

# *Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)*

Introduzione e cura di  
Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA



«QuadRi»  
Quaderni di RiCOGNIZIONI

I presenti studi fanno parte del progetto “Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze”, finanziato con i Fondi per la ricerca locale del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università degli Studi di Torino (2016).

Pierangela Adinolfi, Felisa Bermejo Calleja (edited by), *Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne - Università degli Studi di Torino, Torino 2019 - ISBN 9788875901332

In copertina: Auguste Lauré, *Théâtre de l'Académie royale de musique*, 1864.

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese ([www.bibliobear.com](http://www.bibliobear.com))

«QuadRi»  
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*  
IX  
2019

## I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«*Quadri*» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

ISSN: 2420-7969

### COMITATO DI DIREZIONE

**Direttore responsabile** • Paolo Bertinetti (Università di Torino); **Direttore editoriale** • Carla MARELLO (Università di Torino)

### COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino), Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Peggy KATELHOEN (Università di Torino), Massimo MAURIZIO (Università di Torino), Patricia KOTTELAT (Università di Torino), Enrico LUSSO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Alessandra MOLINO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

### SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

### COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta), Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino), Emanuele CICCARELLA (Università di Torino), Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg), Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo), Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino), Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino), Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13), Riccardo MORELLO (Università di Torino), Francesco PANERO (Università di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino), Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass), Elmar SCHAFFROTH (Universität Düsseldorf), Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa), Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino), Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design), François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

### EDITORE

**Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne**

Centro Aldo Moro

Via Verdi fronte n. 41, Torino

SITO WEB: <http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

### CONTATTI

**RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne**

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: [ricognizioni.lingue@unito.it](mailto:ricognizioni.lingue@unito.it)

Issn: 2384-8987



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

# *Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)*

---

Introduzione e cura di  
Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA



UNIVERSITÀ  
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI  
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E  
CULTURE MODERNE

I contributi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti  
a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico  
che ne attesta la validità

# SOMMARIO

---

*Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)*

a cura di Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA

- 9-12 Pierangela Adinolfi, Felisa Bermejo Calleja, *Introduzione*
- 13-28 Francisco Gutiérrez Carbajo, *La mujer reivindicadora en el siglo de oro*
- 29-41 Giorgia Esposito, *Memoria y polifonía en Liceo de niñas de Nona Fernández*
- 43-56 Barbara Greco, *Superchería y autobiografismo en La vuelta 1964 de Max Aub*
- 57-75 Alex Borio, *Ricezione della scena teatrale spagnola su riviste torinesi*
- 77-91 Anne Teulade, *Comment d'Ouille pense la comédie*
- 93-105 Miriam Begliomini, *Un spectacle méditerranéen : La Clémence du Pacha de Gabriel Audisio*
- 107-119 Roberta Sapino, « *Pour mon plaisir à moi d'user de mon langage* » *Isabella Morra entre l'Italie et la France*
- 121-135 José Camões, *Um teatro ao natural. Os textos e as práticas cénicas no século XVI em Portugal*
- 137-148 Gaia Bertoneri, “*Harbinger*”: *o Teatro mental de Ana Teresa Pereira*





# “HARBINGER”: O *TEATRO MENTAL* DE ANA TERESA PEREIRA

---

Gaia BERTONERI

**ABSTRACT** • Para este estudo pretendemos analisar “Harbinger”, o único conto em forma de texto para teatro escrito pela autora portuguesa Ana Teresa Pereira, incluído na publicação *As Velas da Noite*, editada pela Relógio d’Água em 2014. Este texto foi levado à cena pela produção Inquietarte, graças à companhia lisboeta Cepa Torta em 2017. Podemos considerar “Harbinger” como a primeira tentativa de Ana Teresa Pereira de experimentar o género do texto para o teatro. Focar-nos-emos no conceito que nomeámos de *teatro mental* que propomos para a obra da escritora recorrendo à teoria do Uno, elemento de unicidade transcendental, como *caminho do regresso* elaborada pelo filósofo grego Plotino. Tentaremos assim estabelecer uma comparação entre as teorias de Plotino e aquelas de Mito e Herói do psicanalista Carl Gustav Jung para compreendermos melhor a origem do texto “Harbinger” que se inspira na peça de teatro *Orpheus Descending* (1958) de Tennessee Williams e na sua primeira adaptação cinematográfica realizada por Sidney Lumet em 1960.

**KEYWORDS** • Ana Teresa Pereira; “Harbinger”; Mental Theater; Plotino; The Return to the One;

“Harbinger”, considerado pela crítica o texto mais íntimo do volume *As Velas da Noite*, assume a forma de um curto texto dramático, dividido em três actos, que decorre sempre no mesmo cenário: o gabinete de um psiquiatra, a sala de um consultório que acaba por se tornar um espaço completamente abstracto. “Através da ‘rapariga’ que se sujeita a uma terapia ambígua [...] Ana Teresa Pereira aproveita para se deitar no divã e oferecer-nos um vislumbre do seu processo criativo” (SILVA 2014). Ao longo da narrativa percebemos que no consultório de psiquiatria as personagens que estão a conversar são dois escritores que viajam pelo mundo ficcionado de cada um, reflectindo entre o mundo que está fora da dimensão em que os mesmos vivem, ou seja, entre a ideia de *irrealidade* dos autores que neste caso são também actores da peça teatral, e da *realidade* das personagens de que os mesmos andam à procura para as suas próprias ficções e que acabam por ser mais vivas do que aqueles que as criaram. Vejamos o que a protagonista revela ao psiquiatra:

A RAPARIGA – Pode ser assim. Estou junta a uma janela e de repente vejo-a lá fora. No jardim, na rua, do outro lado de um portão. Ela não se move. Limita-se a olhar para mim.  
O HOMEM – Está à sua espera?

(Ela senta-se de novo no sofá. Calças as sandálias.)

A RAPARIGA – E se nada do que lhe contei fosse verdade?  
 O HOMEM – Como?  
 A RAPARIGA – Estaria a analisar uma pessoa que não existe.  
 O HOMEM – Não creio.  
 A RAPARIGA – Eu estaria a falar de mim...  
 (PEREIRA 2014: 107)

Como já tivemos oportunidade de afirmar na nossa tese de doutoramento, a *movimentação constante entre vários planos* de imagens é um princípio estruturante na obra de Ana Teresa Pereira. Consideramos pertinente associar as várias acepções que assume esta ideia de *movimento entre planos* na obra da escritora a algumas teorizações filosóficas caras à mesma que voltam a ser propostas em “Harbinger”. Em particular modo, nesta ocasião pretendemos focar-nos no conceito do Uno como *caminho do retorno* elaborados por Plotino que nos permitirá explicar, como tentaremos, o *teatro mental* de Ana Teresa Pereira proposto no texto “Harbinger”.

Já foi nossa intuição demonstrar que a autora recorre sistematicamente a uma espécie de *cinema mental* (processo definido por Italo Calvino), como filtro através do qual constrói, com a cooperação do leitor, que já assimilou os mesmos processos cinematográficos, os significados mais profundos de uma obra tida como particularmente original no contexto literário português (cfr. BERTONERI, 2017), como demonstra também a atribuição à autora de muitos prémios literários a partir da primeira publicação que remonta a 1989 – *Matar a Imagem* – e que recebeu o Prémio Caminho de Literatura Policial até a atribuição do Prémio Oceanos da edição de 2017 com o romance *Karen*. Italo Calvino reflecte no fecundo virtuosismo imagético da fantasia autoral, definindo-a como “repertório do potencial, do hipotético, daquilo que não foi e talvez não seja mas que poderia ser [...] [aquele] *spiritus phantasticus* [que] para Giordano Bruno [é] um mundo ou um golfo, nunca saturável, de formas e imagens.”<sup>1</sup> (CALVINO 1993: 102). É a partir desta reflexão que o autor italiano motiva a importância de preservar o valor da “visibilidade”, para permitir que as imagens “se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, *icástica*”<sup>2</sup> (CALVINO 1993: 103). A nosso ver, no que respeita as citações e as reelaborações das obras dos autores de referência de Ana Teresa Pereira, mais do que funcionar como *reescritas*, podem ser consideradas *reactivações* das suas histórias preferidas, filtradas por uma memória organizada por imagens. Eis o *cinema mental*, que no caso do conto “Harbinger” se transpõe, desta feita, para um *teatro mental*. Numa entrevista, a autora evidencia a importância da fusão entre literatura e vida, e em particular modo a relação entre literatura e teatro:

Nos últimos livros falo da relação entre a literatura e o teatro (o cinema). Orson Welles disse numa entrevista que um escritor é como um actor, tem a faculdade de entrar na pele da sua personagem e de a transfigurar com o que pode dar de si mesmo (XAVIER 2008: 28).

<sup>1</sup> Tradução nossa.

<sup>2</sup> Tradução nossa.

Se é verdade que, nas publicações mais recentes, as personagens estão mais relacionadas com a representação, e observamos que os teatros se tornam os lugares privilegiados, é importante salientar que também as mesmas personagens se tornam ainda mais misteriosas, intangíveis e imateriais, favorecidas por esses ambientes que propiciam justamente o *trânsito de identidades*, como acontece com aquele “passar do corpo” nos livros *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães* (PEREIRA, 2013: 16) e *Neverness* (2015), mostrando assim “o lado mais superficial”, pois, como disse a autora, “o que está à superfície pode ser representado”, ou como uma das suas protagonistas afirma em *Inverness*: “Os teatros são assombrados pelas personagens que os actores abandonaram ao ir embora” (PEREIRA 2010: 22). A este propósito, ao falar do romance *Inverness* como “drama logográfico” (REIS 2015), Amândio Reis oferece-nos uma perspectiva de abordagem que dá um importante contributo para a análise do processo de escrita de Ana Teresa Pereira, nomeadamente em relação ao núcleo de personagens por ela usada, que pode ser comparado, como autora refere numa entrevista, com “um pequeno grupo de actores que passam de um livro para o outro, como se trabalhassem num teatro, sempre o mesmo” (NUNES, 2008), e que desempenham, de romance em romance, diferentes papéis. Sem esquecer, no entanto, que a imagem fílmica terá desempenhado um papel importante na “escolha” desses mesmos actores (de todos?). Sabemos das obsessões de Ana Teresa Pereira por alguns dos seus actores predilectos como, nomeadamente, Marlon Brando, Jeremy Irons e Gabriel Byrne entre outros, como também sabemos que “Kevin é Kevin Bacon, Lizzie é Michelle Pfeiffer no tempo dos fabulosos irmãos Baker” (NUNES, 2008), sabemos isso sem que ela necessariamente o revele nas suas histórias, mas que eles lhe fornecem, através do cinema, os rostos e a gestualidade, em que se inspira para criar as suas personagens. Vejamos o que Reis afirma:

No plano mais superficial, o que se vê nos vários textos são personagens que ressurgem para ocupar diferentes máscaras (*personae*), imagens obsediantes, e enredos parecidos no essencial, que se desdobram e são cortados ou amplificados. Aqui, uma ideia, uma frase, uma personagem, é a mesma e é também outra em simultâneo, num exercício aparentemente inacabável de emenda, acrescento e reformulação, e talvez mais acertadamente de reescrita, incluída na escrita e simultâneo desta, que aumenta o cômputo das hipóteses na formação de verdades ficcionais pluralizadas. “Noutros termos” – disse Fernando Guerreiro, em *Teoria do Fantasma* –, trata-se de “um novelo de ser(es) simulacro(s)” (REIS 2015: 31).

Como dissemos, “Harbinger” foi editado em 2014, depois dos livros da autora em que já o narrador explicitava a paixão da protagonista pela obra do dramaturgo americano Tennessee Williams. Ao longo destas novelas é a imagem da adaptação cinematográfica que irrompe no texto pereiriano com a função de plasmar a personalidade da protagonista que em muitas histórias se chama Kate, como por exemplo em *Inverness* (2010) ou em *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães* (2013). Em relação a *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*, publicação anterior à peça “Harbinger”, Ana Teresa Pereira refere-se à cidade americana cinzenta e chuvosa para desenvolver a própria história. Nos primeiros capítulos da novela Kate, uma jovem rapariga irlandesa, depois de ter mudado para Londres, começa a preparar-se para representar o papel de Blanche tendo como objectivo tornar-se uma actriz numa peça importante. Tom apercebe-se que Kate é a actriz

ideal para a peça que está a escrever porque possui algo de especial: “Onde está a *minha* Blanche? [...] Cyrano fala de uma alma visível. É o que procuro num actor.” (PEREIRA, 2013: 51). Desde logo entre os dois estabelece-se uma relação íntima de extremo fascínio. É como se um estivesse à espera do outro.

Pereira descreve-nos a rotina dos ensaios teatrais para a actriz entrar no papel da protagonista da peça de Tom. Nas duas semanas de estudo e ensaios antes do espectáculo de estreia, Kate aproxima-se das figuras que rodeiam o teatro, como Tom, Pete (o guarda do teatro e sobretudo o cúmplice daquele espaço) considerado por ela um lugar assombrado pelas representações dos actores. Kate refere-se às actrizes que intepretaram as adaptações cinematográficas e televisivas das peças de Williams explicitando os seus modelos do ponto de vista interpretativo. A tal propósito, vejamos o que afirma o narrador em *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*:

Kate apaixonara-se por Tennessee Williams nas aulas de teatro em Dublin. As peças em um acto. (Na capa do livro, uma rosa cravada num pedaço de madeira. No fundo só lhe interessava uma das histórias. O céu de uma brancura de leite, o ar húmido e frio, a casa amarela em ruínas com uma tabuleta: *This property is condemned* [...] Foi a primeira vez que Kate sentiu o coração partir-se por alguém que a comovia e magoava, e era um parte dela mesma.)

Quando estudara em Londres, entrara numa versão de *The Glass Menagerie*. Passara tardes na Tate a ver os filmes, o de 1950 que Tennessee Williams detestava [...] Há muito tempo que não interpretava uma personagem de Tennessee Williams [...] E então, como um milagre, o papel de Blanche DuBois. (PEREIRA 2013: 13-5)

Por outro lado, as peças de Tennessee Williams são evocadas a partir do elemento paratextual do título do livro: a cidade de Nova Orleães é o lugar onde Williams desenvolve *A Streetcar Named Desire* e é também a cidade onde em 1944 decorreu a primeira representação da peça *The Glass Menagerie*. E não nos esqueçamos da fisicidade expressiva de um actor como Marlon Brando, que explicitado em todas as histórias da autora que referimos, funciona no seu processo criativo como rosto eterno sempre presente como modelo comutativo para as personagens pereirianas. Como Ana Teresa Pereira, Tennessee Williams revela-nos nas suas memórias que o autor americano não pode separar a vida da sua actividade criativa: “*ma vie intense, c’est mon travail*” (WILLIAMS 1978: 117), elemento ao que o escritor se refere também na peça de teatro *Suddenly, last summer*: Ao falar do filho Sebastian, a personagem Mrs. Violet Constable, intepretada por Katherine Hupburn, revela ao psiquiatra:

You see, strictly speaking, his life was his occupation [...] Sebastian was a poet! That’s what I meant when I said his life was his work because the work of a poet is the life of the poet and vice versa, the life of a poet is the work of the poet, I mean you can’t separate them, - well, for instance, a salesman’s work is one thing and his life is another – or can be. The same thing’s true of – doctor, lawyer, merchant, thief! –But a poet’s life is his work and his work is his life in a special sense (WILLIAMS 1986: 6-7).

Em “Harbinger” há em particular uma referência directa à obra *Orpheus Descending* do autor americano escrita em 1958 e à sua primeira adaptação cinematográfica realizada

por Sidney Lumet em 1960 cujo título é *The Fugitive Kind*. Vejamos o que a protagonista afirma no diálogo com o psiquiatra:

A RAPARIGA – Gosto de pessoas incompletas.  
O HOMEM – Como você?  
A RAPARIGA – Sim. Incompletas.  
[...]  
O HOMEM – Não estará a projectar a sua fragmentação nos outros?  
[...]  
A RAPARIGA – Numa peça de Tennessee Williams... há um homem com uma guitarra e um casaco de pele de cobra...  
O HOMEM – Marlon Brando, no filme...  
A RAPARIGA – Ele diz que cada um de nós está prisioneiro na sua própria pele. Separado dos outros.  
(PEREIRA 2014: 108)

Como vemos, na citação que acabamos de referir confluem vários conceitos que alimentam o *teatro mental* proposto por Ana Teresa Pereira. Em primeiro lugar, encontramos a referência a um dos fragmentos das *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein sobre a compreensão da gramática das palavras usadas. Trata-se do fragmento número 115. A afirmação da protagonista no texto pereiriano “cada um de nós está prisioneiro na sua própria pele” parece inspirar-se naquilo que escreve o filósofo austríaco: “Estavamos presos a uma *imagem*. E dela não podíamos sair, porque ela própria estava na nossa linguagem, a qual nos parecia repeti-lo implacavelmente” (WITTGENSTEIN 1987, 259). A reflexão citada oferece-nos o primeiro exemplo da tentativa de Ludwig Wittgenstein de defender o nosso discurso do visual como se este provocasse conflito e malestar, criando por conseguinte nele uma espécie de *iconofobia* (cfr. MITCHELL 1992: 21-2). É nesta espécie de ansiedade da linguagem que o *pictorial turn* se verifica também na obra de Ana Teresa Pereira, ou seja, no caso de “Harbinger” o potencial das imagens acaba por contaminar a linguagem: a protagonista refere-se à imagem cinematográfica em que observamos Marlon Brando e aquela imagem torna-se memória abrangente da reflexão filosófica de Wittgenstein.

É como se uso da memória visual amplificasse a intenção da mensagem da Rapariga. Poderíamos dizer que se trata de uma *metapicture* de um *pictorial turn*, ou seja, aquilo que o estudioso William John Thomas Mitchell define como uma viragem pictórica, demonstrando que nem todos os textos são teoricamente explicáveis no plano textual, mas que precisam de uma interpretação que se desloca para o plano visual, o que implica a passagem da hegemonia da palavra para a hegemonia da imagem. É como se os autores precisassem de salientar uma grande questão: o problema que a palavra *cede* diante da visão. Vejamos o seguinte diálogo em *Inverness*:

Às vezes acho que é disso que estou à procura quando escrevo. As velhas memórias...  
- Não imaginar, mas recordar...  
- E as palavras são uma forma de chegar lá. Têm de ser simples, e claras, e obedecer a um ritmo próprio, que inclui a repetição. (PEREIRA 2010: 89)

No caso do conto “Harbinger”, Ana Teresa Pereira escolhe a *visualidade* como *medium* para que a mensagem filosófica dialogue com a sua própria obra. Além disso, a escritora faz alusão à uma fotografia de Wittgenstein, muito provavelmente à série de fotografias tiradas por Moritz Nähr, de que nos lembramos também pelas instantâneas em que aparecem os artistas Gustav Klimt e Gustav Mahler. Em “Harbinger”: a Rapariga conta ao psiquiatra a história de um dançarino – que é ao mesmo tempo outra personagem dos livros que a protagonista escreve bem como é sujeito de outras histórias pereirianas – um artista que vivia num sótão: Vejamos a descrição do espaço onde vive: “Havia uma clarabóia no tecto, o tecto que de um dos lados descia quase até ao chão. Na parede havia dois posters, um de Nureyev a dançar Stockhausen, outro de Wittgenstein” (PEREIRA 2014: 101). Podemos observar que a associação da teoria de Ludwig Wittgenstein à obra de Tennessee Williams feita por Ana Teresa Pereira é o resultado de um processo meditativo acerca da representação. À imagem fixa do adaptação cinematográfica de Lumet que podemos observar abaixo, “o homem pele de cobra”, “Snakeskin” no texto original, interpretado por Marlon Brando, corresponde a seguinte afirmação:

We don’t know each other. Nobody ever gets to know *nobody!* We are all of us sentenced to solitary confinement inside our own skins, for life. You understand me, Lady? - I’m telling you it’s the truth, we got to face it we’re under a lifelong sentence to solitary confinement inside our own lonely skins for as long as we live on this earth! (WILLIAMS 1983: 33)



Anna Magnani e Marlon Brando em *The Fugitive Kind* (LUMET, 1960)

A ideia de que a pele possa simbolizar o que existe de tangível no conhecimento recíproco entre as personagens da peça *Homem na Pele da Serpente* de Tennessee Williams, encontra uma correspondência com o pensamento de Ludwig Wittgenstein, ou seja, o que podemos nomear representa uma inquietude profunda, e a nossa linguagem devolve a imagem que se cria e nos aprisiona para a vida. Para o filósofo, é através da linguagem que podemos captar a essência profunda da nossa própria visão acerca dos acontecimentos que nos rodeiam. E é por isso que podemos compreender porque na peça de Ana Teresa Pereira é de fundamental importância citar indirectamente Ludwig Wittgenstein através da descrição de “Snakeskin”. A nossa observação parece ter a confirmação naquilo que a autora afirma numa entrevista: “As minhas personagens fazem aquilo que me interessa, aquilo que compreendo melhor. E de certa forma criam-se umas às outras e ao que as rodeia, “they do it with mirrors”. Estão apaixonadas pela beleza das superfícies, mas conhecem profundamente o lado escuro das coisas” (NUNES 2008).

Em segundo lugar, a peça de Tennessee Williams propõe uma reinterpretação de um mito, claramente o de Orfeu e Eurídice, sendo de resto o mito o fundamento da Alma quer no pensamento do filósofo Plotino quer naquele do psicanalista Carl Gustave Jung, duas referências importantes para a autora. E é justamente no pensamento de Jung que Ana Teresa Pereira se inspira para o título da sua peça que analisaremos em seguida. O que julgamos pertinente é associar a ideia mítica de Jung com aquela de Plotino, sendo que para eles é através da síntese mítica e da sua amplificação que o homem pode voltar a encontrar-se consigo mesmo. Portanto é na sua desunião que se re-encontra e se auto-contempla. Em relação à filosofia da contemplação, Plotino afirma: “visto que para nos aplicarmos a contemplar temos de tornar o que vê semelhante àquilo que é visto” (CARROLL 2010: 57). O filósofo grego propõe um verdadeiro percurso do desvelamento tal como Ana Teresa Pereira o aplica em “Harbinger”: na evolução do seu percurso criativo, para encontrar as suas personagens a autora, a Rapariga, revelando-se simplifica a sua identidade porque as suas cópias confluem na mesma identidade. E é este processo – o seu *caminho de regresso à origem da identidade* – que pode ser associado ao processo dos escritores apresentados em “Harbinger”. Como evidencia o estudioso italiano Roberto Radice (2017b), a abstração metafísica, encontra a sua correspondência na psicanálise, e nomeadamente naquilo que se chama “regressão”, e que tem uma equivalência terminológica no *caminho do regresso* de Plotino. Se para Plotino a alma ultrapassa não só a divisão, mas também a distinção entre pensador e pensado, ela encontra-se assimilada pelo Uno numa espécie de simplificação que se identifica no êxtase resultante da contemplação, por conseguinte, como cremos, este processo aproxima-se do processo criativo da autora, e por outro lado, encontra um ponto em comum com a pele da cobra a que se refere a protagonista de Harbinger, ou seja, podemos interpretar a pele da cobra como outra imagem da Rapariga, ou melhor, é a primeira imagem que fragmentando a personagem a torna novamente incompleta e portanto solitária. É desta “incompletude” que a protagonista se torna prisioneira: relacionando-se com a sua outra imagem, é sempre a mesma na sua diferença mas ao mesmo tempo a imagem absorve-a e a reconduz à sua origem. A tal propósito, Plotino afirma que quando a Inteligência se encontra em frente do Uno, como nos espelhos paralelos, se produz um reflexo infinito, pelo que a imagem volta a apresentar-se sempre igual, todas as vezes incluindo-se naquela anterior. A este

propósito, Plotino afirma que cada arte “quando está na fase de maturidade, é como se criasse outra arte menor, num jogo de miniaturas que contém representações da realidade toda”<sup>3</sup> (RADICE 2017a: 379). “Harbinger” apesar de ser, como dissemos, o único conto de Ana Teresa Pereira em forma de texto para teatro, sintetiza todo o processo criativo da autora, e reduzindo-o a duas personagens que se reflectem produz variante de si mesmas que se auto-contemplam.

Em terceiro lugar, se é verdade que as sinergias filosóficas de Plotino e Jung confluem como *continuum* simbólico no imaginário de Ana Teresa Pereira, é pertinente observar como a importância da psicanálise se revela a fonte de inspiração para o desenvolvimento de “Harbinger”. Em muitas narrativas da escritora encontramos uma das afirmações mais exemplificativas do seu pensamento que aparece a partir dos primeiros livros publicados, como é o caso do romance de *A Última História*, onde lemos: “Como Borges, cedo compreendi que a filosofia é um ramo da literatura fantástica” (PEREIRA 1991: 117) que em “Harbinger” passa a ser: “A psicanálise é um ramo da literatura fantástica” (PEREIRA 2014: 119). Outro aspecto que remete para o âmbito da psicanálise encontra-se no título do conto que se inspira em “Heilbringer”, nome proposto por Carl Gustav Jung para identificar os heróis ou aqueles seres salvíficos que têm a função mítica de integração para o homem comum condenado estruturalmente à sua visão fechada da realidade unilateral e atrófica. Para Jung, essas criaturas, operam, ou melhor cooperam para a criatividade e a riqueza, são figuras heróicas que contribuem para a visão unitária e restauradora do cosmos introduzindo um conhecimento noético da psique (cfr. PIGNATELLI SPINAZZOLA 2015). Os “Heilbringer” enquanto heróis cumprem a tarefa de união e de síntese entre as instâncias: o próprio herói consegue resolver o conflito tensional entre incôscio e cômico fundindo-se no acto criativo de dar ordem ao universo. E não será esta a mesma função das personagens pereirianas que a Rapariga, a protagonista da peça, procura? Ana Teresa Pereira altera o nome de “Heilbringer” para “Harbinger”, e no texto, ao interpretar os alter-egos da rapariga que se manifestam assombrando os espaços e a personalidade da protagonista-escritora, o psiquiatra afirma:

O HOMEM – Harbinger.  
 A RAPARIGA – Como...  
 O HOMEM – Jung usava o termo. Algo de maléfico... de premonitório.  
 A RAPARIGA (em voz baixa) – Harbinger.  
 O HOMEM – Um arquétipo. Como....  
 A RAPARIGA – Não me interessa.  
 O HOMEM – Via-se a si mesma, nesses momentos?  
 (PEREIRA 2014: 107)

Na nossa opinião o preanúncio ou seja, o significado de *heilbringer*, observa-se na obsessão da Rapariga em encontrar não só a personagem masculina das suas histórias –

---

<sup>3</sup> Tradução nossa.



que será Dylan (evocando Dylan Thomas, Bob Dylan e mesmo Dylan Dog o herói, ‘indagatore degli incubi’) – mas também os alter-egos femininos que a obsessionam. Esta procura de criaturas que fazem parte da mesma identidade – a da protagonista – vai-se revelando ao longo das consultas e da relação que acaba por desenvolver com o seu psiquiatra. À medida que as personagens tomam forma como presenças reais e convivem com a protagonista, parece-nos que a mesma perca a sua consistência e se confunda com as criaturas que criou. Estamos assim perante aquela que já foi nomeada “escrita sem lugar” (MAGALHÃES 1999) ou uma “escrita-fantasma” (GUERREIRO 2009), onde as próprias personagens e os lugares já não são reconhecíveis ou mutuamente ancoráveis num tempo e num lugar. Eis que no *teatro mental* da escritora, é como se se assistisse a uma desmaterialização de algumas categorias narrativas, deixando no seu lugar “dimensões” numa *ilusão* de tempo que roda à volta de três círculos, e que no caso de “Harbinger” se apresentam em forma de três actos (como se apresentam as peças de Tennessee Williams). Recordamos o que afirma Rui Magalhães acerca do tempo: na obra de Ana Teresa Pereira ele apresenta-se de maneira negativa como “simulação” do mesmo (cfr. MAGALHÃES 1999). Por conseguinte, e para concluirmos, entre o movimento confluyente entre a *irrealidade* dos autores e a *realidade* das personagens produz-se uma terceira dimensão de onde as personagens criadas se auto-contemplam. Num questionário que submetemos à escritora aquando da nossa tese de mestrado, ela respondeu-nos o seguinte:

A realidade das personagens sempre me interessou. E também a irrealidade dos actores, profissionais ou não. Os meus últimos livros, que têm o teatro como pano de fundo, levam esse tema ainda mais longe (BERTONERI 2013: 139).

É o terceiro nível, aquele que mostra uns e outros em acção, que os põe em movimento. E é esta equação que associámos ao conceito do Uno de Plotino. As investigações de Plotino e aquela de Jung assentavam na tentativa de perceber o que era o mito em que viviam e de que tipo de *rizoma* vinha. É através do mito que Plotino e Jung partilham a compreensão de um por vir existencial numa óptica sintética, ou seja, é na amplificação da imagem simbólica que os dois pensadores conseguem compreender o mito. Para Jung, o símbolo assume uma peculiaridade dúplice pertinente à nossa análise: tem uma componente de realidade e irrealidade, e podemos definir simbólico só quando uma contém outra. Pare o psicanalista não há uma evidente separação, mas o que é claro é que “elas convivem unidas desde a origem numa espécie de síntese”<sup>4</sup> (JUNG 1980: 158) e para Plotino é no movimento do Uno, ou seja, é no seu “em si e por si uniforme” (RADICE 2017a: XXV) que a realidade multiplicando-se se recria. Observamos assim que no texto proposto por Ana Teresa Pereira são convocadas as teorias que referimos para a constante indagação da identidade da protagonista. Se as histórias de Ana Teresa Pereira demonstram que o teatro representa uma das mais estimulantes formas artísticas para o imaginário da mesma (REIS, 2015), então “Harbinger” representa o *teatro mental* por excelência onde

---

<sup>4</sup> Tradução nossa.

se realiza a *terceira identidade pereiriana*, aquela que resulta das memórias convocadas pela protagonista da peça que podemos considerar como *efeito-ecos* do texto: a peça teatral *Orpheus Descending* sobrepõe-se à sua adaptação cinematográfica *The Fugitive Kind* e a partir delas a autora cria uma identidade que sintetiza a sua pluralização. Em relação ao movimento sintético que aparece na obra da autora, parece-nos pertinente fazer referência às seguintes palavras de Plotino: “o Uno é semelhante ao fogo que é calor em si e calor difuso. Mas esse primeiro calor não deve ser considerado como resultado de uma emissão, mas como algo que permanece no fogo, o outro calor advém depois como consequência”<sup>5</sup> (RADICE 2017b: 27).

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que estamos a observar o *teatro de uma mente*, aquele da escritora, e embalados pela narração, o nosso olhar alterna entre o material e o imaterial, e cada sentimento é expresso por uma imagem. Através do exemplo proposto, “Harbinger”, quisemos demonstrar como a autora soube recriar o seu *teatro mental* composto pelas memórias teatrais que mais a marcaram – as obras de Tennessee Williams -, onde a identidade das personagens pereirianas se perde na sua projecção e “regressa” ao lugar potencial onde cabem todas as identidades. É por isso que podemos afirmar que Ana Teresa Pereira soube recriar uma *ideia* de teatro onde a identidade das suas personagens se perde naquela que poderia ser considerada uma terceira identidade que é também a identidade de nenhuma pessoa, isto é, um lugar potencial onde cabem todas as identidades. A personagem pereiriana não chega a nenhum lugar, ela pode participar no jogo de espelhos mas sempre como figura, existe como cópia. Em *Neverness*, ao falar da personagem Kate, o narrador define-a “não como uma mulher que desaparece mas uma que é sempre encontrada”, sendo ela “a primeira e a última” (PEREIRA 2015: 142). Podemos portanto afirmar que a protagonista que encontramos na peça “Harbinger” é uma presença “reencontrada” percorre o seu próprio *caminho de regresso* porque, como nos revela o narrador em *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, “ela não precisa de ser nada, ela já é desde sempre” (PEREIRA 2002: 97).

## BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária:

Pereira, Ana Teresa (2010), *Inverness*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.

Pereira, Ana Teresa (2013), *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*, Lisboa, Relógio d’Água Editores.

Pereira, Ana Teresa (2014), “Harbinger”, em *As Velas da Noite*, Lisboa, Relógio d’Água, pp. 93-139.

Pereira, Ana Teresa (2015), *Neverness*, Lisboa, Relógio d’Água.

---

<sup>5</sup> Tradução nossa.

Bibliografia secundária:

- Bertoneri, Gaia (2013), *Trabalhar no escuro: traduzir Ana Teresa Pereira*, Tese de Mestrado, Turim, Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras.
- Bertoneri, Gaia (2017), “A propósito de *Neverness*: o cinema mental de Ana Teresa Pereira”, in *A Europa e Os Impérios Coloniais dos Séculos XVI, XVII e XVIII na literatura e no cinema*, (org. de) Jorge Carrega e Sara Vitorino Fernandez, Universidade do Algarve, pp. 84-97.
- Calvino, Italo (1993), “Visibilità”, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, pp. 91-110.
- Carroll, Noël (2010), *Filosofia da Arte*, Lisboa, Texto & Grafia.
- Jung, Carl Gustave (1970), “L’origine dell’eroe”, in *Simboli della trasformazione*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 173-207.
- Jung, Carl Gustave (1980), (a cura di) Luigi Aurigemma, *Gli Archetipi e l’Inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Magalhães, Rui (1999), *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*, Braga, Angelus Novus.
- Mitchell, William John Thomas (2008), *Pictorial Turn: Saggi di Cultura Visuale*, Palermo: Duepunti Edizioni.
- Nunes, Maria Leonor (2008), “O outro lado do espelho”, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias* n° 988, 13 a 26 de Agosto, pp. 10-11. Disponível em <https://anateresapereira.wordpress.com/outros-textos/entrevista-jornal-de-letras/>. Acedido a 10 de Fevereiro de 2019.
- Pignatelli Spinazzola, Diego (2015), *Jung e l’alchimia. Introduzione all’alchimia junghiana*, Bologna, Persiani.
- Reis, Amândio (2015), *O livro encenado. Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira*, Lisboa, Edições Colibri.
- Roberto Radice (2017a), (a cura di), “Enneade III”, in *Vita di Plotino di Porfirio. Enneadi (I-III)*, Milano, RBA Italia, traduzione di R. Radice, pp. 243-392.
- Radice, Roberto (2017b), (a cura di), *Plotino*, Milano, RBA Italia.
- Silva, José Mário (2014), “Seis contos e uma peça teatral da mais idiossincrática das escritoras portuguesas”, in *Expresso, Atual*, 27 de Setembro de 2014.
- Trincherro, Mario (2017), (a cura di) *Ricerche filosofiche*, Milano, RBA.
- Williams, Tennessee (1978), *Mémoires*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- Williams, Tennessee (1983), *Orpheus Descending*, England, The University of the South.
- Williams, Tennessee (1986), *Suddenly, Last Summer*, New York, The University of the South. Disponível em [https://books.google.it/books?id=MvX7y3Rb4osC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=life&f=false](https://books.google.it/books?id=MvX7y3Rb4osC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=life&f=false). Acedido a 1º de Janeiro de 2019.
- Wittgenstein, Ludwig (1987), “Investigações Filosóficas”, in *Tratado Lógico Filosófico e Investigações Filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, tradução de M.S. Lourenço.
- Xavier, Leonor (2008), “Histórias submersas”, *Máxima*. Ano 20, n° 232, Janeiro de 2008: 28-30.

**FILMOGRAFIA**

- Lumet, Sidney (2002), *Pelle di serpente*, Milano, Twentieth century Fox home entertainment.
- Mankiewicz, Joseph Leo (2002), *Improvvisamente, l’estate scorsa*, Roma, Sony Pictures Home Entertainment.

**GAIA BERTONERI** PhD in *Digital Humanities* with the thesis *O Efeito Droste: para uma crítica visual da obra literária de Ana Teresa Pereira*. She is presently Reserch Fellow in Portuguese Literature at the Language's Department of University of Turin researching the application of *visual studies* to Portuguese Literature of second half of XXth on the project "L'identità di mezzo: la letteratura portoghese nell'epoca della cultura visuale".

**E-MAIL** [gaia.bertoneri@unito.it](mailto:gaia.bertoneri@unito.it)