



Construções em movimento – Olhar, ver, sonhar. Sonhar e ver

Buildings in motion – Looking, seeing, dreaming. Dream and see

Elisangela da Rocha Steinmetz

Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa / Portugal

elisangela.steinmetz@edu.ulisboa.pt

<https://orcid.org/0000-0003-0671-6379>

Resumo: O presente artigo visa abordar o modo como os contos da obra *Histórias de ver e andar*, de Teolinda Gersão, e os contos de *La sueñera*, de Ana María Shua, manifestam, especialmente, através do tema do olhar a percepção de distintos aspectos, que podem (ou não) conduzir a determinado movimento. Para tal são referências, entre outros, Cortazar e Merleau-Ponty. Dessa forma, observam-se e questionam-se alguns limites da percepção entre o real, o onírico e o ficcional.

Palavras-chave: olhar; sonhar; Teolinda Gersão; Ana María Shua; literatura.

Abstract: This article aims to address the way in which the tales of Teolinda Gersão's book *Histórias de ver e andar* and the tales of *La sueñera*, by Ana María Shua manifest, especially, through the theme of looking, the perception of different aspects, which they may (or may not) lead to a certain movement. For this, references are, among others, Cortazar and Merleau-Ponty. In this way, some limits of perception between the real, the dreamlike and the fictional are observed and questioned.

Keywords: to look; to dream; Teolinda Gersão; Ana María Shua; literature.

Contar histórias é um ato extremamente humano. Estamos sempre a narrar alguma coisa. Contar uma boa história, no entanto, requer esmero, atenção e comprometimento. O conto possui suas raízes na tradição oral e, ao longo da sua história, da sua trajetória, alcançado o traço da escrita, foi adquirindo diferentes estruturas e extensão (sempre breve, mas variável) e se mostrando propício ao tratamento dos mais variados temas. Alguns críticos apontam que, para termos um bom conto, a escolha do tema é crucial. Por outro lado, se considerarmos as colocações de Julio Cortázar, não é difícil chegarmos à conclusão de que esse é um gênero que pode tratar de qualquer tema se esse for trabalhado da maneira hábil:

Pois na literatura não há temas bons nem temas ruins, apenas um bom ou um mau tratamento do tema [...]. Às vezes o escritor escolhe, outras vezes sente que o tema surge como algo irresistível, empurrando ele para escrevê-lo [...]. O excepcional reside numa qualidade semelhante a do íman; um bom tema atrai todo um sistema de relações afins, desperta no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, vislumbres, sentimentos e até ideias que emergem virtualmente em sua memória e/ou em sua sensibilidade (CORTAZAR, 1971, p. 409-410, tradução nossa).

Assim, a forma, como os temas abordados, também é diversa, depende do escritor.

Outro aspecto importante ao conto é sua unidade, a delimitação de um determinado recorte, como uma espécie de instantâneo:

recortar um fragmento da realidade, definindo-lhe certos limites, mas de tal forma que esse recorte atue como uma explosão que abre uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende sensivelmente o campo que abrange (CORTAZAR, 1971, p. 407, tradução nossa).

O conto apresenta uma extensão breve, às vezes, muito breve (conto acontece na microficção) e os recursos de que o escritor dispõe para compor a narrativa não são os mesmos que teria, por exemplo, num romance. Possuindo o conto um número reduzido de páginas, ou mesmo de linhas como acontece na microficção, costuma concentrar-se num único episódio, onde observamos um momento ou uma ação específica da(s) personagem(ns). Situação que pode conferir certa fugacidade ao texto. Mas pode, também, se revelar (e deve) profundamente

perturbadora, capaz de por, às vezes, a própria realidade em causa. Porque mesmo abordando um momento específico um conto pode abrir em suas entrelinhas um panorama muito mais amplo no que toca as possibilidades de leitura. A microficção, por exemplo, por ser rica em elipses convoca intensamente a experiência e/ou a imaginação do leitor diante da trama. São, portanto, atributos do gênero a unidade, a brevidade, a tensão e a capacidade de transcender para além daquilo que narra o enredo, sendo esta última, aliás, virtude necessária a qualquer obra literária, que no caso, especialmente, da narrativa brevíssima (microficções) adquire relevância ainda maior, dado o seu alto teor elíptico. “Um conto é significativo quando rompe seus próprios limites com uma explosão de energia espiritual que ilumina abruptamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.” (CORTAZAR, 1971, p. 408, tradução nossa).

Este, sem dúvida, é um gênero que requer do escritor uma habilidade de precisão com as palavras levada ao extremo, pois no conto nada deve sobrar, mas também nada deve faltar para que o efeito pretendido seja alcançado. Aquilo que se pretende narrar deve ajustar-se e encontrar a medida exata entre o dito e o não dito, ou melhor, entre o escrito e o não escrito, mas convocado, sugerido, revelado em entrelinhas.

Na atualidade, pode-se dizer que o conto possui muitos aspectos que favorecem, de modo geral, a sua leitura. Entre eles destacamos dois. Um é o tempo empregado na leitura, pois sendo o conto uma narrativa de extensão breve (ou brevíssima), agrada aos leitores dado o ritmo de vida acelerado de nossos dias, onde a falta de tempo é recorrente. O outro é seu alto poder de impacto na percepção do leitor, devido à forma intensa ou súbita como um texto desse gênero atinge sua emoção. Essa é uma das virtudes essenciais do conto. Esses dois aspectos citados podem ser um traço bastante atraente para um público leitor sem muito tempo e que, no entanto, aprecia a experiência do sonho ficcional ao qual a literatura conduz de modo único e inigualável. Conforme Cortazar:

a única maneira de conseguir essa captura momentânea do leitor é através de um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo em que os elementos formais e expressivos se ajustam, sem a menor concessão, ao caráter do tema, construindo uma forma visual e auditiva penetrante e original. Tornando o tema único, inesquecível (CORTAZAR, 1971, p. 412, tradução nossa).

Alguém que queira se aprofundar na questão do gênero sem dúvida encontrará riqueza de material sobre o que o constitui e mesmo sobre como um escritor poderia, com sucesso, proceder à empreitada de elaborar um conto, mesmo que não haja receitas para isso. “[...] quase todos os países americanos de língua espanhola estão dando ao conto uma importância excepcional, que nunca obteve em outros países, como França ou Espanha” (CORTAZAR, 1971, p. 406, tradução nossa), realidade essa também presente em países de língua portuguesa, como, por exemplo, o Brasil. Para nós, por ora, tornam-se relevantes apenas os aspectos que destacamos: o conto como recorte sensível de um momento ou ação (entenda-se como ação tudo o que conduz a trama adiante) específicos, que têm em si tal significação no tema abordado que o faça capaz de transcender o episódio que narra. A esse primeiro aspecto apontado soma-se sua grande capacidade de emocionar, de provocar, de desestabilizar o leitor, seja pela reação empática que desperta, seja pelo seu aparente avesso, quando provoca profunda estranheza. De todo modo, o leitor não sairá ileso após a leitura de um bom conto.

É possível encontrar no gênero do conto livros de diversas ordens, desde aqueles que são apenas uma seleção de contos (do mesmo autor, ou de autores diversos), até trabalhos organizados segundo um tema, ou que retomam sucessivamente a mesma personagem, ou obras que, na soma das suas histórias, apresentam, em sua leitura conjunta, outra engrenagem de leitura. Portanto o nosso objetivo será, tomando em consideração os elementos sobre o conto anteriormente mencionados (tema, unidade e tensão), o de observar como isso acontece na obra *Histórias de ver e andar* (2002), da autora portuguesa Teolinda Gersão, e no livro *La sueñera* (1984), de Ana María Shua, escritora argentina. Para tal, a fim de verificar como os livros se organizam e se há relações (e de que tipos) entre os textos que compõem as obras, tomaremos como exemplo algumas das narrativas em maior detalhe, a fim de conferir se, conforme observamos anteriormente, a leitura do conjunto de textos amplia ou modifica, ou ainda amplia e modifica, a possibilidade de leitura para além do enredo que cada relato encerra, de modo a atingir um panorama mais amplo de significações, conforme a existência ou não de articulações e aspectos em comum que tais textos possam apresentar.

Histórias de ver e andar apresenta um conjunto de catorze contos, os quais trazem um *recorte* muito claro de cenas e situações do cotidiano. São histórias que poderiam ser consideradas banais, mas que,

pelo modo como se manifestam, como apresentam o *tema* abordado, transcendem os limites da trama contida nas linhas escritas por Gersão e deixam o leitor perplexo (*tensão*) a ver como o modo de *ver* e *andar* dos acontecimentos transforma e revela as coisas, as pessoas e todo o contexto que nos envolve.

Os temas abordados são distintos, embora alguns contos tragam o mesmo tema, como ocorre em “As laranjas” e em “Noctário”, por exemplo, contos nos quais a temática amorosa predomina. De forma geral, podemos dizer que os temas tratados são de ordem universal: a fé, a morte, o amor, a solidão. Há, no entanto, também, aqueles muito peculiares aos nossos dias como *a necessidade de visibilidade* que emerge no conto “Big Brother isn’t watching you”. Relevante é destacar que recorte, tema e tensão nesses contos apresentam, de início, um ponto comum denunciado no título da coletânea nas expressões *ver* e *andar*, que, de maneira mais ou menos explícita, se apresentam nos contos. *Ver*, porque, como veremos adiante, o ato de olhar é sempre instaurado nas histórias, e *andar*, porque a ideia de movimento, também, é sempre convocada com relevância, sendo, por vezes, o movimento potencializador da forma de ver ou de modificação do modo como se percebe algo através do olhar. O ato de olhar, de ver algo, pode surtir tal efeito que conduza os movimentos, numa espécie de atração, como ocorre, por exemplo, no conto “A velha”; ou, também, o olhar, considerando o impacto do que se vê, pode revelar a impossibilidade ou dificuldade em mover-se, conforme acontece nos contos “Quatro crianças, dois cães e pássaros” e “Uma orelha”:

Nesses contos, o imaginário da escritora portuguesa, tecido pela ironia, é alimentado pelo desejo de enfrentar não só a realidade humana, como também, transgredir convenções ou regras, ultrapassando os limites que lhes são impostos por um determinado espaço social. O conflito, nesses contos, se instala entre a fantasia e a realidade; o sujeito tem no corpo um significado que se lhe apresenta inadequado face ao real que lhe é imposto e que as personagens ousam enfrentar (MARRECO, 2012, p. 430).

Nesses textos, vemos através das palavras. Nosso olhar é convocado e, com ele, toda a nossa experiência de mundo. E, à nossa visão imagética, soma-se a nossa experiência cotidiana daquilo que vemos regularmente e que temos agora sob nova luz, porque não vemos apesar das palavras, mas através delas, por causa delas. E a presença das coisas

se faz onde pareceria haver a ausência delas, e elas se transformam, revelando aquilo que parecia inconcebível. Conforme Merleau-Ponty, basta que vejamos qualquer coisa para que saibamos nos aproximar dela e atingi-la (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 19). “Só se vê aquilo para que se olha” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 19); assim, quando a escritora convoca o olhar do leitor para algo específico, nos faz ver e rever as situações encenadas nos contos e ficamos imersos no movimento do texto, percebendo “a indivisão do que sente e do sentido” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 21), ficamos colados às personagens tornando-nos sensíveis às suas questões, e tudo se anima, tudo ganha vida diante de nós:

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando se atea esse fogo que não mais cessará de arder, até que determinado acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria podido fazer. (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 22).

As personagens e os acontecimentos irradiam sua presença, “lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 23), e seu mundo se torna visível para além de uma essência carnal, porque conhecemos a sua essência, porque o seu mundo é, pela invocação do olhar, como o nosso, e passamos a reconhecê-lo e a possuí-lo, “posto que ver é ter à distância” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 26). Somos empáticos, podemos sentir o sentido, podemos sentir o que as personagens sentiram, o que só é viável devido à metafísica da visibilidade “o homem é espelho para o homem” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 31).

Em *La sueñera*, podemos dizer que o visível também é convocado, mas de forma distinta, por um viés onde o olhar se torna mais dúbio, confuso, sugestivo e esboroadado entre real, ficcional e onírico, como o próprio título sugere, já que *sueñera* aponta para um estado entre o estar desperto, acordado, e o estar adormecido. Assim, predominantemente, encontramos nesses textos o tema do sonho, da capacidade de sonhar e de ficcionalizar. Alguns relatos se ligam ao espaço onírico, onde o sujeito está adormecido, ou no estado entre o sono e a vigília, sem a exata noção de onde termina a realidade e onde começa, ou está, o sonho, pairando os acontecimentos nessa insólita fronteira. Em outros, os sonhos emergem

no estado desperto, sendo motivados ora pela literatura ora pela memória. De qualquer modo, o cotidiano, quando posto sob esse “olhar” em que a imaginação se funde à visão real pelo ato de deambular em atmosfera onírica, acaba por desvelar os elementos mais comuns vistos sob novas e sugestivas roupagens. Convém notar que, ligado a esse grande tema do ‘sonhar’ (visto ser amplo e sugestivo, já que quem sonha, sonha com algo e esse algo pode estar relacionado às mais diversas questões), os textos convocam outros, como, por exemplo, a morte e o amor.

Outro aspecto relevante desse livro e que o diferencia, para além de outros pontos, da obra de Teolinda Gersão, é que se trata de *minificción*; logo, os relatos são brevíssimos, apenas algumas linhas, quando não apenas uma. Sendo assim, o caráter elíptico da obra é acentuadíssimo, restando para o leitor um papel relevante na construção de sentidos e efeitos que os textos provocam e/ou sugerem, conforme apontamos anteriormente ser característico na microficcção. Os conhecimentos, as leituras de quem lê esses textos são constantemente convocados, de modo que, não raro, a percepção de um relato pode ficar com seu efeito comprometido se o leitor desconhecer o contexto ou o texto que tal narrativa está evocando, pois, na microficcção, a relação intertextual é um aspecto relevante, visto não ser raro esse tipo de narrativa dialogar com os contos de fadas, com as narrativas das Mil e uma noites, e com o mais variado leque de outras tramas literárias, bem como outros aspectos da arte e da cultura que o autor julgar próprio à construção da sua obra, como Shua faz sentir intensamente na escrita de *La sueñera*. É nesse sentido que a elipse se faz, quase sempre, presente.

Vejamos, então, como os aspectos que destacamos, relativos a esses livros, se apresentam no texto “A velha” e, brevemente, em “Segurança” e “Quatro crianças, dois cães e pássaros” na obra de Gersão. E nas *microficciones* 1, 16, 7, 21 e 85 de Ana María Shua.

“A velha”. Uma velhinha observadora, que gosta de ver a rua e as coisas. Nisso residem os prazeres de sua vida, é uma *flâneuse*. “A velha era felicíssima. Pois não é verdade que tinha uma boa vida e nada lhe faltava?” (GERSÃO, 2015, p. 51). Ao longo do conto, no entanto, vamos percebendo que a história não é bem assim, que muitas coisas faltavam à velha: desde uma casa com instalações mais confortáveis ao dinheiro – ela tinha sérias restrições econômicas. Também a presença da família faz falta à velha, assim como a capacidade física e a saúde já

se achavam por demasiado frágeis, em falta. De que são exemplos os seguintes trechos:

Tomava banho aquecendo água numa panela e despejando-as aos poucos sobre si própria depois de se ensaboar, sentada num banquinho de plástico, junto ao ralo do chão. Como misturava sempre água fria, uma panela de água quente era o bastante. (GERSÃO, 2015, p. 51-52).

Ao cinema propriamente ia pouco, há vários anos até que já não ia. Não era só por ser caro, é que às vezes as cadeiras estavam gastas e faziam-lhe doer as costas, [...]. (GERSÃO, 2015, p. 53).

Uma vez por ano, jogava na lotaria. Nunca tivera sorte, mas gostava de tentar. Uma vez por ano dava-se ao luxo de perder e fazia essa extravagância. (GERSÃO, 2015, p. 54).

Escrevia de vez em quando aos filhos e aos netos, mas poucas vezes, porque percebera que eles não tinham tempo de ler as cartas. (GERSÃO, 2015, p. 55).

Mas, para todas essas questões, a velha encontra uma boa explicação, um modo de se resignar e ser feliz com o que a cerca. Assim, para a ausência de dinheiro, sentia-se virtuosa em não esbanjar, afinal “O mal de muita gente era não saber dar o devido valor às coisas. A maioria esbanjava tempo e felicidade, da mesma forma que esbanjava dinheiro.” (GERSÃO, 2015, p. 51). A ausência da atenção familiar era justificada: “O que era natural, a vida de hoje era tão a correr, [...] saíam de casa de noite e entravam de noite” (GERSÃO, 2015, p. 55). Quanto à saúde, sempre havia aqueles dias em que “quase milagre – não lhe doía a perna, o pescoço, nem o braço, podia fazer os movimentos [...] era quase como se ficasse outra vez nova.” (GERSÃO, 2015, p. 54). Resignada, vivendo desse modo, a velhinha encontra nessa forma de encarar a vida um prazer vital no ato de olhar, de ver as coisas, bem como na alegria de suas caminhadas ou passeios de eléctrico:

Gostava sobretudo do eléctrico da circulação, dava a volta à cidade [...] e então sim, via tudo como se estivesse no cinema. (GERSÃO, 2015, p. 53).

Mas também gostava de caminhar a pé, quando andava melhor do reumatismo [...] Caminhando viam-se melhor as coisas de outro

modo, noutra velocidade. Percebia-se que havia hera num muro onde antes não estava, descobria-se que a begônia de uma escada tinha crescido quase um palmo, desde a última vez que lá passara, que determinada janela tinha quase sempre um gato a dormir, atrás do vidro. (GERSÃO, 2015, p. 54).

Como demonstram os fragmentos acima, aquilo que se vê é modificado de acordo com o modo como se anda, o movimento modifica a forma como o mundo é visto. No eléctrico, a visão da cidade é comparada ao cinema, as coisas são vistas de passagem, sem revelar os pequenos detalhes. Por outro lado, o fato de estar vendo tudo sentada no transporte é tão confortável quanto assistir a uma ficção: ela não corre riscos, não se cansa, é apenas espectadora da vida com um gasto mínimo de energia. Vê de longe a vida passar em ritmo mais acelerado. Ela é parte da cidade e se apropria dela através do olhar, afastando a solidão no confortável eléctrico. Todavia, quando pode caminhar, a relação da dita “felicidade” da velha fica ainda mais relacionada a ver e andar, porque andar é também ter saúde, estar livre da dor e estar mais perto das coisas, descobrir o crescimento de uma planta, os hábitos de um gato... Ela passa a ter informações mais precisas e não é apenas espectadora da cidade, mergulha em sua essência. A sua passagem pode por os cães a ladrar (“Podia apostar se iam ou não ladrar, dessa vez, quando ela passasse.”, (GERSÃO, 2015, p. 54)), é como se ela não apenas assistisse ao ‘filme’, mas fosse, agora, personagem, parte da encenação, já que podia interagir, provocar reações. No conto é como se o olhar da protagonista funcionasse como uma espécie de câmara¹ regulada pelo seu movimento: a cada vez que esse se torna mais lento, o olhar torna-se mais íntimo, detalhista e revelador. E será no espaço doméstico, quando olha os objetos que a rodeiam, que ela assume o ‘papel principal’. Conforme a narrativa, “O relógio, a cadeira, a mesa, o casaco, a cortina caíam-lhe nos olhos, como se chamassem” (GERSÃO, 2015, p. 53). A protagonista entra numa estranha sintonia com esses objetos e declara que, enquanto observa o seu brilho, “Podia-se falar com as coisas” (GERSÃO, 2015, p. 52) e as coisas parecem falar com ela. Quando ela vê “os pratos de louça e a jarra de vidro” (GERSÃO, 2015, p. 52) que, brilhando, parecem “Como quando a gente sorri e os dentes aparecem, brilhantes” (GERSÃO, 2015, p. 52)

¹ Annabela Rita trata primorosamente desse efeito filmico em *Teolinda Gersão: encenações 80 anos de vida, 40 anos de escrita literária*.

esse olhar, nota-se pelo processo de humanização dos objetos, adquire um sentido ainda mais íntimo. O que vê ativa memórias, e o que sorri não são os objetos, mas as pessoas que alguma vez estiveram naquela casa em contato com ela e com aquelas peças. A seguinte passagem confirma, também, essa ideia: “as coisas davam-lhe que fazer como crianças a quem se tem de dar atenção o tempo todo.” (GERSÃO, 2015, p. 53). O olhar sobre as coisas convoca a memória e ela vê, *com as coisas*, o seu passado, a sua vida. Isso nos sugere que a felicidade declarada da velha está muito relacionada à vida que teve e que ela parece visitar pelo olhar como se assistisse ao seu próprio filme, as suas lembranças. Tanto que a velha diz não temer a morte, mas tem pavor de que a façam deixar a casa em que mora, mesmo que isso representasse morar num espaço mais confortável. Essa ideia a aterroriza, visto que a casa está relacionada a toda a sua vida, à família que construiu, às amizades com os vizinhos. Para a velha, uma mudança seria romper, de algum modo, com o estatuto dessas relações com as quais sente satisfação e que são parte da sua identidade e do seu modo de ver o mundo. Esse olhar como uma câmera do qual falamos torna-se ainda mais interior quando a velha adormece e sonha. Nesse sonho, vê dois homens, que sabe serem dois anjos que vêm buscá-la. Solicita a eles, então, que a levem sentada na cadeira, pois, caso fosse no caixão que trazem, ela não poderia ver o trajeto da viagem.

- É uma grande viagem, disseram.
- Ótimo, disse a velha. Nunca viajei na minha vida. Para dizer a verdade tenho a maior curiosidade em saber o que está do outro lado. [...]
- Só que aí dentro não vou ver nada, disse a velha, reflectindo um pouco. Preferia que me levassem juntamente com a casa e todos os objetos –
- Não é p-possível, disse um dos anjos.
- Mas, se a senhora prefere, podemos levá-la sentada na cadeira, disse o outro. (GERSÃO, 2015, p. 57).

E é assim que a velha, entre o que é sonho e o que é morte, faz o seu último passeio, olhando a cidade. Nesse ponto, a partir do contexto onírico, o olhar da velha se volta outra vez para o espaço externo:

E já de repente estava fora da casa, acima do telhado, sentada na cadeira, com os anjos a empurrar, cada um de seu lado, ela

podia ver os telhados das outras casas, as ruas que se tornavam pequenas [...] e depois ganharam mais altura e só se viam nuvens, voavam sobre um mar de nuvens (GERSÃO, 2015, p. 57-58).

Então, esse olhar se perde, pois a velha já está morta, e a relação que o olhar – corpo físico – estabelece com o mundo, com sua memória, com seus sonhos e com sua alma se desfaz. Agora a velha é somente alma e o que vê é “uma paisagem que não podia haver no mundo” (GERSÃO, 2015, p. 58) e ela “pensou, maravilhada, que as vizinhas não iam acreditar quando lhes contasse o que os seus olhos viam. Mas não pôde contar, porque desse sonho nunca mais voltou” (GERSÃO, 2015, p. 58). O que a velha vê é agora algo inenarrável, pois seu olhar transcende a trama da vida, e esse é o ponto mais íntimo ‘dessa câmera’, desse olhar, o ponto onde o visível é o invisível e ambos estão presentes. Sendo assim, *ver* e *andar*, tornam-se, nessa narrativa, o coração, a engrenagem vital do enredo, pois tudo se dá a partir de uma intrínseca ligação com esses atos. Para além disso, o mundo onírico é convocado como uma forma de visão reveladora que convoca/mostra um novo ponto de vista, o que também está presente em outros textos da obra (“Noctário” e “Segurança”).

O primeiro conto do livro, “Segurança”, narra a história de um homem que julga estar acometido de uma doença fatal e que acaba por efetuar uma promessa de doação de uma alta quantia em dinheiro, caso seus exames revelassem saúde ao invés da doença, o que acaba por acontecer. No entanto, a hipótese de cumprir a promessa parece não mais fazer sentido, mas simultaneamente surge uma angústia gerada pela culpa do dever não cumprido e da avareza que o impede de pagar o devido. Ele começa a ter sonhos em que coisas ruins acabam por atingi-lo. Nesse conto, os sonhos adquirem o valor de uma visão premonitória. Como fuga ao desgaste dessa situação, decide realizar uma viagem, onde passa a maior parte do tempo caminhando e observando as coisas ao seu redor. O ato da visão e o ato de andar aparecem nesse conto logo no início: “Leu várias vezes a folha de papel, do princípio ao fim, como se não entendesse as palavras. Depois começou a rir, esfregando as mãos, meteu o envelope no bolso e foi tomar um uísque no bar da esquina.” (GERSÃO, 2015, p. 10).

Devido à notícia que seus olhos encontram no papel (o bom resultado dos exames médicos), os seus movimentos são orientados: ir até o bar comemorar e posteriormente “mergulhou no trabalho alegremente”

(GERSÃO, 2015, p. 10), até que vê, através de seus sonhos, uma ameaça manifestar-se: “Foi meses depois que teve o sonho: caminhava algures e era assassinado” (GERSÃO, 2015, p. 10). Aqui novamente encontra-se a relação entre o olhar e o andar que irá se intensificando ao longo do texto, bem como o valor de visão do futuro, pois será numa viagem de férias, numa das muitas caminhadas que a personagem realiza, que será violentamente atacada e morta:

No meio das árvores via-se uma vedação de rede [...] A cada passo era mais forte a sensação de estranheza. Não identificava uma só das árvores nem das plantas que se amontoavam até a rede, e se adensavam cada vez mais depois dela. (GERSÃO, 2015, p. 15).
Senti as pancadas do *cassetete* na cabeça. O agressor era o segurança, viu, ou julgou ter visto. Se os seus olhos o enganavam, já não teria tempo de saber. (GERSÃO, 2015, p. 21).

Em “Quatro crianças, dois cães e pássaros”, uma mulher sobrecarregada com o trabalho e as atividades domésticas decide contratar uma empregada para ajudá-la com as tarefas da casa. No entanto, quando a funcionária chega, a mulher parece permanecer ainda nesse estado de exaustão e passa a ver as situações da sua casa atirada no sofá, como se estivesse em transe, inerte “como se estivesse a viver um pesadelo” (GERSÃO, 2015, p. 31). Nesse texto, deve-se destacar que, mesmo diante da visão de uma cena perigosa para o filho, a mulher não reage, o que revela que o seu modo de ver está comprometido, pois é apenas uma percepção mecânica, seu olhar não está a perceber e a sentir o mundo ativamente, pois ela mesma está ausente daquela vida. Ela olha, mas não vê. Perdeu a sua capacidade de andar, de mover-se, aspecto que o olhar da personagem revela, já que, apesar daquilo que é visto, o perigo que corre o filho ou o beijo que denuncia a traição do marido, ela permanece inerte, o cansaço a torna uma espécie de objeto atirado sobre o sofá, sem reação, sem movimento, até que todos partem e ela fica só... “Ao mesmo tempo eu estava acordada e dormia” (GERSÃO, 2015, p. 33). Essa frase evoca o mesmo estado que será objeto de abordagem das *microficciones* de Ana María Shua.

Passemos, então, a tratar de *La sueñera*, onde os textos são intitulados por números ordinais que seguem do 1 até ao número 250. Obra em que Shua coloca em jogo tanto a experiência cotidiana do leitor (o mundo onírico) como o conhecimento de outros textos literários. A

epígrafe do livro² assim como o título *La sueñera*, anunciam ao leitor o território em que está a introduzir-se.

Tomemos, pois, como exemplo daquilo que afirmamos anteriormente sobre tal obra, alguns contos que julgamos serem exemplares do caráter dessas *microficciones*.

Já a primeira história da obra, está a mostrar um estado de alguém desperto, mas que deseja dormir e se põe a contar ovelhas. Subitamente para além, das ovelhas surge uma confusão de outros animais: estamos já no domínio do onírico. O narrador está sonhando. O aparecimento do lobo traz ao narrador uma sensação de perigo, e então ele acorda, regressando assim ao seu estado inicial. Vejamos:

Para poder dormirme, cuento ovejitas. Las ocho primeras saltan ordenadamente por encima del cerco. Las dos siguientes se atropelan, dándose topetazos. Lá número once salta más alto de ló debido y baja suavemente, planeando. A continuación saltan cinco vacas, dos de ellas voladoras. Las sigue um ciervo y después otro. Detrás de los ciervos viene corriendo un lobo. Por un momento la cuenta vuelve a regularizarse: un ciervo, un lobo, un ciervo, un lobo. Una desgracia: el lobo número treinta y dos me descubre por el olfato. Inicio rápidamente la cuenta regressiva. Cuando llegue a uno, [...] despertame la última oveja? (SHUA, 2009, p. 11).

No conto 16, o que se vê, uma pilha de roupas, ganha um outro contorno nesse estado entre a vigília e o dormir. As roupas, agora, são um animal, uma terrível ameaça que parece se desfazer, mas o fato de a camiseta parecer ter dentes nos mostra que o estado de vigília ainda não está a pleno: a personagem está na fronteira entre o sono e o real, provocando o olhar do leitor para as diferentes percepções do mundo e questionando a própria realidade, já que se julga acordada quando ainda está entre um território e outro, onde as coisas podem ser simultaneamente uma peça de roupa e algo que quer te devorar.

² Una tarde en que [Kafka] vino a verme (aún vivía yo com mis padres), y al entrar despertó a mi padre, que dormía en el sofá, en vez de disculparse dijo de una manera infinitamente suave, levantando los brazos en un gesto de apaciguamiento mientras atravesaba la habitación de puntillas: «Por favor considéreme usted un sueño». (Max Brod, *Kafka*).

En la oscuridad confundo un montón de ropa sobre una silla com un animal informe que se apresta a devorarme. Cuando prendo la luz, me tranquilizo pero ya estoy desvelada. Lamentablemente, ni siquiera puedo leer. Con la camisa celeste clavándome los dientes en el cuello me resulta imposible concentrarme. (SHUA, 2009, p. 26).

O conto 7 traz no enredo a dificuldade de dormir e a fragilidade do sono. Essa fragilidade é dividida e fica confundida entre o despertar e o adormecer de um homem e um mosquito. Na continuidade do relato, acabamos por perceber que é o mosquito quem está sem dormir, por ter o seu sono perturbado pelo homem insone. Este conto traz com humor uma situação às avessas daquela que em geral costumamos perceber, pois nos mostra a situação do mosquito.

Quebrado su frágil sueño, se levanta. De un extremo a otro recorre la habitación, desesperado. Una y otra vez ataca la fuente del ruido, tratando de eliminarla o alejarla. Ojeroso, vencido, cae por fin y se duerme, acunado por su propio agotamiento. Qué poço dura tu frágil sueño, mi pobre mosquito. Qué pronto lo quiebran de nuevo mis pasos insomnes. (SHUA, 2009, p. 17).

O conto 21 convoca o tão conhecido enredo da *Chapeuzinho Vermelho*, no entanto de um modo pouco comum, pois, nessa versão, a chapeuzinho está na floresta e se mostra ansiosa por encontrar o lobo. Ela se indaga sobre o seu poder de atração em relação ao da avó, revelando uma chapeuzinho sensualizada e nada inocente. Aqui é a literatura que fomenta o caráter da imaginação e do sonho, no caso, o sonho ficcional, na percepção do leitor. Conforme se confere no texto:

Con petiverias, pervincas y espicanardos me entretengo en el bosque. Las petiverias son olorosas, las pervincas son azules, los espicanardos parecen valerianas. Pero pasan las horas y el lobo no viene. Qué tendrá mi abuelita que a mí me falte? (SHUA, 2009, p. 31).

A relação com o literário está presente também em outros textos como, por exemplo, no número 85, onde as histórias de Sherazade são apresentadas como desinteressantes e monótonas e, por isso mesmo, muito boas para induzir ao sono, sendo isso o que realmente lhes agrega valor. Além do que teriam sido inventadas pela irmã de Sherazade para entreter

os seus sobrinhos. Desse modo, valendo-se de um conhecimento prévio do leitor, a escritora cria, agregando a trama uma outra possibilidade, distinta da conhecida, explorando e evocando o seu poder encantatório de fazer *sonhar* o leitor.

El verdadero valor de los cuentos de Sherezada no residía en su atractivo sino, por el contrario, en su hipnótica monotonía. Gracias a sus aburridísimas historias fue la única entre las múltiples esposas del sultán que logro hacerlo dormir todas las noches. Protegido de las torturas del insomnio, el sultán recompensa a Sherezade con el mejor de los premios: su propia vida. Los cuentos que componen la colección que se conoce como *Las mil e una noches* – y que, en verdad, no carecen totalmente de interés – fueron creados muchos años después por la bella Dunyasad, hermana menor de la sultana, para entretener a sus reales sobrinos. (SHUA, 2009, p. 95).

Como se afirma no conto 41: “El sueño es privilegiado territorio del pecado. Terrible lugar donde se *cumplen* y se *castigan* los deseos que nada satisface.” (SHUA, 2009, p. 51, grifo nosso). Os sonhos são um território de desejos, de obscuridades, onde nem sempre as coisas são o que se pode ver, ou o que se julga conhecer. Seu caráter, por sua vez, pode ser tanto sedutor como aterrador, ou ambos simultaneamente. O *sonho* tem sobre o homem um caráter vital.

Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, nos aponta a importância do ato de sonhar:

Do mesmo modo que, das duas metades da vida – aquela que passamos despertos e aquela em que ficamos entregues ao sono – a primeira nos parece incomparavelmente a mais perfeita, a mais séria, a mais digna de ser vivida, diria mesmo a única vivida, assim também, embora isso possa parecer um paradoxo, gostaria de sustentar que *o sonho de nossas noites tem uma importância igual*, com relação a essa essência misteriosa de nossa natureza, da qual somos a manifestação. (NIETZSCHE, 2011, p. 43, grifo nosso).

Assim, é com humor, leveza, com recurso à tradição de textos conhecidos (ficcionais ou não) que as narrativas de Ana Maria Shua abordam um deslumbrante e importante universo que passa da insônia ao sonho, e vice-versa, e tudo que está entre um e outro. E deleitam o leitor nesse território nublado, cheio de perturbações e encantamentos

entre vigília, adormecer, sonhar e sonhar acordado. Fazendo ver “a bela aparência dos mundos do sonho, em cuja produção todo homem é um artista completo” (NIETZSCHE, 2011, p. 28). O olhar, nesses textos, põe em suspeita tudo o que se vê, visto que ele nem sempre é nítido, visto que nem sempre se tem a certeza de estar devidamente acordado ou sob a sonolência ou o domínio do sonho, ou ainda sob a perspectiva de uma história que revela/mostra algo diferente do que entendíamos ser, do que imaginávamos. Tudo se converte em possibilidades, tudo se abre a outra forma de se *ver*.

As obras que escolhemos para análise, embora possuam na forma de organização, extensão e estilo de cada autora uma incontestável diferença, por sua vez, têm, apesar de tal, alguns pontos de contato, visto que as duas autoras escrevem, entre outras coisas, sobre o ato de sonhar. No livro de Teolinda, o onírico aparece nos contos “A velha”, “Noctário” e “Segurança”, e é, nesses enredos, elemento revelador do universo íntimo de suas personagens, ora porque revela a culpa, o medo e a ansiedade, como em “Segurança”, ora porque denuncia, quase de forma premonitória, uma situação não satisfatória, como em “Noctário”. Pode também se apresentar como metáfora para a morte, fundindo o ato de adormecer com o de morrer numa visão onírica, como no conto “A velha”. Já em Shua, como vimos, é o mundo dos sonhos, em suas ricas nuances, a própria fonte de construção dos textos. Para além disso, a importância do ato de narrar ganha destaque em ambas as obras, se considerarmos que, tanto uma como a outra, trazem o universo do literário para os textos. Em Teolinda, essa relação é explícita nos contos “A dedicatória” e “O leitor”, ao passo que, em Ana Maria Shua, as relações intertextuais são, quase sempre, constantes. As duas obras promovem um encantamento e ressaltam a vitalidade contida na arte de narrar, de contar um conto, e a seu modo, tanto promovem uma particular visão acerca do que nos envolve, como instigam a reflexão sobre o modo como costumamos *ver*/perceber cada coisa, cada lugar, cada ser e principalmente nós mesmos.

Assim, podemos verificar que os textos de *Histórias de ver e andar* não são apenas uma simples coletânea, mas mantêm entre eles uma relação/preocupação com alguns temas que vão sendo abordados de diferentes perspectivas ao longo dos textos, como o tema amoroso, por exemplo, que mostra diferentes facetas se considerarmos os contos “As laranjas” e “Bilhete de avião para o Brasil”. Temáticas que, às vezes, se cruzam com outros temas que estão em maior destaque em outros textos,

como a avareza, o poder econômico e a morte, criando assim uma teia de relações de modo que a leitura de um conto aprofunda a leitura de outro. Além do tema, há a relação entre os atos de ver e andar que acaba por assumir um papel significativo em cada uma das histórias como elementos a partir dos quais as ações narrativas se constituem gerando um ponto comum entre todos os textos do livro. Todavia, ver e andar acabam, no conjunto dos textos, a convocar a atenção do leitor para algo mais amplo, que ultrapassa mesmo qualquer dos enredos. Fazem refletir sobre como o olhar e a nossa forma de perceber o mundo a nossa volta pode orientar a vida e provocar o *andar*, causar ações, movimentos, os quais, por sua vez, modificam esse olhar. O leitor é lançado diante do dinâmico e complexo movimento da própria vida, que, como os contos revelam, pode ter o seu percurso modificado numa laranja que se recebe, numa carta que se descobre ou numa promessa que não se cumpre. “O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 65). *Ver* e *andar*, mais que ações, são nesses textos verbos que desvelam a fragilidade, a dor e a beleza da vida.

A obra *La sueñera*, no conjunto de seus textos, acaba por convocar, dada a incessante retomada do tema, a atenção do leitor para a importância e presença do “sonho” em nosso cotidiano, e de como seus mistérios e encantamentos são indiscutivelmente parte da nossa vida, mesmo que, por vezes distraídos, isso passe despercebido em uma rotina conturbada. Entendemos, pois, que a leitura de apenas um texto é distinta da leitura do conjunto, pois a ênfase é construída no conjunto das narrativas. Também essa obra, por uma trajetória diferente, estabelece relação com a questão do olhar, não porque o convoque explicitamente, mesmo que isso possa acontecer em alguns contos, mas sobretudo porque questiona os limites da percepção entre real, sonhado e sonho ficcional, porque tramita por essas delicadas fronteiras e convida a pensar sobre o que vemos, como vemos e como sentimos o mundo.

Em última análise, as histórias presentes em ambos os livros estão a falar do cotidiano, aparentemente tão revestido de simplicidade. Estão a falar da vida, da vida humana que, afinal de contas, é sempre sobre o que recaem as grandes obras da literatura, independentemente da extensão de suas linhas, pois essas são sempre mais alargadas do que se conta na tinta e no papel.

Referências

CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 25, p. 403-416, mar. 1971.

GERÇÃO, Teolinda. *Histórias de ver e andar*. Portugal: Sextante editora, 2015.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. “Teolinda Gersão: uma contista portuguesa com certeza”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 47, n. 4, p. 430-436, 2012.

MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Nova Vega, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2011.

RITA, Annabela. *Teolinda Gersão: encenações 80 anos de vida, 40 anos de escrita literária*. Prefácio de Miguel Real. Lisboa: Edições Esgotadas, 2020.

SHUA, Ana María. La sueñera. In: *Cazadores de letras minificción reunida*. Espanha: Editorial Páginas de Espuma, 2009. p. 7-260.

Data de recebimento: 30 de agosto de 2021.

Data de aprovação: 28 de outubro de 2021.