

**OS DEVANEIOS DA INTIMIDADE EM *O REGRESSO DE JÚLIA MANN A PARATY*, DE TEOLINDA GERSÃO**

**THE REVERIES OF INTIMACY IN *O REGRESSO DE JÚLIA MANN A PARATY*, BY TEOLINDA GERSÃO**

Ângela Beatriz de Carvalho Faria<sup>1</sup>

116

**RESUMO**

Situada na interface entre o real e o ficcional, a obra literária *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* (Portugal, 2021 e Brasil, 2021), de autoria de uma das mais consagradas escritoras portuguesas contemporâneas, Teolinda Gersão, apresenta, em forma de um tríptico, um olhar caleidoscópico e poliédrico sobre três figuras-ícones – Freud, Thomas Mann e Júlia Mann. Aparentemente surpreendidas por um *voyeur*, em determinados instantâneos de suas vidas, plenos de devaneios de intimidade, as personagens serão “capturadas” e enquadradas, na representação narrativa, em partes autônomas ou painéis que se assemelham a “janelas” ou “portas” ficcionais. Tais elementos metonímicos, presentes no espaço ficcional, evidenciarão percepções relacionadas ao metafórico social e às luzes” e “sombras” inerentes a ele. As três personagens encontram-se situadas em um entrelugar e, ao ocuparem um “lugar de memória”, refletem sobre si mesmas e sobre as outras. Todas elas criarão uma ficção de si no sentido psicanalítico e, à proporção que desnudam a própria subjetividade, assinalam o trágico e preconceituoso contexto histórico e ideológico em que se situam, marcado pela barbárie e pelo não-reconhecimento da diferença inerente ao outro. Na Europa do nazi-fascismo, o leitor se deparará com a “partilha do sensível” e com a “fábula do olhar”, nas acepções de Jacques Rancière e Didi-Huberman, e aprenderá a ver, subtraindo o olhar a seu exercício habitual.

---

<sup>1</sup> Professora Associada 4 de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com atuação nos Cursos de Graduação, Especialização e Pós-graduação (Mestrado e Doutorado). Possui Graduação em Português-Literaturas, Mestrado e Doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Letras da UFRJ. Dedicou-se ao estudo da Ficção Portuguesa Contemporânea dos séculos XX e XXI, como comprovam os inúmeros textos publicados em livros, periódicos especializados e anais de congressos. O atual projeto de pesquisa intitulado, “A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa do século XXI”, estabelece um diálogo intersemiótico entre literatura, cinema, pintura, história da arte, psicanálise, história e filosofia. E-mail: [decarvalhofariaangelabeatriz@gmail.com](mailto:decarvalhofariaangelabeatriz@gmail.com)

“Os devaneios da intimidade (...)”, de Ângela Beatriz de Carvalho Faria  
*Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 116-130, 2022.



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

Assim, a ficção contemporânea de Teolinda Gersão deflagrará, de forma fascinante, a articulação entre o visível e aquilo que não é dito, mas pensado, e, iluminará de forma surpreendente o nosso modo de ver e de apreciar as imagens inerentes aos fatos e à ficção.

**PALAVRAS-CHAVE:** *O regresso de Júlia Mann a Paraty*. Teolinda Gersão. Olhar e “lugar de memória”. Portas e janelas ficcionais.

## ABSTRACT

Situated at the interface between what is real and fictional, the literary work *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* (Portugal, 2021 and Brazil, 2021), written by one of the most renowned contemporary Portuguese writers, Teolinda Gersão, presents, in the form of a triptych, a kaleidoscopic and polyhedral view of three iconic figures: Freud, Thomas Mann, and Júlia Mann. Seemingly surprised by a voyeur in certain snapshots of their lives, full of reveries of intimacy, the characters will be "captured" and framed, in the narrative representation, in autonomous parts, or panels, that resemble fictional "windows" or "doors". Such metonymic elements, present in the fictional space, will evidence perceptions related to the social metaphor and the "lights" and "shadows" inherent to it. The three characters are situated in a in-between place, and by occupying a "place of memory," they reflect on themselves and on others. All of them create a fiction of the self in the psychoanalytic sense, and as they lay bare their own subjectivity, they point out the tragic and prejudiced historical and ideological context in which they are situated, marked by barbarism and the non-recognition of the difference inherent in the other. In Europe of Nazi-fascism, the reader will encounter the "sharing of the sensitive" and the "fable of the gaze," in the meanings of Jacques Rancière and Didi-Huberman, and will learn to see, subtracting the gaze from its usual exercise. Thus, Teolinda Gersão's contemporary fiction will, in a fascinating way, deflagrate the articulation between the visible and that which is not said, but thought, and will, in a surprising way, illuminate our way of seeing and appreciating the images inherent to facts and fiction.

**KEYWORDS:** Júlia Mann's return to Paraty. Teolinda Gersão. Looking and “place of memory”. Fictional doors and Windows.

Situada na interface entre o real e o ficcional, *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, obra recém-publicada em Portugal (Porto Editora, 2021) e no Brasil (Editora Oficina Raquel, 2021), de autoria de uma das mais consagradas escritoras portuguesas

contemporâneas, Teolinda Gersão, resulta de um sedutor e instigante olhar sobre os acontecimentos da vida de duas figuras tutelares - Sigmund Freud (1856-1939) e Thomas Mann (1875-1955). Ambas, surpreendidas em determinados instantâneos de suas vidas, plenos de devaneios da intimidade, serão “capturadas” e enquadradas, na representação narrativa, em partes separadas de um tríptico que se assemelham a “janelas” ou “portas” entreabertas que permitirão a invasão do olhar de um possível *voyeur*. O leitor deparar-se-á com um olhar alheio ou foco narrativo - explícito à ficção — que flagra as figuras historicamente conhecidas, no meio intelectual, em seu exercício de desvelar a si mesmas e à outra (fantasmática e retida em seu imaginário) o que pensam ou sentem. Acrescente-se a essas duas partes iniciais a inserção de uma terceira a ser ocupada por outra figura real e menos conhecida — Júlia Mann — escritora teuto-brasileira (1851—1923)<sup>2</sup> — cujas memórias vieram a ser registradas em *Aus Dodos Kinderheit (Da Infância de Dodô)*, em edição preparada pelo seu filho Viktor<sup>3</sup> em 1958. O seu amor pelas belas artes e a sua postura transgressora e livre, que chocaram “a sociedade alemã, patriarcal, puritana e burguesa” (GERSÃO, 2020, p. 100), na virada do século XIX para o século XX<sup>4</sup>, inspiraram a criação de personagens dos livros mais famosos dos filhos escritores — Thomas Mann e Heinrich Mann (1869—1891). Nascida na Fazenda Boa Vista, em Paraty, Júlia — filha de um alemão e de uma brasileira de origem indígena — foi levada pelo pai para a cidade de Lübeck, na Alemanha aos sete anos de idade, junto com seus quatro irmãos, após a morte da mãe e de uma epidemia de cólera que assolou o país de origem. Ao chegar ao estrangeiro, “a sua beleza sensual escandalizava” e passou a ser considerada “mestiça, o que significava *inferior e diferente*” (GERSÃO, 2020, p. 99). Essa figura real, transformada em personagem de ficção, e que ocupará o terceiro painel do tríptico referido, sem data definida, irá sempre situar-se em um entrelugar ou em “um não-lugar, entre dois mundos que reciprocamente se excluíam.” (GERSÃO, 2020, p. 91). Na parte que lhe cabe, no livro gersiano, observaremos que Júlia Mann habitará, de forma inusitada e surpreendente, um “lugar de memória” e, ao apreender essencialmente a sua diferença

<sup>2</sup> Sobre ela foi feito um filme-documentário, intitulado “Entre Culturas – Júlia Mann”, de autoria do roteirista e escritor suíço Peter K. Wehrl. Produzido pelo SESC de Paraty, no século XXI (2016).

<sup>3</sup> Em *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, lê-se uma informação que acentua o caráter transgressor da personagem feminina: “Viktor não era na verdade um dos Mann, mas fruto de uma relação com um compositor e maestro polaco, de família nobre.” (GERSÃO, 2021, p.104).

<sup>4</sup> Após a morte do marido, Thomas Johann Heinrich Mann, senador e rico comerciante com quem se casara aos 17 anos, Júlia Mann muda-se para Munique e passa a frequentar os meios culturais e boêmios.

ou marca identitária, que tinha sido rasurada e domesticada durante anos, voltará imaginariamente a ser quem era.

Teolinda Gersão, exímia contadora de histórias e que possui uma capacidade e perspicácia admiráveis para interpretar textos literários<sup>5</sup>, ao entretecer dados factuais e verídicos com outros ficcionais e imaginários, em seu processo de representação, não só “nos põe, diante dos olhos, o que está distante no espaço e no tempo”, como também “nos faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos.” (RANCIÈRE, 2012, p. 123). As palavras e imagens, inerentes ao tríptico que forma a obra publicada, “denunciam o jogo duplo da representação” literária, uma vez que, ao mesmo tempo que “nos fazem ver, designam, convocam o ausente, revelam o oculto.” (RANCIÈRE, 2012, p.123). Por isso, o leitor depara-se com um tríptico, formado por três painéis — um central e dois laterais que poderiam fechar-se sobre o do meio — intitulados, de acordo com a ordem de inserção na obra, da seguinte forma: “Freud pensando em Thoman Mann em dezembro de 1938”; Thomas Mann pensando em Freud em dezembro de 1930” e “O Regresso de Júlia Mann a Paraty”.

Na configuração do espaço textual, após os subtítulos conferidos a cada parte do tríptico (marca de um foco narrativo, semelhante ao de um *voyeur* externo ao texto), as três figuras históricas transmutadas em personagens de ficção pronunciam-se e assumem o foco narrativo em primeira pessoa. Isso nos induz a pensar que estaríamos, aqui, diante de uma “escrita de si” que, segundo Dubrovsky,<sup>6</sup> denomina-se autoficção, isto é, “uma *ficção de si* no sentido psicanalítico, uma vez que o sujeito cria o “romance da sua vida.” (KLINGER, 2012, p. 46, grifo do autor). Isto quer dizer que “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é nem verdadeira nem

---

<sup>5</sup> Como nos informa a orelha de *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, publicado pela Editora Oficina Raquel, Teolinda Gersão estudou Germanística, Romantística e Anglística nas Universidades de Coimbra, Tübingen e Berlim, aonde inclusive foi Leitora de Português na Universidade Técnica. Além da permanência na Alemanha, viveu dois anos em São Paulo, Brasil. Observa-se que a formação literária da autora levou-a a interpretar, com perfeição, através das figuras históricas transformadas em personagens, inúmeras obras citadas em *O regresso de Júlia Mann a Paraty*.

<sup>6</sup> “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto” (DUBROVSKY, 1988, p. 77 *apud* KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p.47).

falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio (KLINGER, 2012, p. 47). Logo, “é dessa concepção psicanalítica da subjetividade como *produção* que Doubrovsky deriva o conceito de autoficção” (KLINGER, 2012, p. 47).

No primeiro painel, Freud, médico neurologista e psicanalista austríaco, considerado o Pai da Psicanálise, vivencia a geografia do exílio, em decorrência de uma situação política adversa. Pelo fato de ser judeu e de ter as suas obras condenadas e queimadas pelo regime totalitário que se instalou na Europa, no período da anexação da Áustria pela Alemanha nazi, deslocou-se de seu país de origem. No espaço representacional do tríptico que lhe cabe, vamos encontrá-lo circunscrito em um espaço físico restrito — a sua moradia, situada no subúrbio londrino de Hampstead e que buscava reproduzir a casa vienense de Bergasse. Tal figura histórica, transubstanciada em personagem de ficção, evade-se através de devaneios da intimidade — fato ratificado pelo ato de “pensar” que se caracterizará, inclusive, pelo exercício de escrita de uma carta a Thomas Mann que jamais será enviada. Ao olhar para si próprio, no espelho do tempo, constata que “dedicou toda a sua vida a procurar a verdade sobre o ser humano, acreditando que, se soubermos quem somos, veremos com mais clareza e faremos escolhas mais certas.” (GERSÃO, 2020, p.10). Ao refletir sobre a Áustria, constata que a sua pátria, uma vez “anexada à Alemanha nazi mergulhou em trevas” (GERSÃO, 2020, p.10), e denuncia a barbárie instaurada pela “Noite de Cristal”, “em que “milhares de pessoas foram mortas ou encarceradas, escolas, hospitais, sinagogas, lojas e casas estilhaçadas” (GERSÃO, 2020, p. 11). Freud, em 1938, portanto, tem consciência plena de que “outros massacres e campos de concentração irão surgir, numa escalada sem limite de terror.” (GERSÃO, 2022, p. 11). O psicanalista, cujos “livros foram declarados subversivos e degenerados, e lançados na fogueira ao som de injúrias e gritos, ou de um silêncio tão pesado que só se ouvia o crepitar das chamas” (GERSÃO, 2020, p.10), reflete sobre a figura de Thomas Mann, reprovando a sua atitude ideológica plena de “ambiguidades e contradições” (GERSÃO, 2020, p. 11): “Thomas sempre me inquietou, desde o início estava à mercê do lado mais sombrio do seu inconsciente, e trazia aos ombros um peso de montanhas.” (GERSÃO, 2020, p. 11). Freud lembra-se de contatos ocasionais; dos “supostos” elogios feitos aos seus ensaios; analisa-o mentalmente e interpreta os seus romances e contos desvendando aquilo que estava subentendido nas entrelinhas dos textos ficcionais e em sua personalidade avessa

a todo e qualquer processo de análise ou pedido de ajuda. Em seu inerente processo de “dissecação” psicanalítica, Freud ressalta as “sombras” e “luzes” inerentes a ambos; a pulsão de vida e a pulsão de morte; os ódios e as rivalidades entre irmãos; a existência dos recalcamientos; a triangulação do desejo e o imaginar-se no lugar do Outro, inerente a Thomas Mann e a si próprio; a projeção de angústias e identidades fraturadas; o processo de espelhamento de personalidades; as realizações, lacunas ou carências existentes encontradas no seu duplo<sup>7</sup>. Freud deixa transparecer o medo da morte iminente, que seria deflagrada a partir da confissão a Schnitzler<sup>8</sup> – admirado e invejado por ele. Freud também revela a Thomas Mann, através da interposta figura histórica de Napoleão, a “pulsão fáustica e demoníaca” que atribuía a ele. Tais questões, implícitas ao seu pensamento, jamais seriam expostas através de cartas a serem enviadas aos destinatários das mensagens. Freud, portanto, resguardar-se-ia de uma possível exposição da sua subjetividade, uma vez que, segundo Foucault, “escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” e, além disso, “a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele se sente olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz.” (FOUCAULT, 1992, p. 150). Tudo isso significa que o devaneio da intimidade da personagem torna-se incapaz de atravessar uma fronteira demarcada, pois está restrito ou cerceado não só pela censura imposta a si próprio, como também pela moldura da “janela ficcional.” Apenas a representação narrativa *voyeurista* e onisciente tem conhecimento dela e a oferta ao leitor-cúmplice.

No segundo painel, o mesmo leitor depara-se com Thomas Mann. O escritor, nascido em Lübeck, na Alemanha, e que veio a morrer na Suíça, Prêmio Nobel de Literatura em 1929, autor de consagrados contos e romances (alguns transformados em

---

<sup>7</sup> Para Lacan, o estádio de espelho “inaugura a matriz do ideal da estrutura do eu, cuja lei é o transitivismo: o eu é o outro. Ou dito de outro modo: nas relações especulares, os limites entre o corpo de um e o corpo do outro se desfazem. Sem demarcação, o impasse gera fusão e confusão, produzindo o que é próprio das relações imaginárias sem mediação simbólica: rivalidade, agressividade, etc. Se no imaginário o outro é correlato do eu, logo não há nunca lugar para mais um. Lacan, em *O Seminário I: Os escritos de Freud*, afirma que a história da humanidade é permeada por guerras e atrocidades porque a agressividade faz parte da estrutura do eu” (COUTINHO; FERREIRA, 2011, p. 41).

<sup>8</sup> “Se porventura ocorresse a alguém que, se Schnitzler era o meu duplo, também eu era o dele, eu poderia contrapor que isso só era verdade para mim. Schnitzler não me via, nem nunca vira, como o seu duplo, por isso eu não representava para ele uma ameaça, nem mesmo ao nível da crença mais arcaica. Para descanso da minha consciência, podia pensar que ele de todo não me invejava, e que a ameaça de morte que ele para mim representava não era mais que uma forma inconsciente de me auto-punir pela inveja que dele sentia” (GERSÃO, 2021, p. 22).

filmes), tais como *Morte em Veneza*, *Os Buddenbrooks*, *A Montanha Mágica* e *Doutor Fausto*, “pensa” em Freud e estabelece com ele um diálogo imaginário situado, ora ao nível do desejo (“o prazer de ser possuído e violado”, real ou metaforicamente, pelo psicanalista), ora ao nível da resistência ou da rejeição. Thomas Mann desejaria estar em “pé de igualdade” com Freud, ser um amigo amado por ele, e, não, um paciente a ser desnudado. Considera o psicanalista dotado de um “raciocínio discursivo” singular, embora céptico e vulnerável, uma “estátua, com pés de barro.” (GERSÃO, 2020, p. 43). O escritor também olha para si próprio, no espelho do tempo, e desvenda a razão de não querer ser analisado por Freud: “Se eu me sentasse numa cadeira à sua frente, ou me deitasse no divã, acabaria por despir o meu papel social e ficaria sem defesa, sentindo-me nu e humilhado, diante do seu olhar.” (GERSÃO, 2020, p. 41). Thomas Mann, que não suportaria ter a “alma” ou os seus desejos mais recônditos devassados por Freud, tem consciência da sua homossexualidade e pedofilia nunca assumidas, totalmente, e cujos reflexos reverberam em *Morte em Veneza* (1912), através da atração inexorável de Gustave Aschenbach pelo pré-adolescente Tadzio – espelho ficcional que reduplica envoltórios amorosos e platônicos do autor na vida real. O escritor, no entanto, tem plena consciência disso: “É verdade que sou eu o livro que desde sempre escrevo.” (GERSÃO, 2020, p. 47). E continua ele: “Sou todas as minhas personagens, homens e mulheres, no triunfo ou na desgraça. Mas renasço sempre noutras personagens, renovo-me e reinvento-me, e permaneço invencível. Por vezes sinto que quase alcanço uma espécie de imortalidade.” (GERSÃO, 2020, p. 47). Logo, rasura-se a distinção entre fato e ficção.

Os dois primeiros painéis, ocupados, respectivamente, por Freud e Thomas Mann, em que um “pensa” no Outro, e admiram-se mutuamente, apesar de alguns ressentimentos e diferenças, terminam por revelar a condição recôndita inerente a eles: um vem a ser o duplo do outro, a partir de um processo parcial de espelhamento. Ambos, desterritorializados da sua terra natal, ocuparão painéis ou “janelas ficcionais” assinaladas por datas históricas e cronológicas precisas, passíveis de refletir a presença de um tempo de totalitarismo e de opressão política (a Europa do nazi-fascismo), marcado pela barbárie oposta à civilização, pelo desencantamento e pela desrazão. Parece-nos, portanto que, ao entrelaçar os contextos político e estético, não será gratuita, na ficção gersiana, a referência a um espaço metonímico passível de remeter ao

metafórico social, tal como nos indicia a presença representacional da “porta” – referência que surge ao final de cada uma das partes do tríptico. Convém lembrar que a alusão à “porta”, segundo o filósofo francês e historiador da arte, Georges Didi-Huberman, “seria nossa última imagem dialética para concluir – ou deixar aberta – uma fábula do olhar.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.232). Vejamos, portanto, as referências à “porta”, presentes na obra selecionada para análise, e a sua “natureza profundamente dialética de obstáculo e de abertura visual ao mesmo tempo”, capaz de condensar duas modalidades espaciais – o fora e o dentro. A “porta”, por exemplo, poderá nos convidar a atravessá-la, indo ao encontro do outro, ou, uma vez fechada, nos resguardar e à nossa intimidade, impedindo o nosso acesso ao outro ou a aproximação do outro em relação a nós. A “porta envidraçada”, por sua vez, nos permite olhar através dela o que se passa no espaço exterior, mas também nos deixa à mercê do olhar do outro no interior do nosso espaço de intimidade. O ato de “olhar através do vidro” embora nos permita devassar o espaço externo, mantém em si uma barreira que impede a aproximação e o contato direto, no entanto, tal ato impulsiona a nossa imaginação e o devaneio da nossa intimidade. Logo, “o que vemos, o que nos olha” pressupõe uma reciprocidade de ação e talvez propicie o reconhecimento do duplo através de uma “fábula do olhar”. Freud e Thomas Mann, ao devassar imaginariamente a intimidade do outro, através das “janelas” da ficção — representantes, simultaneamente, de ameaças e promessas —<sup>9</sup>, terminam por desvendar a sua própria interioridade. Cumpre-se, assim, através desse encontro (im)provável, um processo de espelhamento e de reconhecimento do duplo, uma vez que, segundo Rancière, em *As margens da ficção*, “Aprender a ver é, ao contrário, aprender a subtrair o olhar a seu exercício habitual. E é preciso para tanto suprimir a distância, descer na rua e se perder fora onde ‘tudo é sem limitação’, expor o olhar ao que não se deixa enquadrar, ao que o toca, o choca, o intriga e lhe causa horror.” (RANCIÈRE, 2021, p. 51a). Parece-nos que, aqui, ambas as figuras tutelares não se permitem isso. Eis, portanto, a presença do leitor-cúmplice e laico que, ao tentar decifrar a obra e exercitar o seu olhar, acaba por incorporar o processo psicanalítico de “dissecação.”

---

<sup>9</sup> A esse respeito, ler o capítulo “Janela pra rua” inserido em RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Trad. De Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

Após uma digressão e uma intromissão, voltemos à obra a fim de detectarmos ou visualizarmos as “portas” e “janelas” referenciadas que terminam por assumir uma determinada identidade dramática: elementos cênicos<sup>10</sup>, representativos de uma realidade material, transubstanciam-se em signos ou símbolos significativos de uma realidade sensível, correlacionada à expressão do pensamento<sup>11</sup>.

A princípio, em “Freud pensando em Thomas Mann em 1938”, lemos:

A *porta* da rua tem o n.20, neste novo e derradeiro endereço de Maresfield Gardens, em Hampstead, agradável subúrbio londrino. (GERSÃO, 2020, p. 9, grifo nosso).

E quando começa a chover atravesso a grande *porta envidraçada*, apoiado por vezes ao braço de Ana, para não cair, e entro no jardim de inverno, onde poderei ficar ainda, *olhando* a chuva.

Ou sento-me, como agora, no escritório, perto da *janela*, levanto os óculos da escrivaninha, coloco-os pausadamente na cara, pego numa folha de papel, molho no tinteiro o aparo da caneta e *olho através do vidro*, construindo já mentalmente a frase que a seguir irei escrever. (GERSÃO, 2021, p. 36, grifos nossos).

E, logo adiante, em “Thomas Mann pensando em Freud em 1930”, registra-se

Continue aí sentado à secretária, enchendo folhas de papel com a sua caligrafia rigorosa, e tornando-se quase invisível, atrás do fumo do seu charuto, cada vez mais denso, à medida que os seus pensamentos ganham forma.

Eu sairei ao de leve, e, para não o importunar, nem sequer me despedirei.

Como se nunca tivesse entrado, nem mesmo em pensamento, na sua casa de Bergasse, vou atravessar o seu escritório sem pisar o chão, e desaparecer abrindo suavemente a *porta*, que depois fecharei, sem ruído, atrás de mim. (GERSÃO, 2020, p. 69, grifos nossos).

---

<sup>10</sup> Tais elementos – portas e janelas – quando referenciados na obra em questão, a princípio, assemelham-se às didascálias - anotações referentes aos cenários ou às personagens presentes no texto teatral.

<sup>11</sup> A esse respeito, ver o capítulo “O teatro móvel”, inserido em *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*, de autoria de Jacques Rancière. Trad. De Dílson Pereira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2022. (Col. Fábula). p. 129-151.

E em “O Regresso de Júlia Mann a Paraty”:

Mas agora ultrapassava esse instante, como quem dobra uma onda, e a respiração voltava. Continuava a ser arrastada mas conseguia atravessar os obstáculos, que se estilhaçavam, e não ela. Não sabia se deslizava na sua direção, ou eles se aproximavam vertiginosamente, tudo se transformara num turbilhão confuso de *portas e janelas arrancadas*, estantes de livros caindo / . . . / GERSÃO, 2020, p. 73, grifos nossos).

125

Quando finalmente olhasse a casa junto à praia, recortada contra o verde brilhante das árvores, a *casa* estaria lá, com a sua varanda de madeira, de onde se podia ver o mar até ao longe

E ela poderia subir os degraus, como sempre descalça, abrir a *porta* e entrar. (GERSÃO, 2020, p. 123, grifos nossos).

Parece-nos conveniente não só destacar as semelhanças, mas, principalmente, acentuar as diferenças existentes nas posturas e no estar-no-mundo das personagens descortinadas pela ficção que privilegia a visibilidade inerente à *mise en scène*. A troca de “olhares” entre Freud e Thomas Mann somente ocorre ao nível do imaginário, uma vez que ambos encontram-se “enclausurados” e solitários em seus pensamentos. As palavras que (pressupõe-se) não serão ouvidas pelo outro, somente adquirem visibilidade para o leitor, o que vem a ser ratificado pela própria organização da obra literária que promove a autonomia das partes do tríptico. Há nela determinadas imagens que, ao fechar cada painel, se fixarão em nosso imaginário. Vejamos.

No primeiro painel, Freud sentar-se-á próximo à *janela* e, uma vez à secretária, *olha através do vidro e continua a escrever*. Inevitável nos apropriarmos da reflexão crítica de Rancière a fim de interpretarmos esse fragmento textual: “É isso também o que quer dizer “*ficar à janela*”: manter-se nesse compromisso entre duas exigências igualmente absolutas e inteiramente incompatíveis: a do *dentro* que protege a *mão que escreve*, e a do *fora* que ensina a ver subtraindo o *olhar* a toda e qualquer proteção.” (RANCIÈRE, 2021, p. 55a, grifos nossos). E a própria personagem nos revela, através do discurso imaginário dirigido a Thomas Mann, o processo do duplo e do espelhamento identitário:

Também eu percorro o mito e o passado, atravesso milênios, desço a abismos e infernos, ao mundo subterrâneo da humanidade e da infância, na vida individual e colectiva, procurando um padrão revelador, e prossigo a parte que ainda me falta de *Moisés e o monoteísmo, em que me cruzo com questões que também o senhor levantou no seu ensaio*. (GERSÃO, 2020, p. 35, grifos nossos).

No segundo painel, Thomas Mann refere-se a essa atitude de Freud como se ele — testemunha e observador — estivesse de forma invisível ao seu lado, flagrando o momento em que o outro escreve e registrando mentalmente como se comporta. Repete-se, assim a “fábula do olhar” do *voyeur*, que deflagra a articulação entre o visível e aquilo que não é dito, mas pensado. A figura fantasmática do escritor evade-se em silêncio e “desaparece”, “abrindo suavemente a *porta*” que “depois fechará, sem ruído, atrás dele”. (GERSÃO, 2021, p. 69, *grifo nosso*). O escritor também ocupará ambos os espaços – o dentro e o fora – de forma dialética. Será esse o destino da representação tão bem engendrada por Teolinda Gersão que, de forma surpreendente, ilumina o nosso modo de ver e apreciar as imagens inerentes aos fatos e à ficção.

O terceiro painel, por sua vez, surge, no espaço do tríptico, de forma inusitada e sem uma data precisa, embora também refira-se a um tempo passado marcado pelos preconceitos e pela segregação racial, e venha a ser assinalado pela memória enlutada de uma mãe que não só perdera duas filhas em circunstâncias trágicas (uma “suicidária” e a outra “morfinómana”), como também não conseguira dirimir a rivalidade entre os seus filhos — os irmãos escritores Thomas Mann e Heinrich Mann. Esse último enquadramento ou “janela” ficcional, que nos permite descortinar a deambulação ou errância por baixo d’água de um corpo transformado em espírito da personagem Júlia Mann<sup>12</sup>, instaura um espaço e um tempo oníricos, correlacionados à capacidade de olhar para o outro e para si próprio, como comprova a recuperação de um paraíso perdido localizado na infância da personagem feminina, mãe de Thomas Mann. Aqui também afirma-se a “fábula do olhar” e a abertura da “porta” de uma determinada casa de origem que, uma vez retida de forma intocável no imaginário de Júlia Mann, propicia o

---

<sup>12</sup> “Agora era Júlia e queria recuperar o tempo em que não fora. Por isso se deitara no rio. *Ins Wasser gehen*, dizia-se. Tão fácil, tão fácil. Deitara-se nos braços do rio e o rio levá-la-ia até ao mar, e o mar era infinito e seu amigo, ou seu amante. Talvez fosse o mar o amante que sempre procurara. E agora ia finalmente ao seu encontro, partiria com ele até o fim do mundo, e nunca voltaria. Nunca mais” (GERSÃO, 2020, p. 170).

devaneio da sua intimidade e a instauração da harmonia: o encontro com Ana, a ama negra da sua infância que substituíra a mãe morta, a representação mais essencial daquilo que sempre procurara e nunca conseguira encontrar – o amor incondicional. Vejamos de que maneira, submersa nas águas do oceano Atlântico, Júlia, após descer ao abismo sombrio de si mesma, faz o percurso imaginário e luminoso de regresso a Paraty. A imagem, vislumbrada por nós, leitores, no espaço ficcional, nos apazigua: Após ultrapassar os inúmeros detritos das casas habitadas de passagem e estilhaçadas, encontrados no fundo do oceano, e de enfrentar correntes e marés adversas, a personagem atinge a superfície e reluta em abrir os olhos, quer demorar a “ressuscitar”, a fim de captar o som da “brisa nos ramos das palmeiras e o canto dos pássaros em volta” (GERSÃO, 2020, p. 122). Aqui, o engendramento do *olhar*, que concentra em si a inteligência e as paixões, e, a abertura da *porta* da casa amada, perdida e reencontrada serão fundamentais no processo de representação literária. Acompanhem de que forma as partilhas entre a contemplação e a ação, entre o fictício e o real se cumpriram: o final apoteótico da obra que reafirma o devaneio da intimidade e o desejo utópico da personagem Júlia Mann — a única do tríptico capaz de ultrapassar o limiar da *porta* e de recuperar a *casa* de origem. O longínquo, então, finalmente próximo, jamais caíra no esquecimento. O passado e o presente se entrelaçam. No entanto, paradoxalmente, ao ocupar um “lugar de memória”, a personagem apreenderia essencialmente a sua diferença – a imagem daquela que não era mais: a felicidade destinada a ela na infância não se cumprira. Restaria a ela, caso desejasse “começar de novo” — vestígio utópico apenas insinuado no espaço representacional – reviver os sete anos perfeitos da sua infância.

Quando finalmente olhasse veria a *casa* junto à praia, recortada contra o verde brilhante das árvores, a *casa* estaria lá, com a sua varanda de madeira, de onde se podia ver o mar até ao longe.

E ela poderia subir os degraus, como sempre descalça, *abrir a porta e entrar*.

Mas ainda não. Ainda queria ficar ali ao sol, de olhos fechados, sentindo a areia colar-se ao corpo, agarrá-la com as mãos, deixa-la escorregar por entre os dedos, sem nenhum pensamento, nem palavras.

A mãe tinha morrido, lembrou-se mais tarde. A mãe tinha morrido. Essa ferida doía muito.

Mas *Ana* estava lá, tinha a certeza de que *Ana* estava lá, e viria sempre abraçá-la, contar-lhe histórias, cantar-lhe cantigas ao ouvido, pentear-lhe com jeito os cabelos, e dizer-lhe que, quando crescesse e fosse mulher, iria ser feliz, imensamente feliz. (GERSÃO, 2022, p. 123, grifos nossos).

Convém observar que todas as três personagens, pertencentes ao tríptico, Freud, Thomas Mann e Júlia Mann, refletem sobre a imagem de si mesmas, a partir de um olhar poliédrico ou caleidoscópico, em que se entrecruzam os olhares dos Outros. Todas as três, que “conheciam o sentimento de exclusão, uma dor constante, pervertendo tudo” (GERSÃO, 2020, p. 119), foram aproximadas e incluídas na representação ficcional que permitiu a elas, em liberdade, o devaneio da sua intimidade. Assim, as “janelas” do tríptico “se revelaram propícias a aproximar as almas” tanto quanto a separar as situações vivenciadas ou imaginadas pelas personagens. “Por si sós elas embaralharam as relações entre o dentro e o fora” (RANCIÈRE, 2021a, p. 21). Numa conhecida passagem de *Ulisses*, de James Joyce, o narrador Stephen Dedalus, ao ver o mar, vê simultaneamente, o olhar de sua mãe agonizante que o mira. “Tomando como ponto de partida esse paradoxo – de que só é viva a imagem que, ‘ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente’ – o filósofo francês Georges Didi-Huberman produziu um ensaio que “ilumina, de forma surpreendente o nosso modo de ver e de apreciar as imagens” (MARTINS *apud* DIDI-HUBERMAN, Orelha de *O que vemos, o que nos olha*, 2010). Tal reflexão crítica desperta em nós o desejo de incorporar o olhar do *voyeur* para tentar decifrar o texto em consonância com o olhar da autora. Ou, ainda, tentar detectar algo “perceptível para ouvidos capazes de ouvir silêncios e notas discordantes em surdina.” (GERSÃO, 2020, p. 88). Diante disso, parece-nos interessante para ressaltar a presença de uma “inelutável modalidade do visível” inerente a “O Regresso de Júlia Mann a Paraty” reproduzirmos a seguinte reflexão crítica:

Leitor tarimbado de Freud e, portanto, bastante atento às relações entre linguagem e visualidade, o autor [Didi-Huberman] sabe que toda imagem (assim como toda palavra) provém, em seu contexto de

origem, de um jogo incessante entre o perto e o distante – cuja equivalência será, em última instância, um *ritmo* a reger as alternâncias entre cheio e vazio, presença e perda. (MARTINS *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010).

Parece-nos plausível afirmar que, nos dois primeiros painéis que compõem o tríptico, estávamos diante de um drama sem ação ou um drama imóvel, uma vez que acompanharmos consciências atormentadas e sentimentos incertos expressos em diálogos imaginários: Freud e Thomas Mann surgem à boca de cena e revelam os devaneios da sua interioridade: sem agir, olham um para o outro em pensamento. Já o terceiro painel, ocupado por Júlia Mann, resgata um encadeamento causal de ações de base aristotélica: a personagem feminina, Júlia Mann, age e transita da infelicidade para a felicidade. Após passar pela experiência da “inquietante estranheza”<sup>13</sup>, marcada pela desorientação do olhar, pelo dilaceramento imposto a ela pelos outros, que “queriam forçá-la a esquecer o mundo de onde ela viera, como se devesse envergonhar-se dele” (GERSÃO, 2020, p. 90), e, por ela mesma, Júlia Mann resgata “o fantasma do ventre materno,” através da visão de Ana que a esperava na praia em Paraty. Assim, “o interminável limiar do olhar” se instaura: “a cisão aberta no que vemos pelo que nos olha começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo, entre a realidade material e a realidade psíquica” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 231). Assim a personagem vive a experiência de uma dupla distância, assinalada pelo perto e pelo longínquo, pela presença e pela ausência: aquilo que ela havia perdido surge diante da sua visão — os *topoi* paradisíacos da sua infância. Retidos na memória de forma fantasmática e, finalmente, recuperados, a praia e a casa de Paraty e Ana retornam. Olhar, memória e desejo se entrecruzam. Júlia Mann vê Ana e Ana, porque a vê, a acolhe. Algo que devia permanecer na sombra e em segredo, e, que tinha sido recalcado, adquire visibilidade na consciência da personagem e nos fascina.

### Referências Bibliográficas:

---

<sup>13</sup> Ver “O Interminável limiar do olhar”, em *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman. Op. cit. Termo correlacionado à teoria freudiana e que diz respeito a algo tão estranho que, ao surgir diante de nós, impõe-nos um retorno à casa perdida, ao limiar passado de todo nascimento.

COUTINHO, Marco Antônio Jorge; FERREIRA, Nádia Paulo. **Lacan, o grande freudiano**. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Zahar , 2011 (Passo a Passo, 56).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª. ed. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. Tradução de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. [s.l.]: Veja, 1992.

GERSÃO, Teolinda. **O regresso de Júlia Mann a Paraty**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2021.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: & Letras, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. 1ª. ed. Trad. de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021a.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: Cenas do regime estético da arte**. 1ª.ed. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz com a generosa colaboração de Jean Briant. São Paulo: Editora 34, 2021b.