meia volta fazendo dançar a bainha, porque lhe era difícil despregar os olhos da imagem.

Recuou, assustada, ouvindo a resposta. Custava muito mais do que pensara, cinco vezes mais do que o dinheiro que teria disponível.

– Mas podemos facilitar o pagamento, disse a vendedeira, compreensiva.

Talvez sacrificando as férias, pensou. Ou desviando algum dinheiro do empréstimo do carro. Aquecendo menos o quarto, fazendo refeições mais ligeiras. Convinha-lhe, até, porque estava a engordar um pouco.



– Aceito, disse fazendo rapidamente contas de cabeça. Dou-lhe um sinal e começo a pagar na próxima semana. Mas desde já ele é meu.

– De acordo, disse a vendedeira espetando-lhe uma etiqueta “Vendido”. Pode levá-lo quando efectuar a terceira prestação.

Passou a vir à noite, quando a loja estava fechada e ninguém a via, olhava através do vidro e de cada vez se alegrava – de cada vez era mais brilhante, mais cor de fogo, labaredas vermelhas que não queimavam, antes eram macias sobre o seu corpo, uma pele espessa, ampla, envolvente, balançando com o seu andar.

Seria admirada, também ela, seguida com os olhos quando passasse – mas não era isso que a fazia sorrir secretamente, era antes uma satisfação interior, uma certeza obscura, uma sensação de harmonia consigo própria, que extravasava em pequenos nadas, deu conta. Como se o ritmo da respiração mudasse, fosse mais repousado e mais profundo. Por outro lado, talvez porque deixara de sentir-se cansada, deu conta de que se movia agora mais depressa do que habitualmente, caminhava sem esforço pelo menos com o dobro de velocidade normal. As pernas ágeis, os pés ligeiros. Toda ela mais leve, rápida, com movimentos fáceis do dorso, dos ombros, dos membros.

É por causa da ginástica, pensou, por alguma razão começara a fazer regularmente exercício. Havia meses já que conseguia correr duas horas por semana no campo de treino. Mas gostava sobretudo de correr na orla da floresta, à saída da cidade, sentindo a areia estalar debaixo dos pés, aprendendo a colocar os pés no chão de outra maneira. O contacto perfeito, íntimo, directo, com a terra. Sentir profundamente o corpo – estava mais viva, agora, mais alerta. A sua capacidade de percepção crescia, notou, mesmo à distância ouvia ruídos diminutos, que antes lhe passariam despercebidos, uma sardanisca fugindo no chão entre as folhas, um rato invisível fazendo estalar um ramo, uma bolota caindo, um pássaro pousando entre as ervas; pressentia também, muito antes de elas terem lugar, as mudanças atmosféricas, o virar do vento, o subir da humidade, o avolumar-se no ar da tensão que descarregaria em chuva.

E os cheiros, um mundo de cheiros, sentiu, como uma dimensão ignorada das coisas a que agora se tornara sensível, poderia descobrir caminhos, trilhos, pelo olfacto, era estranho como nunca tinha dado conta de como todas as coisas cheiravam, a terra, a casca das árvores, as ervas, as folhas, e também cada animal

se distinguia pelo seu odor particular, cheiros que vinham no ar desdobrados em ondas, em leque, e ela juntava-os ou separava-os, aspirando o vento, levantando imperceptivelmente a cabeça. Interessava-se de repente por animais, dava consigo a desfolhar enciclopédias, a olhar imagens - o ouriço - cacheiro com uma cor mole, tenra, clara, na parte de dentro do corpo, onde não havia espinhos, a lebre rápida, em tons indecisos, saltando, fascinava-a o corpo dos pássaros que analisava com minúcia, calculando como era suave, para lá das penas, e uma palavra lhe ficava por vezes boiando insistentemente na memória: predador.

Tinha mais fome agora, sentiu arrumando os livros e abrindo a porta da cozinha, e isso desagradava-lhe profundamente, admitia que era a contrapartida negativa do exercício físico e procurava um modo de contornar o perigo de engordar, vagueava, insatisfeita, em torno das pastelarias, sem atinar com o que procurava, porque o próprio cheiro do café era repugnante e a enjoava, tinha fome de outras coisas, não saberia dizer exactamente de quê, fruta, talvez, poderia aproveitar para emagrecer um pouco, comprou uma enorme quantidade de uvas e maçãs e comeu-as todas no mesmo dia, mas continuou a sentir fome, uma fome oculta, que a roía por dentro e não parava.

Um inesperado convite para uma festa alegrou-a, sentiu que qualquer derivativo seria bem-vindo para esquecer aquela fome absurda, vestiu-se com prazer e pintou a boca e as unhas de escarlata - tão compridas, as unhas, reparou, e as próprias mãos pareciam mais sensíveis, alongadas, quem ela acariciasse na festa ficaria eternamente em seu poder, pensou, e sorriu no espelho - um sorriso felino, viu, pondo os olhos em fenda e sorrindo mais, deixando o sorriso escorrer pelo rosto e dando-lhe aos traços uma certa orientação triangular que lhe agradou e sublinhou ainda mais com a maquilhagem.

A meio da festa reparou numa peça de carne a ser partida, meio sem sangue - rosbife, lembrou-se, mas essa palavra não fazia de repente qualquer sentido, estendeu a mão e engoliu uma fatia - o gosto da carne, quase crua, o gesto de cravar os dentes, de fazer saltar o sangue, o sabor do sangue na língua, na boca, a inocência de devorar a peça inteira, pensou tirando outra fatia e sentindo que estender a mão era já um desvio inútil, deveria estender directamente a boca.

Desatou a rir e começou a dançar, com as mãos oscilando no ar, manchadas de sangue, sentindo subir o seu próprio sangue, como se uma tempestuosa força

interior se desencadeasse, uma força maligna que poderia transmitir aos outros, uma peste ou uma maldição, mas essa ideia era suave, tranquila, quase alegre, sentiu flutuando, ligeiramente embriagada, e escutando o eco do seu próprio riso.

Passaria a noite obedecendo a todas as forças que dentro dela se soltassem, e de manhã iria buscar o casaco, porque era o dia marcado e ele era seu, fazia parte dela, conhecê-lo-ia mesmo de olhos fechados, pelo tacto, a pele macia, espessa, ardendo sobre a sua ajustada perfeitamente, a ponto de não se distinguir dela –

– Feito para si, disse de novo a vendedeira tirando-o da cruzeta.

A pele ajustada à sua, a ponto de não se distinguir dela, viu no espelho levantando a gola em volta da cabeça, o rosto desfeito, de repente emagrecido, desmesuradamente alongado pela maquilhagem, os olhos em fenda, ardendo sem sono.

– Então bom-dia e obrigada, disse saindo à pressa, receando que o tempo que lhe restava se esgotasse e as pessoas parassem alarmadas a olhá-la, porque de repente era demasiado forte o impulso de pôr as mãos no chão e correr à desfilada, reencarnando o seu corpo, reencontrando o seu corpo animal e fugindo, deixando a cidade para trás e fugindo – e assim foi com esforço quase sobre-humano que conseguiu entrar no carro e rodar até à orla da floresta, segurando o seu corpo, segurando ainda um minuto mais o seu corpo trémulo – antes do bater da porta e do verdadeiro salto sobre as patas livres, sacudindo o dorso e a cauda, farejando o ar, o chão, o vento, uivando de prazer e de alegria e desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta.