

Vocação e mulher ao som de teclados

Recebido 17, jan. 2005/Aprovado 27, mar. 2005

Maria Lucia Wiltshire de Oliveira

Resumo

Este artigo faz uma leitura da família e do feminismo na novela Os Teclados de Teolinda Gersão, buscando desentranhar a relação de embate que se estabelece entre a vocação individual e as exigências do outro, na constituição do sujeito por um processo de iniciação calcado na resistência e na afirmação da arte.

Palavras-chave: narrativa portuguesa contemporânea; família; mulher; subjetividade.

“Em criança ela rezara por Mozart” (GERSÃO, 2001, p. 27). Assim a narradora inicia *Os teclados* (2001), de Teolinda Gersão, que já publicou sete romances desde *O silêncio* em 1981. Mozart é, na verdade, a palavra-chave para dar conta desta novela pois nenhum artista incorporou tão bem o paradigma da vocação profissional precocemente descoberta. Sua trajetória serve de exemplo para as personagens da escritora que vivem as angústias, os dilemas e as saídas ensaiadas pelas mulheres portuguesas desde 1974, quando ruíram o regime e a autoridade do Protetor da Pátria, ao mesmo tempo em que entrou em crise a dominação masculina no seio da família. Revolução política e mutilação do patriarca à parte, esta novela, na mesma linha de *Os anjos* (2000), tem uma natureza aparentemente infantil, ingênua, “fácil”, como uma peça de Mozart:

Era verdade que Mozart parecia fácil, por vezes dir-se-ia uma música de nada, quase à toa. Mas quem soubesse ouvir perceberia o que estava para lá da superfície, e esta apenas dissimulava sem realmente esconder, como um pedaço de vidro transparente (GERSÃO, 2001, p. 12).

A propósito de *A flauta mágica*, Goethe dizia que ela proporcionava um prazer simples à multidão e, ao mesmo tempo, entregava tesouros secretos aos iniciados. Na aparência feita para escapar a todo discurso interpretativo, também o provocava inesgotavelmente.

Com efeito, quem sabe “ouvir” a linguagem ou “ler” as notas que trilam simples como o canto de um pássaro, encontrou a senha de entrada para o universo gersiano. Lá “ouvir é um segredo”, pois sob a representação de um cotidiano prosaico, familiar e banal, soa uma música cuja partitura está inscrita na alma de seres atentos à vida e às coisas, como na figura de Júlia, protagonista do romance, uma menina-moça de 13 anos às portas de um percurso iniciático que a levará, através de provas, à conjunção entre *felicidade* e *saber*. Para atingir este ponto – que, de resto, não é exclusivo das jovens púberes, mas antes a busca de todo espírito humano ao longo da vida – dá-se um embate com o *poder*, a princípio entendido como autoridade, não cristalizada numa figura ou instituição, e sim disseminado pelas redes de relacionamento nas quais transitam e se forjam as subjetividades. Para enfrentá-lo, a personagem apura a sua audição já privilegiada, pois “ouvir era uma absoluta atenção às coisas” (GERSÃO, 2001, p. 14). Se a peça musical de Mozart conta alegremente a história de um amor entre dois jovens apaixonados, cujo sentido secreto é a problematização da autoridade e de seu fundamento, na novela de Teolinda o que interessa não é o mito do casal ou a força do amor romântico, mas o enfrentamento do poder e a desmitificação do feminino.

No entrechoque agressivo dos familiares entre si - o tio neurastênico, a tia culpada, o tio louco - e do resto lá fora - buzinas, vozes, sirenes - a menina Júlia, na qual projetamos nossas perplexidades e deslumbramentos, percebia em tudo "uma forma de música" (GERSÃO, 2001, p. 15), até mesmo no "silêncio entre uma coisa e outra" quando a respiração ou a pausa faziam parte desta harmonia do cosmos. Conhecer o mundo era ouvir as notas de cada coisa, conectando-as às outras, porque "era a percepção do contexto que depois fazia ressaltar, exageradamente nítida nos contornos, cada coisa de per si" (GERSÃO, 2001, p. 15). Por um saber intuitivo, assim como aconteceu pela percepção sub-racional de Ilda em *Os anjos*, Júlia realiza o seu *debut*, cumprindo um ritual de iniciação cujo mestre inicial é Mozart e sua música criadora de uma nova ordem, esconjurante do caos. À diferença de tantas crianças, e bem mais afim a um ser sem idade, a menina tem devoção pelo autor de *Don Giovanni*, opondo-se ao juízo autoritário do tio que põe Beethoven "[...] no alto da escada [...] rindo alto e voltando a colocar o disco na estante. Mozart fica lá em baixo, tão longe que nem se vê. Nem chega ao primeiro degrau, o pobrezito, acrescentava rindo mais e brandindo no ar os punhos como se batesse em alguém" (GERSÃO, 2001, p. 10).

Sob a tutela dos tios, provavelmente em substituição aos pais desaparecidos, Júlia escapa ao peso da soberba influência parental e tem a sorte (passe o paradoxo!) de conviver com um tio "louco" (coloquemos, agora, as aspas). Com ele aprende a ver que a derrota é um recuo da *força* ou *potência* que se deixa cooptar pelo *poder*, no sentido que Starobinski atribui a estas palavras: "*poder* para a autoridade eficaz que impõe uma ordem" e *força* ou *potência* como a "faculdade que tem um indivíduo de manifestar-se, segundo suas energias próprias" (STAROBINSKI, 1988, p. 35).

Família x arte

Sob os gritos do tio Eurico à noite, as pragas do tio Octávio e as impertinências da tia, neste ambiente familiar adoecido pela desordem dos afetos, Júlia se refugia na música para defender-se contra "o perigo da energia desencadeada e solta, como um rio extravasando o leito" (GERSÃO, 2001, p. 17). Através da música mantém uma relação com o tio doente que, nessas horas, abandonava o lugar do doente, do estranho ou do excluído da cena familiar, levando-a a pensar que "talvez ele tivesse enlouquecido por não conseguir comunicar" (GERSÃO, 2001, p. 17). Entre a criança à beira da vida adulta e o suposto autista estabelece-se um cumplicidade: é apenas pela mão de Júlia que ele aceita receber o alimento que lhe mandam ao quarto e somente na sua companhia volta para casa quando encontrado no banco da praça após suas freqüentes fugas. Com a sobrinha

ele se comunicava, acompanhando-a ao piano, ora com colher e copo, às vezes num silêncio religioso seguido de alegria e gratidão. Ao fazer-se ouvinte, tio Eurico ganhava uma dimensão “normal”, ou seja, feliz.

Por meio de Bourdieu aprendemos que a ordem econômica capitalista contamina com sua lógica outros territórios, como a família e a arte. O regime das relações de troca próprio à sociedade de consumo também se pratica nesses campos, ao preço de se suprimirem a liberdade, a criatividade e o poder da intuição numa rede que garante a manutenção do *statu quo*. Não se ignora que a família nuclear é uma configuração que desde o século XIX serve aos interesses do capital na vida privada, fixando papéis que se naturalizaram depois como funções inquestionáveis para os seus membros. Nesse contexto, que também é o da família de Júlia (mas não o de sua amiga Lúcia ou o da escritora), a arte só faz sentido se acompanhada de aplausos, vale dizer de reconhecimento social, como declara peremptoriamente o tio Octávio: “Mas é o fim de um artista, se não baterem palmas [...]. Ai dele, se não baterem” (GERSÃO, 2001, p. 27). Júlia protesta silenciosamente, perguntando-se: a arte “não teria, então, direito a existir sozinha, sem depender das reações dos outros?” (GERSÃO, 2001, p. 27-28). Insegura ainda quanto às próprias opiniões e com medo de ser manipulada, ela passa a dissimular a sua vocação, recusando-se a tocar em família.

Havia dois modos de tocar, mas só um a arrebatava até os confins do desconhecido. “Tocar a música dos outros” (GERSÃO, 2001, p. 31) era como manter-se em terra firme, controlando o percurso. Quando os tios saíam e “ela ficava em casa com o tio Eurico e Armênia – o que era o mesmo que estar sozinha, Armênia e o tio Eurico viviam noutros mundos e deixavam-na em paz, dentro do dela” (GERSÃO, 2001, p. 30), Júlia punha-se a “tocar simplesmente o que lhe vinha à idéia” (GERSÃO, 2001, p. 29), algo que os adultos chamavam “improviso” e ela, jogo e brincadeira, uma aventura que “a levava para onde ela não desejava ir”. Para onde? A música era um mistério que também lhe dava medo. Para vencer suas dificuldades, Júlia precisa viver um tempo de silêncio, uma “pequena morte”, para depois renascer, tal como acontece nos rituais de iniciação. Contudo, para conservar a música viva dentro de si durante este processo, ela confecciona um teclado de papelão e toca para si mesma os improvisos que causam tanta estranheza nos outros.

Em busca de outra feminilidade

Júlia recusa o espelho feminino que a substituta de sua mãe lhe oferece, esta tia que tinha conhecido o marido “na noite em que saíra numa rifa um serviço completo de café. As chá-

venas a ele, o bule e o açucareiro a ela". Tal como estes objetos inertes vindos a si pelo destino, a tia se sentira predestinada àquele casamento - "Tinha de ser o destino [...]" (GERSÃO, 2001, p. 22) - escolha equivocada que prenuncia a infelicidade conjugal que depois efetivamente se instalou. Chegava "quase à beira das lágrimas" (GERSÃO, 2001, p. 23) quando o marido se irritava ao tocarem juntos (ela ao piano, ele ao violino) e, por ele autoritariamente escorraçada do dueto, voltava aliviada "para as agulhas de tricô, liberta da ansiedade de acompanhá-lo [...]" (GERSÃO, 2001, p. 23). Cada um, homem e mulher, ocupava o seu lugar fixo. Ainda que fosse lugar infeliz, ao menos estava-se dentro da família - essa era a ordem costumeira e possível. Desfazer este mundo era enfrentar a loucura, a doença ou a exclusão social, tal como ocorrera com o tio Eurico, a quem "tinham preenchido com as vozes deles o espaço da sua voz" (GERSÃO, 2001, p. 41).

Até então, evidenciava-se para Júlia duas opções de vida igualmente infelizes: a mediocridade em família ou o destino aventureiro e mal sucedido dos seus mestres. O professor de piano, com quem se inicia na técnica do teclado, era desprezado na cidade, escarnecido por um rival vaidoso e bem sucedido e acaba por ser vítima de uma trombose. Também o modesto professor de matemática, que havia lhe deixado na mão "uma chave, uma fórmula que abria o universo" (GERSÃO, 2001, p. 73), sofre um fatal ataque cardíaco. Essas duas súbitas mortes levam Júlia a lhes atribuir uma mesma significação. Diante das pressões, diz a narradora a acompanhar o pensamento da menina, "para não se deixar enlouquecer [ou adoecer, dizemos nós] era preciso ter muita força, ser capaz de se defender da razão dos outros" (GERSÃO, 2001, p. 40).

Ritualizando a iniciação

Para prosseguir nos caminhos desconhecidos da arte e de si mesma, a iniciação se fará por meio de passos sucessivos e complementares. Começa num espetáculo de circo quando Júlia se encanta com a performance da trapezista que parece brincar com o perigo. Sem compreender ainda a relação entre técnica e potência humana, interpreta a proeza de modo mágico como se o olhar (= aplauso) do público garantisse o sucesso da artista, evitando sua queda. Mais adiante ela compreende que é preciso habituar-se a trabalhar "sem rede", expressão chave que recolherá de uma certa escritora ao falar do seu ofício num suplemento de jornal. Nesse cotidiano prosaico de uma sala de espera do dentista, na casual leitura de uma entrevista, a palavra *teclado* que encabeça o texto atrai a atenção de Júlia. Mas imediatamente se decepciona ao saber que se trata de um teclado de computador – signo que contextualiza a narrativa em

nossos tempos. No entanto, ao prosseguir a leitura, percebe que o regime da música, que tanto a atrai, também existe na arte das palavras. Desse modo a escritora passa a ser "a do outro teclado" (GERSÃO, 2001, p. 58) e "pouco importava que a entrevista lhe desse um nome" (GERSÃO, 2001, p. 58). Ao leitor este detalhe não escapa pois no nome dessa escritora - Helena Estevão -, percebe-se o anagrama imperfeito de Teolinda Gersão.

Persiste em Júlia o medo de perder-se no torvelinho dionisíaco da arte. Juntando a lição da trapezista quanto à "harmonia entre o corpo e corda" (GERSÃO, 2001, p. 66) com os conselhos da escritora, consegue perceber que "também entre ela e o teclado (as cordas percutidas do teclado), havia no fundo a mesma ligação" (GERSÃO, 2001, p. 66). E começa a aproveitar as lições dos dois professores. Com o professor de piano aprendera que a música "era imensamente livre, mas por outro lado até certo ponto previsível" (GERSÃO, 2001, p. 48), o que lhe garantiria um controle sobre ela. Com o professor de matemática encontrara a resposta para sua inquietação: "havia matemática no universo e a música era a sua forma audível e palpável [...]" (GERSÃO, 2001, p. 66). A relação entre número e ordem cósmica era uma idéia muito antiga que se contrapunha ao caos no universo, daí provindo a noção de que "havia relação entre a estrutura do cosmos e a da música" (GERSÃO, 2001, p. 72). Estes pensamentos desabam sobre Júlia como uma revelação levando-a a deduzir que também as histórias e os mitos são formas de medir e organizar o tempo, como a matemática e a música. Paulatinamente, portanto, Júlia vai agregando informações a intuições, valores a sentimentos, construindo-se como um ser que ingressa no mundo adulto com escolhas feitas pela sua própria cabeça. Assim ela consegue repudiar o destino reservado para as mulheres, qual seja o de conformar-se com uma felicidade possível no ambiente doméstico, ao lado de crianças e de cachorros, interpretando a foto da escritora em família como um seguro de felicidade familiar para a mulher caso "tudo falhasse" e "perdesse as apostas" (GERSÃO, 2001, p. 58) de uma felicidade individual. Mas logo a seguir corrige a sua percepção e reconhece que "uma vida única lhe pareceria sempre demasiada estreita", identificando-se com a artista das letras (GERSÃO, 2001, p. 79). Decide que não se deixará prender por homem nenhum, e que jamais abandonará o teclado por amor a nenhum deles.

Encontrando em si ressonância para a palavra da escritora de que praticar a arte enquanto "valor de troca" seria render-se à cultura narcisista dos tempos (pós) modernos em que o individualismo se volta traiçoeiramente contra o próprio indivíduo, Júlia começa a perceber a fabricação deste processo desvitalizador na família, nos seus tios que se tornaram *zombies*, pessoas vitimadas pelos papéis estereotipados impostos pela

sociedade: a figura do patriarca como supremo poder dentro da família, o tio diferente refugiado no autismo, a tia desde sempre condenada ao piano como forma de obter casamento e segurança.

Se no final de *O silêncio* a moça protagonista age como o poeta José Régio quando recusa o mundo dado ["Não sei por onde vou, / Não sei para onde vou, / Sei que não vou por aí"] (RÉGIO, 1955, p.108); se na novela *Os anjos*, a menina narradora se mostra pronta para grandes aprendizados ainda não transformados em palavras; em *Os teclados* o narrador expõe uma menina-moça que se apronta para viver a sua escolha sobre o teclado como a "transcendência que faltava" (GERSÃO, 2001, p. 94). Estas três mulheres - Lídia, Ilda e Júlia - compõem uma alegoria feminina cujo poder criativo flui como fonte no compartilhamento da consoante líquida [l] de seus nomes, mas também cuja resistência se mostra nas oclusivas [d] e fricativa [j]. Se Lídia e Ilda se espelham anagramaticamente; Júlia dá o salto sem rede.

Tempo, mulher, escrita e arte

Nos romances da autora encontramos o tema da arte como exercício da invenção de si mesma. Lídia "procurava uma forma de encontro com a palavra" (GERSÃO, 1984, p. 11) e, enquanto isso, pintava figuras e paisagens. Ilda ingressa na possibilidade da compreensão de si e dos outros ao aprender a falar/ler com o anjo-avô. Em *Os guarda-chuvas cintilantes* é pela escrita cotidiana que a mulher realiza a sua mais genuína subjetividade, na tentativa de "deixar um risco no tempo, um traço na areia, para provar que [estava] viva" (GERSÃO, 1984, p. 23). A linguagem é, portanto, o passaporte para a construção do eu feminino, num processo de aprendizagem e auto-conhecimento em que as personagens se alimentam das possibilidades oferecidas pela arte e pela língua.

Para essas mulheres, os textos aconteciam no tempo e "os romances sobretudo [...] eram, como a música, uma forma de medir e de organizar o tempo" (GERSÃO, 2001, p.54). Disse Paul Ricoeur que os homens contam histórias para dar sentido ao universo.¹ As personagens gersianas professam essa fé, em especial Júlia, que apesar de "aceitar o nada, o mundo vazio" (GERSÃO, 2001, p. 41), senta-se no banco e pratica sua arte. Articular sons e palavras é produzir sentido sobre o mundo para o autor e gerar significações para ouvintes e leitores.

Longe da hipótese da morte do autor/a, há por detrás dessas personagens uma pulsão vital em direção à ordem, seja para conter a inevitável entropia dos sistemas cósmicos, seja para validar a pequenina vida cotidiana. Esta energia emana de Teolinda Gersão sob a pele da escritora entrevistada pelo

¹ "Contando histórias, os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desenlaces o curso muito complicado das ações reais dos homens. Desse modo, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a incostância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a diversas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros" (RICOEUR, *apud* NUNES, 1988, p. 78)

jornal. O leitor, por sua vez, apesar de casual e raro, ainda é “a outra face” (GERSÃO, 2001, p. 55) do escritor e reinventa o livro “como o intérprete tocando a partitura” (GERSÃO, 2001, p. 55).

Mozartiana é a linguagem de Teolinda. A música da sua linguagem é aparentemente leve, transparente, lúdica, doce, inocente, quase infantil. Para além dessa simplicidade, há uma competência retórica que não se confunde com virtuosismo lingüístico. Ainda que todo discurso represente o exercício do poder, este falar gersiano não é sofisticado – não é de encomenda –, nem socrático – não celebra uma verdade onipotente. Pelo contrário, tem a transparência de águas correntes que se cruzam com liberdade numa harmonia de fluxos e marés, como a música de Mozart.

Abstract

This paper accomplishes a reading of the family and feminism in the novel Os Teclados by Teolinda Gersão, trying to disembowel the relation of opposition that takes place between the individual vocation and the other's demands in the constitution of the subject by means of a process of initiation grounded on the resistance and the affirmation of art.

Keywords: Portuguese contemporary narrative; family; woman; subjectivity.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A ordem simbólica*. Lisboa: Difel, 1989.
- GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. 3. ed. Lisboa: O Jornal, 1984.
- _____. *Os teclados*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- _____. *Os anjos*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____. *Os guarda-chuvas cintilantes*. Lisboa: O Jornal, 1984.
- RÉGIO, José. *Poemas de Deus e o Diabo*. 4. ed. Lisboa: Portugália, 1955.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.