
**“Há um mundo que se quebra quando eu falo”:
a emancipação do corpo feminino em
O silêncio, de Teolinda Gersão**

*“There is a world that breaks itself when i speak”: the
emancipation of the female body in The silence, by
Teolinda Gersão*

Ângela Beatriz De Carvalho Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<http://doi.org/10.37508/rcl.2022.n48a492>

RESUMO

Encontrar-se existindo no mundo em permanente diálogo consigo mesmo e com os outros é um dos temas recorrentes na ficção portuguesa contemporânea de autoria feminina, que assinala a construção da subjetividade. A tensão entre existência e linguagem torna-se representativa dos problemas metafísicos inerentes à condição humana, uma vez que “não nos contentamos em viver: precisamos saber o que somos, necessitamos compreendê-lo para dizer ao outro ou para nós mesmos aquilo em que nos vamos tornando”. Em *O silêncio*, de Teolinda Gersão, a inexistência do amor entre um homem e uma mulher resulta da separação das consciências, do cruzamento de dois mundos que não se tocam e da impossibilidade da fala.

PALAVRAS-CHAVE: *O Silêncio*; Teolinda Gersão; Representações contemporâneas da subjetividade; Ficção Portuguesa Contemporânea; século XX; autoria feminina.

ABSTRACT

Finding oneself existing in the world in permanent dialogue, with oneself and with others, is one of the recurring themes in contemporary Portuguese Fiction written by women authors, which signals the construction of subjectivity. The tension between existence and language becomes representative of the metaphysical problems inherent to the human condition, since “we are not satisfied with living: we need to know what we are, we need to understand it in order to tell the other or ourselves what we are becoming.” In *O Silêncio*, by Teolinda Gersão, the non-existence of love between a man and a woman results from the separation of consciousnesses, the crossing of two worlds that do not touch, and the impossibility of speech.

KEYWORDS: *O Silêncio*; Teolinda Gersão; Contemporary representations of subjectivity; Contemporary Portuguese Fiction; - 20th century; female authorship

Lídia imaginou um corpo deitado numa praia, ao lado de outro corpo. Eram um homem e uma mulher e falavam. E o que diziam, ou o que a mulher dizia, era a tentativa de um diálogo fundo, mas fundo do que o diálogo que se trava, ao nível do corpo, entre uma mulher e um homem. Ela procurava uma forma de encontro, através das palavras, um encontro que era, antes de mais, consigo própria, e só depois com o homem que escutava. Ou era apenas um jogo de palavras? (GERSÃO, 1995, p. 11).

O romance, *O silêncio*¹, de Teolinda Gersão, ao iniciar-se desta forma, põe em cena uma questão atemporal: a procura de uma plenitude amorosa ao nível do corpo e do discurso. Um homem e uma mulher, imaginados pela personagem feminina, encontram-se “numa praia em que todas as horas eram iguais e vazias” (GERSÃO, 1995, p.

¹ A grafia original de *O silêncio* será preservada, uma vez que a autora faz questão de seguir as normas ortográficas vigentes em Portugal, anteriores ao Acordo Ortográfico.

11) e deparam-se com a necessidade de preencher o tempo através de palavras a serem pronunciadas, passíveis de revelarem a verdade” ou a “falsidade” daquilo que estava no mais íntimo de cada um deles. Caberá ao leitor acompanhar a postura das personagens, detectar os seus desejos controversos, decifrar a incompatibilidade que se delineia desde o início da narrativa, principalmente o descompasso entre as fantasias de Lídia e a estreiteza do destino que o casamento com Afonso lhe reservava. A personagem feminina, ao romper com um modelo patriarcal e conservador, tornar-se-á um exemplo de insubmissão, capaz de reivindicar os direitos à liberdade e à igualdade. Lídia, representante de uma nova geração de mulheres, torna-se um “sujeito falante e não falado” (CHAUÍ *apud* KEHL, 2016, orelha, grifo do autor) e toma o destino da sua vida em suas próprias mãos. Desta forma, será capaz de adquirir uma nova corporeidade e uma nova forma de ser.

Decorridos alguns anos, após a sua publicação e consequente premiação (1ª. e 2ª. edições, Livraria Bertrand, Lisboa; Prémio de Ficção do Pen Clube), o romance de Teolinda Gersão continua a revelar a sua atualidade, ao tematizar o “deslocamento do feminino”: a emancipação e singularidade de uma mulher capaz de desconstruir a imagem e representação desejadas pelo homem.

Retorno, portanto, à leitura do romance *O silêncio*, a partir de um novo olhar interpretativo, que buscará privilegiar “o conceito de *deslocamento*” que, segundo Marilena Chauí, “permite acompanhar as mudanças nos conceitos de feminino e de feminilidade (bem como de masculino e de masculinidade) conforme se desloca a formação da sociedade burguesa, na passagem da Revolução Francesa para a sociedade urbana industrial do século XIX – quando nasce também a psicanálise.” (CHAUÍ *apud* KEHL, 2016, orelha). Convém, inclusive, explicitar que o conceito de “deslocamento” possui, a princípio, uma “dupla significação: é objetivo, determinado pelas condições histó-

ricas da modernidade, e subjetivo, isto é, forma o conjunto de representações singulares que as mulheres passam a ter de si mesmas” (CHAUÍ *apud* KEHL, 2016, orelha). E, a partir daí, Marilena Chauí, ao comentar a obra de Maria Rita Kehl, *Deslocamentos do feminino*, enfatiza a sua singularidade: o fato de a psicanalista ter acrescentado ao conceito citado uma terceira significação: a da mulher freudiana fundadora da psicanálise – aquela capaz de desvendar o seu querer, a partir da premissa socrática: “Indaga-te a ti mesmo.”

Logo, encontrar-se existindo no mundo em permanente diálogo consigo mesmo e com os outros é um dos temas recorrentes na ficção portuguesa contemporânea de autoria feminina que assinala a construção da subjetividade. A tensão entre existência e linguagem torna-se representativa dos problemas metafísicos inerentes à condição humana, uma vez que “não nos contentamos em viver; precisamos saber o que somos, necessitamos compreendê-lo e dizer, mesmo em silêncio, para nós mesmos” (ou para os Outros), “aquilo em que nos vamos tornando” (NUNES, 1969, p. 132-133).

Em *O silêncio*, de Teolinda Gersão, observa-se a impossibilidade de comunicação amorosa plena entre as personagens masculinas e femininas, resultante da separação entre as consciências. Lídia, ao buscar estabelecer uma relação de intimidade amorosa com Afonso, construída através da palavra e da imaginação criadora, constata a impossibilidade de convivência com o outro que deseja silenciá-la e circunscrevê-la ao seu mundo retilíneo e metódico. A inquietação que a mobiliza leva-a a andar e a pensar em círculos, o que a conduz à descoberta traumática de que “há um mundo que se quebra quando eu falo” (GERSÃO, 1995, p. 123). O que inquieta Lídia, por exemplo, é o desejo de ser, completa e autenticamente – o desejo de superar a aparência e a realidade, através do sonho ou espaço onírico; o desejo de alcançar expressões parciais da existência indefinida, imagens sucessivas do nosso ser, que aparecem num momento para desfa-

zer-se em outro. O que atemoriza e exaspera Afonso, por exemplo, é exatamente esse modo de ser de Lídia, a sua essência e conhecimento errantes, o seu desejo que se corporifica em linguagem verbal ou não verbal (a areia da praia a soltar-se do corpo, o arroz a escoar entre os dedos, as flores espalhadas pelo chão), o seu imaginário criativo. A queda interminável dentro de si mesma leva-a a partir, ao constatar a falência da comunicação entre eles e a presença do vazio no suposto amor – “Não há nada no amor, (...) não há talvez o amor, há o desejo e a satisfação do desejo” (GERSÃO, 1995, p. 60). Após libertar-se e a seu filho da clausura inevitável, a personagem feminina rompe com a situação que a oprimia e emancipa-se: perde-se, de repente, em meio a uma pequena multidão na rua; “caminha e abre passagem com o seu corpo” (GERSÃO, 1995, p. 124), em busca de um vir-a-ser e da construção da própria subjetividade. Lídia opta, assim, pela solidão como forma ou processo de reconstrução da própria identidade que ameaçava diluir-se na do outro.

Diante dessa constatação, torna-se inevitável, aqui, uma alusão às ideias de Nietzsche, presentes em *Assim falou Zarathustra: Do caminho do criador*, referentes à opção do sujeito de libertar-se, “ao assumir a solidão e a falsidade como elementos construtores da realidade do mesmo modo que a verdade e o viver comum” (JARDIM, 2006, p. 158). Antônio Jardim, em um ensaio publicado em *A arte em questão: as questões da arte*, lembra-nos que, na acepção de Nietzsche, “o criar é colocado como a possibilidade de alcançar o libertar-se de si pela superação da imersão na doxa.” Assim, “a solidão do criador é apresentada como a diferença que torna possível o libertar-se, torna propícia a superação da doxa, torna viável o atravessar os limites que sempre se apresentam, a partir da tensão gerada por amor e desprezo” (JARDIM, 2006, p. 158-159). Lídia engendra a sua solidão libertadora, rompe com a existência dogmática, recusa-se a viver dentro de um mundo desde sempre dado, desde sempre já feito, e, por isso,

ao imaginar, sonhar, desenhar e pintar quadros, é desprezada por Afonso:

Você sonha demais, e, à força de querer outras coisas que não há, vai negando as coisas que existem, que é uma forma de alienação pura e simples. Por que o que havia entre ambos, separando-os eram as falsas dimensões sonhadas, disse Afonso, e, por isso, ele proibia-a de sonhar. Mas ela abria um guarda-sol, ou abria um guarda-chuva na rua, e sonhava debaixo do guarda-chuva, onde ele não pudesse ver a sua cabeça e os sonhos que corriam dentro dela. (GERSÃO, 1995, p. 57).

Afonso tem medo de ir ao limite de si próprio e sente abjeção por toda e qualquer coisa que desestabilize seu mundo organizado. Afonso tem medo do risco, da morte e da solidão que o paralisa. Afonso tem medo do silêncio, ao perguntar à Lídia, de forma recorrente, “Em que está a pensar?” e obter a resposta falsa: “Em nada” (GERSÃO, 1995, p. 99). Ao sair da casa “silenciosa”, “morta” e “abafada”, e, ao abandonar Alcina, Afonso opta pela transformação da vida, junto a um corpo jovem; embora vulnerável ao novo e à vertigem de uma atração mútua, não consegue reinventar a sua existência com Lídia, na nova casa “de vento e areia”.

Lídia, “íris, ígnia, um nome esdrúxulo”, “que sobe até ao *i* e nele se quebra,” “ou, se preferirem, um olhar, um fogo, um círculo de fogo, um sol” (GERSÃO, 1995, p. 48 *apud* COELHO, 1984, p. 92), desestabiliza o universo masculino e ordenado de Afonso. Para Lídia e sua circularidade feminina, “contudo não há alternativa senão ir vivendo e experimentando a vida, não há outro valor por que lutar senão pela liberdade de inventar a esperança, aceitando a possibilidade do desastre” (GERSÃO, 1995, p. 119).

Segundo Eduardo Prado Coelho, no ensaio “A seda do lenço (sobre *O Silêncio* de Teolinda Gersão)”, “o essencial da narrativa *O Silêncio* está em que nesse amor se cruzam dois mundos que não se tocam” e, continua ele, “se quiserem todo o livro de Teolinda Gersão modula o famoso aforismo lacaniano: ‘il n’y a pas de rapport sexuel’”² COELHO, 1984, p. 93). E, como há apenas a satisfação do desejo onde o corpo se imprime, o silêncio se instaura, tanto que as personagens reconhecem que “eles eram um homem e uma mulher que não se amavam, porque não conseguiriam falar nunca” (GERSÃO, 1995, p. 111).

O início do romance evidencia, de forma fascinante, essa questão paradigmática relacionada ao dizer Eu ou ao silenciar o Eu, à verdade ou à falsidade do relacionamento amoroso e ao simulacro da linguagem, à busca de liberdade diante do aprisionamento pelo Outro que resiste a sucumbir à sedução das palavras, do imaginário e dos sonhos. Convém retomar a epígrafe, dando continuidade a ela. Vejamos:

² Convém observar que o aforismo lacaniano, citado por Eduardo Prado Coelho (“A relação sexual é impossível”), encontra-se elucidado em *Lacan, o grande freudiano*, de autoria de Marco A. Coutinho e Nadiá P. Ferreira (Rio de Janeiro: Zahar, 2011). Segundo os autores, tal “aforismo lacaniano - ‘não há relação sexual’ - resume a obra de Freud: “Esse aforismo, como outros de Lacan, tem um caráter contundente. Ele não significa que as pessoas não tenham relações sexuais, muito pelo contrário! Ele quer dizer que não há complementação entre os sexos e que não é possível decifrar o enigma da diferença sexual. Freud já havia esbarrado com o mistério que ronda o Outro - sexo, A mulher, quando pergunta: ‘O que quer uma mulher?’” (*Op. cit.*, p. 55-56). Logo, em *O silêncio*, de Teolinda Gersão, observa-se ‘a não-inscrição, no espaço simbólico da fala, do real da relação sexual’, uma vez que ‘o amor desenha-se sobre esse fundo de impossibilidade.’ (COELHO, *Op. cit.*, p. 93). Convém reiterar que isso se confirma, inclusive, através do seguinte fragmento textual: “não há nada no amor, não há talvez o amor, há o desejo e a satisfação do desejo.” (GERSÃO, 1995, p. 60).

Lídia imaginou um corpo deitado numa praia, ao lado de outro corpo. Eram um homem e uma mulher e falavam. E o que diziam, ou o que a mulher dizia, era a tentativa de um diálogo fundo, mais fundo do que o diálogo que se trava, ao nível do corpo, entre uma mulher e um homem. Ela procurava uma forma de encontro, através das palavras, um encontro que era, antes de mais, consigo própria, e só depois com o homem que escutava. Ou era apenas um jogo de palavras? Hesitou, de repente, sem ver claro. Em algum lugar, é verdade, a falsidade começava. Talvez porque a mulher imaginada pressentia que o homem estava parcialmente fora do diálogo e lhe resistia, como se ele representasse, de certo modo, um perigo, e se pudesse finalmente converter numa agressão contra ele próprio. Talvez por medo, sim, (pensou), o homem recusasse participar e levar a sério o que a mulher contava, aceitava-o apenas como um passatempo, compreensível numa praia em que todas as horas eram iguais e vazias. Ele estabelecera, portanto, limites tácitos a todas as palavras, verificou, e, se a mulher que falava tentasse ultrapassá-los, ele obrigá-la-ia a retroceder e a alegar que estava mentindo. (GERSÃO, 1995, p. 11-12).

Essa mulher imaginada por Lídia, por sua vez, reduplica-a, ao escolher “grandes palavras abertas, como céu, mar, ponte, barco, estrada, rio, palavras que ofereciam espaços livres, onde a forma dela própria podia perder-se de vista facilmente, no meio de uma infinidade de outras coisas” (GERSÃO, 1995, p. 12). “Mas a pouco e pouco, insidiosamente, fora-se aproximando de um espaço limitado, concentrado em torno dela mesma,” (GERSÃO, 1995, p. 12) era aí que o diálogo consigo própria começava a adquirir uma forma e afastava-a do Outro. Tal característica, inerente às personagens femininas – “o transcender os liames padronizados e padronizadores, para estar junto a si, aos outros, e às coisas na novidade de cada instante” (JARDIM, 2006, p. 159) –, revela-se passível de evidenciar o espelhamento, a reduplicação e a circularidade do contar. Tal postura resvala para a in-

terpretação de sentido tão bem captada por Eduardo Prado Coelho, no excelente ensaio acima citado, em que alude à consonância entre a ficção de Clarice Lispector e a de Teolinda Gersão. Diz ele:

Utilizando a forma do círculo, Teolinda Gersão faz de cada um dos três blocos do seu livro *um círculo de vida*. Contar aqui não é sobrepor factos, mas alargar progressivamente o impacto da pedra ao cair na água. A forma circular fechada é aqui *um modelo feminino de abertura*: ‘continuo sempre me inaugurando’. E é a nitidez de uma linha recta que nos surge como *a forma masculina da clausura* (COELHO, 1984, p. 82, grifos do autor).

Sob o signo da incompatibilidade e da incompletude amorosas, Lídia imagina – as imagens multiplicam-se, proliferam os *círculos do imaginário*. Afonso – médico cirurgião – “rectifica, tenta reconduzi-la à regra, ou seja, colocá-la em ‘linha recta.’” E, por isso, Lídia – artista plástica – torna a arte de pintar (e o seu correlato: o contar) mutável, movente, instável, “mentirosa”: “estou sentada no chão e vou traçando em verde-escuro uma figura que é apenas e sempre provisória, e devagar irei pensando coisas que o mais leve movimento modifica, uma escrita sobre a água, movimentos da água” (GERSÃO, 1995, p. 76). O mesmo ocorre com a mulher imaginada ou sonhada por Lídia (ou ela mesma imagina-se como sendo outra), cujo contar “líquido” ou liquefeito aproxima-se dos jogos malabares circenses e do universo infantil desenhado. A memória da infância, “onde o inventar é essencial e possível”, permite a configuração de um cenário que projeta “o gato sentado de costas no muro do jardim com as duas pontas dos bigodes saindo de ambos os lados da cabeça” (GERSÃO, 1995, p. 13), a casa que ronrona como uma gata gigante e volta-se para o sol, “uma casa muito jovem que anda pelo jardim de avental branco” (GERSÃO, 1995, p. 16), ou, ainda, a mãe que foge com o amante pela janela aberta, “montados” ambos “em vassouras” (GERSÃO, 1995, p. 19). Por isso, Eduardo Prado Coelho afirma que a

escrita de Teolinda Gersão, que “justapõe blocos frásicos”, “traz consigo a sintaxe elementar da infância, a música gramatical do circo” (ARÊAS, 1994, p. 70). Uma das imagens luminosas e emblemáticas, recuperadas pela reminiscência, poderia servir de metassemia (redução sêmica ou semântica) da própria obra e da subjetividade contemporânea, ao revelar o desejo imaginário do contato cúmplice e solidário com o outro, e que se sabe ser efêmero. Trata-se da corrida das crianças, pelos caminhos pedregosos de terra do jardim, que ora caem e são levadas nos braços por alguém, ora surgem “com os braços abertos para manter melhor o equilíbrio, o vento bate ao de leve na cara, como a mão de uma pessoa, e tem-se a sensação de glória, de repente” (GERSÃO, 1995, p. 13).

Instantâneos de plenitude existencial coexistem com tentativas de realizações fracassadas ou possibilidades de desastres iminentes. Ao romperem as regras instituídas pelo bom senso ou pelo senso comum, os sujeitos, movidos pela angústia, libertam-se ao assumir o desamparo e instauram o novo, ao questionar princípios e fundamentos. Ao constatar o que a doxa (representada por Afonso) almejaria – “a ausência de sonho como alicerce de uma sociedade inteira, uma sociedade sem desejos, sem paixão, e por isso ordenada, programada, bem adaptada ao seu próprio trilho”, Lídia conjectura: “só quando se compreende que a alternativa é mudar a vida ou saltar da janela se adquire a exacta perspectiva das coisas”³ (GERSÃO, 1995, p. 101).

A construção lúdica de *O silêncio* elege como paradigma o nome de Lídia que se aproxima de Lavínia – ambas assinaladas por nomes

³ Aqui, ocorre-nos a reflexão de Vladimir Safatle, presente em *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018), sobre o “salto no vazio,” a partir de uma foto de Yves Klein. Diz ele: “Saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário.” (*Op. cit.*, p. 34-35).

que ascendem e decaem, após um ápice sonoro; seres descentrados ou ex-cêntricos nos universos em que se inserem (e não é à toa a imagem obsediante da “criança sentada à margem”); sujeitos que possuem “uma força interior que amadurece lentamente e de súbito irrompe” (embora a de Lavínia venha a arrefecer depois...); mulheres que se aventuram e ingressam no mundo da solidão que se deseja libertadora; mulheres que assumem o movimento e desprendem-se das casas e vidas programadas daqueles com quem convivem: Afonso e Alfredo – “nomes masculinos iniciados pela primeira letra, o A, o paradigma dos nomes ordenados” (COELHO, 1984, p. 92). Há, também, mulheres circunscritas a esse universo masculino, ou melhor, que “se incrustaram na ordem masculina”: Ana, Alcina. E porque “cada nome é um círculo que se abre e se fecha ou se desdobra”, há também os “intermediários, os nomes que começam por letras do meio: H, J. Mais concretamente, Herberto, Jorge. E é tudo.” (COELHO, 1984, p. 92).

Segundo Eduardo Prado Coelho, do ponto de vista psicanalítico, recusar a desordem, o risco, o ponto de ruptura,

toda a queda no interior de si mesmo, no vazio desse interior, significa querer chegar ao desejo sem aceitar a castração, isto é, a protagonista (Lídia) abre o espaço feminino do desejo, enquanto no homem predomina a função fálica, a garantia do um, onde o sujeito não se perde ao comprometer-se na relação erótica. (ARÊAS, 1994, p. 68).

Inevitável ressaltar, em *O Silêncio*, o substrato psicanalítico em que se baseia a construção da personagem masculina, Afonso, e que a impossibilita de reconhecer e de aceitar o Outro com quem convive – Lídia. As reflexões de Vladimir Safatle, presentes em *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação* (2020), sus-

tentam que a experiência do fascismo levou Lacan, a princípio, a constituir a teoria do Eu da seguinte forma:

Em Lacan, o Eu aparecerá sempre como incapaz de operar mediações com a alteridade e a diferença, como caracterizado pela rigidez, pela estaticidade, por uma concepção defensiva de identidade. Daí por que suas relações serão sempre marcadas pela agressividade, pelas formas imaginárias do conflito e pela redução narcísica do outro. Isso quando o Eu não procura compensar sua fragilidade através da identificação com representações de poder que serão a reduplicação narcísica de si, acrescida da fantasmagoria da onipotência (SAFATLE, 2020, p. 22).

Observa-se que a teoria psicanalítica, implícita ao romance gersiano, *O silêncio*, torna-se evidente, a partir da difícil relação que se instaura entre as personagens masculina e feminina: Afonso “a agredia, recusando-se a escutá-la, ela [Lídia] o agrediu, descrevendo as coisas que ele recusava admitir e por em causa” (GERSÃO, 1995, p. 111). Observa-se “a tensão entre ambos, desde o início. Porque eles eram dois mundos sem pontos de contacto” (GERSÃO, 1995, p. 34): um pertencia ao universo inteligível, o outro ao universo sensível. A própria tensão configura-se através do diálogo, de forma clara: “E se eu dissesse que ela olhava para mim, sentada na margem, e que tinha descido pelos verdes degraus do sonho, tu dirias que não existem sonhos, nem verdes degraus do sonho, nem crianças sonhadas, sentadas” (GERSÃO, 1995, p. 110). Às hipóteses levantadas por Lídia e marcadas pela expressão anafórica, “e se eu dissesse”, Afonso retrucaria: “mas não eram”, “mas nunca houve”, “mas não havia” (GERSÃO, 1995, p. 110-111); obrigando-a a retroceder, em seu espaço imaginário e verbal de criação, e a dizer que mentia. Afinal de contas, Afonso entretinha-se a fazer palavras-cruzadas, buscava preencher significados pré-orientados e enquadrados em margens definidas e precisas. Lídia, por sua vez, angustia-se ao olhar em volta e ao captar

aquilo que Afonso jamais perceberia – uma sociedade saturada de sons e, por isso mesmo, carente ou privada de comunicação essencial, muda e silenciosa:

e o silêncio cresce e é fundo e é total de tal modo que poucos notam que é apenas silêncio, porque há sempre ruídos sobrepostos preenchendo-o, música de fundo, speakears, relatos, informações, publicidade, avisos, profusões de linguagens balbuciadas, com uma extensão talvez máxima, mas com uma comunicação sempre mínima, as pessoas circulam, eficientes, em circuitos cada vez mais fechados, interiorizam a tal ponto o universo de não-palavras que as circunda que acabaram de emudecer por completo, pare de dizer loucuras, disse ele, impacientando-se, não vê que nada disso faz sentido algum. (GERSÃO, 1995, p. 113).

A respeito da subjetividade, o romance de Teolinda Gersão levanta, declaradamente, questões que envolvem os aspectos da sexualidade e identidade sexual e da representação das mulheres em termos políticos. Vários romances pós-modernos, contestatórios, questionam os resíduos da História e reformulam as questões da enunciação (ou da produção e recepção contextualizadas de textos); portanto, na concepção da teórica e feminista Teresa de Lauretis, no ensaio “A tecnologia do gênero,” tais romances devem nos ajudar a reexaminar as noções de destinatários da mensagem e de “processos de sujeitos.” Observa-se, cada vez mais, não só o sujeito que se produz por meio de seus próprios discursos, como também o sujeito produzido por meio do discurso alheio – o sujeito falado por outrem. Na cena ficcional contemporânea, vários são os fundamentos lingüísticos da subjetividade: as alternâncias dos pronomes “eu”, “ele”, no espaço textual; a superposição do passado e do presente; as situações discursivas concretas sem marcadores convencionais, como travessões ou aspas, apenas separadas por vírgulas; a presença de falas ou textos paralelos; a configuração de narrativas baseadas na “insensa-

tez” e nas rupturas textuais, na multiplicidade e na simultaneidade, por meio da sintaxe e de inúmeros reflexos intertextuais; a ausência aparente de coerência; o dirigir-se a um suposto Outro que não se pronuncia; os espaços vazios e silenciosos ou as lacunas textuais; a impossibilidade de se narrar a experiência, a partir do questionamento dos modos de representação da realidade.

Tais estratégias discursivas refletem a dissolução da subjetividade unificada ou da integridade previsível. Constata-se que a imagem da escrita mudou, deixando de ser a da inscrição única e passando a ser a imagem do texto paralelo, narcísico e (des)sacralizante, autorreflexivo e autorreferencial, capaz de recolocar em pauta as subjetividades e sua relação com o “real” ou a perda de tais relações como algo imediatamente acessível, levando ao questionamento de uma possível recuperação de certo substrato de experiência, que, por sua vez, produz uma nova “densidade textual”. “As possibilidades de resgate desses restos de experiências permitem a conformação das identidades subjetivas” (GOMES, 2002, p. 92).

Em *O silêncio*, as alternativas e os discursos modalizantes têm a função de equilibrar e desequilibrar incessantemente a narrativa que não esquece jamais seu caráter de imaginária (ARÊAS, 1994, p. 70). Além disso, a presença de discursos contraditórios e múltiplos reflete o “local impossível” do desejo feminino. Algumas “frases transitivas” (aquelas que transitam de um sujeito a outro ou de uma situação a outra) refletem pensamentos ou sentimentos atribuídos a personagens diversas. Assim, Lídia (a filha) e Lavínia (a mãe), ao irem ao encontro dos respectivos amantes, vivenciam a mesma situação e imaginam a mesma plenitude erótica: “Deitar-se contra o seu corpo” (GERSÃO, 1995, p. 75). À Lavínia – uma mulher que “nunca aprendera a língua do país onde vivia”, “até que um dia estalou de repente e as palavras soltaram-se todas estrangeiras” e “que punha as facas sobre a mesa com as lâminas voltadas contra nós” (GER-

SÃO, 1995, p. 70); uma mulher que, com o tempo, tornou-se “absorta e fatigada”, “perfeitamente silenciada e alheada”; “uma mulher deitada, de olhos fechados, o que era uma forma de fugir de tudo o que não aguentava olhar” (GERSÃO, 1995, p. 64) – são atribuídos alguns possíveis destinos, ao retornar de comboio de uma frustrada viagem, antes empreendida, ao encontro de Herberto. Entre eles destacam-se os seguintes: (a) ao ingerir um líquido que a queima por dentro, “encosta a cabeça na noite” e “procura na morte uma saída”, após ter sido, metaforicamente, “engolida pela casa” ordenada e submetida às normas do tirânico e rico professor Alfredo, que pretendia enquadrá-la na declinação latina *rosa, rosae*, ensinada aos alunos, “transportando-a para o seu jardim” (GERSÃO, 1995, p. 82), no entanto, o previsível suicídio é refutado por Jorge; (b) é encontrada morta, junto à janela do comboio, com “um ramo de violetas na mão”, “seus olhos de vidro quebrados” e “o rosto que começa a ficar lívido” (GERSÃO, 1995, p. 103), no entanto, isso parece ser apenas fruto do imaginário de Lídia, ao esperá-la na estação; (c) tropeça-se em seu “corpo caído de bruços”, na neve, prestes a afundar; seu “rosto dilui-se e é já só água”, no entanto, de súbito, Lavínia “levanta-se e começa a caminhar, com esforço, em direcção ao momento em que irá despertar” (GERSÃO, 1995, p. 120). Essa terceira opção, referente ao que poderia ter ocorrido com Lavínia, estende-se, de forma ambivalente, à Lídia: o rosto desfeito ou liquefeito induz à rasura da identidade a ser preenchida por outrem, em situação semelhante, mas, no entanto, o sujeito refaz-se, o que acentua o carácter flutuante e de incerteza, inerente à narrativa contemporânea, “escrita sobre a água”, repleta de suposições ou versões prestes a se desvanecerem ou escoarem por entre os dedos que seguram os livros.

Ambos os nomes referidos no espaço romanescos de *O silêncio* – Lavínia e Lídia –, surgem como vocativos, ou seja, ambas as personagens femininas são invocadas por um Outro com quem convivem

nas situações-limite vividas por elas. A ambivalência da duplicidade, aliada ao espelhamento inerente a elas, torna-se capaz de revelar o sujeito em crise que investe contra a ordem totalizante. No entanto, os destinos geracionais inerentes às mulheres transgressoras divergem: diferentes momentos históricos respaldam a desistência de Lavínia e a resistência de Lídia. Em um mundo em constante processo de transformação, só resta uma desestabilização permanente das subjetividades e das marcas identitárias.

Como não se pode pressupor a existência de um sujeito consistente, coerente e contínuo, o leitor vivencia diferentes interpretações e capta contraditórias inserções de subjetividade. A construção textual denota a ausência de limites ou fronteiras entre o espaço real e o imaginário, privilegiando a presença errante e sinuosa do inconsciente das personagens. O discurso multifacetado de cada uma delas funda-se na contingência, na dispersão, no deslocamento, em fragmentos de vivências e memórias, “em contrastes de luz e sombras” (GERSÃO, 1995, p. 58).

Resta saber, no entanto se “o Eu que se diz (mas falando por e para um Outro) e o Eu que se esconde (para que o mundo possa emergir) despem-se de subjetividade”⁴ (BARRENTO, 2005, p. 55) ou se, pelo

⁴ Em *Ler o que não foi escrito: conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*, João Barrento esclarece que o Outro, ao qual se refere, não é o que releva da Psicanálise, nem é aquele Outro que atravessa todo um século como figura do desassossego, do cortejo infernal do sempre igual nos tipos urbanos da modernidade desde Baudelaire, ou aquela alteridade da “mão que nos escreve” (esta figura não aparece em Paul Celan); é antes aquele que, numa “poesia das vítimas”, como é a de Celan ou Mandelstam, assume um perfil ético e de solidariedade – mas sem a mínima cedência a uma retórica ideologicamente minada. Até porque Celan não tem ilusões, e sabe que a poesia que quer ser “uma mudança na respiração” em direção ao Outro se arrisca sempre a ir na mesma direção que o olhar de Medusa, o mundo às avessas, os autômatos da arte e as

contrário, revestem-se de uma determinada subjetividade que julgam possuir. Por isso, Lídia pronuncia-se:

e eu sairei a porta e descerei à rua e não voltarei nunca mais, terei todos os caminhos do mundo para andar e irei procurar noutro lugar, noutra casa, meu filho, e se o amor não existir eu o inventarei com o meu corpo, e se a vida não existir eu a criarei com as minhas mãos. (GERSÃO, 1995, p. 122-123).

O romance se fecha com essa decisão de Lídia, cujo “discurso fantasmático é sustentado pelos três verbos: *correr, cair, partir*” (COELHO, 1984, p. 99, grifo do autor): “deixei tudo no lugar e vou-me embora” (GERSÃO, 1995, p.122). Lídia parte para reinventar o mundo, abandona Afonso que a cerceava, que queria “reconverter o Outro na estabilidade do mesmo – a monotonia da recta” (COELHO, 1984, p. 100). Lídia recusa a estagnação ou a resignação e o destino de Lavínia – “e porque não pudeste levar-te a ti mesma voltaste para trás e procuraste na morte uma saída” (GERSÃO, 1995, p. 82). Lídia, circular e movente, “gato que arma lentamente o salto e se transforma em lince” (GERSÃO, 1995, p. 62), situa a sua subjetividade e afirma a opção pelo processo contínuo de criação e pela procura incessante do amor. Dotada de autodefesa e de consciência social, a personagem feminina singular, criada por Teolinda Gersão, resgata novas alternativas de subjetividade e um novo devir histórico. Vejamos:

máscaras da História – estigma do “Já-não” e Ainda-e-sempre” (BARRENTO, 2005, p. 33). Seduzida pelo texto de Barrento, que cria esse singular encontro de discursos, inerentes a sujeitos que nunca se encontraram na vida real, resolvi prolongá-lo, estendendo-o à escritora portuguesa contemporânea – Teolinda Gersão. Parece-me que as reflexões críticas de João Barrento aplicam-se à obra analisada.

Porque uma força interior amadurece lentamente e de súbito irrompe e é uma força de mudança, então no tecido social abrem-se buracos demasiado numerosos, as casas desmoronam-se, as cidades de medo e agressão e silêncio começam a rasgar-se, e por todos os rasgões vai entrando o sol e as cabeças de crianças assomam (GERSÃO, 1995, p. 110).

Lídia rasura o silêncio que lhe era imposto e, através da sua fala, fragmenta ou quebra o mundo automatizado, desumanizado, rasura os simulacros do amor e as máscaras da História. Lídia, consciente de seu desamparo e do rumo que a sua vida, ao lado de Afonso, vinha tomando, decompõe o corpo político e social que até então existia. Lídia, ao esvaziar o poder constituído, emancipa-se, transforma a realidade de opressão em desejo a ser vivido em plenitude. Lídia liberta-se, rompe com os paradigmas de uma relação que pretendia cercar a sua liberdade de pensamento e sua imaginação criativa, assume o horizonte da sua subjetividade. Parece-nos, portanto, que Lídia, corpo metonímico e paradigmático transgressor, imerso na contemporaneidade, torna-se passível de instaurar o metafórico social. Lídia exemplifica, com perfeição, o “deslocamento do feminino”, tão bem teorizado por Maria Rita Kehl, ao assumir o seu próprio devir histórico emancipatório baseado no conhecimento de si própria.

Levando-se em consideração que “sociedades são, em sua dimensão, circuitos de afetos”, uma vez que “elas constroem vínculos através da maneira com que corpos são afetados, objetos sentidos e corpos impulsionados” (SAFATLE, 2018, orelha), não resta dúvida de que a ficção de Teolinda Gersão, *O silêncio*, através da configuração da personagem feminina, Lídia, focaliza um circuito de afetos capaz de produzir um corpo político, individual e coletivo que instaura uma nova corporeidade e uma nova forma de ser. Bem-haja!

RECEBIDO: 09/05/2022 APROVADO: 28/08/2022

REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector. *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Literaturas de Língua Portuguesa e a Renovação do Discurso Literário. Porto Alegre: CECLIP/CPGL – EDIPUCRS, 1994. p. 66-71.

BARRENTO, João. *Ler o que não foi escrito: Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. Lisboa: Cotovia, 2005.

CHAUÍ, Marilene. Orelha. In: KELH, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

COELHO, Eduardo Prado. A seda do lenço (sobre *O Silêncio* de Teolinda Gersão). In: *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 91-100.

FERREIRA, Nadiá P.; JORGE, Marco A. Coutinho. *Lacan, o grande freudiano*. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (Psicanálise, Passo a Passo, 56).

GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

GOMES, Renato Cordeiro. Modos narrativos e impossibilidade da experiência. *Margem. Margenes*. Revista de Cultura, n. 1, julho de 2002. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador. p. 90-95.

HUTCHEON, Linda. O sujeito na/da/para a história e sua estória. In: HUTCHEON, Linda *Poética do Pós-Modernismo*. História. Teoria. Ficção. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991. p. 203-226.

JARDIM, Antônio. Nietzsche e as questões da arte: do caminho do criador ao caminho do libertar-se. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 158-168.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969. p. 93-130.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. revista. 3. reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (1. ed. Cosac Naif, 2015).

_____. *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MINICURRÍCULO

ÂNGELA BEATRIZ DE CARVALHO FARIA é Doutora em Letras Vernáculas - Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Professor Associado 4 da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Ficção Portuguesa Contemporânea, Guerra Colonial Africana, Escrita de Autoria Feminina, Memória e História. 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 e filosofia.