

GUILHERMINA OU A LIBERDADE É MÚSICA

Maria Theresa Abelha Alves Marques

Numa mesa redonda “Sobre Portuguesas”, de uma portuguesa célebre, Guilhermina Suggia, a violoncelista que ultrapassou os limites da “pequena cada lusitana,” falarei. Não pretendo resgatar Guilhermina-pessoa, Guilhermina-mulher real, pois esta definitivamente se perdeu na temporalidade que foi a sua. Uma Guilhermina outra habitará meu discurso: Guilhermina-personagem, ficção em música recortada, mulher que só a palavra do romance segundo da *Trilogia da Mão*¹ fez nascer.

A música, como a poesia, é uma arte do tempo. É no tempo que o inconfundível verbo de Mário Cláudio engendra *Guilhermina*². O tempo histórico abarcado pelo romance (dos finais do século XIX à primeira metade do XX), quando a submissão da mulher era considerada indispensável à sua dignidade, é marcado pela alienação feminina decorrente de uma educação preconceituosa em que a burguesia, entre mexericos, laços de cetim e nuvens de pó-de-arroz, molda a mulher como um bibelô para representar o papel de boneca de salão, sempre passiva e inútil sempre. Elisa, a mãe de Guilhermina que “No chalet da Rua do Godinho, recheado como casa de bonecas, com sua apoteose de laçarotes e pompons” (TM. p.146), cumpria a tarefa de enfeitar as duas filhas como se fossem “duas Pompadours” (TM. p.146), é surpreendida pelo narrador que dela faz uma fiel representante da alienação feminina. No seu papel de educadora, Elisa só pode reproduzir os valores que foram alicerçados pela educação que recebera. Assim o enfeite, a vaidade e o requinte com que acompanhava o preparo das duas filhas, suas duas bonecas — Virgínia e Guilhermina — para enfrentarem o salão funcionam como um lucrativo investimento no sucesso futuro das mesmas.

A educação de Guilhermina demonstra o desrespeito por sua condição de criança, os pais transformam-na em “múmia infantil” (TM. p.147) e, em consequência, toda a trajetória da musicista será acompanhada da preocupação com a indumentária, num rondó interminável em que ao “*da capo*” não

sucedo o “fim”. Quando a violoncelista envelhece e sua agenda de concertos vai ficando vazia, os vestidos que usara durante as audições e que lhe enchem os guarda-roupas demonstram ser sido a artista, numa primeira leitura, um fantoche. Teria sido mesmo? As cores das vestes são sintomáticas da decadência da musicista. Um vestido é negro, outro “verde de sargaço”, outro “carne incisa”, outro “romã violada” (TM, p.245). Tais cores evidenciam que a artista fora usada. Ao ter o rosto mapeado pelo tempo, o cartaz da musicista se desmantela, porque as bonecas são sempre jovens.

Como se fora uma ligadura, que muitas notas envolvesse numa só sonoridade, o romance empreende a tessitura da alienação feminina durante o Estado Novo. Além da futilidade, expressa pelo caráter de Elisa, Virgínia, a irmã de Guilhermina, é paradigma de uma outra forma de alienação: a que coloca a mulher como sombra, satélite apagado de um astro qualquer. Virgínia sai da órbita dos pais para a da virtuose irmã, e da órbita desta para a do marido. A própria Guilhermina, por um certo ângulo, pode ser lida como um símbolo de alienação. A burguesia tem-se inocentado de sua não-participação pela exacerbada egolatria. Deste mal padece a concertista, um Narciso preso ao seu próprio encantamento e que se esqueceu de que há margens para além do lago em que se mira. Guilhermina, numa passagem do romance, fecha sua janela para não ver os pedintes, recusando-se a ouvir os gritos da miséria que, apesar da propaganda do Estado Novo, existia em Portugal. A atitude de Guilhermina é a da burguesia de seu tempo. Comprometida com a classe a que pertence, a violoncelista frequenta Salazar.

Já em *A República*³, Platão discutia o papel pedagógico-político da prática musical, buscando o ponto tensivo que separa a música considerada adequada à *polis* daquela que poderia minar os fundamentos da vida social. Toda sociedade despótica tem um centro que passa a ser emanador e receptor dos sons da terra e do grupo social. A música de Guilhermina e o mito em que ela se constituiu foram apropriados pelo centro ordenador do Estado Novo com a finalidade de neutralizar o poder subversivo da arte.

Agrilhoadada por uma educação que lhe quis moldar o temperamento como lhe pretendeu domar a “rebelde cabeleira” (TM, p.144) e presa, também, pela ideologia de seu tempo, como Guilhermina se pôde libertar? Assim como a heroína de *Azul*, primeiro filme da trilogia “Trois Couleurs” de Krzysztof Kieslowski, Guilhermina fez de sua música sua liberdade.

Considerare significa, etimologicamente, consultar o alto. Consulta-se o alto (Deus, Pai, Lei) para encontrar o sentido da vida. Teria Guilhermina, no seu processo de individuação⁴, considerado?

Opostamente, *desiderare* é abandonar o alto, ou ser por ele abandonado. Logo, *desiderium* é a decisão de desvincular do alto o destino, é tomar o rumo da vida nas próprias mãos. O desejo chama-se, então, vontade consciente nascida da deliberação.⁵

A carreira programada, a maneira de tratar os homens, tudo em Guilhermina faz parte de uma fascinação — desejo é seu nome — que faz brilhar o fogo interior com o qual a artista subverte os grilhões da educação, fazendo de sua arte suas

asas. Ao ritmo temperado que lhe ensina Augusto, o pai, Guilhermina responde com “exagero”, “bufonaria” e “destempero” (TM. p.153), introduzindo a desmedida, a desordem e o jogo no mundo sério da música, retirando-a, portanto, do alto. Por outro lado, a produção de Guilhermina como musicista se dá através de uma esmerada preparação técnica, desejo empenhado, vontade deliberada. Em Guilhermina, a palavra talento não significa apenas a inata disposição, significa, também, a feliz concentração no trabalho e na procura do efeito que deseja produzir para encantar o público. Se, como ensina Abraham Moles, “a música é um conjunto de sons que não se deve perceber como resultado do acaso”⁶, Guilhermina apura-se nos exercícios que lhe possibilitarão dominar a técnica musical para, com ela, dominar a platéia. Assim “Vão os exercícios de digitação depositando nela uma dessas fadigas que pedem, para se aplacarem, a repetição do esforço que as desencadeou” (TM. p.148), porém é sua dionisiaca independência que transmite a cada *legato*, para espanto e despeito de seus mestres, que por ela se sentem feridos, como se em *pizzicato* ela os beliscasse com rebeldia. A presença quase teatral que a virtude assume no palco é pensada, de antemão, como vontade deliberada. Guilhermina estuda seu desempenho através dos gestos, do guarda-roupa, do cuidado na escolha do programa. Tudo é preparado para seduzir o público, criando a magia de uma execução singular:

Para cada uma das peças a celeridade ou a lentidão era aprovada, uma vez aceite, finalmente reatada. Preocupava-se, de resto, com a queda das vestes, o discretíssimo adereço, orquídea ou cruz de rubis, que completasse o esquema dos sons, dele a não distraísse, um gesto realçasse ou uma loucura.” (TM. p.153)

Guilhermina usou a música contra a pusilanimidade do marido de conveniência, Carteador Mena, e contra a tirania do amante Pablo Casals. Este e a musicista poderiam ser comparados a um intervalo de segunda menor (dó/dó sustenido), entre ambos a defasagem é mínima, diferença que se quer reduzida, tensão que se quer resolvida mas que, ao deslizar, o meio-tom cria o conflito e põe em cena o *glissando*, a atração, a sedução. Guilhermina reconhece em Pablo um mestre (estaria a considerar?) e este, temendo ser superado pela discípula (o que seria um pecado contra o machismo espanhol), das seis suites de Bach separa para seu violoncelo quatro, deixando para o da aluna-amante apenas duas: a suíte em sol e a em dó. O meio-tom que separa um e outra é que “envenena o amor entre ambos” (TM. p.179), é esse ténue intervalo que Guilhermina supera com sua rebelde música:

Contra o amante, que outra, muito moça, Guilhermina conhecera no Casino de Espinho, a surda luta se trava, entre um mestrado que se não quer abolir e um coração inquieto de vôo. Quanto às regras que lhe dita ele, como de resto inesperadas, íntimas exigências de impossível deferimento, é como se as julgasse um tratado a rescindir, não apenas pelo prazer de as rebater, pela absoluta incoerência de se lhes adaptar. [...]

Ao ascendente do homem seu critério, enfim, irá contrapondo, de

inveterada, sofredora ansiedade. Sucumbindo ao peso de tal magistério, que nas Suites de Bach se exterioriza por ínfimas nuances, do companheiro se ressentido como de um estranho. Com respeito lhe aproveita o conselho, contra ele, de resto, se insurgindo logo, subscrevendo em seu íntimo foro a soberania do êxtase, no risco de que possa a norma implicar mediocridade ou segura. (TM. p.179).

Através de seu *desiderare*, Guilhermina reconhece que as obras musicais escritas não são objetos acabados, as partituras precisam ser reconstruídas pelo instrumentista. Fundamentalmente subversiva, a artista se liberta de Pablo, como na infância já se libertara de Augusto, o pai, ao desobedecer-lhe as normas interpretativas. Já Virgínia, a irmã pianista que tantas vezes acompanhou Guilhermina ou com ela em duo contracenou, não empreendera o salto da arte. Em Virgínia, o romance escreve obediência e conformismo. Em Guilhermina, rebeldia e criativa "tontería". Numa o *considerare*, na outra, o *desiderare*:

No ensinamento de Augusto, cavalheiro humorado e de bastante pimenta, a infração principiará ela a introduzir, insinuando a acrobacia na modulação, a pirueta mesmo, o que as lições iriam convertendo em combate de muito fragor. Contestava o pai com uma cadeia de frases que a filha arremedava, era tudo um desconchavo de que nenhum saía triunfante. Ingênua de tais fenômenos, empreendia Virgínia suas partes como quem se desincumbe de ofício assinalado, na perfeição se compensando de frouxa fantasia. (TM. pp.152-3)

Ultrapassando a ordem que lhe impuseram, Guilhermina sabe que é a fantasia que dá brilho à perfeição, desordena, então, a harmonia e ousa tocar antes da orquestra o "Concerto em Dó" de Eugen d'Albert, "o que nela não será excepcional, agora sobretudo, que a idéia a atormenta de esconjurar a perfeição." (TM. p.260) Tocar antes da orquestra serve mesmo de metáfora a uma vida que esteve adiante de seu tempo.

Guilhermina faz de seu violoncelo veículo de libertação. Contamina seu instrumento e sua execução ao sabor de uma música interior memorizada, ao sabor de seus estados anímicos e dos conhecimentos escolares que foi adquirindo, contabilizando, positivamente, sua educação. Faz sua música projetar-se como vivência das histórias e contos populares aprendidos na infância e como resultado da leitura que faz do mundo. Todos esses elementos conferem caráter particular à execução de Guilhermina. Só ela toca sentindo a proto-história de Portugal colada a seu corpo (Viriato é o nome que dera a um de seus violoncelos). É nesse abraço de sons, de saberes e loucuras que a musicista se faz livre.

Guilhermina comprova que o artista cria visões alternativas sobre o seu estar-no-mundo, pois sua demanda se faz à vida. É a vida que buscou com sua febre de velocidade e de jovens corpos, é a vida que perseguiu nas cordas de seus violoncelos erotizados por masculinos nomes. Com talentoso improviso, em nome da vida, tocou uma variação à sinfonia do Estado Novo. Embora contracenando com o

regime, Guilhermina mostrou que sua música é feminina, coordenativa, não-subordinante, não-autoritária e que se entrega não se entregando ao papel que o despotismo lhe designou⁷. Embora politicamente conservadora, a artista não se mostrou subserviente. Nesse campo fez, como nos demais, de sua música seu vôo.

O narrador, sublinhando a libertação da personagem, a desenha pássaro: “É como se a ave, que vimos estudando, o casario rogaçasse das aldeias portuguesas.” (TM. p.254)

Guilhermina soube, como poucos, que “a música constitui uma espécie de primitivo do prazer: ela produz prazer que procuramos sempre encontrar de novo, mas nunca explicar”⁸, como disse Roland Barthes, por isso conjugou o som e os sentidos, a música e o prazer, Orfeu e Eros. Nessa conjugação fez brilhar o seu desejo — *desiderium* — e transferiu seu destino para suas próprias mãos. Feminista a seu modo, Guilhermina transformou seu desejo num aliado que a descobriu outra, diferente das demais mulheres de seu tempo, eternamente castradas pelo corretíssimo sentido do a-propósito.

Desiderium é, ainda, a apetência de possuir alguma coisa que na lembrança foi conservada, porque, como esclareceu Espinosa no terceiro livro da *Ética*⁹, quem se recorda de alguma coisa com que se deleitou deseja voltar a possuí-la nas mesmas circunstâncias. Em sintonia com o filósofo, mais tarde Freud enlaçaria desejo e memória. É nesse sentido que se compreende a cena em que Guilhermina se mostra a calçar as meias de seda diante de Pablo a fim de nele despertar a paixão. Na recordação da cena deleitosa, Guilhermina a repete com o outro amante. Ativa em sua paixão, Guilhermina desconstrói o modelo de passividade que a sociedade teceu para a mulher, enquanto “pelo sarcasmo, pela tontería, se protegia [...] de quem [...] imperador se intitulava de seu corpo.” (TM. p.182)

No corpo-a-corpo musical e erótico, a musicista fez falar a sua razão feminina contra aquilo a que Derrida chamou de falologocentrismo.

Assim, envolta em sons e em delírios envolta, a escreveu mulher o seu autor. E eu, leitora inebriada pelos sons e invejosa dos delírios, a ela, nesta tarde, lancei o meu *considerare* a fim de despertar nos presentes que ainda não tiveram a oportunidade de conhecê-la na escrita ímpar de Mário Cláudio, o *desiderium*.

Notas

1. CLÁUDIO, Mário. *Trilogia da Mão*. Lisboa, Dom Quixote, 1993. As citações do romance *Guilhermina* feitas no corpo deste artigo obedecem a edição conjunta dos três romances, publicada pela Dom Quixote.
2. _____. *Guilhermina*. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1986.
3. PLATAÚ, A. *República*. 3ª ed. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1980.
4. Para acompanhar o percurso de individuação de Guilhermina-personagem, recomenda-se a leitura do artigo de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, “Guilhermina recriada com palavra e música”. In: *Mulher e Literatura*. Niterói, Pós-Graduação UFF — ABRALIC, 1992. pp.239-246.
5. CHAUI, Marilena. “Laços de Desejo”. In: BORNHEIM, Gerd et alli. *O Desejo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990. p.22.
6. MOLES, Abraham. *Théorie de l’information et perception esthétique*. Paris, Denou, 1972.
7. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989. p.71.
8. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa, Ed. 70, 1987. p.196.
9. ESPINOSA, *Ética*, III, def.32, prop.36, apud CHAUI, Marilena. *op. cit.* p.23.

AFETOS, SOBRESSALTOS, CINTILÂNCIAS, CRIATURAS, ESCRITAS SEM IMPOSTURA

Lúcia Castello Branco

Estes textos resultaram de entrevistas que tive a oportunidade de realizar, quando estive em Lisboa, em 1992, para pesquisas de pós-doutorado. Naquela ocasião, eu fazia um levantamento de textos autobiográficos escritos por religiosas do séc. XVII e, enquanto aguardava as fotocópias dos manuscritos coletados na Biblioteca Nacional e na Torre do Tombo, aproveitava para ler a ficção que outras mulheres, nossas contemporâneas, andavam produzindo nas duas últimas décadas.

Foi então que cheguei às obras de Clara Pinto Correia, Luísa Costa Gomes, Teolinda Gersão, Hélia Correia e Maria Gabriela Llansol, algumas já minhas conhecidas aqui do Brasil, outras ainda ilustres desconhecidas. Dos textos às entrevistas com essas autoras, o caminho foi rápido. Talvez por um trabalho sobre a *escrita feminina*, que já venho realizando há alguns anos (e que tem me revelado o quanto do *corpo do sujeito* ressurge inscrito no *corpus textual* dessa modalidade de escrita), o desejo de um contato com essas escritoras acabou por levar-me para além de suas obras.

Os textos que aqui se escrevem* resultam, portanto, não só de uma leitura da ficção dessas autoras, mas de um encontro pessoal (ou, às vezes, de mais de um encontro) que pude efetuar com cada uma delas. Em alguns deles — como com Hélia Correia e, especialmente, com Maria Gabriela Llansol — foi-me possível verificar que esse cruzamento vida x obra, bem como o cruzamento escritura x leitura, ainda é capaz de nos surpreender. É essa surpresa que pretendo destacar em cada um destes pequenos textos, assinalados aqui por significantes que pretendem sugeri-los sem, contudo, resumi-los: afetos, sobressaltos, cintilâncias, criaturas, escritas sem impostura.

(*) Aqui, focalizando apenas Clara Pinto Correia e Luísa Costa Gomes.

CLARA PINTO CORREIA: OS FEMININOS AFETOS

“O que é uma renda? Não mais que uma linha, cordão ou fita que contorna buracos, fazendo desenhos. Com esse contorno desfilam flores, folhas, arabescos, gregas, uma infinidade de formas, mas o buraco continua lá. E o que acontece se, por acidente, o fio é puxado? Não sobra nada dos desenhos, apenas o fio. A renda, com seus desenhos, é devolvida, em sua condição de buraco, ao espaço vazio”.

Esse trecho da psicanalista Ana Maria Portugal, em que a autora pretende desenvolver o conceito laciano de *feminino*, articulando-o à imagem de uma renda, ocorre-me quando me dirijo para a casa de Clara Pinto Correia, movida pela leitura de *Ponto pé de flor*, seu romance de 1990, já então em sua 6ª. edição. Penso no seu *Ponto pé de flor*, que tagarela em torno da repetição de uma estória de três ou quatro dias de agonia de uma mulher cercada por outras mulheres: Celeste, Marylin, Preciosa, Sofia, Vera e tantas outras. Nesse livro, o ponto pé de flor, esse risco de um bordado feminino, é uma espécie de herança que Celeste (a melhor amiga da narradora) recebe da avó, que lhe ensinara, ainda menina, a bordar. E, numa espécie de homenagem, Celeste devolve à avó o bordado da infância, nas cerimônias anuais de Natal e Páscoa, presenteando-a com uma almofadinha de estopa bordada com o ponto que a avó lhe ensinara.

De maneira análoga ao bordado, desenvolve-se o romance: são fragmentos que recebem como título nomes de mulher (as amigas da narradora) e que vão se acrescentando, uns aos outros, sempre trazendo alguma coisa do fragmento anterior, como um ponto atrás. Não exatamente como uma costura que se arremata em nós, mas como um alinhavo, um desenho em que as falhas são estruturantes, o vazio é fundamental: uma renda, um bordado, linhas em torno de um buraco.

“A questão do feminino é muito forte nos meus livros. Eu quis escrever, desta vez, um livro sobre a figura da melhor amiga que é, para qualquer mulher, uma coisa absolutamente fundamental. Eu quis alçar essa figura ao lugar de uma personagem literária. Esse livro é construído, do princípio ao fim, absolutamente sobre as mulheres. Cada vez que uma mulher entra em cena, por exemplo, o texto mostra, sob um ângulo absolutamente feminino, como é que ela está vestida, como é que ela usa o cabelo, que é uma coisa que as mulheres fazem; por exemplo, tu entras aqui e eu sei, em poucos minutos, como é que estás vestida, qual a cor do teu cabelo... Todas as mulheres fazem isso, os homens não fazem...”

São estes pequenos detalhes, insignificantes aos olhos de muitos, que vão compoendo a atmosfera absolutamente feminina de *Ponto pé de flor*. E são esses mesmos detalhes a marca feminina do texto, que podem vir a ser lidos, por uma crítica mais tradicional, como traços de uma literatura “menor”, “fútil”, avessa às grandes questões e às importantes reflexões do homem.

“Depois de escrever este livro é que tomei consciência da persistentíssima associação das coisas, normalmente relacionadas com as mulheres e com uma

literatura menor... Qualquer literatura que contenha em si uma descrição pormenorizada de uma situação sob o ângulo feminino é literatura menor... Os homens vão à guerra, os homens vão às putas, os homens vão às festas, enfim, e você nunca pensa que aquilo é menor por se tratar de coisas que dizem respeito aos homens. As mulheres não, as mulheres vão à depilação, vão comprar roupas... Não entendo porque problemas exclusivos aos homens possam ser glorificados na Literatura, ao nível de construir grandes estórias, grandes personagens, enquanto que, quando falamos de problemas próprios às mulheres, isso possa ser recebido como menor..."

Clara fala depressa, como seu texto, fala muito, como seu texto, repete as mesmas questões, as mesmas indagações, repete-se: tagarela. Penso no texto de gozo, tal como o define Barthes, e penso que o texto de Clara, que a fala de Clara, situam-se exatamente nesse lugar *mais além* da repetição: algo se diz, algo se diz de novo, para dizer, sempre, que é impossível de ser dito: o *feminino*. E nesse universo do gozo, o corpo se introduz reiteradamente na escrita, como uma letra, como um traço, a querer marcá-la como uma inscrição daquilo que escapa, daquilo que não se inscreve.

Talvez seja esse corpo feminino, que se introduz de uma maneira absolutamente ousada, o que termine por ameaçar uma certa crítica que insiste numa relação entre o belo e o sublime. Ou talvez seja essa tagarelice sobre o corpo, essa tagarelice da mulher (que ousa exibir não só o corpo, mas as vísceras), o que termina por dar a impressão de uma literatura pouco elaborada, superficial até: "O livro faz parte, na verdade, de uma atitude aparentemente muito, como se diz aqui, *despachadex*... É só realmente aos poucos que vai emergindo, dessa primeira fachada, a verdadeira alma dessa pessoa que está a contar a história, suas verdadeiras angústias, sua verdadeira solidão..."

Ou, quem sabe, é a "insuportável promiscuidade feminina" o que faz do seu texto alguma coisa da ordem também do insuportável, aos olhos de alguns: "Provavelmente as mulheres são muito mais despudoradas... muito mais capazes de falarem de si próprias, de se exporem...". O fato é que é dessa besteira, dessa bobagem em que consiste a tagarelice feminina, que alguma coisa eclode, alguma coisa da ordem da *epifania*, da evacuação do sentido e da irrupção do Real. Não é à toa que cada um dos fragmentos de *Ponto pé de flor* é introduzido por um trecho dos Salmos da *Bíblia*, textos que falam da perplexidade do sujeito diante de um sentido que lhe escapa.

É nesse registro da tagarelice, portanto, de onde eclode algo da ordem da revelação ("a primeira fachada não é a verdadeira alma", diria Clara), que parece vir se construindo toda a obra da autora: variadíssima, quanto aos gêneros (crônica, poesia, romance, teatro, fotonovela) e bastante extensa para sua pouca idade.

Afeto: talvez seja essa a palavra que possa sugerir esse universo variadíssimo que compõe a obra de Clara Pinto Correia. Marcada definitivamente pelo afeto, essa escrita, analisada por muitos como pós-moderna, insiste num tema não muito caro aos teóricos da contemporaneidade: a diferença sexual. E, ao

insistir nessa diferença, traz para a superfície do texto as inflexões de uma outra voz que, inconveniente, não pára de dizer do que não cabe em palavras: o *feminino*.

O TEXTO DE LUÍSA COSTA GOMES: RITMOS DE SOBRESSALTO

Almada é uma cidade à beira Tejo, quase bairro de Lisboa, do outro lado da ponte. Próxima e distinta da capital, ao mesmo tempo, essa cidade-periferia possui um ar mais pacato, mais bucólico, mais conventos mornos que anunciam a proximidade do mar. De lá, do alto do monte, uma estátua do Cristo Redentor parece abraçar Lisboa.

Desço do autocarro ao fim da ponte e caminho, sob um sol escaldante, na direção do Monte de Caparica, onde mora Luísa Costa Gomes. Levo comigo *Vida de Ramón*, livro da autora que acabo de ler, biografia romanceada de Ramón Llull, filósofo místico maiorquino do século XIII. O texto de Luísa intriga-me: não consigo localizar-me exatamente em sua escrita, não sei se o que leio é um romance histórico, uma biografia romanceada, um estudo biográfico. Os gêneros vacilam, mas não percebo nada de intencional, nada de elaborado, nessa vacilação. O que percebo é, antes, um exercício de escrita, algo da ordem do ensaio, da experimentação: ensaia-se aqui uma escrita que não chega a tomar forma, definitiva.

Lembro-me de *Treze Contos de Sobressalto*, seu primeiro livro, em que, de um conto a outro, percebe-se também essa mesma vacilação, embora ali uma unidade possa ser vislumbrada exatamente na diferença, na ruptura de uma linearidade. Sobressalto, talvez. Talvez seja essa a palavra que resuma a minha impressão do texto de Luísa, talvez seja mesmo essa marca que garanta a sua escrita alguma especificidade. Sobressalto: “acontecimento imprevisto”, “inquietação”.

Não temos muito tempo. Luísa reserva-me uma hora de conversa apresada, num gabinete de trabalho apertado, com computador e poucos livros. Responde as minhas perguntas com uma técnica apreciável, de quem se acostumou a dar entrevistas. No momento, escrevia um texto de teatro, sob encomenda de um grupo de Lisboa. Enquanto isso, aguardava o lançamento da ópera de Philip Glass, “White Raven”, cujo libreto é de sua autoria.

Teatro, libreto de ópera, romance epistolar, romance histórico, conto. O texto de Luísa passeia entre os gêneros. Nesse passeio, percebem-se também os sobressaltos de sua escrita, de seu ritmo, de seu fôlego. São pastiches, colagens, reapropriações de clichês, os recursos mais frequentes dessa escrita que talvez pudesse ser chamada, com mais propriedade, de pós-moderna. Mas, diferentemente do que se costuma proclamar na contemporaneidade, Luísa parece ainda distinguir os gêneros: “Mudo constantemente de gênero, pois os modelos, a meu ver, são sempre aprisionadores. Já fiz poesia, mas má poesia: muito conceptual. Tem se tornado cada vez mais difícil distinguir os

gêneros em Literatura, mas, curiosamente, quando se está a escrever, sabe-se perfeitamente o que se está a escrever. Eu, por exemplo, sei perfeitamente quando estou a escrever num gênero ou quando passei para outro”.

Digo a ela que os seus textos, apesar de proporem uma constante mudança de gêneros, parecem se aproximar exatamente por um ritmo específico, por uma certa maneira de abordar o tempo, que talvez se caracterize pelo *sobressalto*. “É possível que sim, pois o tempo é uma preocupação central nos meus textos. Penso no tempo como angústia — a morte, o envelhecimento, a perda — e como remédio — a cura de uma dor, de um mal. Daí a busca, em meus textos, de um tempo futuro, precipitado, que ainda está por vir.”

Mas é, de fato, o diálogo com a pós-modernidade o que a autora busca: Philip Glass é seu parceiro, Paul Auster (com quem mantém uma correspondência literária) seu grande modelo, “embora as bases venham mesmo do velho romance europeu: Thomas Mann, Musil, Flaubert”. Entretanto, se algumas vozes literárias permanecem como referência, os livros e a leitura tornam-se aos poucos menos fundamentais para a autora: “Leio cada vez menos. Desde que comecei a escrever — e creio que isso acontece com todo escritor — leio somente aquilo de que necessito para a minha escrita. Ganho muitos livros e vou encaixotando-os, no porão, até que um dia pego-os, todos, e dão-os para a biblioteca. Quando quero lê-los, quando preciso lê-los para algum trabalho de escrita, vou à biblioteca e consulto-os. Mas ainda conservo o prazer de sair e ir à livraria para comprar um livro, quando o desejo.”

Em meio a sua inquietação, e a sua velocidade precipitada, é natural que a autora termine por abjurar seu próprio trabalho que, afinal, vai sendo superado a cada livro: “Como vês, sou muito exigente com os outros e comigo mesma. Vejo muitos defeitos em meus textos...”

Saio da Almada com *Nunca Nada de Ninguém* nas mãos, livro recente de Luísa, publicado em 1991. Trata-se de uma peça de teatro, em que contracenam homens e mulheres, num diálogo insustentável sobre os desencontros entre os sexos. Como era de se esperar, Luísa já não aceita muito bem esse seu texto, e adverte-me, irônica: “É da minha fase feminista”. No texto, um dos personagens, sintomaticamente nomeado como “Homem A”, declara: “As mulheres são a coisa melhor do mundo. A sério. Há quem ache que são as crianças, mas eu cá não, eu sou pelas mulheres. Afinal, se não houvesse mulheres, também não havia crianças, não era? (Riem-se todos.) Agora quando elas começam a falar, aí, pá, não contem comigo. São umas verdadeiras galinhas. (Riem-se todos).”

Mais que essa “guerra dos sexos”, explícita demais para sustentar a leitura, didática demais para inquietar, interessa-me nesse livro a exagerada substantivação que o título ostenta: *Nunca Nada de Ninguém*. Do nada ao nada, sobressalto: a escrita de Luísa (nunca a mesma a cada livro) permanece ainda por alguns instantes, abjurando a produção anterior, debruçando-se, sofregamente, sobre o que ainda há de vir.

NOVE AVISOS: MULHERES URGENTES

Jorge Fernandes da Silveira

Em forma de avisos arrumo as idéias principais deste texto apresentado na *Mesa Redonda Sobre Portuguesas*, no Real Gabinete Português de Leitura, em 15 de setembro de 1994.

1. Fundamental, nesta exposição, é que se perceba a vontade de ler nos textos escolhidos a hipótese de construção de um ponto de vista feminino que permita — como diz Maria Luiza Scher Pereira — trabalhar com mais um viés da Alteridade, no objetivo de, em última instância, expor a multiplicidade de perspectivas ideológicas em geral silenciadas sob os discursos monolíticos ou autoritários.

(*Ficção em Processo. Uma leitura do romance de José Cardoso Pires*. Tese de Doutorado. USP. 1994. Inédita.)

2. Igualmente fundamental é esclarecer que, pelo dito no aviso acima, não há nesta reflexão nenhum propósito de interpretar os textos dentro dos postulados da crítica feminista.

3. Inês de Castro é a minha primeira mulher urgente. Leiam-se os versos da célebre súplica da “mísera e mesquinha”, no canto III, d’*Os Lusíadas*, estrofes 126 e 129.

Se já nas brutas feras, cuja mente
Natura fez cruel de nascimento,
E nas aves agrestes, que somente
Nas rapinas aéreas *tem* o intento,
Com pequenas crianças viu a gente
Terem tão *piadoso* sentimento
Como *co* a mãe de Nono já mostraram,
E *cos* irmãos que Roma edificaram:

[...]
Põe-me onde se use toda a feridade,
Entre leões e tigres, e verei
Se neles achar posso a piedade
Que entre peitos humanos não achei.
Ali, co amor intrínseco e vontade
Naquele por quem *mouro*, criarei
Estas relíquias suas que aqui viste,
Que refrigério sejam da mãe triste.

A meu ver, mesmo a melhor crítica a *Os Lusíadas* insiste no argumento de que o episódio lírico em Canto épico não compromete a sua harmoniosa estrutura épica. Uma leitura, que se queira nova, da súplica de Inês ao “rei benino” demonstrará como, em oposição à Xerazade por exemplo, “a que depois de morta foi rainha” lavra, de imediato, a sua própria sentença de morte. O povo é sábio. Como poderia ele, na arrancada do “Novo Humanismo”, conviver com discurso tão fora do tempo, a investir a sua “naturalidade” numa imagem de sociedade ainda não atravessada pelo “pecado” ou pela linguagem em descoberta das descobertas do/no Novo Mundo? Anacrônico, em suma, da cabeça aos pés, o corpo de Inês é, não paradoxalmente, um corpo sem história que, no poema, há de ser sempre investigado, pela nova leitura, como o centro determinante da história do/no poema, o centro nervoso das suas contradições. Inês quer vida com modos brandos; o Velho do Restelo, com voz vociferante (não era o álibi de Inês buscar vida no seio da natureza fera?), quer prender as naus à praia. Quem quiser ir à raiz da fala do poema camoniano tem de ouvir, pacientemente, estas vozes do desassossego. Inclusive a do próprio poeta nos célebres 1, 2, 3, versos da estrofe 145 Canto X. Já são muitos os corpos violentados, calados, *petrificados*; muitos são os amores trágicos, amores portugueses, com certeza *amores-inês*, pois. Leia-se a melhor Literatura Portuguesa, nunca postos em sossego, eles lá estarão.

4. Dessa melhor “Literatura-Portuguesa-Mulher”, o aviso seguinte é já célebre pela contundência como apresenta a mulher no trabalho do mar. Em “O sentimento dum Ocidental”, de Cesário Verde, há sobretudo a tentativa de, através de um deslocamento de sujeitos na construção cotidiana da realidade, demonstrar como a *mulher-não-varão*, o seu contrário aliás, a *mulher-varina*, passa a mover pela obra que a distingue, mesmo na doença do rio e em meio aos seus corpos naufragados, um modo possível de motivar um outro imaginário português revolucionário:

E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras
Correndo com firmeza, assomam as varinas

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

5. Trago mulheres urgentes. Nos *Dezanove recantos* (1969), de Luiza Neto Jorge, há um corpo de mulher em estado de corte

Começou então o Garfo
autômato niquelado com o freio nos dentes
a invadir as capitais do corpo.

Potência da morte violenta gritos sacões
nos olhos hemorragias nos seios
setas, setas!

Ó Garfo autômata fome desvairante ó puro estro
pura e enfeitada boca
tenros dentes seus faces por redimir
mães aflitas
correndo, recorrendo,
pelas 7 partes de tudo contornando-me.
[...]

Dezanove recantos é uma releitura dos 10 cantos d'Os *Lusíadas*. No "recanto 3", o aviso acima, uma nova leitura investiga o corpo sem história de Inês, já que — e não paradoxalmente — é ele o centro determinante da *História de corpos em estado de corte e não de côrte na cultura portuguesa*. Nos "19 recantos" é o recanto terceiro, portanto, o centro nervoso das contradições que interessam a estes meus avisos (para não esquecer: Inês está no "Canto III" de Camões e no "Recanto 3" de Luiza).

6. Fiamas Hasse Pais Brandão é o sexto aviso

Teceram-lhe o manto
para ser de morta
assim como o pranto
se tece na roca
[...]
O vestido dado
como a choravam
era de brocado
não era escarlata
[...]

Sobre *corpos de mulheres em estado de corte e não de côrte* são estas estrofes de "Inês de manto" (*Barcas novas*, 1967) traje completo (corte e costura...) e eloquente — sem deixar de ser elegante. Através do corpo morto de Inês se vê a outra trama da História, o outro texto — literalmente pelo avesso — do tecido. Quero dizer: embora o brocado seja pano sem brilho, o corte não-iluminado a cobrir os corpos

não-assinalados da História, é ele que permite, através da trama dos fios que pelo avesso expõe, a interpretação dos *miseros e mesquinhos*, aqueles que os corpos reais cobertos de escarlate (púrpura) escondem, subjugam.

De acordo com os princípios do aviso 1, a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão há muito expressa a vontade de fazer com que o ponto de vista feminino na escrita seja ouvido neste concerto monolítico de vozes masculinas

Mar, grande conceito distribuído
pelo capricho, num dorso azul.

Estes homens

passam a mão como uma carícia
pela pétala de areia. Balcão de mármore,
à entrada de um lanço de escadas
para o mar. Uma trompa por onde corre
a roda de água. Coro de viúvas
a amaldiçoar as víboras
do mar. Imagem primitiva
da consciência, a que chamaram
vocalização marítima.

[...]

Leva-me à procura sagrada.
Também fui fadada para sonhar
a figura que é o mar sobre o mar.

Vi-o

sob as copiosas ameixeiras brancas.
Abelhas sedentas em busca de água.
Um enxame de criaturas com as quais fiquei
alucinada. Como um séquito
que me seguiu.

Agora penso na água esmerilhada
cheia de centelhas ou de fósforo.

(*Área Branca*, 1979)

Vontade mais que todas legítima e não-ressentida, visto que nela até se podem ler ecos da voz de um pai antigo: Antero de Quental

Não choreis, vento, árvores e mares
Coro antigo de vozes numerosas,
Das vozes primitivas, dolorosas.
Como um pranto de larvas tumulares.

(*"Redenção"*. *Sonetos*)

Vontade de Fiama que, ao fim e ao cabo, assim se expressa comovida em poema escrito no dia do seu aniversário, 15 de agosto de 1969.

[...] A emoção de ser
corpo (um fruto) decomposto que hoje
recrio ou lego: a minha existência
(entre os iberos) urge.
("Modo histórico de cidra". *Era*, 1974)

7.

Interrompo aqui o texto porque desliza para a metáfora. Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável.

O texto interrompido é o relato de um sonho. O nó que se quer desfazer, mas que se sabe paradigmático, é o do nome do Pai: Camões e os seus *Os Lusíadas*, frontalmente inatacáveis.

O que fazer em face do padrão dos barões assinalados sobre mulheres assassinadas? Talvez contorná-lo, i.e., por meio da própria metáfora da *viagem* em torno de um nome já em varões assinalado, assinado e monumentalizado outrora, ir contornando-o em busca de outros significantes.

Maria Gabriela Llansol é o sétimo aviso. Em *Um falcão no punho* (1985), o texto deslizante em direção à metáfora encontra um nome.

Procuro uma mulher, uma nova figura feminina, pois agora vejo que era ela que a metáfora continha. Esquecidas as palavras, não quero que a figura desapareça, deixe de filtrar-se no escuro. É uma figura que canta diferentes massas de água, e avança sobre uma floresta de cabelo. É noite e há sol no lugar da lua. Encontro o que procurava, sempre esquecida. A figura percorre seu corpo e diz que me visita sem finalidade, à beira de calar-me e de exprimir-se. Sigo seu rastro sem mover-me, com a mão sobre os olhos, e os olhos sobre a boca. Procuro seu nome na recordação, todos que pronuncio derrubam sua imagem que foge para diante.

Estou vestida de branco e de lã, para purificar-me, o cordeiro, depois de ressuscitar três vezes, não morreu para sempre.

Diz-me que se chama Infausta,
que é muralha,
e eu o guardo na última linha da voz.

A nova metáfora é um nome, uma figura feminina. Infausta que também quer dizer cordeiro, que por sua vez quer dizer Inês já que, na raiz da língua, o nome vem de agnus, em latim cordeiro (na origem grega, Inês significa casta, sagrada).

8. Inês, cordeiro, "um espírito de perseverança e mansuetude" (Llansol), mas sem submissão agora, porque o desassossego a que a obrigam as suas poderosas

herdeiras é a possibilidade que lhe resta para, de fato, ser rainha neste reino cá da terra, o cotidiano, vestida “de saias compridas e de cintura estreita” (Llansol), sem a falsa escarlata com que, falsamente, a choraram. A rainha está nua.

... eu, que não posso andar para trás,
para uma zona de oceanos,

evoco qualquer lago,
não suíço: suicida.

(*Os sítios sitiados*, 1973)

A inesquecível Luiza Neto Jorge é o aviso 8.

“Eu que não posso...”. O impossível que aqui se enuncia é o próprio da linguagem da Poesia, pois só nela é, primariamente, possível o desejo de uma história em que a experiência do sujeito que a escreve não seja determinada pelo sexo “assinalado” que supõe ter, mas sim esteja na escrita que, de direito, tenha um novo valor alto e “uma certa potência em que deixe de ser característico de homem ou de mulher” (Llansol, *Um falcão no punho*).

9. Histórias de mulheres sobre a história de um corpo mítico de mulher costuram estes 9 avisos. História “movida por interesses de mulher” como aquela contada, para terminar, por *Maina Mendes*, a personagem menina, mulher, mãe, velha e demente dada a lume por Maria Velho da Costa em 1969, mesmo ano dos *Dezanove recantos*.

Gostava de se sentar na sacada, enquanto minha mulher e a pequena tagarelavam na língua híbrida que usavam. Por vezes, calavam-se ambas e ouvia com estupor a voz rouca de minha mãe contando histórias. Não eram histórias e antes história. Uma história feita de episódios curtos, com muitos termos da armaria medieval e curiosamente movida por interesses de mulher. D. Afonso jamais guerreara com D. Teresa, D. Inês morria em terras de África, D. Filipa ofertara aos filhos armas suas. Mas logo o mais fantástico se acendia a propósito da Deuladeu Martins e da padeira. Todas tinham morte violenta e vida casta.