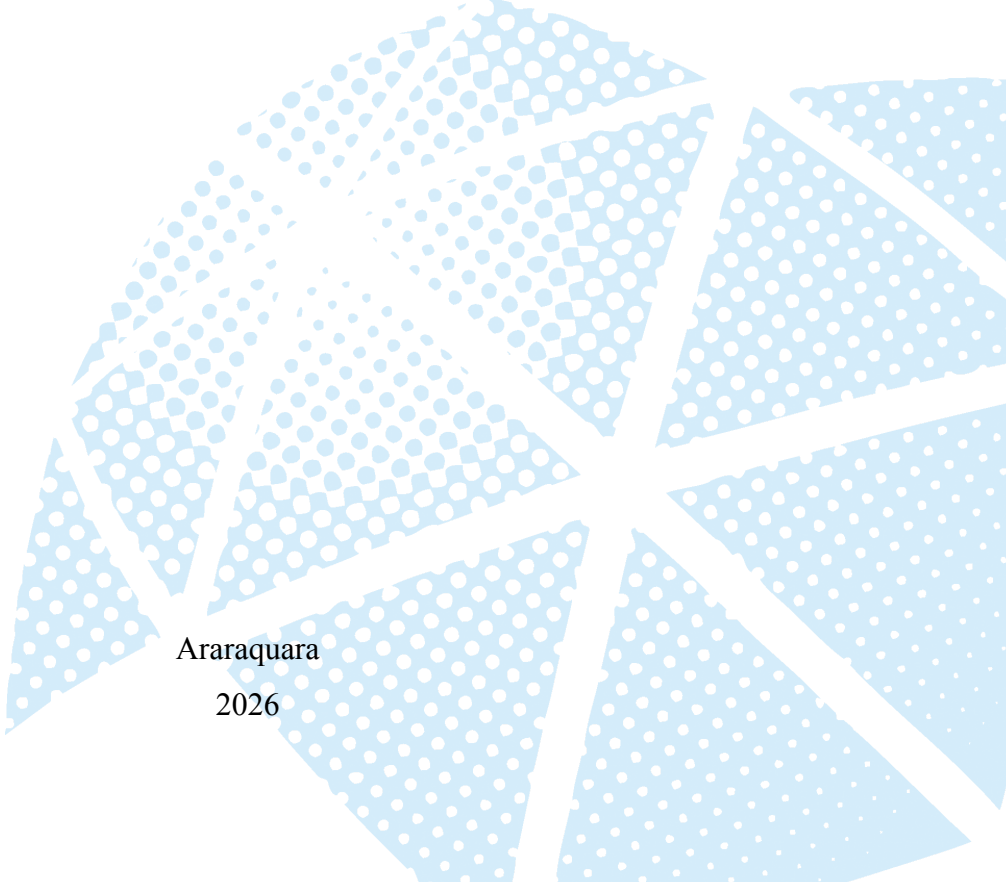


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

JÚLIA FONTANA

REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES EM CONTOS DE TEOLINDA GERSÃO:
dinâmicas de tensão e resistência

Araraquara
2026



JÚLIA FONTANA

REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES EM CONTOS DE TEOLINDA GERSÃO:
dinâmicas de tensão e resistência

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara,
para obtenção de Mestrado em Estudos
Literários.

Área de concentração: Teorias e críticas da
narrativa

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá
Carvalho Ribeiro

Araraquara

2026

F679r	Fontana, Júlia REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES EM CONTOS DE TEOLINDA GERSÃO : Dinâmicas de tensão e resistência / Júlia Fontana. -- Araraquara, 2026 90 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara Orientador: Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro 1. Literatura Portuguesa. 2. Mulheres na arte. 3. Literatura moderna Séc. XIX História e crítica. I. Título.
-------	--

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A presente pesquisa está inserida no contexto da tendência crítica contemporânea que envolve o processo de repensar o cânone literário português, especialmente considerando a necessidade da valorização da autoria de mulheres. Isso ocorre especialmente diante do histórico de apagamento que envolve as vozes de mulheres na cena literária canônica, o qual ainda ressoa na atualidade. Nesse aspecto, autoras como Teolinda Gersão (1940) mostram-se de grande relevância ao desenvolverem personagens mulheres que sumarizam experiências as quais representam o sujeito atravessado pela modernidade e, também, pela posição socialmente marginalizada imposta a elas.

Os estudos sobre os romances mostram-se mais frequentes na fortuna crítica em Teolinda Gersão, sendo essa pesquisa, assim, uma potencial contribuição ao promover um enfoque nos seus contos — e, especificamente, em três daqueles reunidos em *Alice e outras mulheres* (2020). Na análise, salienta-se a maneira com a qual eles permitem, assim como os romances gersianos, possibilidades de interpretação que destacam questões profundas relacionadas à construção da identidade e da subjetividade das personagens mulheres. Essa representação também ocorre de modo a articular esferas de opressão, presentes nos três contos do *corpus*, com as formas de resistência que promovem as três protagonistas.

Nesse viés, relacionam-se, para a análise, conceitos provenientes de diferentes tradições: a noção de “indivíduo problemático” de Georg Lukács; a ideia do sujeito moderno como vítima de um turbilhão de “desintegração e mudança” de Marshall Berman; o descentramento identitário de Stuart Hall e a concepção de “literatura de resistência” de Alfredo Bosi — entendendo que, mais do que somente um tema, a resistência é parte inerente à escrita da autora em questão. Para mais, ao aplicar a teoria de Ricardo Piglia sobre as duas histórias do conto, a aparente e a secreta, a pesquisa revela como os textos de Gersão operam enquanto uma dupla narrativa: ao mesmo tempo em que registram o adoecimento e o silenciamento das personagens, inscrevem, na própria tessitura da escrita, atos de subversão de maneiras variadas.

O recorte de gênero presente na experiência da modernidade constitui, assim, uma faceta importante da obra de Teolinda Gersão, o qual pode ser compreendido a partir das contribuições desta pesquisa. Da mesma forma, entende-se a amplitude significativa presente nos contos em questão, propiciando novas possibilidades interpretativas acerca de uma das mais relevantes representantes da autoria de mulheres em Portugal, a partir de suas narrativas curtas.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research is situated within the context of the contemporary critical tendency involving the process of rethinking the Portuguese literary canon, especially considering the need to valorize women's authorship. This is particularly relevant given the historical erasure surrounding women's voices on the canonical literary scene, which still resonates today. In this regard, authors such as Teolinda Gersão prove to be of great relevance as they develop female characters who summarize experiences representing the subject shaped both by modernity and by the socially marginalized position imposed upon them.

Studies on Gersão's novels are more frequent in her critical fortune; thus, this research offers a potential contribution by promoting a focus on her short stories—specifically, three of those gathered in *Alice e outras mulheres* (2020). The analysis highlights the way in which these stories, much like Gersão's novels, enable interpretations that bring to light profound issues related to the construction of identity and subjectivity in female characters. This representation also articulates spheres of oppression, present in the three stories of the *corpus*, with the forms of resistance promoted by the three protagonists.

In this regard, the analysis draws upon concepts from different traditions: Georg Lukács's notion of the “problematic individual”; Marshall Berman's idea of the modern subject as a victim of a vortex of “disintegration and change”; Stuart Hall's concept of identity decentering; and Alfredo Bosi's conception of “literature of resistance”—understanding that, more than merely a theme, resistance is an inherent part of the author's writing in question. Furthermore, by applying Ricardo Piglia's theory of the two stories within a short story (the apparent and the secret one), the research reveals how Gersão's texts operate a double narrative: while recording the characters' illness and silencing, they inscribe, within the writing itself, acts of subversion in various ways.

Thus, the gender perspective present in the experience of modernity constitutes an important facet of Teolinda Gersão's work, which can be understood through the contributions of this research. Likewise, the significant scope found in the short stories in question is recognized, corroborating new interpretive possibilities regarding one of the most relevant representatives of women's authorship in Portugal through her short narratives.

JÚLIA FONTANA

REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES EM CONTOS DE TEOLINDA GERSÃO:
dinâmicas de tensão e resistência

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Mestrado em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e críticas da narrativa

Data da defesa: 15/06/2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dr. Eduardo Soczek Mendes
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dra. Bianca Mattia
UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

À Paschoalina Bastianelli Mendes, minha avó
e principal inspiração de força e resistência,
dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por me ensinarem o valor da dedicação e pelos infinitos esforços para que eu tivesse acesso a uma educação de qualidade. É tudo por vocês.

Aos meus irmãos, Patrícia, Daniel e Thaís, que aconselharam cada uma das minhas decisões na vida adulta e, tantas vezes, passaram horas me ajudando a fazer as tarefas de casa na minha infância. Meu amor pelos estudos começou ali, com vocês.

À Victoria e à Maria Clara, minhas companheiras de casa e de graduação que estiveram comigo desde a primeira palavra escrita em meu projeto de mestrado.

Às amigas que são refúgio, suporte e lugar seguro há tanto tempo. Camila, Giovana, Lígia, Leonardo e Maria Beatriz, compartilhar cada dor e cada alegria com vocês foi o que me permitiu chegar até aqui.

Ao meu orientador, Gustavo, por ter incitado em mim o desejo pela pesquisa já nos primeiros dias de graduação, e por ter me acompanhado desde o início com tanto zelo, paciência e cuidado.

Aos professores que são, para mim, inspiração e referência. Paulo, Maria Lúcia e Renata Junqueira durante a graduação e pós-graduação; e Amanda, primeira professora a me incentivar a trilhar o caminho das Letras.

À banca avaliadora e à Unesp, pelo incentivo à pesquisa acadêmica.

Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais.

(Piglia, 2004, p. 104).

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar as representações das mulheres em três contos de Teolinda Gersão, “Uma orelha”, “Se por acaso ouvires essa mensagem” e “Pranto e riso da noiva assassina” — todos pertencentes à obra *Alice e outras mulheres* (2020). Para tal, são investigadas as dinâmicas de tensão e de resistência que permeiam a construção das protagonistas. Nesse objetivo, parte-se de uma perspectiva que articula a fortuna crítica existente em Teolinda Gersão; teorias narrativas, a partir de autores como Gérard Genette, Júlio Cortázar e Ricardo Piglia; estudos sobre modernidade, a partir de autores como Marshall Berman e Stuart Hall; e o conceito de resistência literária, a partir das contribuições Alfredo Bosi. O estudo demonstra como as personagens, em contextos de opressão patriarcal, silenciamento e relações amorosas degradantes, elaboram estratégias de subversão — como o segredo e o próprio ato de narrar — para confrontar as forças que as oprimem. A análise também revela que a obra estudada explora profundamente a complexidade psicológica das personagens em questão, considerando também o sujeito problemático compreendido por Georg Lukács. Assim sendo, a pesquisa demonstra como os textos configuram-se enquanto literatura de resistência, com semelhanças e também com particularidades próprias, formulando novas possibilidades de pensamento e ressignificação da condição feminina no panorama da literatura portuguesa contemporânea.

Palavras-chave: representações das mulheres; Teolinda Gersão; modernidade e resistência.

ABSTRACT

This research aims to analyze the representations of women in three short stories by Teolinda Gersão — “Uma orelha”, “Se por acaso ouvires essa mensagem” and “Pranto e riso da noiva assassina” — all part of the work *Alice e outras mulheres* (2020). To achieve this, we investigate the dynamics of tension and resistance that permeate the construction of the female protagonists. With this objective, we adopt a perspective that articulates the critics on Teolinda Gersão; narrative theories, based on authors such as Gérard Genette and Ricardo Piglia; studies on modernity, drawing from authors like Marshall Berman and Stuart Hall; and the concept of literary resistance, based on the contributions of Alfredo Bosi. The study demonstrates how the characters, in contexts of patriarchal oppression, silencing, and degrading romantic relationships, develop strategies of subversion — such as secrecy and the act of narrating itself — to confront the forces that oppress them. The analysis also reveals that the studied work deeply explores the psychological complexity of the characters in question, also considering the problematic subject as understood by Georg Lukács. Thus, the research demonstrates how the texts constitute themselves as literature of resistance, with similarities but also their own particularities, formulating new possibilities and re-signifying the female condition within the context of contemporary Portuguese literature.

Keywords: women’s representations, Teolinda Gersão, modernity and resistance.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. AUTORIA DE MULHERES NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA.....	16
2.1. Contexto sociocultural da literatura contemporânea em Portugal.....	16
2.2. Aparato teórico no conceito de modernidade.....	26
2.3. A autoria de mulheres na literatura portuguesa.....	33
3. ALICE E OUTRAS MULHERES E AS ABORDAGENS NARRATIVAS.....	37
3.1. Teolinda Gersão e Alice e Outras mulheres.....	37
3.2. Elementos do discurso narrativo e a forma do conto.....	42
4. ANÁLISE DOS CONTOS: ASPECTOS DE RESISTÊNCIA E AS HISTÓRIAS SECRETAS.....	53
4.1. “UMA ORELHA”.....	53
4.2. “SE POR ACASO OUVIRES ESSA MENSAGEM”.....	66
4.3. “PRANTO E RISO DA NOIVA ASSASSINA”.....	72
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS.....	86

1. INTRODUÇÃO

A literatura de autoria de mulheres tem se tornado um tema cada vez mais estudado em meio acadêmico, seja no intuito de redescobrir as vozes apagadas no decorrer da História, ou para analisar, fomentar e discutir a obra de autoras contemporâneas. Por anos, as mulheres foram excluídas do contexto de escrita em Portugal — em detrimento, inclusive, da impositação da voz feminina. Não apenas excluídas, por séculos as escritoras foram apagadas da História e, ainda contemporaneamente, a luta por representação e por representatividade de mulheres, no âmbito literário, continua a enfrentar empecilhos. Para Furlan (2021, p.22) em “A liberdade feminina como força criadora: Natália Correia, o matrismo e o pós-matrismo”, isso ocorre especialmente ao considerar as marcas deixadas pelo período salazarista no país. Dessa maneira,

é fundamental reescrever o discurso a partir do olhar e da autoria feminina, pois, assim que as políticas sexuais e de construções de gênero protagonizarem os discursos tanto no mundo acadêmico quanto no dia a dia, os historiadores tradicionais dificilmente poderão persistir em contar histórias do passado humano nos velhos moldes.

Nesse cenário, a portuguesa Teolinda Gersão emerge enquanto uma das principais escritoras do contexto contemporâneo, desenvolvendo, em suas obras, temáticas significativas e, de modo especial, protagonistas mulheres de considerável complexidade. Entre suas publicações, destacam-se títulos como *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* (2021), *A cidade de Ulisses* (2019), *A casa da cabeça de cavalo* (2017) e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982). Sendo autora sobretudo de romances, a fortuna crítica mais robusta a seu respeito reside justamente na análise de suas narrativas romanescas.

Ainda que menos estudados, porém, os contos de Teolinda Gersão também permitem reflexões relevantes e proveitosas no que tange à produção literária de autoria de mulheres em Portugal — sendo esse um dos principais motivadores para o desenvolvimento dessa pesquisa. Os contos da autora dividem-se nas coletâneas *Histórias de ver e andar* (2002), *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007), *Prantos, Amores e Outros Desvarios* (2016), *Atrás da Porta e Outras Histórias* (2019) e *Alice e outras mulheres* (2020).

Esta última, *Alice e outras mulheres* (2020), foi publicada pela editora Oficina Raquel, sediada na cidade do Rio de Janeiro, com uma série de contos já previamente publicados pela autora, em uma organização direcionada especificamente ao público brasileiro. Nela, encontram-se os textos que constituem o *corpus* desta pesquisa: “Uma orelha”, “Pranto e riso da noiva assassina” e “Se por acaso ouvires essa mensagem”. Nos três, tem-se protagonistas construídas com uma complexidade singular, a qual é analisada neste trabalho.

Nesse viés, buscamos desenvolver uma análise que levasse em consideração todos os aspectos apontados: o cenário da autoria de mulheres em Portugal, considerando tanto as tendências críticas mais recorrentes acerca da literatura contemporânea em geral quanto as questões de gênero; e cada um dos três contos em particular, incluindo seus aspectos narrativos e elementos constitutivos. Entre eles, destacam-se os traços de modernidade indissociáveis aos referidos contos, partindo dos pressupostos teóricos em questão nesta pesquisa. Também levamos em consideração as concepções já amplamente aceitas e difundidas pela crítica ao se tratar da literatura de Teolinda Gersão, como é o caso da dimensão do silêncio, que paira em muitas de suas produções.

Para mais, desenvolvemos, na análise, um olhar comparativo, enriquecido pelas considerações de Tânia Carvalhal, referência em literatura comparada. Essa perspectiva, por sua vez, tem por objetivo salientar e analisar pontos de semelhança e de contraste entre as três personagens, em especial em relação às suas vivências decorrentes de seus relacionamentos amorosos. Assim sendo, pretende-se destacar os aspectos singulares da construção da personagem feminina em se tratando de Teolinda Gersão, a fim de identificar os contos do *corpus* enquanto literatura de resistência — segundo terminologia utilizada por Alfredo Bosi (1996).

Os contos serão analisados de acordo com a ordem em que estão organizados no livro, a começar por “Uma orelha” e seguido de “Se por acaso ouvires essa mensagem”, ambos presentes na primeira parte da obra, intitulada “Velhas maneiras”. Por último, será analisado “Pranto e riso da noiva assassina”, que se encontra na segunda parte, intitulada “Maneiras de hoje”. Para a seleção dos contos do *corpus*, foi levado em consideração que a leitura comparada dos três configura uma espécie de chave interpretativa a qual permite uma visão mais clara dos padrões vivenciados frequentemente pelas mulheres na sociedade contemporânea. Ainda que haja dois contos presentes na primeira parte e um na segunda — excluindo-se como objeto de análise, portanto, os contos da terceira parte — a pesquisa foi estruturada dessa maneira por observar particularidades de íntima relação entre os três contos selecionados. Isso ocorre envolvendo tanto a composição das personagens, suas vivências e, especialmente, a forma com que se dá a representação da resistência de maneira mais sutil e que poderia, até mesmo, passar despercebida.

Nesse sentido, de antemão, é possível pensar que as protagonistas passam, cada uma a seu modo, por processos de adoecimento em razão de suas relações amorosas — o que, ao mesmo tempo que configura as formas de opressão às quais estão sujeitas, também possibilita a busca por formas de resistência e insubordinação. Esse aspecto essencial interliga as três

narrativas de modo singular, tornando proveitosa e mais contextualizada a análise dos três comparativamente. Além disso, outros elementos também evidenciam as relações existentes entre os três contos: a repressão do direito à fala, a esfera do silêncio, o elemento do fio telefônico como possível forma de salvação e outros que serão aprofundados na análise.

No caso de “Uma orelha”, observamos uma protagonista que narra sua história através da mediação de um telefonema, a um interlocutor não-nomeado. Desde o início, a personagem Isaura pede insistentemente pela possibilidade de falar sem interrupções, de modo a poder contar sua versão dos eventos que lhe ocorreram após casar-se com Joaquim, um homem mais jovem e que havia sido seu aluno quando ela ensinava Matemática em um liceu. Antes detentora de um prestígio maior do que o rapaz, Isaura vivencia uma espécie de decadência: deixa de sair de casa, encontra indícios da infidelidade do marido e, conseqüentemente, deprime-se. A personagem vivencia a sensação de despersonalização, deixando de se reconhecer e até mesmo chegando a tentar suicídio.

Em toda sua narração, Isaura afirma ser vista como louca por aqueles que a rodeiam, tanto Joaquim quanto os médicos que a acompanham, forças opositoras que geram no conto uma intensa atmosfera de tensão. Ao final, vê-se que Isaura encontra, no elemento do segredo — ao fingir ingerir as medicações prescritas pelo seu psiquiatra — a sua principal forma de resistência. Ela também está aliada à quebra do seu silêncio ao contar sua história — de modo que o leitor só pode, inclusive, acessar os fatos narrados através do ponto de vista da própria personagem.

Já no caso de “Se por acaso ouvires essa mensagem”, o conto também aparenta ser constituído a partir de uma espécie de súplica, porém, agora, não pelo direito de falar, e sim pelo clamor de ser ouvida. Apenas ao final, revela-se que, ao contrário de “Uma orelha” — no qual o interlocutor pouco importa diante da grande necessidade de falar que pulsa viva em Isaura — existe um interlocutor claro: a figura de Deus. Através de sua narração, a protagonista afirma ter sido contaminada com uma infecção sexualmente transmissível não especificada, após relacionar-se com seu par romântico. Novamente, o elemento da infidelidade masculina faz-se aparente, mas agora de outra forma: a partir da impossibilidade de que ela pudesse estabelecer uma relação de confiança com seu parceiro, tendo em vista seu desinteresse em alertá-la dos riscos de contaminação.

Como é comum aos três contos, essa protagonista também adoece física e psicologicamente, de forma associada ao sentimento de culpa. Entretanto, já em uma possível transição das “Velhas maneiras” para as “Maneiras de hoje”, a personagem entende que, apesar de seu descuido, ela não é a única possível culpada pela situação, de modo a afirmar ter

sido, antes mesmo que de seu parceiro, traída pelo próprio Deus o qual permitiu tal situação. Mais do que abordar apenas a infidelidade do homem, então, o conto sugere ser o Deus presente no imaginário cristão o verdadeiro responsável por trair a confiança da protagonista, propondo uma reflexão inovadora a respeito do papel da religiosidade nas vivências de mulheres. Mesmo sem que a protagonista saiba se existe de fato o Deus a quem se dirige, observa-se uma narração com grande profundidade psicológica, como também é observado nos demais contos do *corpus*.

Por último, em “Pranto e riso da noiva assassina”, tem-se uma protagonista que acredita ter sido a responsável pela morte de seu marido após perfurar uma foto dele com um alfinete, em um momento de raiva após suspeitar de sua traição. Também é possível observar, aqui, os elementos da infidelidade masculina e do adoecimento psicológico da personagem mulher, a qual passa boa parte da narrativa afundando-se no sentimento de culpa, a ponto de, como Isaura, chegar a não mais se reconhecer. Porém, ao contrário do primeiro conto, aqui a personagem chega, ao final, a uma conclusão precisa: não é ela a verdadeira culpada pela morte do marido, tendo em vista que, racionalmente, espetar um alfinete em uma foto não seria capaz de pôr cabo à vida de um ser humano.

Ela decide, então, dar seguimento normalmente à sua rotina, sem se preocupar mais com tal acontecimento. Justamente por ser tão momentânea, a referida decisão da personagem permite que o leitor se questione acerca da veracidade dos fatos narrados — ou, ainda mais, questione o próprio raciocínio lógico contraposto às sensações da narradora antes descritas. Essa oposição entre lógica e intuição é outro elemento apontado como recorrente na obra de Teolinda Gersão, também presente nos contos estudados.

Verificaremos, portanto, com mais detalhamento, o modo como essas narrativas curtas contribuem, de maneira diversa, para a representação ficcional das mulheres na literatura portuguesa contemporânea. Pretende-se verificar, nesse viés, a densidade psicológica que permeia os três contos, juntamente aos seus elementos comuns. Nesse sentido, tem-se, por exemplo, o sentimento de culpa feminina, as tensões em seus relacionamentos amorosos, o adoecimento físico e mental e a profunda necessidade pelo direito à comunicação.

Assim sendo, essa pesquisa justifica-se a partir da necessidade da valorização do protagonismo da literatura de autoria de mulheres — tema que ganhou destaque na instituição de desenvolvimento deste trabalho, a Faculdade de Ciências e Letras, graças às contribuições da pesquisadora Renata Soares Junqueira. Também pretende-se corroborar a compreensão do estágio da atual literatura portuguesa, além de contribuir para os estudos que buscam diálogo entre Brasil e Portugal, uma vez que Teolinda Gersão tem muito contato com o país:

ambientou *O regresso de Julia Mann* em Paraty, no Rio de Janeiro, e, como visto, direcionou *Alice e outras mulheres* justamente ao público brasileiro.

Nesse objetivo, a pesquisa está dividida, para além da presente introdução, em três partes. Em primeiro lugar, no capítulo “A autoria de mulheres na literatura portuguesa contemporânea”, pretende-se traçar um panorama geral do contexto sociocultural e das principais tendências da literatura contemporânea em Portugal, fornecendo também um referencial teórico que pauta a afirmação de que a modernidade é um aspecto indissociável de parte dessas publicações, aliado às especificidades da autoria de mulheres no país. Para a contextualização sociocultural da literatura portuguesa contemporânea, serão tomadas por base as contribuições de Gabriela Silva e Miguel Real. Já para aprofundar o entendimento do conceito de modernidade que será compreendido como um elemento intrínseco aos contos em questão, apresentaremos ênfase nas contribuições de Marshall Berman, Stuart Hall e Georg Lukács. Por último, para destacar questões de gênero relevantes para a discussão, serão referenciadas autoras como Rita Terezinha Schmidt e Maria Heloísa Martins Dias, importantes estudiosas para contribuir com as discussões que envolvem a composição do cânone como compreendemos hoje e a marginalização da autoria de mulheres.

A seguir, em “Teolinda Gersão e *Alice e outras mulheres*”, objetiva-se compreender a visão da crítica já existente acerca da obra em questão, discutindo também as principais tendências em Teolinda Gersão. Além disso, pretende-se destacar elementos fundamentais para a composição de narrativas e para a forma do conto em si, esclarecendo suas especificidades enquanto gênero textual selecionado para análise. Nesse objetivo, as contribuições de Gérard Genette serão essenciais para basear nosso entendimento das categorias narrativas; e autores como Júlio Cortázar, André Jolles e Ricardo Piglia serão retomados nos estudos da forma do conto. Também nessa etapa, serão lembradas as considerações de Tânia Carvalhal ao tratar a literatura comparada, visando esclarecer que essa é entendida como um meio de análise, e não um fim em si.

Dedica-se, então, um capítulo para a análise de cada um dos três contos do *corpus*, considerando as tensões constituintes de cada um deles, os aspectos de modernidade e as complexidades das personagens mulheres de cada uma das três narrativas selecionadas. Serão aplicadas, na análise, os elementos teóricos estudados nos capítulos anteriores. Em especial, destacamos o impacto das ideias de Marshall Berman e Georg Lukács a respeito do sujeito moderno, buscando evidenciar como as personagens em questão são transpassadas pela modernidade. Também constitui parte essencial da análise a concepção de que os contos do *corpus* constituem-se como literatura de resistência, utilizando tal conceito conforme as

sugestões de Alfredo Bosi. Por fim, há um capítulo para as considerações finais obtidas ao longo desta dissertação.

2. AUTORIA DE MULHERES NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

2.1. Contexto sociocultural da literatura contemporânea em Portugal

Antes de adentrar as especificidades da autoria de mulheres na literatura portuguesa, faz-se importante compreender o cenário geral da literatura contemporânea no país, entendendo que Teolinda Gersão é uma referência da literatura da passagem do século XX ao século XXI. Para tal, é essencial levar em consideração os processos que constituíram historicamente a cena literária que observamos hoje. Em *O romance português contemporâneo*, Miguel Real (2012) discute elementos primordiais para a construção da prosa contemporânea de modo geral, entendendo as movimentações e tendências históricas que levaram à sua formação.

O autor destaca que a visão realista do romance apresentou domínio quase absoluto no país até meados do século XX, quando, entre as décadas de 1950 e 1970, ocorreu “uma violentíssima contestação da concepção realista de romance” (Real, 2012, p.5). Entendemos o caráter simplista de generalizações como essa, uma vez que existem estudos que indicam a presença de elementos que, futuramente, seriam caros à modernidade já em alguns autores realistas. Apesar disso, faz-se de grande ajuda visualizar o contexto geral da história literária, como aponta Real, para facilitar o entendimento do que viria a ser a novíssima ficção portuguesa. Nesse sentido, o autor aponta que, na década de 1980, após esse período de contestação dos anos 50-70, houve uma “lenta recuperação do realismo, dotado de novas qualidades, incorporando o esteticismo e o desconstrucionismo narrativos das duas décadas anteriores” (Real, 2012, p.5), tendência que Real considera predominante até o momento abarcado em seu estudo, os anos de 2010.

O pesquisador ainda analisa as relações entre tais mudanças na cena literária e os eventos políticos que marcaram intensamente o contexto português. Para ele:

Não sem espanto, constata-se, neste período, a existência de uma fortíssima homologia entre a evolução do romance (realismo — esteticismo/desconstrucionismo — novo realismo) e a evolução da sociedade como um todo. Com efeito, a sociedade portuguesa transitou de um regime autoritário de ordem social rígida e impositiva (o Estado Novo de Oliveira Salazar), correspondente, na consciência do autor, à obediência estrita a preceitos literários clássicos da arte realista, para uma lenta mas progressiva desconstrução das instituições sociais salazaristas (agonia do Império, Guerra Colonial, criação de novos partidos e organizações políticas

clandestinas, contestação sindical e estudantil, emigração ilegal na ordem de quase um milhão de portugueses, negação da estrutura clássica da família, movimentos de libertação da mulher...), que corresponde, no plano estético, à emergência da desconstrução das categorias clássicas do romance (personagens, estatuto do narrador, tempo, espaço, ação, intriga...). Finalmente, restabelecida a ordem social pós-25 de Abril de 1974, consolidado o regime político democrático e liberal com a integração de Portugal na Europa comunitária, a visão realista do romance retorna, integrando no entanto os contributos estéticos das décadas de 60 e 70, nascendo assim um novo realismo, o realismo perspectivístico, fragmentário e cosmopolita, de timbre lúdico, próprio da atual sociedade portuguesa, também ela cosmopolita (Real, 2012, p.6).

Como bem evidencia o autor, as mudanças históricas ocorridas no país moldaram intensamente as visões de mundo portuguesas, ao mesmo tempo em que impactaram a constituição da prosa contemporânea. Esse “novo realismo” ao qual Real se dirige é observado, direta ou indiretamente, pela crítica de Teolinda Gersão, como faz Maria Heloísa Martins Dias (2008) em *O pacto primordial entre mulher e escrita*. No livro, a estudiosa enxerga o que chama de “realismo intimista” na obra de Teolinda, conforme a escritora elabora, nas personagens, uma tensão entre o desejo de adesão à realidade e a intimidade subjetiva do espaço onírico (Dias, 2008, p.37).

Nessa esfera, outra grande tendência na prosa portuguesa contemporânea, conforme salienta o estudioso, é a internacionalização dos conteúdos (Real, 2012, p.8). O autor observa, nas obras do século XXI, junto ao distanciamento da erudição das produções literárias da primeira metade do século XX, a formação de narradores mais complexos e que trazem à tona questões universais. Esse aspecto cosmopolita da literatura portuguesa contemporânea também pode ser pensado a partir do artigo “A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita”, de Gabriela Silva (2016). Nele, a pesquisadora aponta, de modo similar, como essas mesmas transformações históricas apontadas por Real impactaram diretamente as produções literárias a partir da segunda metade do século XX.

Para Gabriela Silva, Portugal era historicamente conhecido pelas narrativas que visavam representar uma nação com passado forte, idealizado e mítico, e passa a fazer despontar, na literatura contemporânea, um novo sujeito atravessado por mudanças e transformações. Para ela, surge uma espécie de desnacionalização, a qual deixa de lado “um romance autenticamente centrado sobre os temas nacionais e que demarcavam uma cultura e uma literatura voltada sobre si mesma” de modo a oferecer “ao homem português, esse novo sujeito que se abre ao mundo e se torna cosmopolita, uma nova configuração ideológica” (Silva, 2016, p. 8).

Assim, é possível entender o sujeito universal contemplado pelas produções literárias portuguesas contemporâneas, não mais restrito às fronteiras do país. Isso se dá de modo a ressaltar a experiência humana de modo íntimo e profundo, operando um rompimento com os temas anteriormente tidos como canônicos e tradicionais — promovendo, inclusive, novas formas de pensar os próprios elementos narrativos. Sendo assim, “para o mundo e do mundo, a novíssima literatura portuguesa abrange novas formas narrativas e também um novo discurso de identidade já enunciado e consolidado na história da literatura portuguesa e ocidental” (Silva, 2016, p. 10).

É nesse cenário que surgem novas vozes, novas narrativas dispostas a repensar a configuração do sujeito e até mesmo as lógicas dominantes — como faz Teolinda Gersão. Através de construções literárias variadas, esse cenário promove um aprofundamento maior na visão do eu, repensando a identidade portuguesa — ao passo que essa identidade também pode ser pensada do ponto de vista do sujeito universal, percebido de outras maneiras. Ainda para Gabriela Silva, ao abordar essa literatura:

Ela se explica como novíssima por localizar-se de uma maneira diferente quando pensamos em literatura portuguesa. Ao pensarmos seus contextos de produção: um mundo que **revê seus conceitos de fronteira, de cultura, de identidade** e num constante processo de determinadas nações como um reposicionamento pós-guerra, pós-colonialismo, conseguimos identificar o que se coloca sob a égide de uma nova literatura portuguesa (2016, p. 17, grifos nossos).

Esse movimento observado na novíssima literatura portuguesa também pode ser relacionado com acontecimentos mundiais que geraram uma série de transformações tanto no âmbito das identidades individuais quanto nas identidades nacionais. Esse fenômeno global foi amplamente discutido pelo teórico jamaicano Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006). No livro, o autor argumenta que a “crise de identidade” a qual vive o indivíduo moderno — como ficará ainda mais claro no tópico a seguir, a partir do diálogo com as ideias de Marshall Berman e Georg Lukács — está intimamente relacionada com processos de mudanças sociais que abalam as referências que forneciam estabilidade aos indivíduos (Hall, 2006, p.7). Esse fator, então, dialoga diretamente com as propostas de Real e Silva no que diz respeito ao questionamento da identidade e dos conceitos de fronteira realizados pela literatura portuguesa na contemporaneidade.

Para Hall, é possível pensar a questão da identidade a partir de três concepções: primeiro, tem-se o homem no Iluminismo — intencionalmente, aqui, descrito como “homem” — concebido como plenamente unificado e, dotado da razão, centrado em um núcleo interior que forma sua identidade. Na sequência, desenvolveu-se uma compreensão sociológica do

indivíduo, segundo a qual o ser humano é construído somente a partir da sua relação com os demais:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (2006, p. 11-12).

Ainda que o próprio autor reconheça que essa divisão objetivamente tripartida possua caráter generalista, ela auxilia o entendimento geral das alterações que viveu o sujeito ao decorrer da História (2006, p.24). Entende-se, na sequência, como a compreensão sociológica do sujeito é desafiada pela modernidade — marcada por mudanças constantes, rápidas e permanentes (2006, p. 14). A identidade do sujeito moderno tem se tornado cada vez mais fragmentada e múltipla, com base em identificações deslocadas e sem a necessidade de um único “eu” coerente (2006, p.13). O aspecto do deslocamento não significa, para Hall, que um centro é substituído por outro, mas que, ao contrário, passam a existir no sujeito uma “pluralidade de centros de poder” que promove o surgimento de novas articulações e, conseqüentemente, novas identidades (Laclau, 1990, *apud* Hall, 2006, p.16-18).

Hall ainda destaca que diversos foram os aspectos que levaram ao desenvolvimento do sujeito moderno e suas questões identitárias. Dentre eles, destacam-se cinco: o marxismo; a descoberta do inconsciente freudiano e suas ramificações, incluindo o pensamento de Lacan; as compreensões linguísticas de Ferdinand Saussure; os estudos de Michel Foucault; e, por fim, o advento e fortalecimento do movimento feminista. A partir do pensamento marxista, Hall argumenta que difundiu-se a ideia de que não há mais sentido na agência individual, tendo em vista as estruturas e sistemas que regem a sociedade sem que haja, ainda, uma essência humana universal. Apesar desse ter sido um tema amplamente discutido, como é até os dias atuais, é inegável o impacto da teoria de Marx no pensamento moderno (Hall, 2006, p. 36).

Se, outrora, o homem cartesiano centrava sua existência e sua identidade na racionalidade unificada, Freud transforma o pensamento moderno ao apontar que, na verdade, a mente humana possui camadas profundas e complexas que vão muito além da razão como era conhecida até então. Nesse sentido, ainda que o indivíduo possa experienciar sua vida como se sua identidade fosse um aspecto já resolvido ou unificado, a teoria psicanalítica,

conforme indica Hall ao abordar o pensamento lacaniano, explica que desde a infância existem sentimentos não-resolvidos e contraditórios que acompanham o indivíduo até a vida adulta. Portanto,

a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’ (2006, p. 38).

Esse aspecto é representado de forma evidente nos contos do *corpus*, ao passo que são desenvolvidas personagens cujas identidades possuem esse caráter em formação, incompleto e com aspectos não-resolvidos, conforme ficará claro na análise. Novamente, mesmo que haja, especialmente na atualidade, estudiosos que repensem as ideias freudianas e lacanianas acima mencionadas, não é possível ignorar os efeitos que elas tiveram na formação do sujeito moderno que está sendo colocado em pauta. No contexto da obra gersiana, os autores da teoria psicanalítica estão presentes, direta ou indiretamente, até mesmo como tema. Esse é o caso, por exemplo, de uma de suas publicações mais recentes, *Autobiografia Não Escrita de Martha Freud* (2024), romance narrado pela perspectiva da esposa de Sigmund Freud — porém, aqui, com voz ativa, sem estar restrita apenas a ser esposa, mãe e do lar.

Da mesma forma, o pensamento saussuriano também impactou o indivíduo moderno ao fazê-lo reconhecer — ou, ao menos, refletir — sobre a sua limitação no uso da língua, a qual configura um sistema social e não individual (2006, p. 40). Também observam-se as reverberações do pensamento de Foucault ao inferir que a regulação e a vigilância são elementos inerentes à regulação das sociedades — e, por consequência, do ser humano individualmente (2006, p.42). Por fim, o último aspecto apontado por Hall enquanto responsável pelas crises de identidade que atravessam o ser humano moderno é a ascensão do feminismo, tanto enquanto movimento social quanto como teoria crítica (2006, p.44).

Para ele, destaca-se como o início do pensamento feminista promove um primeiro questionamento acerca da identidade e sua relação com o processo de identificação no âmbito dos papéis sociais comumente designados a homens e mulheres. Hoje, sabe-se que o feminismo tornou-se um movimento amplo com as mais variadas ramificações, fato possível graças às primeiras reflexões acerca de como as identidades ligadas ao sexo são socialmente construídas — o que hoje entendemos como gênero. Naturalmente, esses questionamentos pairam no contexto da contemporaneidade, envolvendo diretamente autoras como Teolinda Gersão. Ainda que essa não se defina enquanto feminista, tais possibilidades de pensamento não deixam, portanto, de aparecer em sua obra. De todo modo, estando o feminismo atrelado

aos outros quatro aspectos modernos apontados por Hall, forma-se uma realidade em que o indivíduo vê-se diante das mais variadas formas de construção de identidade, o que contribui para seu caráter fragmentado.

Assim, percebe-se que as tendências que encontram Real e Silva acerca das novas formas de pensar a identidade individual na novíssima literatura portuguesa podem estar relacionadas a aspectos profundos de mudança na sociedade como um todo. Da mesma forma, em relação ao conceito de fronteira, mencionado por Silva, Stuart Hall aponta para as culturas nacionais como aspectos essenciais para a formação de identidade, entendendo que elas são formadas na esfera da representação (Hall, 2006, p. 48). Para o autor, nações são comunidades simbólicas, uma vez que “as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional” (2006, p. 49).

Esse aspecto representativo conduz também para a compreensão de que uma cultura nacional é, sempre, um discurso. Ou seja, é “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (2006, p. 50). Envolve-se diretamente, então, uma produção de sentidos que gere identificação para a população, o que só pode ocorrer por intermédio da memória e da contação de histórias que dizem respeito ao passado e à origem dessa mesma nação. As literaturas nacionais e até mesmo a mídia contemporânea cumprem um papel de grande importância nesse processo, uma vez que “fornecem uma série de estórias imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (2006, p. 52).

Especialmente no contexto português, entende-se a relevância desse aspecto discursivo na composição de uma nação que é mundialmente conhecida pelo sentimento de saudade. O passado glorioso das Grandes Navegações; o mar como símbolo de dor e, ao mesmo tempo, de promessa; o mito sebastianista e tantos outros elementos fazem parte da construção de um imaginário voltado justamente a origens simbólicas de um passado que, ao passo que gera a profunda frustração de não ser mais a realidade moderna, permanece vivo no inconsciente coletivo. Desde *Os Lusíadas* (Camões, 2000), uma das mais célebres obras em língua portuguesa e na literatura universal, publicada originalmente em 1572, destacam-se os modos grandiosos como a nação em questão se construiu — e já se premeditava as mudanças sociais que seriam capazes de gerar o sentimento nacional de declínio.

Esse passado heróico não poderia desaparecer do imaginário português, mas, ao contrário, no momento sócio-histórico ao qual nos referimos, foi acrescido das questões novas que permitiram a reestruturação das ideias presentes na literatura moderno-contemporânea.

Isso envolve tanto as questões políticas recém ocorridas no país — pós-guerra, pós-colonialismo — quanto as tendências mundiais no campo da identidade e da modernidade já apontadas por Hall e também abordadas no tópico seguinte. É ainda evidente que, apesar do caráter unificado das identidades nacionais, elas também são permeadas por diferenças em diversas perspectivas — de classe, de gênero e de etnia, por exemplo (Hall, 2006, p. 60).

Essa concepção é de grande valia para a temática desta pesquisa, visto que temos abordado a particularidade da autoria de mulheres. Hall argumenta, ao citar a identidade nacional inglesa — a “inglesidade” ou *englishness* — como ela tem “fortes associações masculinas. As mulheres exercem um papel secundário como guardiãs do lar e do clã, e como ‘mães’ dos ‘filhos’ (homem) da nação” (2006, p.61). Esse mesmo aspecto pode também ser observado na cultura portuguesa, sendo, ainda, outra maneira de justificar a necessidade de valorização das vozes de mulheres esquecidas pelo imaginário geral e pela literatura canônica do país. De todo modo, Hall indica que as identidades nacionais sejam pensadas como um dispositivo discursivo, no qual a diferença é apresentada como unidade ou identidade, compreendendo a existência de diferentes formas do poder cultural.

Uma vez que as identidades nacionais passam por transformações no contexto da modernidade, para finalizar a discussão sobre a revisão moderna do conceito de fronteira, Stuart Hall destaca o elemento do hibridismo. Ele argumenta ser impossível a existência de um país na Europa Ocidental formado por apenas um povo, cultura ou etnia (2006, p.62), demonstrando que, ainda que sejam lidas como tal, as identidades nacionais não são completamente homogêneas (2006, p.67). Essas mesmas identidades também são fortemente influenciadas, na contemporaneidade, pelo processo da globalização, o qual altera significativamente a percepção humana do espaço-tempo. Por consequência, os seres humanos tendem a sentir rapidamente o impacto de acontecimentos, mesmo que eles tenham ocorrido do outro lado do mundo.

Hall observa que esse fator interfere nas formas com que os sujeitos compreendem as representações dentro do espaço-tempo simbólico que rege a própria concepção de identidade (2006, p.71). Criam-se, assim, “identidades partilhadas” que não destroem as identidades nacionais, mas promovem novas identificações globais e sociais (2006, p.78). Ou seja, os limites — ou fronteiras — são cada vez mais desafiados pela globalização, possibilitando tanto que o indivíduo fortaleça seus vínculos em sua comunidade quanto que se sinta identificado com outras que estejam fora do contexto nacional. Portanto, as fronteiras tornam-se porosas e, embora pretendam estabilizar as identidades, revelam-se como espaços fluidos de negociação.

Nesse raciocínio, o estudioso chega a questionar:

A categoria da identidade não é, ela própria, problemática? É possível, de algum modo, em tempos globais, ter-se um sentimento de identidade coerente e integral? A continuidade e a historicidade da identidade são questionadas pela imediatez e pela intensidade das confrontações culturais globais (2006, p. 84).

Há, portanto, uma latente pluralidade no campo das identidades na modernidade, conforme o sujeito nota-se progressivamente descentrado e não mais unificado. Ou seja, quando Silva e Real apontam para a abertura cosmopolita da novíssima ficção para o mundo, não mais centrado apenas na conjuntura lusitana, observa-se um processo coerente com o comportamento do sujeito estudado por Stuart Hall, de modo a desafiar as limitações da identidade nacional. Ela, em suma, torna-se um conceito deslocado pela globalização, sendo uma categoria múltipla e em contínua transição, não mais fixa. O sujeito moderno — e, naturalmente, as representações literárias — sente as identidades, assim, de maneiras mais abrangentes e complexas, sempre abertas ao campo das possibilidades.

Para mais, retornando à especificidade do contexto português, Miguel Real aponta que o período pós-1974 também contribuiu para alteração da compreensão do estatuto social do autor. Para ele, o romance de 1930 a 1974 era dominado pelos dispositivos extraliterários da militância ideológica, da autenticidade e da fortaleza ideológica, aspectos gerados pela tendência da formação de grupos de autores conscientes da escrita como um todo (Real, 2012, p.13). A partir de 1974, observa-se a tendência de que cada autor passe a escrever conforme sua própria “consciência estética”, não necessariamente de acordo com um fundo ideológico comum (2012, p.13). Esse aspecto permite o advento da formação de novos discursos na cena literária, carregados de perspectivas cada vez mais singulares. No intuito de esclarecer esse aspecto, Miguel Real (2012, p.25), afirma que o romance contemporâneo:

- a. não visa ensinar nada a ninguém (não é culturalmente moralista; não é socialmente proselitista);
- b. não apresenta situações dramáticas exemplares como modelo de acção para o leitor (os autores não possuem uma doutrina filosófica enformadora dos seus textos);
- c. não sacraliza nenhum Deus;
- d. não denuncia nenhum Demónio;
- e. não ostenta nenhuma bandeira nem combate outra adversa.

Tal afirmação pode ser questionada pois, como o próprio autor visa observar, o romance português contemporâneo é — assim como temos discutido sobre o sujeito moderno — multifacetado, múltiplo e diverso. Nesse sentido, as constatações generalizadoras desenvolvidas por Real dificilmente podem abarcar a diversidade de formas e sentidos que

caracterizam o romance moderno. A análise dos contos do *corpus* deixará evidente que, sim, a prosa contemporânea pode não visar, objetivamente, ensinar nada a ninguém — como seria comum em obras com forte caráter moral, como o caso de algumas das produções de autores como Gil Vicente. Entretanto, não deixa de trazer discussões sociais que não podem passar despercebidas pelo leitor, ou seja, também acaba por figurativamente “denunciar demônios” ao salientar, como é o caso de Teolinda, as diversas camadas de violência que circundam as mulheres na sociedade em geral. Portanto, a afirmação de que a literatura contemporânea “não ostenta nenhuma bandeira” também pode ser duvidada quando colocada diante de narrativas como as gersianas, que deixam evidente as diversas formas a partir das quais a misoginia faz-se presente no pensamento dominante.

Além do mais, temos destacado a dimensão da identidade e da subjetividade na ficção portuguesa contemporânea. Ela passa a ser, inevitavelmente, um elemento indissociável da escrita de Teolinda Gersão. Além de ser observada nos modos de agir e, especialmente, de pensar das personagens, ela pode ser construída a partir de alguns princípios, segundo a pesquisadora Ângela Beatriz De Carvalho Faria:

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 “insensatez” 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 (Faria, 2022, p. 162, grifos nossos).

Não seria possível categorizar com rigidez os modos de composição da subjetividade na escrita literária, entretanto, as considerações de Faria propõem um destaque para as principais tendências da ficção contemporânea. É possível observar, por exemplo, a dimensão da narrativa baseada na insensatez em diversos contos de *Alice e outras mulheres* (2020), os quais conferem à história elementos fantasiosos — como é o caso de “Um casaco de raposa vermelha” e até mesmo das primeiras partes de “Pranto e riso da noiva assassina”. Em “Uma orelha”, Isaura dirige-se através de uma ligação telefônica a um Outro que não se pronuncia — da mesma forma que Deus, o Outro em “Se por acaso ouvires essa mensagem”, também não se pronuncia. Não somente, ambas as narrações apresentam o questionamento sobre a veracidade da existência e da presença desse Outro, sem chegar a uma conclusão precisa.

Além do mais, o principal aspecto observado por Faria que pode ser encontrado nos três contos do *corpus* é a alternância entre os pronomes “eu” e “ele”, ao passo em que constantemente tem-se o embate entre o pensamento das mulheres e o discurso dos homens que aparecem, nas narrativas, como agentes de opressão. Esse recurso passa a funcionar como uma maneira de trazer ainda mais à tona as questões de gênero nas narrativas, de forma a deixar claro o embate entre os discursos apresentados. A título de exemplo, é possível observar tal alternância pronominal no trecho abaixo, extraído de “Pranto e riso da noiva assassina”:

Ele não podia ter feito isso. Não podia. Como se **eu** fosse um insecto que se esmaga. Tornou-**me** invisível, não só para **ele**, mas também aos meus olhos e aos do mundo: ia para o trabalho, vinha do trabalho, entrava e saía em autocarros, atravessava as ruas, entrava em casa, atendia o telefone. Mas não me sentia a fazer nada disso. Não estava na minha vida, nem na minha pele (Gersão, 2020, p. 92, grifos nossos).

Como exposto no trecho acima, essa latente interioridade na escrita, assim, acaba por ser observada na despersonalização que a personagem sofre, sem conseguir reconhecer-se como ser humano em suas tarefas cotidianas — de forma que “ele”, o parceiro, gera efeitos profundos e intensos no “eu”, a protagonista. Nesse sentido, vê-se “o sujeito falado por outrem” (Faria, 2022, p. 162), aspecto caro à cena ficcional contemporânea, em duas esferas: primeiro, tem-se a mulher que narra o comportamento de seu parceiro; em segundo, o discurso desse parceiro, por mais que não apareça de forma direta no conto, fala sobre essa mulher a ponto de mudar como ela mesma enxerga a si. Assim, observamos “não só o sujeito que se produz por meio de seus próprios discursos, como também o sujeito produzido por meio do discurso alheio” (Faria, 2022, p. 162).

Nesse profundo viés de subjetividade, torna-se pulsante a necessidade de compreender a si mesmo e ao outro, adotando novos horizontes. É nesse cenário que emanam vozes como as de Teolinda Gersão, em obras que inserem, como protagonistas, personagens mulheres com questões particulares. Como visto, a literatura portuguesa contemporânea busca a representação do sujeito enquanto observador ativo do mundo que o cerca, sendo capaz de realizar reflexões profundas sobre sua identidade, nacional e subjetiva. Autoras como Teolinda adicionam a esse movimento os pontos de vista que foram silenciados ao longo da História, apropriando-se da escrita enquanto possibilidade de repensar, junto às questões universais do sujeito, as singularidades da condição feminina na sociedade.

Tem-se, assim, um enriquecimento profícuo ao pensar sua obra enquanto possibilidade de abarcar as tendências da novíssima ficção portuguesa no que tange especialmente às

questões de gênero, uma vez que é possível percebê-las enquanto intrínsecas e indissociáveis no processo de repensar o indivíduo e a sociedade. Como será visto a seguir, considerar a História das mulheres é inerente ao processo de pensar a História do mundo, não sendo possível separar ambos os aspectos. Desse modo, a autora abarca dimensões caras à prosa portuguesa contemporânea, inferindo, nela, particularidades da conjuntura da autoria de mulheres.

2.2. Aparato teórico no conceito de modernidade

Sabendo que Teolinda Gersão está inserida no contexto da contemporaneidade, faz-se importante considerar de qual forma sua obra se posiciona diante da modernidade enquanto conceito estético. Para tal, entendemos, a partir das contribuições da pesquisadora Maria Lúcia Outeiro Fernandes:

A partir de Baudelaire, consolida-se o conceito de modernidade como estética da imaginação, oposta a qualquer espécie de realismo. O simbolismo, as metáforas, as elipses, a exploração dos recursos sonoros e visuais da linguagem são privilegiados, mesmo na prosa. A experimentação formal passa a ser a expressão mais adequada aos propósitos de romper com a tradição e de ser a manifestação original de uma experiência individual única (Fernandes, 2011, p. 64).

É nesse cenário que se desenvolve um jogo de tensões específico e contínuo que, como será visto mais adiante, torna as narrativas estudadas modernas, assim como as torna resistentes. Nesse entendimento, toma-se por base o capítulo “Modernidade: ontem, hoje e amanhã”, de Marshall Berman, presente no livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007), no qual o autor amplia o conceito de modernidade para muito além dos movimentos modernistas. Essa é a concepção na qual está pautada a afirmação de que os contos analisados nessa pesquisa são essencialmente modernos, pois compreende-se:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num **turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”** (Berman, 2007, p. 24, grifos nossos).

Nos contos, conforme aprofundaremos nas análises de cada narrativa, as protagonistas vivem a constante angústia que permeia o ser humano moderno. Cada uma ao seu modo, enfrentam a sensação de gradativamente perderem o domínio sobre si mesmas e encontram na

própria voz, ao contar suas histórias, suas últimas tentativas de atestar — ou buscar — a própria lucidez. Vêem-se, assim, conforme observa Berman (2007) acerca do sujeito moderno, em contínua “desintegração e mudança”, transformando-se e sendo transformadas a partir de seus envolvimento amorosos potencialmente degradantes. É possível, assim, entender a modernidade como um jogo de tensões, sendo que esse aparece de modos distintos em cada conto: entre contextos de dominação masculina e as vozes femininas que buscam os mais variados meios de transgressão.

Sabe-se que a arte faz uso de atmosferas tensionadas e permeadas de contradições desde seus primórdios e nos mais diversificados períodos literários — como é o caso do Barroco, por exemplo. Na modernidade, porém, observa-se um tipo de tensão específico e causador de profundo sofrimento psíquico ao ser humano, o qual apresenta grandes dificuldades em se reconhecer diante de um mundo que parece desmanchar as promessas que outrora lhe apresentara. Tal tensão entre o sujeito e o mundo que o cerca é característica da modernidade, conforme já começamos a discutir com base em Stuart Hall, colocando esse mesmo indivíduo submerso nas contradições e ambiguidades angustiantes salientadas por Marshall Berman.

Do mesmo modo, é possível pensar o indivíduo moderno — naturalmente também representado nas narrativas modernas — a partir das contribuições de Georg Lukács em *A teoria do romance* (2007), livro no qual o estudioso tece diversas reflexões sobre a forma romanesca e seus fatores constitutivos. Uma vez que as obras aqui analisadas configuram-se enquanto contos, e não como romances, realizamos um recorte em um dos aspectos observados por Lukács que pode se fazer presente em ambas as formas narrativas. Esse elemento é, justamente, a configuração do sujeito que, para o autor, não poderia mais caber na forma da epopéia.

Para Lukács (2009, p.79), a diferenciação de um mundo homogêneo — o mundo grego — para um mundo heterogêneo — o mundo moderno — é um dos principais fatores responsáveis pelo surgimento do romance. O sujeito moderno, diante desse novo mundo fragmentado, passa a sentir-se e comportar-se de modo bastante distinto, e as narrativas passam a constituir-se a partir de homens comuns buscando um sentido para suas vidas em contínuos questionamentos. De modo gradativo, então, os enredos se simplificam, ao passo de que os personagens se complexificam. Então, o autor chega à conclusão de que, nesse cenário, cria-se um indivíduo problemático em um mundo contingente, realidades necessariamente mutuamente condicionantes.

As relações interpessoais também sofrem consequências desse processo, fator igualmente responsável pela especificidade às quais nos referimos quando abordamos as tensões características da modernidade. Nas palavras de Lukács:

Para os gregos, a decadência da vida como depositária do sentido apenas transferiu a proximidade e o parentesco mútuo das pessoas para uma outra atmosfera, mas não os destruiu: cada personagem que aparece está à mesma distância da essência, do suporte universal, e portanto, em suas raízes mais profundas, todos são aparentados uns aos outros; todos compreendem-se mutuamente, pois todos falam a mesma língua, todos guardam uma confiança mútua, ainda que como inimigos mortais, pois todos convergem do mesmo modo ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma. Se a essência, no entanto, como no drama moderno, só é capaz de revelar-se e afirmar-se após uma disputa hierárquica com a vida, se todo personagem carrega em si este conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz de seu ser, então cada uma das *dramatis personae* terá de se unir somente por seu próprio fio ao destino por ela engendrado; cada uma terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento (2009, p.43).

A partir disso, destaca-se primeiramente a tensão interna da personagem ao não saber identificar, com clareza, o propósito de sua existência. Esse fator é gerador de angústia e propiciador de que seus objetivos se tornem confusos — como ocorre com as protagonistas dos contos do *corpus*. Esse aspecto pode estar relacionado com a multiplicidade de “centros de poder” que existem confusamente no indivíduo analisado por Hall e anteriormente estudado. Além do mais, para Lukács (2009), uma vez que o indivíduo não vê com clareza um sentido imediato que ligue sua vida à comunidade, esse aspecto tende a isolar a personagem, a qual passa a se interiorizar cada vez mais. Tal processo acaba por fomentar, nesse sujeito, a profunda sensação de solidão irreparável.

Arelado a isso, observa-se o fator da incomunicabilidade, como se cada indivíduo se transformasse em um universo próprio e complexo incapaz de construir pontes e desenvolver diálogos reais com os demais. Tornando-se incapaz de traduzir sua experiência em linguagem compartilhada com os outros, o sujeito moderno tende a perder a unidade vivida com o mundo. É assim que ele passa a ser, então, o indivíduo problemático e solitário ao qual se refere Lukács, desencontrado e vítima da ruptura entre sua existência diante do mundo e dos seres humanos que o rodeiam. Pode-se compreender que essa mesma incomunicabilidade constitui-se enquanto matéria da existência moderna, ao passo em que faz-se possível vislumbrar um sujeito consciente de sua solidão — ainda que, como nos contos em questão, opte por ora abraçá-la, ora rejeitá-la.

Diante disso, é possível constatar a inegável modernidade que constitui os contos de nosso objeto de análise. Vale destacar, como temos feito, que esses fatores recebem, ainda, novos sentidos ao considerar os recortes de gênero realizados nesta pesquisa. Ao tomarmos por base a modernidade para Berman (2007) e Lukács (2009), salientamos aspectos universais em relação à formação do ser humano moderno. Todavia, ao analisarmos esses mesmos aspectos no campo da experiência, eles são vivenciados de maneiras particulares — como qualquer vivência é cercada, também, de aspectos sociais.

Por isso, a afirmação de Berman ao considerar que “a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia” (2007, p. 24) é válida ao considerar que todos os seres humanos a partir de um determinado momento histórico, independentemente de suas condições e vivências sociais, são transpassados, de algum modo ou em algum nível, pela modernidade. Essa afirmação também pode ser compreendida com base nas ideias de Hall ao descrever a porosidade das fronteiras nacionais em um mundo globalizado que propicia a formação de culturas híbridas e identidades múltiplas. Em contrapartida, essa experiência de ser transpassado pela modernidade não é a mesma para todos os grupos sociais, de modo que as fronteiras — tanto geográficas quanto de etnia, de classe ou de gênero — não são, em nosso entendimento, completamente anuladas. Isso ocorre especialmente ao considerar que existem fatores de exclusão e recortes de raça, classe e gênero que podem agravar ou diferenciar as percepções de tal modernidade.

Nesse sentido, conforme tem sido trabalhado nesta dissertação, é possível pensar a modernidade a partir da experiência de mulheres — ainda que essa experiência também não seja completamente única, uma vez que, mesmo dentro da realidade das mulheres, é possível pensá-la a partir da vivência de mulheres negras, indígenas ou brancas; latinas, asiáticas ou europeias, de classes baixas, médias ou altas; e entre diversos outros fatores que variam suas vivências. Nesse sentido, conforme compreendemos que a solidão é um fator de grande relevância para o sujeito moderno, é possível pensar como tal experiência é atravessada de forma complexa e multifacetada por diversos fatores sociais, em especial, pela questão de gênero.

Segundo pesquisas de Ricardo Moreira Rodrigues (2018, p. 2), a solidão está mais presente em mulheres do que em homens, ideia já amplamente difundida no imaginário da população em geral e na esfera social. Já no artigo “*Researching gender and loneliness differently*” (Barreto, M. *et al*, 2025), observa-se uma proposta diferente: é possível compreender que experiências ligadas ao sexo biológico são moldadas por fatores sociais e

psicológicos, criando situações que podem impactar a vulnerabilidade à solidão dos grupos sociais. Isso ocorre pois existem experiências relacionadas ao sexo que, em um sistema binário, acabam sendo socialmente associadas à questão de gênero.

Esse é, por exemplo, o caso da menopausa, fator sobre o qual há evidências que pode estar atrelado à solidão e à marginalização de mulheres mais velhas, segundo o mesmo artigo. Não por acaso, diversas vezes são representadas, na obra de Teolinda, mulheres mais velhas cujas experiências envolvem, inegavelmente, a solidão e até o isolamento — como ocorre com Isaura no primeiro conto do *corpus*. De maneira geral, entende-se:

As expectativas sociais de gênero influenciam a solidão individual ao ditar quem é apreciado, validado e bem-vindo, e quem não é. Conforme conceituado pelos modelos de estigma e sexismo ambivalente, as ideologias relacionadas ao gênero são expressas em estereótipos, preconceito e discriminação que perpetuam o domínio masculino cisgênero ao incentivar a conformidade e punir a não conformidade (Barreto, M. *et al*, 2025, tradução nossa).

Assim, o gênero afeta a solidão ao moldar experiências de vida que podem promovê-la ou acentuá-la. Barreto *et al* ainda destacam que a solidão emocional pode acontecer com indivíduos envolvidos ou não em relacionamentos amorosos. Os autores apontam que estar em um relacionamento, no caso das relações heterossexuais, costuma representar um fator de proteção à solidão maior para os homens do que para as mulheres envolvidas — as quais frequentemente ainda sentem solidão, mesmo estando em um envolvimento romântico. Tal aspecto indica que os homens — cisgêneros, em relações heterossexuais com mulheres também cisgêneros — tendem a depender mais da parceira para satisfazer suas necessidades de intimidade. As mulheres, socializadas para isso, realizam mais do que os autores nomeiam como “trabalho emocional”.

É inegável, portanto, que a solidão do ser humano moderno ganha uma perspectiva mais intensa ao ser analisada junto às questões de gênero. Na obra de Teolinda Gersão, diversas são as protagonistas mulheres que vivenciam a situação descrita no parágrafo anterior como recorrente da condição das mulheres na sociedade. Essas personagens encontram-se em relacionamentos amorosos com personagens masculinas, mas sentem-se irremediavelmente sozinhas, ao passo que são as únicas que, sem sucesso, buscam desenvolver conexões emocionais.

Além da sensação de solidão, algumas protagonistas — como Isaura — chegam a passar pelo isolamento quase completo, outra realidade frequente para as mulheres na sociedade. Nesse sentido, Barreto *et al* apontam para a maior incidência de violência e abuso dentro de relações conjugais tendo mulheres como vítimas. Para os autores, “o isolamento é,

por vezes, em si mesmo uma forma fundamental de abuso conjugal, e aqueles que são isolados dessa maneira não podem contar com seu parceiro para satisfazer suas necessidades de conexão social” (Barreto, M. *et al*, 2025, tradução nossa). A incomunicabilidade apontada por Lukács ao descrever o sujeito moderno, então, parece agravar-se na contemporaneidade ao ser analisada na perspectiva das relações amorosas, especialmente para mulheres.

Realizado o recorte de gênero ao pensar a solidão, o isolamento e a incomunicabilidade do sujeito moderno e diante da íntima relação entre os textos aqui analisados e o conceito de modernidade, faz-se possível questionar, também, como Teolinda Gersão se coloca diante do conceito de pós-modernidade — especialmente ao considerar a relevância que a estética pós-moderna possui em Portugal. Para tal, toma-se por base o livro *Narciso no labirinto dos espelhos*, de Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2011), no qual a autora discute tal concepção com base em estudiosos diversos. Com isso, entende-se que a pós-modernidade é um conceito complexo, multifacetado e de difícil compreensão, o qual pode ser empregado em contextos diversos e com objetivos distintos.

Para tal, entende-se que, nesse cenário,

Abrir fendas e ampliar espaço entre os discursos dominantes quer sejam eles ligados a instituições oficiais ou a ações cotidianas, a conversas do dia a dia ou à produção de linguagens e imagens da indústria cultural, repensando seus limites, é, na visão desses artistas, a melhor forma de assegurar convivência democrática para os diferentes grupos sociais, o que constitui um dos mais importantes aspectos da pós-modernidade (Yudice, 1988, p.11, *apud* Fernandes, 2011, p. 22).

Assim, as críticas presentes nas obras pós-modernas tendem a pautar-se justamente com base nos paradoxos do sistema dominante. Ainda segundo a autora, nessas obras, pretende-se subverter o sistemas ao atuar dentro deles, escancarando suas contradições e desafiando seus próprios conceitos. Ao analisar a personagem Isaura, protagonista de “Uma orelha”, será visto que sua suposta postura de aceitação diante das ações do seu marido pode estar relacionada justamente a essa ótica. Ao possibilitar o questionamento de seu próprio discurso, enquanto sujeito, vê-se na narrativa que “distinguir o real do fictício tornou-se problemático a partir do momento em que se amplia a consciência dos fatos como construções de linguagem” (Fernandes, 2011, p. 24).

Na arte pós-moderna, pretende-se mostrar a inviabilidade de “qualquer espécie de verdade absoluta, inerente aos acontecimentos, ou de um significado essencial, guardado pelos seres em si” (Fernandes, 2011, p.27). Desse modo, a realidade do sujeito também depende do intermédio da linguagem, e não há lógica científica que possa decifrá-la por inteiro — como representado pelos médicos que passam por Isaura. Essas compreensões

permitem aproximar, em alguns aspectos, a obra de Teolinda à estética pós-moderna. Isso só é possível, porém, ao entender a pós-modernidade não enquanto um período cronológico posterior à modernidade, ou ainda enquanto uma oposição a ela, mas como mais uma face da cultura moderna (Calinescu, 1987, *apud* Fernandes, 2011, p. 58).

Em *A Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção* (1991), Linda Hutcheon discorre sobre a compreensão teórica do pós-modernismo cultural. Na obra, a autora discute alguns dos fundamentos da estética pós-moderna, os quais corroboram a ideia de que a obra de Teolinda Gersão possui alguns pontos de aproximação à tal estética, ainda que não a abrace por completo. Entre eles, destaca-se o questionamento constante de todas as bases e autoridades da sociedade moderna (Hutcheon, 1991, p.84), especialmente a partir do descentramento das perspectivas adotadas. Ao trazer à tona a focalização de mulheres e suas vivências dentro de um sistema patriarcal — perpassado pelas instituições da família, do matrimônio e da própria condição feminina na sociedade —, percebe-se que os contos do *corpus* aproximam-se dessa tendência.

Além do mais, a ficcionalização de personagens e eventos reais também apresenta-se como característica de diversas obras pós-modernas, de modo a, conscientes de sua natureza ficcional, desenvolverem-se até mesmo como metaficções historiográficas e utilizarem, frequentemente, o elemento da paródia como forma de revisitação crítica ao passado. Desse modo, revisitam acontecimentos reais especialmente no campo do discurso, questionando as possibilidades de representação objetiva do passado. É possível realizar, portanto, uma aproximação da obra de Teolinda Gersão a esse aspecto, especialmente ao considerar narrativas como *Autobiografia Não Escrita de Martha Freud* (2024) ou *O regresso de Júlia Mann a Paraty* (2021) — que abordam diretamente personalidades reais e conhecidas, Sigmund Freud e Thomas Mann — ou como “*Alice in Thunderland*” (2020), último conto da coletânea estudada e que aborda as relações entre a aclamada personagem Alice e seu criador Lewis Carroll.

Portanto, a partir das ideias de Berman, Hall e Lukács, entende-se que as narrativas do *corpus* incorporam elementos centrais da experiência moderna, tais como a angústia existencial, a solidão irreparável, a incomunicabilidade e a crise do sujeito diante de um mundo em desintegração. Junto a isso, coexistem em Teolinda Gersão aspectos como o questionamento das instituições dominantes, o descentramento, a desconfiança em relação às verdades absolutas, a consciência da linguagem como construtora da realidade e a eventual revisitação crítica de figuras históricas e culturais. De modo geral, então, entendemos que

Teolinda está inserida no contexto da modernidade estética, com algumas pontuais aproximações à pós-modernidade.

2.3. A autoria de mulheres na literatura portuguesa

Como visto, a literatura de autoria de mulheres apresenta, enquanto parte indissociável de sua história, um contexto de apagamento duradouro ao decorrer dos séculos. Em Portugal, diversas autoras permaneceram desconhecidas e, portanto, esquecidas e marginalizadas na cena literária. Muitas vezes, considerável parcela das obras escritas em focalização de mulheres ainda eram escritas por homens, tendo em vista a recorrência da impostação da voz feminina em publicações portuguesas.

Antes de adentrar mais profundamente a especificidade da exclusão das mulheres do cânone literário em geral, é importante destacar que esse não é o único grupo colocado à margem da literatura. No artigo “A questão do cânone”, a professora Zahidé Muzart (1995) aponta que diversos aspectos podem ser responsáveis pela não-canonização de determinados autores, incluindo até mesmo o gênero literário que eles escrevem — por exemplo, a estudiosa compreende que os textos satíricos e eróticos costumam ser historicamente apagados em maior proporção (Muzart, 1995, p. 86). Com isso, entendemos que é possível abordar o cânone literário a partir de diferentes ângulos, pois diversos são os aspectos que impactaram sua formação sócio-histórica.

Não se pode desconsiderar, entretanto, que alguns fatores aparentam ser mais intensos e determinantes no que tange aos grupos e minorias colocados à margem desse mesmo cânone que é reflexo das sociedades que o constituíram. A população negra, as mulheres e a comunidade LGBTQIA+ são algumas dessas minorias que dificilmente, sem um árduo trabalho de redescoberta de nomes apagados historicamente, seriam comumente lembradas dentro da literatura tida geralmente como canônica.

Dentro do recorte desta pesquisa, temos abordado a dimensão da exclusão das mulheres do estatuto da autoria. Para compreender a densidade de produções como as de Teolinda Gersão, no século XXI, é preciso, antes, analisar os processos históricos que conduziram as mulheres até a posição que hoje ocupam na cena literária. Isso envolve, nas palavras de Muzart (1995, p.90), salientar:

A mulher, no século XIX, só entrou para a História da Literatura como objeto. É importante, para reverter o cânone, mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar. Para isso, além do resgate, da publicação dos textos, é preciso fazer reviver essas mulheres trazendo seus textos de volta aos leitores, criticando-os, contextualizando-os, comparando-os, entre

si ou com os escritores homens, contribuindo para recolocá-las no seu lugar na História.

Ao tratar esse momento em que “o objeto começou a falar”, salienta-se a importância da valorização dos discursos outrora silenciados. Nesse sentido, assim como diversos estudiosos da área, Furlan (2021) aponta para a própria autoria de mulheres, em si, enquanto ato de subversão diante da lógica que exclui as autoras do cânone. Para ela,

é certo que as vozes femininas raramente – para não dizer nunca – alcançaram um patamar sagrado ou estamparam a face da literatura das nações. O que se coloca como problemático, nessa lógica, não é a literatura ou a qualidade dela, mas a crítica que é responsável por uma espécie de ‘curadoria iníqua’, que é também, por sua vez, normativa, misógina e racista (Furlan, 2021, p.21).

Para mais, no artigo “Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção”, Rita Terezinha Schmidt (2012) discute os processos de formação do cânone literário e algumas das possíveis perspectivas contemporâneas em relação a ele. A autora entende que a literatura passa a ser vista, por uma parcela da crítica contemporânea, enquanto uma produção estética que não deixa de fazer parte da esfera cultural. Ao mesmo tempo, historicamente, a compreensão predominante da crítica estava relacionada com a “formação de um sistema binário em termos do estético em oposição ao cultural”, sendo ele o responsável por resultar na “cisão entre valor estético (com sua culminância no conceito formalista de literariedade) e valor cultural, definições que traduzem, grosso modo, uma distinção hierárquica entre cultura erudita e cultura popular” (Schmidt, 2012, p.60).

Nesse viés, tal binarismo promove que parte da crítica literária contemporânea tenha uma visão na qual:

na ótica neoconservadora, as produções subalternas —provenientes de minorias raciais ou sexuais— são convertidas em um contravalor, origem de pleitos particularistas que ameaçam o horizonte consensual do valor produzido na esfera das camadas médias e das elites patriarcais das sociedades nacionais modernas. Na verdade, a conveniência de manter um pensamento único, segundo o qual o relativismo de valor promovido pela teoria contemporânea “em moda” e acumpliciada com o mercado cultural significa o esvaziamento axiológico do estético e a erosão do literário, se traduz em seu efeito político, que é de obscurecer as contradições que participaram, historicamente, da construção do estético de modo que sua defesa, configura-se também, como uma defesa do cânone (Schmidt, 2012, p.64).

É, então, impossível pensar a posição da autoria de mulheres na cena literária sem antes considerar o contexto histórico de composição de um cânone literário excludente. Ainda para Schmidt (2012, p.65),

Se a formação canônica pode ser considerada como um modelo da narrativa do passado de uma nação, na qual o gênero —investimentos em construções específicas de masculinidade e feminilidade— constitui um dos meios de fortalecimento do poder patriarcal, é de suma importância histórica que se examinem as narrativas que foram suprimidas e jogadas às margens da nação e, consequentemente, excluídas do campo da investigação histórica e literária. Tratar dessa questão no presente significa a possibilidade de uma intervenção transformadora nos discursos nacionais da cultura com implicações sobre as maneiras pelas quais entendemos como os imaginários sociais foram produzidos e como as identidades e tradições nacionais foram estabelecidas.

Portanto, esse histórico de marginalização e apagamento da autoria de mulheres no cânone provocou uma tendência, em uma parcela da crítica moderno-contemporânea, a desenvolver um olhar mais atento ao protagonismo feminino — em âmbito mundial e, naturalmente, também no cenário da literatura portuguesa. Assim, faz-se possível o entendimento de que compreender a História das mulheres é um fator essencial para compreender corretamente a História do mundo em geral (Anderson, 2008, p.13, *apud* Furlan, 2021, p.22), de modo a abarcar diferentes discursos que permitem novos olhares diante da História que havia sido contada, até então, a partir de perspectivas unívocas, dominantes e majoritariamente masculinas.

Ainda mais, o histórico salazarista infere ao contexto português uma dificuldade particular ao processo de valorização da autoria de mulheres e de reescrita histórica. Conforme a realidade ditatorial tornara ainda mais difícil a escuta atenta dessas vozes na História do país, a literatura passa a constituir um meio ainda mais potente de revisão e de reestruturação do mundo, na esfera discursiva. Nesse sentido, é necessário considerar que, até a derrubada do regime ditatorial, uma das bases ideológicas da ditadura salazarista era a força de um discurso religioso garantidor da dominação e da submissão das mulheres. Assim, se o slogan da ditadura de António de Oliveira Salazar era “Deus, Pátria e Família”, o lema, por sua vez, era “A mulher para o lar”. Por consequência, esse padrão estabelecido determinava o destino esperado das mulheres portuguesas: mães, esposas, do lar e tementes a Deus — de modo que seus corpos e experiências eram regulados pelo Estado.

Por isso, a criação de personagens como representação de uma vida singular, como ocorre a partir da narração das protagonistas gersianas, não se restringe ao imaginário de quem as escreve ou de quem as lê, mas influencia sobretudo na construção da subjetividade tanto de seus criadores quanto de seus leitores. Como bem destaca a estudiosa Susana Funck (2011), as personagens imaginadas influenciam “na construção dos sistemas a partir dos quais nos subjetivamos.” (2011, p. 72). Nesse sentido, prossegue Funck, “se somos as histórias que

nos contam – tanto no sentido de que elas nos representam quanto no de que são contadas para nós – então as narrativas podem se tornar uma fonte de identificação” (2011, p. 72).

Para tal, a presença das mulheres na literatura, seja como autoras, seja como personagens — que representam subjetividades e, portanto, contribuem na construção de outras subjetividades — pressupõe um “recorte específico que determina um posicionamento político” (Funck, 2011, p. 71). Em consonância, para Furlan (2021, p.23):

Por meio da literatura, da ficção (e suas diversas possibilidades genológicas), da ironia, do exagero, da poesia, portanto, se criam espaços de denúncia, formas alternativas de desnaturalizar discursos opressores e questionar as relações de gênero e de poder. Do mesmo modo, busca-se não só a reformulação do discurso feminino, mas também de seu corpo, de sua sexualidade, de sua imagem turva e encolhida. Corpos que foram, por muito tempo, lidos como frágeis, desajustados, histéricos e profanos.

Desse modo, desenvolveu-se, com o tempo, a busca da valorização das obras escritas por mulheres, reivindicando-as enquanto autoras e entendendo a amplitude da negação histórica do “acesso ao poder simbólico investido no estatuto da autoria. A autoria significa a inscrição de um sujeito no espaço sócio-histórico dos discursos que circulam em uma dada sociedade” (Schmidt, 2012, p.66). Entendemos, ainda, que a função autoral nas sociedades modernas envolve um processo de “territorialização masculina do poder de representar, de significar e de interpretar, poder que exerceu um papel regulador em todas as instâncias da vida social e cultural, incluindo-se aqui, a circulação, a recepção e a legitimação de textos literários” (Schmidt, 2012, p.66).

A partir disso, é possível compreender alguns dos aspectos que levaram à formação do cânone como conhecemos contemporaneamente, entendendo que ele exigiu um longo processo de recuperação de autoras que não foram casualmente esquecidas no decorrer do desenvolvimento da cena literária, mas, ao contrário, sistematicamente colocadas à margem dela. Como explica Schmidt, o poder da representação artística e o próprio controle da disseminação dos resultados dessas representações foram, via de regra, dominados por sujeitos de um determinado padrão social — excluindo minorias, como é o caso das mulheres. Assim sendo, fica clara a necessidade de valorização das mulheres levando em consideração o poder simbólico da dimensão da autoria, conforme já mencionado.

Na especificidade desse processo considerando a cena literária portuguesa, destacam-se nomes como Ana Plácido e Maria Amália Vaz de Carvalho, no século XIX; Maria Judite de Carvalho e Natália Correia, no século XX; até chegarmos, na contemporaneidade, a figuras renomadas como Teolinda Gersão. Conforme salientado por

Maria Heloísa Martins Dias (2008, p. 29) e em consonância com as ideias discutidas nos tópicos anteriores:

Portugal foi durante muito tempo um país isolado, por circunstâncias políticas e geográficas. Mas hoje o isolamento quebrou-se, sentimos que fazemos parte da Europa e do mundo e daí advém um novo impulso criativo. Chegou a hora de repensar nossa identidade, noutro contexto.

Na perspectiva da pesquisadora e em consonância com as ideias que temos discutido, esse novo contexto clamado por Teolinda está naturalmente relacionado a uma busca por identidade, equilibrada entre novos impulsos criativos e a realidade histórica de Portugal. Conforme analisado no tópico anterior, é nessa dimensão, posterior à Revolução de Abril de 1974, que se tem a necessidade de uma renovação do discurso literário, a qual permite a emergência de vozes de mulheres diante de um cenário majoritariamente masculino, tradicional e canônico. A estudiosa afirma que esse período concede à obra de Teolinda, em consonância com tais tendências, “a terra como impulso para o exílio em outro espaço — o da interioridade subjetiva” (Dias, 2008, p. 32). Como está sendo analisado ao longo desta dissertação, essa mesma interioridade subjetiva é a essência na qual reside a modernidade das personagens dos contos estudados.

Nesse sentido, observa-se o desenvolvimento de duas formas de busca na obra de Teolinda Gersão: a busca pela identidade histórica de Portugal é enriquecida pela busca da afirmação da condição das mulheres no cenário histórico-cultural do país (Dias, 2008, p.39). Naturalmente, entendemos que esse processo também envolve a busca pelo eu subjetivo, frequentemente perdido em meio às mudanças sociais experienciadas por ele — ou, melhor ainda, por elas. Essa constante procura também configura-se enquanto um latente traço da modernidade na prosa gersiana: o sujeito, desorientado em um mundo sem união, perde-se diante dele e diante de si mesmo, provocando essa contínua busca por sentidos já apontada como tendência moderna.

3. ALICE E OUTRAS MULHERES E AS ABORDAGENS NARRATIVAS

3.1. Teolinda Gersão e *Alice e Outras mulheres*

Como visto, Teolinda Gersão constitui-se enquanto uma das principais vozes no contexto da literatura portuguesa contemporânea, especialmente ao considerar a particularidade da autoria de mulheres. Na tese “O silêncio como produtor de sentidos na obra de Teolinda Gersão”, Audrey Mattos (2018) discute as principais tendências da crítica da autora ao longo dos anos, destacando elementos essenciais em sua produção literária, os quais também ressoam em *Alice e outras mulheres* (2020). A partir das considerações dessa mesma

tese, observa-se que a presença do silêncio é um dos principais recursos utilizados nas obras de Teolinda e salientados pela crítica, estando presente em diferentes esferas: seja atrelado à incomunicabilidade, à recusa das interações entre personagens ou, ainda, à incompletude do diálogo enquanto dimensão político-histórica (Mattos, 2018, p.7).

Maria Heloísa Martins Dias, em consonância com boa parte da crítica em Teolinda Gersão e com a perspectiva que orienta esta dissertação, reconhece a obra da escritora como inegavelmente moderna (2008, p. 45). Nesse aspecto, salienta que a escrita de Teolinda potencializa o intimismo, de modo a interiorizar as categorias narrativas e a fazer da escrita “um fluxo permanente de recordações, percepções e aparências fugidias” (2008, p.36). Para a autora, esse processo salienta constantes questionamentos que promovem um mergulho profundo na subjetividade das personagens, as quais priorizam não a grandiosidade das ações, mas, sim, a potência da interioridade. Dessa forma, “não temos o heroísmo das ações, mas o heroísmo da consciência como conquista de uma percepção sensível capaz de reconstruir o universo, e não deste em si mesmo, ainda que isso conduza a um clima de vertigem e pesadelo” (Dias, 2008, p.37).

Essa “conquista da consciência” pode ser observada nos contos em questão conforme as personagens não têm medo de admitir que, por aqueles que as cercam, seriam entendidas como loucas. Mesmo assim, tecem a narração que contempla uma visão de mundo íntima, subjetiva e complexa, capaz de propor uma amplitude de formas de releitura do eu, das relações matrimoniais e do mundo. Ainda que vivam grande sofrimento psíquico, essas personagens constituem um sujeito que, nas palavras de Dias, através do mergulho em si mesmo, “registra a angústia da alienação a que foi submetido, mas ao permitir que os traumas sejam aflorados pela consciência, é como se recuperasse um caminho para transcender a alienação e se reerguer como discurso, como fala que não se intimida” (2008, p.37).

Esse processo fica nítido nos três contos analisados, conforme observamos protagonistas que reconhecem os sistemas opressores aos quais estão submetidas, narram os sofrimentos oriundos de tais vivências e reconstroem-se a partir do discurso. Conforme ficará mais claro na análise, em “Uma orelha” e “Se por acaso ouvires essa mensagem”, tem-se personagens que se vêem parte de um sistema complexo de alienação ao qual não conseguem mudar ou abandonar, porém, não deixam de insubordinarem-se a ele ao construírem suas narrativas com voz própria e perspectivas que não cedem à lógica dominante. Em “Pranto e riso da noiva assassina”, a irresignação no campo discursivo chega a se tornar, também, um mecanismo de libertação para a personagem. Nesse sentido, entendemos que os aspectos

observados por Maria Heloísa Martins Dias também encontram-se presentes nos contos de nosso objeto de pesquisa.

Para mais, de forma geral em Teolinda Gersão, a dimensão da interioridade também pode estar relacionada às esferas do silêncio previamente mencionadas, uma vez que são objetos de reflexão importantes para as personagens. Além disso, o silêncio também promove a subjetividade de modo mais intenso, já que proporciona uma atmosfera tensionada na qual a personagem tende a uma profunda imersão em si — conforme destacamos a partir de Lukács anteriormente. Esse aspecto faz-se presente nos três contos estudados, não sendo possível pensá-los sem considerar as reflexões das protagonistas acerca da realidade do silêncio que vivenciam.

Mattos ainda aponta para o consenso na crítica de Teolinda de que a autora promove jogos de forças em oposição em suas obras, como afirma Carvalho (2002, p.42, *apud* Mattos, 2018, p.44) em relação ao “jogo de poder” como uma chave interpretativa para tais produções literárias. Essa ideia dialoga com a compreensão de Ornelas (2004, p.115, *apud* Mattos, 2018, p.45), que observa, nas obras de Teolinda, uma força repressiva — constantemente representada pelo Estado, pela família ou até mesmo pelo próprio sistema patriarcal — oposta a uma força transgressora — geralmente representada pela protagonista.

Esse fator também ficará claro através das análises dos contos do *corpus*, os quais ecoam essa mesma tendência. Outro aspecto que será observado nos textos literários está descrito nas palavras de Mattos, que destaca:

a questão do silêncio ronda ambos os lados dos confrontos de que falam os críticos. Seja o silenciamento imposto pela regra, pelo autoritarismo ou pelo condicionamento histórico-social, seja a transgressão silenciosa dos condicionamentos, das normas e do autoritarismo (Mattos, 2018, p.45).

Esse mesmo tema faz-se tão recorrente na prosa gersiana que chega a ser o título de um de seus principais romances, *O Silêncio* (Gersão, 1995), o qual narra a impossibilidade da comunicação entre Lídia e seu parceiro. Mais do que isso, a personagem compreende-se enquanto um sujeito complexo, ao passo que não consegue transpor sua interioridade em discurso diante da desconexão e da incompatibilidade do diálogo raso que constrói com Afonso. Ao analisar tais questões, Ângela Beatriz De Carvalho Faria observa:

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, *apud* Faria, 2022, p. 153).

Se a tendência da literatura portuguesa contemporânea de autoria de mulheres é estabelecer reflexões sobre a subjetividade das protagonistas femininas, Teolinda Gersão constrói, em suas obras, uma atmosfera tensionada em que essa interioridade é colocada diante do pensamento metódico que conduz as suas personagens masculinas. A protagonista de um dos mais conhecidos romances a autora, dessa forma, acaba por apresentar um modo de agir semelhante ao da mulher de “Pranto e riso da noiva assassina”: ambas optam pela solidão como maneira de reconstruir a própria identidade (Faria, 2022, p. 154), a qual não pode ser diluída na lógica do pensamento masculino dominante.

Tal pensamento dominante aparece frequentemente associado ao elemento da “onipotência viril”, como denomina Maria Heloísa Martins Dias (2008, p. 103). A estudiosa aponta para a recorrência de figuras masculinas que são representadas nas obras de Teolinda como detentoras de um poder absoluto, símbolos de forças autoritárias — sendo que isso ocorre tanto na esfera do seio familiar quanto em espaços maiores, como o país. Destacamos que essa representação pode se dar, ainda, em uma esfera ainda maior: a do universo. Isso ocorre no segundo conto do *corpus*, “Se por acaso ouvires essa mensagem”, no qual narra-se um mundo regido, no imaginário cristão, por um ser superior que sempre é tratado na forma masculina — e, no contexto interno da narrativa, parece convenientemente esquecer-se da protagonista mulher.

É nesse contexto que Dias aponta para a linguagem ficcional de Teolinda enquanto instrumento para a defesa diante “de qualquer forma de ditadura” (2008, p. 104). Entendemos que essa ditadura pode estar presente na esfera política, social, familiar e especialmente através de instituições tradicionais da sociedade ocidental, como a família, a escola, a religião ou, especialmente, o casamento. Para a estudiosa, esse fato ocorre uma vez que “em meio ao contexto degradado das relações humanas, o amor aparece como um signo corrompido” (2008, p.104) — como é o caso das relações amorosas nas quais pautam-se os três contos em questão. Assim, a escrita em si, o intimismo e a denúncia direta ou silenciosa constituem, em Teolinda Gersão, uma constante oposição diante das mais diversas formas de opressão e violência.

À vista disso, compreender o posicionamento da crítica da autora contribui para um entendimento coerente dos contos desta pesquisa. Em relação especificamente a eles, relembremos que são encontrados na coletânea *Alice e outras mulheres*, publicada em 2020, no Brasil, pela editora Oficina Raquel. A obra reúne contos já publicados durante os 40 anos

de carreira da autora, porém, apresentados pela primeira vez ao público brasileiro. Dividida em três partes, organiza-se em: “Velhas maneiras”, com 7 contos; “Maneiras de hoje”, com 4 contos; e “Formas em trânsito”, com 7 contos. Em relação aos contos do *corpus*, “Uma orelha” e “Se por acaso ouvires essa mensagem” encontram-se na primeira parte, e “Pranto e riso da noiva assassina” encontra-se na segunda parte.

Na perspectiva de Nilma Lacerda, organizadora da obra, o feminino, entendido como um “problema complexo”, é o eixo central da coletânea. Para ela (Lacerda, 2020, p.7),

Em situações inusitadas ou corriqueiras, a escritora convoca conceitos estabelecidos, de manifestação explícita ou dissimulada, para evidenciar a arquitetura mental de desprezo e subestimação à identidade feminina. Na estrutura específica do conto, o clarão ilumina a cena, flagra silêncios, ardis, estigmas.

Por isso, o livro coloca-se em posição de singular importância, ao abordar o feminino em contos que trazem a mulher enquanto sujeito — que cala, fala, comunica e transgredir. O feminino ressignifica-se constantemente, conto a conto, com similaridades e com novas facetas a cada narrativa. A coletânea revisita histórias já canônicas na literatura — como a personagem Alice, de Lewis Carroll, a qual dá nome à obra e narra o conto de encerramento do livro — ao passo em que também revisita e ressignifica os mais diversos estereótipos que acompanham ao papel social condicionado às mulheres na sociedade ocidental.

Há a representação das mulheres mais velhas, das mais jovens, das solitárias ou mesmo daquelas que metaforicamente transfiguram-se em animais. Como bem relembra Gabriela Silva, no ensaio “Todas as mulheres do mundo”:

Todas as mulheres estão nas narrativas de Teolinda: Isauras, Ivones, Marias, Ricardinas, Celestes e Tânicas. Há mulheres que prendem a chuva, que se metamorfoseiam em animais; outras desejam a morte, escrutinam a solidão, sofrem com o abandono e a violência física e emocional. (...) As narrativas convidam para a leitura do avesso das figuras que transitam pelo nosso imaginário há muito tempo e em quem reconhecemos traços que nos sugerem a necessidade de uma nova leitura, mais próxima, mais coerente com o feminino que emerge cotidianamente na literatura e na sociedade.

A crítica geral, portanto, concebe a coletânea enquanto uma possibilidade nova na abordagem do “problema complexo” que constitui o feminino. Costuma-se compreender, nesse cenário, que a divisão do livro em três partes representa um agrupamento de modos semelhantes no agir das mulheres da obra. Em “Velhas maneiras”, encontram-se protagonistas cujas vozes passam pelo plano da passividade, essa que é gradativamente substituída pela tomada de decisões em “Maneiras de hoje” e consolida-se especialmente em “Formas em trânsito”. Essa visão, pautada inclusive nos títulos de cada parte, pode auxiliar a compreensão

da obra como um todo, porém, em nossa compreensão, não resume integralmente os contos em suas especificidades.

Na análise das narrativas do *corpus*, será visto como a passividade mencionada pode mesclar-se intimamente com a dimensão da tomada de decisões, visto que as personagens apresentam complexidades próprias e singulares. Esse entendimento também está pautado na discussão realizada com base nas ideias de Maria Heloísa Martins Dias, compreendendo que, ainda que algumas personagens não tenham a possibilidade de alterar diretamente o sistema opressor ao qual estão submetidas, encontram na linguagem uma potente forma de irresignação. Nesse sentido, a escolha dos contos desses pretende propor um novo olhar para as formas de representação da resistência — elemento que será entendido, além de um tema, como parte inerente da escrita de cada narrativa. Objetiva-se, assim, destacar a “fala que não se intimida”, nas palavras de Dias, compreendendo que, mesmo inseridas nas “Velhas maneiras” e nas “Maneiras em trânsito”, as protagonistas em questão desenvolvem importantes formas de transgressão a partir da potencialidade da esfera discursiva.

De tal forma, são justamente as subjetividades das protagonistas que permitem o desenvolvimento do “problema complexo” de modo tão singular em *Alice e outras mulheres* (2020). É também aí que reside parte da modernidade nos contos: as personagens não são apenas figuras passivas, como espectadoras da própria vida, ou figuras independentes e com poder absoluto sobre todas as suas escolhas. Ao contrário, elas podem ser as duas, ou, ainda, não se resumirem a nenhuma dessas duas visões. Elas vivem em um contínuo jogo de tensões, ambiguidades e ambivalências que não as restringem, ao passo em que podem, inclusive, reinventar a si mesmas.

3.2. Elementos do discurso narrativo e a forma do conto

Para a análise dos três contos, faz-se primordial elucidar a compreensão adotada em relação aos elementos constituintes do discurso narrativo. Para Gérard Genette, entende-se que o termo narrativa pode ser compreendido de três formas: a história em si, enquanto sucessão de fatos; o enunciado, o discurso enquanto organização de acontecimentos; e a enunciação, o ato de narrar (Genette, 197–, p. 23). O autor toma como “narrativa” o enunciado em si, colocando como “narração” o ato narrativo produtor, terminologia também adotada nesta dissertação. Para ele, vale ressaltar que o discurso está relacionado com a série de acontecimentos que ele ordena, e também com a narração, já que só se conhece a história e a enunciação a partir da própria narrativa.

Também serão levados em consideração para a análise as dimensões de tempo, modo e voz narrativa. Para tal, entende-se que o tempo refere-se às relações temporais entre narrativa e história; o modo às diferentes formas e graus de representação narrativa; e a voz à forma como se dá a narração, expondo tanto o narrador quanto o destinatário. O elemento do tempo faz-se ainda mais importante ao considerar que os textos analisados pertencem à forma literária do conto: forma essencialmente curta e condensada. Assim sendo, o tempo da história transforma-se ao tempo da narrativa, em um modo de contar particular. Tal modo de contar pode ser visto, inclusive, como um dos fatores responsáveis pela complexidade dos textos em questão: as personagens narram apenas os eventos significativos para a história, e não se tem acesso a diversos momentos de suas jornadas.

Genette ainda destaca que não é possível narrar uma história sem a ocorrência de efeitos de ritmo, denominados anisocronias. Nos contos estudados, vê-se com clareza os quatro elementos destacados pelo autor no que confere aos movimentos narrativos. São esses as elipses, nas quais suprime-se parte da história; as narrativas sumárias, nas quais resume-se parte dela; as cenas, nas quais há maior igualdade entre os tempos da história e da narrativa; e as pausas descritivas, nas quais pausa-se a história completamente para demorar-se no discurso e elaborar um assunto que não tomou tempo da história.

Como dito, especialmente ao considerar a estrutura enxuta do conto, não seria possível pensar os textos aqui analisados sem a ocorrência de elipses e narrativas sumárias. Ao mesmo tempo, seu caráter subjetivo e seu teor reflexivo também não seriam plenamente contemplados sem a presença de pausas descritivas, assim como o andamento dos fatos narrados talvez ficaria comprometido sem as cenas ali inseridas. Com isso, vê-se que Teolinda Gersão bem utiliza, nos três contos, dos recursos destacados por Genette a respeito dos efeitos de duração.

Já em relação aos efeitos de frequência, pode-se encontrar, ainda, um equilíbrio bem desenvolvido nos textos analisados. Para Genette, denomina-se narrativa singulativa aquela em que há uma igualdade entre o número de ocorrências entre a história e a narrativa, ou seja, conta-se uma vez o que aconteceu uma vez, ou diversas vezes o que aconteceu diversas vezes. Por narrativa repetitiva entende-se aquela que conta várias vezes o que se passou uma vez e, já por narrativa iterativa, compreende-se o ato de contar uma vez o que se passou várias vezes, em forma siléptica e generalizada.

Mais uma vez, a limitação temporal do conto não permitiria que eles fossem construídos majoritariamente por uma narrativa singulativa ou repetitiva, o que conduz essa forma a dar preferência à narrativa iterativa. Paralelamente, a própria Isaura, narradora de

“Uma orelha”, chega a dizer a seu interlocutor, a respeito da repetição de fatos e vivências dentro de uma narrativa: “ainda bem que nunca falei consigo, sinto-me menos culpada se você nunca me ouviu, assim tenho a sensação de abusar menos da paciência dos outros. Deve ser terrível ouvir, vezes sem conta, as mesmas pessoas, repetindo as mesmas coisas” (Gersão, 2020, p. 17).

Entretanto, essa tendência não restringe a possibilidade de que um evento específico seja contado uma vez, ou ainda de que seja retomado repetidamente. Ao contrário, quando isso ocorre, sabe-se que ali reside algum aspecto essencial para a compreensão da obra. Nos textos em questão, por exemplo, diversas vezes são retomados os sintomas que cada personagem sentiu ao adoecer em detrimento de suas relações amorosas: a dificuldade em enxergarem a si mesmas no espelho, os questionamentos sobre suas próprias condições de sanidade mental, a impossibilidade de sair de casa e as demais particularidades de cada protagonista. Esses eventos, assim, não podem ser desconsiderados, sendo primordiais para a constituição das protagonistas e para o desenrolar de cada história.

É válido ressaltar que a crítica de Teolinda já aponta para o caráter moderno com o qual se apresentam as categorias narrativas em sua obra. Maria Heloísa Martins Dias observa, na prosa gersiana, a “ausência de uma ordenação previsível das categorias narrativas nos moldes tradicionais”, enriquecida pela “descontinuidade como uma nova ordem em que passam a funcionar seus elementos estruturais” (2008, p. 45). Essa escrita, portanto, é vista como um sistema “fragmentado e pluriforme” o qual “põe em circulação níveis diversos de consciência, relações entrecortadas, situações diluídas, enfim, todo um obscurecimento das referências factuais para que desponte outra realidade” (2008, p. 45).

A pesquisadora ainda destaca que Teolinda Gersão apresenta uma distinção na estrutura narrativa ao desenvolver histórias nas quais estamos diante de personagens que movimentam-se sem quaisquer mediações — em uma autoconstituição que parece absorver a figura do narrador (2008, p.45). Especialmente nos romances, observa-se que ainda que as narrativas construam-se a partir das personagens principais, há momentos em que elas se complementam com outras perspectivas, configurando o que Dias nomeia uma “constelação difusa”. A estrutura textual em Teolinda Gersão, assim, contribui para a construção de uma atmosfera de procura, descentralizada e destituída de uma totalidade dominante:

Eis o porquê do desconcerto da estrutura narrativa, metáfora de outra desordem, a do espaço interno da subjetividade feminina. No fundo, o que deseja o sujeito narrador feminino é construir um espaço onde possa estruturar-se e desestruturar-se como gestos complementares (2008, p.46).

Evidentemente, a estrutura do conto não permite um longo desenvolvimento das realidades em diferentes perspectivas — ou focalizações, como denomina Genette. Entretanto, sua forma enxuta não impede a ocorrência do mesmo fenômeno observado por Dias nos romances da autora em questão. Em “Pranto e riso da noiva assassina”, por exemplo, a protagonista nomeia com exatidão quais seriam os discursos de outros personagens — que operam, inclusive, como as instituições da Família e da Igreja — ao serem colocados diante de suas divagações e lamentações.

Conforme temos apontado, o conto possui diferenças essenciais ao ser comparado com a forma romanesca. Por esse motivo, faz-se relevante refletir acerca de tal gênero literário e suas especificidades, a fim de contextualizar elementos específicos dessa forma. Em *Formas Simples*, o alemão André Jolles (1976) teoriza sobre aquilo que viria a ser uma importante base para o estudo dos gêneros literários: os modos de engajamento humano com o mundo que o cerca e suas reverberações na linguagem, o que consiste em um aspecto essencial para o desenvolvimento da narrativa literária. Para ele, existem nove formatos primordiais para elucidar a relação entre o homem e o universo, com base em suas necessidades mentais ou espirituais no que se refere às formas de moldar a linguagem — ou as chamadas “formas simples”.

Tais formas resumem-se em: lenda (*legende*), que confere à necessidade de imitação; saga (*sage*), que responde à necessidade de testemunho; mito (*mythe*), que diz respeito à necessidade de questionamento; adivinhação (*rätsel*), que responde à necessidade de conhecimento; provérbio (*spruch*), a respeito da necessidade de ensinamento; caso (*kasus*), referente à necessidade de decisão; memorável (*memorable*), relacionada à necessidade de reminiscência; conto de fadas (*märchen*), referente à moralidade; e piada (*witz*), que responde à necessidade de liberação.

Mesmo que o teórico não esteja inserido no contexto do estudo do conto moderno, sua análise pretende justamente mostrar como as formas simples, intrínsecas às necessidades humanas universais, são base para a possibilidade de desenvolvimento das formas cultas — textos literários, intencionalmente artísticos. Nesse sentido, é possível relacionar a obra ao contexto dessa pesquisa, ao entender possíveis bases de pensamento para os contos de Teolinda Gersão que constituem nosso *corpus*. Vale salientar que não se pretende, aqui, definir uma forma que resuma os contos em sua integralidade, entendendo que as narrativas contemporâneas podem trazer elementos pertencentes a mais de uma forma simples. Dentre as formas apontadas por Jolles, destacaremos duas: a Adivinha e o Caso.

No que diz respeito à forma Adivinha, essa está relacionada a narrativas que giram em torno de algo não-dito ou um segredo, de modo a desafiar o leitor a decifrar uma espécie de enigma. Para o autor, “a Adivinha é uma pergunta que pede uma resposta” (Jolles, 1976, p. 111). Compreende-se, ainda:

Pode acontecer que a adivinha seja formulada de tal modo que o adivinhador se revele incapaz de a adivinhar, pode ser até que a solução correta se tenha perdido. Apesar de tudo, o adivinhador sabe perfeitamente que essa solução existe — ou deve ter existido — e que alguém a conhece (ou conheceu); uma adivinha insolúvel não é adivinha.

É possível relacionar dois dos contos do *corpus* à forma da Adivinha, se observados na relação entre as personagens. Entendendo que, para Jolles, “o interrogador é quem sabe, é quem se encontra no lugar do saber” (1976, p. 115), pode-se observar as relações internas em “Uma orelha” e “Pranto e riso da noiva assassina”. No primeiro caso, Isaura apropria-se da dimensão do segredo, sabendo não tomar as medicações, encenando um papel diante de Joaquim, seu marido: ela tem conhecimento da realidade, e opta por ocultá-la. Já no último conto, apenas a protagonista sabe ter desejado a morte de seu marido tão intensamente que lhe fez acreditar ser responsável por ela: “eles não sabiam da força da paixão nem do poder da mente. Eu sabia” (Gersão, 2020, p. 96). Por essa mesma razão, ela escolhe manter apenas para si esse conhecimento, novamente tomando para si a força significativa do não-dito.

Se pensarmos, porém, na estrutura dos contos na relação obra-leitor, faz-se importante analisar a forma simples que Jolles denomina como Caso. Em relação a ela, costuma-se apresentar uma situação que desafia a norma, seja ela moral ou legal, exigindo uma espécie de julgamento — frequentemente associado à figura de um confessor ou juiz. Para o autor:

A forma do Caso tem a particularidade de formular a pergunta sem poder dar-lhe a resposta; de nos impor a obrigação de decidir sem conter ela mesma a decisão; é o lugar onde se faz a pesagem, mas não se indica o resultado. (...) diríamos que tal forma é o lugar onde se realizam o balanço e a oscilação da disposição mental que se pesa e pondera (Jolles, 1976, p. 160).

Essa forma relaciona-se aos contos selecionados pois, nos três casos, as protagonistas carregam uma espécie de sentimento de culpa. Isso pode ocorrer por pensarem-se responsáveis por chegar às situações a que chegaram, por terem assistido ao próprio adoecimento — físico e mental — ou até mesmo, no caso de “Pranto e riso da noiva assassina”, pela personagem acreditar ser a responsável pela morte do marido. Em “Uma orelha”, todo o conto é uma súplica ao interlocutor para que seja concedida à Isaura a oportunidade de falar, enquanto “Se por acaso ouvires essa mensagem” é uma súplica ao próprio Deus diante da não-prevenção e consequente contaminação da personagem por uma

doença. Qualquer que seja o caso, é como se o próprio leitor fosse encarregado da função de julgar essas mulheres, acreditando ou não em seus depoimentos — dúvida que elas mesmas carregam em si.

Vale destacar o teor possivelmente paradoxal presente nessa forma — e também presente nos contos em questão. Para o autor,

As normas da Lógica também geram o Caso, desde a Antiguidade. É o Caso que realiza o sofisma trágico chamado do crocodilo. Tendo um crocodilo arrebatado uma criança, promete devolvê-la à mãe se esta lhe disser verdadeiramente o que ele pretende fazer. A mãe diz: ‘Tu não me entregarás o meu filho’. E o crocodilo responde: ‘Não terás a criança em qualquer dos casos, ou por causa das tuas palavras, se falaste verdade, ou por causa do nosso acordo, se mentiste’. E a mulher replica: ‘Devo ter de volta o meu filho em ambos os casos: ou por causa do nosso acordo, se falei verdade, ou por causa das minhas palavras, se me enganei’. As variantes são aqui evidentes (Jolles, 1976, p. 160).

Nos contos, lógica semelhante pode ser observada, relacionando-os novamente à forma simples do Caso. No caso de “Uma orelha”, o silenciamento de Isaura é, ao mesmo tempo, a forma visível de dominação de seu marido, ao passo em que é o que propicia à personagem a dimensão do segredo — sua principal forma de resistência. Já em “Se por acaso ouvires essa mensagem”, a protagonista desafia a lógica divina ao questionar quem é o real responsável pela sua contaminação: “Deixaste-me cair na noite, no meio do nevoeiro e do fumo. Devias estar na minha vida, junto de mim, e não estavas. E o que acontece comigo não te importa. Culpa minha? Não, culpa tua” (Gersão, 2020, p. 50).

Assim sendo, em consonância com as ideias de Jolles, essa forma simples influi na literatura como um todo:

Com efeito, a literatura dos séculos XVIII e XIX pesa e mede os motivos de uma ação de acordo com normas internas e externas, às quais se deu geralmente o nome de psicologia, esse critério fluido no julgamento dos personagens de uma obra artística como tal parece-me estar muito próximo do critério que vemos aplicado na casuística (Jolles, 1976, p. 166).

Não seria possível, ainda, discutir a forma do conto sem compreender que, historicamente, ela foi estudada por diversos autores com perspectivas distintas. Entre elas, destacamos as contribuições de Julio Cortázar em *Valise de cronópio* (1993), retomadas por Nádia Battella Gotlib em *Teoria do conto* (2001), no qual o autor discute alguns dos elementos mais importantes do conto moderno. Conforme relembra Gotlib (2001), ao tratar das considerações realizadas pelos principais estudiosos dessa forma literária, Cortázar destaca que o bom conto possui uma espécie de “alquimia secreta”, na qual coexistem uma série de relações entre os elementos presentes a partir do tema abordado na narrativa. Nesse

sentido, todos esses elementos possuem funções específicas dentro do contexto da escrita, sendo insubstituíveis e, por consequência, impossíveis de ignorar no momento da análise crítica (Gotlib, 2001, p.67).

Isso ocorre pois, para Cortázar, o conto consiste em uma forma fechada, esférica, “uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com máxima economia de meios”, em “implacável corrida contra o relógio” (1993, p.228). Essa limitação de meios faz com que todos os elementos destacados pelo contista sejam de extrema relevância para o contexto de escrita, compreensão que também serve de direcionamento à análise crítica de um conto, a qual precisa construir-se a partir de forma minuciosa para bem identificar tais modos de composição narrativa. A maneira segundo a qual esses elementos são representados, destaca Cortázar, está relacionada aos conceitos de significativo, intensidade e tensão.

Para o autor, “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (Cortázar, 1993, p. 158, *apud* Gotlib, 2001, p.69). Esse aspecto está relacionado com a conquista da atenção plena do leitor, e pode também fazer-se presente a partir de outros dois procedimentos: a intensidade e a tensão. Se, para Cortázar, o conto de intensidade é aquele no qual os fatos são apresentados com o mínimo de intermédios possível — em consonância com a eliminação de elementos supérfluos proposta por Poe —, o conto de tensão é aquele no qual os fatos são gradativamente apresentados. Nesse caso, “sente-se de imediato que os fatos em si carecem de importância, que tudo está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha” (Cortázar, 1993, p. 158, *apud* Gotlib, 2001, p.69).

Em consonância com as tendências que destacamos anteriormente em relação ao sujeito moderno e os consequentes modos de sua representação ficcional, Gotlib indica que a forma do conto pode seguir inclinações semelhantes:

Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de unidade da vida e, conseqüentemente, da obra, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo, a partir sobretudo de 1909). Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes (2001, p.30).

A narração dos contos modernos passa a mesclar, assim, a importância do enredo posicionado diante da subjetividade:

Antes, havia um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo. Depois, perde-se este ponto de vista fixo; e passa-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele.

O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros (2001, p.30).

Essa compreensão mostra-se relevante para a análise dos três contos do *corpus*, conforme são representadas situações cotidianas na realidade de diversas mulheres dentro da contemporaneidade. A potencialidade simbólica encontrada neles reside, justamente, nos modos como tais representações salientam as relações tensionadas — e, muitas vezes, complexas e opressivas — que regem comportamentos socialmente cristalizados e naturalizados. Especialmente em “Pranto e riso da noiva assassina”, como será destacado adiante, tem-se já nas primeiras linhas do conto toda a sumarização dos eventos que ocorrem nele, de modo a salientar a relevância não meramente dos fatos em si, mas de toda a “malha sutil”, na terminologia de Cortázar, que os envolve.

Nesse sentido, compreende-se que os contos em questão são lidos a partir de atmosferas tensionadas mesmo segundo conceitos distintos de tensão: tanto ao representar as vivências do indivíduo moderno diante de um mundo repleto de artimanhas, quanto no procedimento da escrita conforme destaca Cortázar. Isso ocorre ao entender que, a partir de Poe e Cortázar, “a forma do conto é a da esfera, construída sob tensão máxima” (Gotlib, 2001, p.69). Portanto, intensifica-se a importância do estudo dos contos de Teolinda Gersão, os quais parecem condensar elementos também presentes nos romances, entretanto, de maneira condizente com as especificidades dessa forma narrativa que, por si, promove uma atmosfera tensionada. Conforme conclui Nádia Gotlib:

Porque cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar.

Porque são assim construídos, tendem a causar uma unidade de efeito, a flagrar momentos especiais da vida, favorecendo a simetria no uso do repertório dos seus materiais de composição (2001, p.82).

A limitação precisa na estrutura do conto promove, assim, um contexto no qual todos os detalhes denotam a narrativa do chamado significativo. Promove-se, assim, uma unidade de efeito que só é possível graças à extrema tensão segundo a qual o narrador só pode se

mover dentro dessa mesma esfera (Gotlib, 2001, p.69). Essa compreensão servirá de base para a análise de nosso objeto, conforme buscamos destacar, na leitura, como os mínimos elementos representados propiciam uma amplitude simbólica que promove as mais variadas discussões — especialmente em relação à condição social das mulheres, à dimensão do silêncio, à resistência enquanto tema e demais fatores importantes para a obra geral de Teolinda Gersão.

Para mais, acerca da unidade de efeito, Gotlib questiona:

Considere-se ainda que o conto evolui e se multiplica em diferentes possibilidades de construção. Todos os contos provocam um efeito único no leitor? Não haveria os que provocam nele diferentes efeitos, efeitos que podem, inclusive, ir sofrendo mudanças no decorrer da leitura, desde o extremo cômico ao extremo sentimental, por exemplo? Seriam estes maus contos? Seriam estes contos? (2001, p.41).

Na complexidade que envolve as narrativas gersianas, entendemos que esse parece ser o caso dos contos do *corpus*, ao passo em que, mesmo dentro de uma estrutura fechada, os discursos representados são continuamente questionados. Desse modo, o leitor tende a encontrar efeitos múltiplos, especialmente conforme as mudanças que regem a protagonista de “Pranto e riso da noiva assassina”, por exemplo. Esse aspecto também pode estar relacionado à dimensão das duas histórias que constituem o conto, conforme as reflexões de Ricardo Piglia.

Em seu livro *Formas Breves* (2004), Ricardo Piglia reflete sobre a forma do conto e suas especificidades, de modo a evidenciar que a brevidade do conto é, na verdade, um fator essencial para a amplitude de significados que esses textos podem possuir. Entre considerações subjetivas e análises das relações entre literatura e psicanálise, Piglia propõe diversas teses acerca dessa forma narrativa. Dentre elas, destaca-se a de que todo conto carrega em si duas histórias: uma aparente a outra secreta. Para o autor, “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (Piglia, 2004, p. 94).

Assim, a análise do teórico destaca que, tradicionalmente, um bom conto seria formado por duas histórias em paralelo. O desfecho caracteriza-se por ser o momento em que, na estrutura fechada na obra, o leitor surpreende-se ao visualizar a segunda história, antes secreta, vindo à tona. Essa história secreta, para ele, é a chave da composição técnica do conto:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa

senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? (Piglia, 2004, p. 90).

Em contrapartida, Piglia salienta que a visão moderna do conto “abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo” (Piglia, 2004, p. 94). Assim sendo, “o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (Piglia, 2004, p. 94). Mais adiante, em suas novas teses sobre o conto, o autor conclui:

Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto. O sentido de um relato tem a estrutura do segredo (remete à origem etimológica da palavra: *se-cernere*, pôr à parte), está escondido, separado do conjunto da história, reservado para o final e em outra parte. Não é um enigma, é uma figura que se oculta (Piglia, 2004, p. 106).

Essas considerações servirão de base para a análise dos contos selecionados, conforme aprofundaremos mais adiante. Isso ocorre pois, nos três casos, ao passo em que se conta a história de relações abusivas, conta-se também uma história secreta de luta e irressignação. Em “Uma orelha”, o final indica que, desde o início, o silenciamento imposto à personagem também lhe propicia, paradoxalmente, a dimensão do segredo, base de sua vingança e resistência diante das ações do marido. Em “Se por acaso ouvires essa mensagem”, ainda mais intensamente, apenas no final pode-se visualizar que toda a história narrada na verdade era uma súplica clara à figura de Deus. Em “Pranto e riso da noiva assassina”, tem-se a constatação de uma loucura passageira que torna ambígua toda a tensão trabalhada no texto, resolvendo-a ao mesmo tempo em que, justamente por ser uma resolução aparentemente tão simples e repentina, acaba por gerar ainda mais dúvidas.

É possível tecer, ainda, a reflexão acerca de como, nos contos de Teolinda – nas histórias que essas mulheres narram, nas tensões vividas pelas personagens, nas suas falas e nas suas complexidades — o conto parece ser uma espécie de metáfora para o lema que marcou o histórico de luta das mulheres: “o pessoal é político”. Esse se trata do *slogan* de diversos movimentos de libertação das mulheres a partir dos anos 1960, sendo *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, cuja primeira publicação data de 1949, uma das principais referências desses movimentos. Essa concepção parece ainda mais evidente uma vez que entendemos, no tópico anterior, a intrínseca relação entre a representação artística e a formação do imaginário social — ou seja, a inseparabilidade entre História e literatura.

Os contos do *corpus*, que narram a experiência da vida de mulheres, são breves e fechados na sua forma, como também são quase esquecidas, silenciadas e enclausuradas as

vidas e as histórias das mulheres. Mas é, ao mesmo tempo, pela sua forma, da sua amplitude de significados que advém as mais diversas dinâmicas de tensão e resistência – conforme veremos a cada análise. É nessa amplitude de significados e sentidos que a forma esférica e fechada do conto alcança a dimensão pública que essas experiências revelam: o privado se expande para o público, o pessoal é, afinal, político.

Para mais, vale destacar também o caráter comparativo que rege as análises das três protagonistas em questão. Em diversos momentos, será enriquecedor pensar os modos de composição de uma personagem quando essa estiver diante de outra, constituída de modo semelhante ou distinto. Entende-se, portanto, a relevância de contextualizar o que entendemos por caráter comparativo ao assumir que ele é parte constitutiva desta análise.

Na perspectiva de Tânia Carvalhal, em *Literatura comparada* (2006, p.7),

a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva). Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura.

Essa forma de pensar faz surgir possibilidades potencialmente novas no campo interpretativo e, conseqüentemente, na crítica literária. Tânia Carvalhal ainda destaca que o ato de comparar não ocorre apenas como um procedimento em si, mas, sim, com o intuito de ser um recurso analítico e interpretativo — e, portanto, a comparação é um meio, não um fim (2006, p.8). Dentro de tal abordagem, a qual possui diversas perspectivas e orientações de acordo com os mais diversos autores, destaca-se, para nós, o conceito de intertextualidade cunhado primeiramente por Julia Kristeva e revisto por Carvalhal. Essa ideia permite pensar além do simples aspecto de influência de um texto para outro, mas, sim, ressaltar as múltiplas relações que eles podem apresentar.

Dessa maneira, o crítico comparatista passa a não se limitar à simples identificação de relações intertextuais, buscando, ao contrário, analisá-las em profundidade, de modo a chegar às interpretações dos motivos que geraram essas mesmas relações (Carvalhal, 2006, p.52). Esse diálogo entre textos pode ocorrer de modo conflitante ao pensar a intencionalidade por trás da retomada de um texto por outro texto — especialmente quando ambos são frutos do trabalho de autores diferentes, e, talvez, ainda de diferentes épocas, como ocorre em boa parte dos casos. No caso dessa pesquisa, entretanto, a comparação entre os contos parece revelar uma significativa complementaridade entre eles — aspecto também levado em consideração desde a escolha do objeto — uma vez que não apenas foram escritos pela mesma autora e

integram uma mesma coletânea, mas, também, trazem à cena discussões significativas no que diz respeito à condição das mulheres na sociedade contemporânea.

Portanto, no capítulo a seguir, pretende-se refletir acerca dos modos em que se apresentam as categorias narrativas em nosso objeto de pesquisa, considerando também as especificidades oriundas da forma do conto. Além do mais, continuamente as protagonistas serão analisadas a partir da comparação entre seus modos de composição, analisando seus aspectos comuns e contrastantes, a fim de aprofundar o entendimento sobre a representação das mulheres em cada história. Encontraremos, assim, os diálogos possíveis entre as três narrativas e destacaremos a complementaridade entre elas — inclusive enquanto formas de escrita de resistência.

4. ANÁLISE DOS CONTOS: ASPECTOS DE RESISTÊNCIA E AS HISTÓRIAS SECRETAS

4.1. “UMA ORELHA”

Levando em consideração as discussões realizadas a respeito das tendências da literatura portuguesa contemporânea, as particularidades que dizem respeito à autoria de mulheres, os aspectos de modernidade anteriormente destacados e as categorias narrativas na forma do conto, partimos agora para análise de nosso objeto de pesquisa. Ao iniciar por “Uma orelha”, faz-se possível investigar as relações entre esses fatores e como o entendimento de cada um deles auxilia para a interpretação do texto em questão — especialmente ao pensar a esfera da modernidade na narrativa.

No conto, o leitor acompanha, através de narração autodiegética com a focalização da protagonista Isaura, como ela, antes detentora de um prestígio maior do que o de seu companheiro, passa a ser dependente de seu marido Joaquim em diversos sentidos. Pode-se observar que Isaura vive a constante angústia que permeia o ser humano moderno, ao passo que gradativamente perde o domínio sobre si e encontra na própria voz, contando sua história, sua última tentativa de atestar a própria lucidez — vale ressaltar, ainda, que a própria estrutura do conto baseia-se na súplica de Isaura pelo direito de falar. A personagem vê-se, assim, conforme observa Berman (2007) acerca do sujeito moderno, em contínua “desintegração e mudança”, transformando-se e sendo transformada diante de seu envolvimento amoroso degradante.

A partir da narração da personagem, sabe-se que, inicialmente, Isaura era professora de Joaquim e dedicou-se a auxiliá-lo em seu processo de aprendizagem, reconhecendo estar em uma posição confortável em relação a ele — até perceber que nutria sentimentos amorosos

pelo rapaz. Após se casarem e desfrutarem de um curto período de felicidade, a protagonista narra ter encontrado evidências da infidelidade do marido:

Como é que eu soube? Encontrei cartas, fotografias. Mas estou como você, custava-me acreditar na evidência. Pus um detective atrás dele, gastei uma fortuna, e o resultado foi concludente: coincidia com o que pensava. Era como se ele se hospedasse em minha casa e namorasse outra, uma espécie de vida de estudante, que dorme com a dona da casa mas lá fora tem outra vida, a verdadeira. E, no fim do curso, vai-se embora (Gersão, 2020, p. 21).

É válido destacar que a própria narradora coloca em dúvida sua versão dos fatos, premeditando que seu interlocutor questionará a veracidade das informações narradas. Esse é outro dos traços de modernidade presentes na obra: a profundidade da focalização interna da personagem e até mesmo a complexidade de sua *psique* não deixam ficar claras quais informações teriam ou não acontecido, já que tudo é apresentado ao leitor pelo intermédio da linguagem e do ponto de vista de Isaura.

Salienta-se também a utilização da palavra “evidências” ao apontar os indícios da infidelidade encontrados por ela, não o termo “provas”. Sutilmente, indica-se que o que se apresenta são vestígios ainda inconclusivos, que parecem transformados em laudo certo a partir da investigação do detetive. Diante disso, mesmo ao indicar sua certeza da infidelidade, a narradora parece deixar escapar uma estrutura de pensamento que ainda sugere certa dúvida: “era como se ele hospedasse em minha casa e namorasse outra”, sendo que o início, “como se”, ainda pode indicar que essa afirmação é construída no campo das possibilidades. O termo “provas” só é utilizado mais adiante, ao se referir àquilo que foi encontrado pelo detetive, mostrando ser necessária a validação de um terceiro para chegar a alguma conclusão: “até perante as provas do detective — fotografias, gravações de conversas — Joaquim ficou imperturbável” (Gersão, 2020, p. 21).

Mesmo diante dessa possível dúvida, a constatação da protagonista de que havia sido traída, atrelada à diferença de quinze anos de idade entre ela e Joaquim, passa a ser o fator responsável pelo seu definhamento:

Ganhei medo de sair à rua, de ir para o liceu. Tinha a sensação de que toda a gente sabia a minha história e se ria de mim. Apetecia-me hibernar, desaparecer.
Cada dia me apavorava mais, ao olhar o espelho. Envelheci, decaí de repente. Tinha cabelos brancos e dentes estragados, as unhas partiam-se quando tocava em qualquer coisa, a louça caía-se-me das mãos [...]. Quase tudo, aliás, mesmo vestir-me ou pentear-me, exigia-me um esforço sobrehumano, os movimentos ficaram presos, como nos pesadelos (Gersão, 2020, p. 21-22).

Pode-se entender, assim, que a angústia de Isaura diante da volatilidade de sua relação amorosa e da drástica transformação de sua vida representam traços característicos da vivência do sujeito moderno. Também não passam despercebidas as informações referentes à idade da personagem, mais avançada que a de seu parceiro — fato que, como temos visto, impacta diretamente a forma com a qual a mulher é vista pela sociedade, além de deixá-la mais propensa à solidão. No caso de Isaura, sua degradação chega a ser tão intensa ao ponto da protagonista já ter tentado cometer suicídio, de modo a ser forçada pelo marido a realizar um acompanhamento psiquiátrico com um médico que acaba por ser da escolha do próprio Joaquim — sem que Isaura estivesse de acordo.

Essa torna-se outra das tensões que permeiam o conto: o embate entre a protagonista e o psiquiatra designado para assisti-la, sendo que Isaura permanece em constante dúvida acerca das motivações, da veracidade e da eficácia de sua prática e de suas prescrições. No início, Isaura questiona-se sobre como fazer a escolha de um psiquiatra que a acompanhe e auxilie diante de questões tão íntimas e complexas:

A lista dos telefones, classificada ou não, não me inspirava nenhuma confiança. Na altura, como vê, eu ainda raciocinava, embora já não ensinasse Matemática. Mas ficou-me o costume de pensar. De preferência, pondo alguma ordem nas ideias. Assim por exemplo, eu achava que aquela barreira de secretismo e silêncio, por detrás da qual os psis se protegiam, não agioirava, para mim, nada de bom. Não me bastava um nome, nem um letreiro numa porta. Queria jogo aberto, informação: que escola, método ou modelo era o deste psiquiatra ou daquele, que caminho ia seguir, para curar-me. Como podia eu colaborar. Qual era minha doença, que livros podia ler sobre ela (Gersão, 2020, p. 22).

A personagem admite, para si, não se resignar a “um papel passivo, nas mãos de outra pessoa que jogasse com a minha desinformação a seu favor” (Gersão, 2020, p. 22), e chega a questionar seu interlocutor: “você também acha estranho este meu modo de pensar? (...) o Joaquim também achava isso” (Gersão, 2020, p. 22). Esse já é um indicativo da obstinação que é, em nossa leitura, característica de Isaura: personagem que não se submete por completo mesmo estando diante de uma situação da qual não consegue se libertar. É nesse processo de relutância e dificuldade para encontrar um médico que Isaura afirma encontrar mais uma carta do esposo com a amante, o que a faz provocar uma segunda tentativa de suicídio, mais grave, deixando-a internada. Lá, começa a ser acompanhada por um psiquiatra, Mário S., que dá continuidade ao tratamento com consultas em casa, após Joaquim afirmar que “fazia questão” de ver a esposa curada (Gersão, 2020, p. 22).

A temática do suicídio já foi apontada pela crítica como recorrente na obra de Teolinda Gersão, sendo esse um elemento que conduz a reflexões capazes de aprofundar a

compreensão dessas narrativas. Maria Heloísa Martins Dias afirma que “o papel das personagens masculinas da autora é sempre o mesmo: não permitir que as mulheres cumpram seus ritos de feminilidade” e, por esse motivo, “a não realização das potencialidades essenciais femininas se deve à imposição de um comportamento de subserviência em relação ao sexo oposto” (2008, p.194). Entendemos que, ao tratar esse aspecto da subserviência, ele ocorre mais em uma perspectiva de gênero — enquanto construção social que, geralmente em Teolinda Gersão, ocorre a partir do sexo biológico. A pesquisadora ainda destaca que esse processo, muitas vezes, apresenta também uma motivação essencialmente política — como é o caso do salazarismo, movimento que Dias argumenta ser obcecado pelo antifeminismo.

Diante dessa situação, Dias aponta para personagens gersianas que, como Isaura, sentem-se atraídas pelo suicídio:

É só pensarmos em mulheres como Hortense e Clara: a abulia e a atração pelo suicídio, após a perda do homem com que vivem, são consequências do papel castrador exercido pelo sistema político. Para este, Família e Pátria são células sustentadoras de uma harmonia que não deve se desfazer. A perda de tais suportes ou de um eixo masculino, sustentáculo da coesão da estrutura familiar, leva à desestruturação do sujeito feminino. Eis uma visão crítica da posição dominadora do ser masculino (2008, p. 194-195).

Portanto, a inclinação ao suicídio e o adoecimento físico e mental de Isaura representam, no conto, o questionamento acerca da identidade da mulher que opta pelo casamento. Diante da infidelidade e da potencial perda de seu marido, como seria possível a reestruturação social para uma mulher já não vista como jovem pela sociedade que a cerca? Entendemos que ocorre com Isaura, então, ao visualizar a infidelidade do marido, processo semelhante ao vivenciado pela protagonista de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (Gersão, 1982):

O grande pesar vivido por sua ausência deve-se menos à perda do sujeito do que do poder que este representa. Nada mais há a fazer senão recolher-se a um espaço marginal, uma zona crepuscular, **reduzindo a revolta a uma consciência insulada, cujo poder de denúncia não é suficientemente forte para se transformar em ação coletiva** (Dias, 2008, p. 195, grifos nossos).

Com isso, entende-se o potencial simbólico do suicídio nas narrativas de Teolinda Gersão — e, ainda que ele não ocorra com Isaura, as duas tentativas da protagonista trazem à tona essas mesmas discussões observadas por Dias. Ao final, mesmo sem a realização do suicídio, a protagonista continua não apresentar condições de transformar sua denúncia em ação coletiva, como argumenta Dias. Porém, como será visto mais adiante, mesmo que não possa alterar a forma com a qual é socialmente julgada, Isaura não deixa de criar para si

outros modos de transgressão. Portanto, sua insatisfação encontra formas de estruturar-se e permanecer presente na esfera do próprio sujeito.

Apesar da relação tensionada entre a protagonista e a ideia de realizar acompanhamento médico, Isaura passa a encontrar prazer em ter uma companhia, e afirma chegar a sentir que também tinha as visitas de outro homem, como Joaquim tinha de sua amante — mesmo que, como fruto da relação abusiva em que se encontrava, Isaura afirmasse ter a certeza de que nenhum homem jamais a amaria novamente. Com o tempo, a protagonista passa a criar vínculo com Mário, o único médico a ser nomeado no conto: “lhe ganhei amizade e confiei naquele homem que vinha à sexta-feira, e às vezes me pegava nas mãos, como se tentasse trazer-me para fora da minha prisão, ou do meu exílio, e depois me receitava antidepressivos e calmantes” (Gersão, 2020, p. 23).

É possível refletir, nesse sentido, acerca da relevância simbólica observada na nomeação de tal médico, referenciando-o como uma figura singular, uma vez que as próprias protagonistas dos outros objetos do *corpus* não são nomeadas. O próprio conto, ainda no início, propicia essa reflexão acerca da relevância do nome das personagens:

Pois a sua voz não me estava a parecer familiar, mas às vezes é difícil distinguir. Embora algumas pessoas até me digam um nome, para podermos identificar-nos de algum modo, Carlos, João, Maria. Mas tanto faz, sei que são nomes inventados, este serviço é suposto ser anônimo. Pelo menos para vocês. Mas eu, pelo contrário, posso dizer-lhe o meu nome verdadeiro. Ninguém me impede. Meu nome é Isaura (Gersão, 2020. p.17).

Não por acaso, o nome “Mário” deriva do latim *Marius*, significando tradicionalmente aquele que é dedicado a Marte. Esse, por sua vez, deus romano da guerra, representa o ser masculino e viril — de modo a corroborar a análise das personagens a partir dos papéis de gênero socialmente impostos e, também, performados por cada uma delas. Pensar tal detalhe reforça a atmosfera tensionada em que o médico, ainda que faça a algum bem a Isaura, não deixa de ser um representante natural do sistema patriarcal que aprisiona a protagonista.

Ainda pensando o potencial significativo que pode ser encontrado na nomeação das personagens em questão, “Joaquim” possui origem hebraica e denomina aquele que foi “estabelecido por Jeová”, possuindo forte conotação religiosa. Nesse sentido, observa-se que, junto a Mário, ambos os personagens constituem, especialmente em uma perspectiva de gênero, dois importantes pilares da sociedade patriarcal: a virilidade e a religiosidade. O nome também é tradicionalmente associado pela Igreja Católica ao pai da Virgem Maria — São Joaquim, conhecido como padroeiro dos avós.

Esse detalhe pode, em tal viés interpretativo, configurar uma ironia sutil ao pensar que Isaura é intencionalmente descrita como uma mulher mais velha, e sua idade mais avançada em relação ao marido é um dos fatores que lhe geram sofrimento psíquico. A narração evidencia que Isaura possuía 36 anos quando conheceu Joaquim, e, pouco após o casamento, a protagonista declara: “ele tinha uma relação com outra mulher, **da idade dele**. Provavelmente, já a namorava quando me conheceu. Eu tinha sido um degrau no caminho, um meio de subir mais depressa” (Gersão, 2020, p.20, grifos nossos). Esse aspecto do envelhecimento também faz-se presente em outros momentos da narrativa, estando atrelado especialmente ao sentimento de degradação vivenciado pela personagem:

Cada dia me apavorava mais, ao olhar o espelho. Envelheci, decaí de repente. Tinha cabelos brancos e dentes estragados, as unhas partiam-se quando tocava em qualquer coisa, a louça caía-me das mãos. As pontas dos dedos tremiam, às vezes mal as sentia. Depois as mãos e os joelhos começaram a deformar-se, com artroses (Gersão, 2020, p.21).

Para finalizar a reflexão acerca dos nomes das personagens, “Isaura” pode ser associado ao significado de uma “brisa suave” sendo, por isso, socialmente atrelado à tranquilidade, à leveza e à graciosidade. Pode-se ler esse fator como uma potencial ironia diante da complexidade psicológica da protagonista da qual, socialmente, espera-se justamente uma postura de aceitação e resignação. Também pode-se pensar o nome como uma potencial referência à Isaura Gomes Barroso, figura que, segundo fontes da *Wisdom Library*, teria sido uma política portuguesa nascida em 1954 e relacionada à luta pela igualdade de gênero. Entretanto, poucas evidências foram encontradas para comprovar sua existência e participação no Parlamento Europeu — o que faz com que essa seja uma proposta interpretativa de caráter hipotético e ainda inconclusivo.

Retomando a discussão acerca do vínculo criado pela protagonista com seu psiquiatra, a relação com Mário passa a ser tão forte que Isaura presenteia o médico com joias em agradecimento pela companhia, o que enfurece Joaquim e o faz forçar a troca de psiquiatra para um que era de sua própria confiança. Ao contemplar a raiva do marido perante a situação com as joias, Isaura relembra cenas em que o médico falava sozinho com Joaquim à porta do quarto do hospital, e chega a questionar se tudo aquilo não era um complô entre ambos, já que o médico não deixara de ser uma recomendação de seu esposo. Com isso, novamente retorna à tona a tensão entre a personagem e o seu tratamento psiquiátrico, antes aparentemente abrandada. Junto com essa tensão, retornam questionamentos caros à modernidade: é possível confiar por completo na narradora? Seria possível que suas condições mentais apresentassem um comportamento persecutório?

De todo modo, Isaura passa a ser acompanhada por outro médico que não a encontra pessoalmente, apenas encaminha receitas e prescrições para que Joaquim compre medicamentos para ela. A não-nomeação desse segundo médico pode estar associada justamente à indiferença existente entre ele e Isaura, sendo que o psiquiatra apenas cumpra um papel objetivo e distante. A ausência de seu nome também pode estar relacionada à universalização de sua imagem, sendo apenas mais uma das engrenagens que regem um sistema que, para a protagonista, não possui sentido particular. Nesse momento da narrativa, a tensão entre Isaura e Joaquim torna-se ainda mais delicada conforme ambos ficam sozinhos nos períodos da noite. Para a protagonista: “ele representa seu papel, todas as noites, vindo jantar comigo” (Gersão, 2020, p. 26). Essa ideia do jogo de papéis percorre em todo o restante do conto, de modo a ser, inclusive, um elemento que virá a ser força de resistência para Isaura, ao apropriar-se do mesmo comportamento.

Por fim, além das tensões entre Isaura, o marido e seus médicos — todos figuras masculinas com discursos contrários ao ponto de vista da narradora — também é possível observar a tensão inerente ao próprio processo narrativo, entre Isaura e o interlocutor. Como já mencionado, o conto desenvolve-se em forma de súplica, na qual a personagem pede pelo direito de falar. Logo no primeiro parágrafo, observa-se:

Não, não desligue. Por favor. Quero dizer: sei que você não vai desligar, pelo menos assim, sem mais nem menos, de repente. Desculpe. Não sei o que me passou pela cabeça, porque você nem falou em desligar. É que às vezes assusto-me, porque já tem acontecido eu estar embalada na conversa e de repente dizerem-me que estou a ocupar a linha há mais de uma hora e há outras pessoas à espera (Gersão, 2020, p. 17).

Na sequência, não fica claro quem é esse interlocutor a quem a protagonista se dirige, mas alguns indícios sugerem ser uma espécie de *call center* — ou até mesmo alguma espécie de Centro de Valorização à Vida. Pode-se pensar nessa possibilidade conforme fica claro que não há vínculo direto entre Isaura e seu ouvinte, papel que deve permanecer anônimo e que nem sempre é ocupado pela mesma pessoa:

Não sei se você já me disse isto, de outras vezes. Claro que não é sempre a mesma pessoa que atende, nem podia ser, dia e noite, sempre a mesma. Eu sei. Até porque as vozes mudam, são de homem ou mulher, mais jovens ou menos jovens. Tenho falado com muitos de vocês, provavelmente com todos. Já não devem suportar ouvir-me (Gersão, 2020, p. 17).

De todo modo, a narração ocorre mediante o monólogo de Isaura ao telefonar e implorar ao seu interlocutor que lhe deixe falar sem interrupções, “só desta vez” (Gersão, 2020, p.18). Essa limitação parece configurar um embate entre a narradora e o interlocutor — por consequência, também com o próprio leitor — por acreditar que, a todo momento, será

interrompida. Da mesma forma, não apenas Isaura espera pela suspensão do seu direito à fala, como, conforme já apontado, espera que quem a ouve não acredite em suas palavras. Isso se dá ao passo em que ela mesma, após as dúvidas alheias, mostra-se confusa diante do próprio discurso, como ocorre no final do conto: “Você por exemplo, também não acredita em mim, tenho a certeza. Não sabe se é verdade a minha versão da história. Às vezes eu própria também não estou segura, a tal ponto me habituei a ouvir dizer que minto” (Gersão, 2020, p. 29).

Assim, entendemos que existe uma relação de tensões específicas que são inerentes ao conto, conferindo-lhe profundo caráter de modernidade. Esses contínuos jogos de tensão configuram traços modernos conforme trazem à tona os embates mencionados, a mudança de vida repentina e violenta que angustia a personagem e a complexidade labiríntica do processo narrativo. Desenvolve-se, assim, uma narradora que duvida, ela própria, de sua história, o que provoca questionamentos inevitáveis na esfera discursiva e salienta o indivíduo que se sente só e perdido diante do mundo que o cerca.

Como abordado no início, é possível considerar a teoria de Ricardo Piglia (2004) em relação à ideia segundo a qual todo conto narra duas histórias — e é ao final que o leitor consegue vislumbrá-las. Nem sempre, especialmente no conto moderno, há um desfecho claro para ambas as histórias, sendo que a tendência é justamente narrá-las como se fossem uma só. No caso de “Uma orelha”, esse fator pode ser observado ao analisar a dimensão do segredo e do silenciamento presentes na história, o que também virá a ser um aspecto decisivo para a compreensão de Isaura enquanto figura de resistência. Para tal, faz-se importante pensar em como se dão esses dois aspectos — segredo e silenciamento — no texto em questão.

Sabe-se que a dimensão do silêncio, do silenciamento e do segredo são aspectos já bastante estudados pela crítica em Teolinda Gersão. Desde o início do conto, já é observada a tensão entre a narradora e o receio que lhe seja tirado o direito de falar — o que, de antemão, já traz à tona a dimensão do silenciamento, que se apresenta também de outras formas no decorrer da narrativa. Nesse entendimento, Audrey Mattos (2018) aponta, em sua tese de doutorado e após destrinchar as principais tendências da crítica ao analisar o silêncio em Teolinda Gersão, para a existência de duas compreensões do silêncio nessa ficção: um de aceção negativa, estando atrelado à incomunicabilidade, e outro estando relacionado a um “meio de dizer de outro modo, ou mostrar em vez de dizer ou, ainda, não dizer o mais importante, mas fazê-lo existir por meio do discurso projetado no papel, sob cujas palavras escondem-se sentidos latentes” (p 47). Entende-se, nessa pesquisa, que ambas as noções não necessariamente excluem-se, mas podem coexistir, sendo possível observar a segunda

acepção de silêncio especialmente no embate entre Isaura e o marido — como será visto na sequência.

Vale destacar, também, que a própria forma narrativa selecionada auxilia com a reiteração do limite temporal que faz apressar a narração de Isaura, em uma intersecção entre forma e conteúdo. Isso ocorre uma vez que o conto contemporâneo, essencialmente mais curto que um romance, pode ser compreendido, conforme discutido anteriormente a partir de Júlio Cortázar, enquanto “uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com máxima economia de meios”, em uma “implacável corrida contra o relógio” (1993, p.228). Assim sendo, a limitação imposta por essa forma literária confere ainda mais profundidade ao silenciamento experienciado pela narradora que, como vimos, clama pela oportunidade de dar vazão à sua voz.

Isaura também lida a todo instante com a dimensão do segredo diante da infidelidade do marido e da falta de clareza sobre suas vivências extraconjugais. Do mesmo modo, não tem visibilidade sobre os métodos adotados pelos médicos psiquiatras que a consultam — “eu achava que aquela barreira de secretismo e silêncio, por detrás da qual os psis se protegiam, não agoirava, para mim, nada de bom” (Gersão, 2020, p. 22). Esses aspectos estão associados à primeira concepção de silêncio destacada por Mattos, um sentido negativo atrelado à recusa masculina de estabelecer comunicação, tanto na figura de Joaquim quanto nos médicos que acompanham a protagonista.

Ao mesmo tempo, chega um ponto da narrativa em que Isaura exerce a escolha de ingerir ou não as pílulas recomendadas pelo psiquiatra que a medica a mando de Joaquim, optando por fingir não apenas tomá-las, mas também a fazê-lo junto ao consumo de bebidas alcoólicas. Consciente, afirma para si: “é um jogo, um papel que represento” (Gersão, 2020, p. 27) — o que configura um elemento recorrente na obra de Teolinda segundo a fortuna crítica da autora: a presença da “agressão da censura combatida pela subversão do segredo” (Carvalho, 2002, p. 42). Portanto, Isaura apropria-se da dimensão do segredo, o que, como veremos, é sua principal forma de resistência: o que antes era praticado por outrem como forma de lhe ferir, torna-se seu principal meio de insubordinação.

O segredo o qual impede que o marido conheça o real estado de saúde da esposa, as suas suspeitas e seus planos, representa a forma de silêncio enquanto recurso expressivo que revela, de outros modos, a complexidade do ser de Isaura. Assim, a protagonista mantém para si a latência de seu ser como uma forma de subversão. É nesse aspecto que é possível enxergar as duas histórias apontadas por Piglia no conto: ao mesmo tempo em que se narra um processo de grave adoecimento físico e mental de Isaura, aliado à sua degradação diante

de tantas formas de opressão — incluindo o silenciamento — narra-se também como a personagem toma posse do segredo que antes a aprisionara, criando para si um reduto de transgressão.

Em segunda instância de análise, é possível pensar como Isaura se posiciona diante da configuração do sujeito moderno para Georg Lukács, de modo a contribuir com o entendimento da personagem em sua complexidade. Como visto, o autor aponta para o fato que, na modernidade, desenvolvem-se personagens complexas cuja profundidade psicológica vai além e transcende o próprio enredo, tendo em vista a totalidade do que concerne ao indivíduo. No caso de “Uma orelha”, tem-se uma personagem que é fruto dessa tradição romanesca: em toda a narração, como temos visto, é possível encontrar grande interioridade — a qual só pode se desenvolver na solidão que permeia o indivíduo moderno. No conto, Isaura narra de modo profundamente subjetivo sua história, com grande densidade psicológica, de modo especial se considerarmos suas duas tentativas de suicídio e seu comportamento que ora confia em seu médico, ora acredita que há um complô contra ela.

A sua relação com Joaquim, vale destacar, ao passo em que aprisiona Isaura, é também seu maior fator de desejo — e os próprios objetivos da personagem, como observa Lukács no sujeito moderno, são confusos e turbulentos. Enquanto busca vingança e ao mesmo tempo em que se sente irremediavelmente sozinha, a protagonista não quer nada além da companhia do marido, incapaz de desprender-se dela, ainda que essa seja vazia, composta de diálogos não significativos para nenhuma das partes. Esse caráter fragmentário faz parte da modernidade da personagem:

É para jantar que me visto e me penteio, que por vezes procuro na gaveta um alfinete ou ponho aos ombros uma echarpe de seda. Quando nos sentamos — quando ele segura a cadeira e me ampara, até eu me ter sentado — é como se a festa começasse. Com música de fundo, que selecciono sempre com cuidado, e uma vela acesa sobre a mesa.
Sei que ele virá, quando chegar a noite, e esperar por esse momento tornou-se para mim um modo de vida. Por vezes, quando a conversa se anima e rimos ambos, quase esqueço que é tudo encenação (Gersão, 2020, p. 28).

Pode-se enxergar Isaura, a partir disso, como um indivíduo problemático, complexo, fragmentado e com grande profundidade. As próprias dimensões de silenciamento e segredo estão de acordo com essa percepção, de modo a entender que a complexidade do sujeito é, ainda, reforçada com uma temática social, demonstrando a obscuridade do mundo que cerca a personagem. Para Lukács (2019, p. 43), a solidão e a incomunicabilidade — entendendo que ambas caminham lado a lado — são, inclusive, dois dos elementos geradores de sofrimento ao ser humano forçado à situação de isolamento.

Como visto, existem pesquisas mais recentes da área da saúde que apontam para a necessidade de realizar recortes de sexo e de gênero ao considerar o aspecto da solidão — de forma biológica e, especialmente, de forma social. Nesse sentido, a solidão apresenta-se de maneira singular entre mulheres como Isaura — mais velhas e em relacionamentos heterossexuais nos quais não há grande trabalho emocional por parte do parceiro — o que traz aos aspectos teóricos estudados uma perspectiva atualizada de gênero. No caso da protagonista em questão, a personagem recorre à ligação telefônica justamente por encontrar-se em solidão, sem que o marido a quisesse escutar e sem que seu médico a acompanhasse em consultas. É possível, portanto, observar que a protagonista lança mão à última instância para a qual possa falar, já que não é possível fazê-lo com mais ninguém: não há a presença de um interlocutor corporalmente unido a ela.

Além do mais, Isaura sequer tem a certeza de que há alguém ao outro lado, visto que fala sem receber respostas da outra extremidade do fio telefônico e, mesmo assim, insistentemente precisa suplicar-lhe o direito de falar sem interrupções. É, inclusive, com o reconhecimento dessa realidade que a narrativa se encerra:

Não há ninguém a quem contar, ninguém que me possa servir de testemunha. Quando falo consigo sei que estou a falar sozinha, porque você não é uma pessoa real, é apenas uma orelha, do outro lado do fio. Uma orelha a que me agarro, no meio da noite, com um fio de voz. Mas a minha voz também é ilusão. Ninguém me ouve, só tenho a ilusão de ser ouvida. Estou cercada de todos os lados, e sem voz.

Mesmo que eu abrisse a janela e gritasse, mesmo que eu tivesse voz e a minha voz fosse alta como uma sirene de ambulância e eu abrisse a janela e gritasse — quem me ouviria? (Gersão, 2020, p. 29)

Se, como apontado, Joaquim é para Isaura, ao mesmo tempo, figura de opressão e objeto de desejo, isso só é possível devido ao estado de solidão no qual se encontra a protagonista. Para a estudiosa Sylvie Germain (2012, p.153 - 160):

A solidão, como os livros, é um lugar. Um lugar que cerca, seja considerado externo ou interno – mas essa distinção entre fora e dentro é, na realidade, ilusória, pois ambos são porosos. Ela é um encadeamento de círculos de volumes diversos, mais ou menos fixos ou móveis, centrados ou deslocados, que se interpenetram, se afiam.

Ela é o lugar de um transbordamento de vazio, de abandono: abandono de si pelos outros, que, no entanto, estão lá, ao redor, mas que não têm mais nada a nos dizer, nada a nos oferecer, nem sinais nem sentidos, nenhum compartilhamento, e, no final, abandono de si por si mesmo, tornado devastador demais, excessivamente insignificante, para poder se interessar, mesmo que minimamente, por sua própria pessoa, gradualmente reduzida a nada.

A companhia de Joaquim passa a ser, então, esse próprio transbordamento do vazio, a solidão que tem em vista o abandono por ele, já que ambos não mais possuem uma relação real, entregando-se à aparente espécie de jogo de papéis já mencionada:

Agora que Joaquim despediu o médico, estamos sozinhos em cena e ele representa o seu papel, todas as noites, vindo jantar comigo. Aparentemente, cheio de atenções e de carinho, como um rapaz bem educado cumprindo o dever de visitar uma mãe velha. Pergunta-me como estou, diz-me que tenho melhor aspecto, traz pequenos presentes, como chocolates, revistas e jornais. Mas agora quase nunca dorme em casa, e não tem sequer pudor em inventar desculpas. Serve sempre a mesma, as reuniões de trabalho, muito urgentes (Gersão, 2020, p. 26).

Não apenas a protagonista vive tais jogos de fingimento e abandono dentro do próprio casamento, como também vive o abandono de si mesma. Isso ocorre já que, dentro de seu adoecimento, ela passa a duvidar de sua própria sanidade:

Eu — eu não tenho consistência. Você por exemplo, também não acredita em mim, tenho a certeza. Não sabe se é verdade a minha versão da história. Às vezes eu própria também não estou segura, a tal ponto me habituei a dizer que minto. A começar pelo médico. Todos iriam acreditar nele e não em mim. Eu sou a louca, não é verdade? Ele iria jurar que não aceitou as jóias, que nunca lhes ofereci. E o Joaquim juraria que a outra não existe, nunca existiu (Gersão, 2020, p. 29).

Ao reconhecer que mesmo o leitor duvida de sua sanidade, a narração e a própria personagem tornam-se ainda mais complexas, problemáticas e fragmentárias. Isso ocorre pois faz-se difícil a identificação clara dos limites entre o abuso do marido e a possível mentalidade persecutória da protagonista, ao enxergar um complô contra ela entre todos os demais personagens. Esse sentimento de solidão é, portanto, imprescindível para o desenvolvimento de Isaura e de sua complexidade, ambas capazes de fazer o leitor questionar-se a todo momento tentando decifrar a personagem — a qual, intencionalmente, não pode ser decifrada em completude.

Diante de todas as considerações realizadas, é possível identificar Isaura enquanto uma figura de resistência. Ainda que o conto esteja inserido na parte “Velhas Maneiras”, geralmente associado a personagens de comportamento passivo e pouco transgressor, pode-se encontrar uma maneira silenciosa de resistência a qual rege Isaura. Para tal, é necessário elucidar que o termo “resistência” será entendido a partir da concepção de Alfredo Bosi (1996) em “Narrativa e resistência”, segundo o qual, primordialmente, “resistir é opor a força própria à força alheia” (Bosi, 1996, p. 1).

O autor define que são duas as formas pelas quais a resistência — *a priori* um conceito de natureza ética, e não estética — pode incidir em um texto literário. Isso ocorre

pois a obra literária pode tratar a resistência como um tema, sendo que “a escrita ficcional teria passado a ser uma variante e, não raro, uma transcrição do discurso político ou da linguagem oral, de preferência popular” (Bosi, 1996, p. 19). Ou, ainda, a resistência pode ser parte inerente ao processo de escrita, como parece ser o caso do conto estudado. As obras que pertencem ao segundo cenário são, para Bosi, dotadas de “uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema” (Bosi, 1996, p. 22). Sendo assim, “a escrita resistente (aquela opção que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se põe em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes” (Bosi, 1996, p. 22).

Com isso, as tensões constituintes de “Uma orelha” evidenciam um processo de resistência indissociável da obra, ao salientarem as relações de opressão que jazem sobre a mulher. Ao longo da análise, foi possível identificar que são três as principais tensões que regem a narrativa: em primeiro lugar está a tensão entre a sua necessidade de falar e o silenciamento que as condições lhe impõem — sendo o fio telefônico de sua ligação, ainda que limitado, sua única forma de fazer escoar o relato de suas vivências; em segundo lugar está a tensão entre Isaura e seu par romântico e sua possível infidelidade; e, em terceiro, entre sua própria sanidade e os tratamentos psiquiátricos que ela recebe. Vale destacar que, neste último caso, a tensão encontra níveis tão profundos que ambos os lados parecem se fundir em diversos momentos, a ponto de a própria protagonista questionar — e fazer o leitor questionar — as condições de sua saúde mental.

Ao representar a complexidade da relação do casal, tem-se o mesmo efeito que observa Bosi, teoricamente, acerca de narrativas permeadas pela tensão crítica, as quais mostram “sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (1996, p. 23). Como apontado, Joaquim oprime Isaura ao passo em que sua companhia é, também, o maior objeto de desejo da esposa — ainda que essa tenha certeza de que o marido deseja sua morte, ao incentivá-la a consumir bebidas alcoólicas enquanto supostamente faz tratamento psiquiátrico. É nesse quesito que surge o jogo de fingimentos destacado, no qual Isaura finge tomar os remédios para assistir o marido alegrar-se ao vê-la aparentemente misturando a medicação com o consumo de álcool.

A narrativa baseia-se, então, assim como Ornelas (2004, p.15) identifica em outros romances da autora, nas tensões entre a força repressiva — que representam, no caso, a limitação do tempo de fala, Joaquim e o psiquiatra escolhido para tratar Isaura — e a força

transgressora que rege a protagonista. É essa força transgressora que a impulsiona a romper com o estado de imanência que Simone de Beauvoir (2016), conforme elucidação de Mattos (2018), identificou como uma das formas de controle feminino — a qual não deixa de ser um modelo de censura.

Nas palavras de Mattos (2018, p.30), a transcendência, ruptura do estado de imanência, “está relacionada à passividade imposta à mulher, cristalizada no costume em deixar o poder de escolha sempre ao outro”. É o segredo de Isaura que promove tal ruptura, silenciosa e simbólica — especialmente se levado em consideração que as medicações também poderiam estar relacionadas, para além de Joaquim, ao costume, de raízes patriarcais, que consiste em patologizar as experiências e angústias femininas sem que haja um entendimento claro de ambas as partes.

Se, para Simone de Beauvoir (2016), a lógica patriarcal faz com que a mulher seja sempre o Outro, é esse Outro que se apodera, em Teolinda Gersão, da posição daquele que fala, constituindo seus próprios discursos em oposição à hegemonia outrora masculina. No caso estudado, a própria autora exerce tal função, mas também o operam suas personagens: nesse cenário, Isaura narra suas próprias vivências, aos seus modos e a partir de suas perspectivas — indo ao contrário do que sugere, em uma primeira leitura, o silenciamento que tenta lhe ser imposto. Ao encontrar, no fio telefônico, uma forma de falar mesmo que seu parceiro romântico não a queira ouvir, Isaura tece para si própria um fio condutor de palavras que a liberta, de forma salvífica, e faz escoar sua voz. Mesmo o tom pessimista que permeia o final do conto, quando Isaura revela não saber se será ouvida, não a impede de narrar sua história à sua maneira e, naquele instante, sem interrupções temporais.

Assim, em um cenário patriarcal, Isaura cumpre com o que define Bosi (1996, p. 26 - 27) acerca de uma obra de resistência: “o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições”. Ainda que se veja presa à sua situação limitante, a protagonista não deixa de transgredir seu cenário, como visto, indo além dele e opondo-se a ele. Tal oposição ocorre ao exercer o ato de narrar mesmo quando lhe impõem o silenciamento — e, além disso, ao utilizá-lo como mecanismo para a própria resistência, aliado à dimensão do segredo.

4.2. “SE POR ACASO OUVIRES ESSA MENSAGEM”

No segundo conto que forma nosso *corpus*, também é possível encontrar elementos relacionados à modernidade — especialmente a partir da existência de um jogo de tensões

específico desse contexto, de modo similar ao que ocorre em “Uma orelha”. Nesse caso, a história é ainda mais curta que o primeiro conto, além de possuir um número menor de personagens — o que gera um jogo de tensões reduzido em quantidade de envolvidos, mas igualmente significativo à sua maneira — de acordo com a “máxima economia de meios”, como visto segundo a proposta de Cortázar.

De antemão, destaca-se que, assim como no terceiro conto que será analisado no tópico seguinte, nenhum dos personagens é nomeado, o que pode intensificar a interpretação de que eles são representações de modelos sociais característicos da sociedade como um todo, demonstrando características de universalidade. Essa compreensão também está pautada nas tendências observadas na literatura contemporânea e no sujeito moderno como um todo: como vimos a partir de Stuart Hall, a modernidade possui fronteiras cada vez menos restritas, permitindo o desenvolvimento de identidades partilhadas (2006, p.78) nas quais aspectos diversificados, como a experiência de gênero, podem ter um impacto maior do que outros elementos que outrora seriam os mais determinantes — como a nacionalidade.

Já no início do conto, observa-se que a narrativa começa a se construir, assim como “Uma orelha”, a partir da súplica que lhe nomeia: “se por acaso ouvires essa mensagem, não finjas que não a ouviste” (Gersão, 2020, p. 47). Nesse caso, como é revelado ao final, o interlocutor ao qual a personagem se dirige é a figura de Deus. Comparativamente, essa protagonista não apresenta o mesmo medo de Isaura em que lhe seja retirado o direito de falar, e sim a dúvida se há de fato alguém que lhe dê ouvidos:

(...) não sei se me ouves. Se podes, ou queres, ouvir-me ou de é de todo impossível a minha voz alcançar-te. Talvez a dificuldade não esteja na transmissão da minha voz, não há dificuldades de transmissão nesta era de maravilhas tecnológicas. Talvez a dificuldade, ou a falha, esteja só em ti (Gersão, 2020, p.47).

Nesse sentido, mais do que referente ao processo e ao direito à fala, como no primeiro conto, vê-se aqui uma tensão que se intensifica no âmbito da narradora diante do próprio interlocutor. É ainda possível enxergar um diálogo claro com “Uma orelha” através da menção do elemento do fio telefônico. Nesse caso, ao se tratar de uma fala direcionada a Deus, naturalmente, não seria possível mediá-la através de um aparelho tecnológico. Tal fato faz-se perceptível no trecho: “e agora não há mais nada que me ligue a ti, nenhuma corda, ou cabo, ou fio telefônico. Estamos aliás na era dos telefones sem fios, das ondas de som que andam pelo ar, chegam aos satélites, ao espaço, à espera de serem ouvidas” (Gersão, 2020, p.47).

Esse trecho ainda indica outro fator caro à modernidade: não há efeito tecnológico algum que preencha a irremediável solidão do sujeito moderno, ou que lhe faça sentir-se pertencente ao mundo que lhe dilacera, trai e ignora. A espiritualidade vive um embate diante das tecnologias: é possível falar com outro ser humano, do outro lado do mundo e graças a transmissões de satélite, sem um recurso material que os interligue. Em contrapartida, é como se esse avanço rompesse com a capacidade milenar de comunicar-se, também sem recursos materiais, por meio da fé, com a certeza de que há algum interlocutor ao qual se dirigir. Assim, o conto traz à tona o sentimento de desconexão, de desilusão e de estranhamento que são característicos desse mesmo sujeito moderno o qual não se vê pertencente à realidade que o rodeia — seja ela material ou espiritual. Essa ausência de sentido causada pela distância corpórea entre a narradora e seu interlocutor fica ainda mais clara conforme o desenrolar de seu pensamento:

(...) penso em ti e te imagino, como se pudesses estar ligado a mim por um fio qualquer. Tudo seria muito fácil, penso, se existisse esse fio. Haveria umnexo, uma finalidade em tudo, haveria um objectivo, que, pelo menos para ti, seria perceptível, mesmo que eu não o compreendesse. Eu estaria, como vês, pronta a aceitar a minha inferioridade, em relação a ti, a admitir que a minha inteligência não alcança o mesmo que a tua, que os teus olhos vêem muito mais que os meus. Se houvesse um fio a ligar-nos. Se tu mesmo estivesses atado a esse fio (Gersão, 2020, p.48).

Além do mais, ao decorrer da narrativa, a protagonista não-nomeada insistentemente apropria-se do discurso que reconhece ser característico do seu suposto ouvinte, justamente como forma de contrariá-lo. Isso caracteriza um modo de oposição a ele, propiciando uma atmosfera tensionada que é, como visto anteriormente, outro marco da modernidade no texto de Teolinda Gersão. Assim sendo, a protagonista trava um contínuo embate com a figura de Deus, entendendo que ele é o verdadeiro responsável pela contaminação da mulher com uma possível infecção sexualmente transmissível, após relacionar-se com seu parceiro.

Vale destacar que, conforme narrado a partir da focalização interna da protagonista, a descoberta da contaminação ocorreu de modo a agravar-se gradativamente, o que permite enxergar, nesse quesito, a degradação do sujeito moderno — no mesmo processo de “desintegração e mudança” apontados por Berman (2007) e destacados também em “Uma orelha”. A princípio, a protagonista vê uma mancha em sua pele, que pensa ter sido causada pelo excesso de sol ao ter se deitado na praia ao lado de seu parceiro — a quem ela se dirige a todo instante como “o homem que amava”. Essa mancha, porém, passa a alastrar-se pelo seu corpo, sinal indicativo de sua contaminação logo confirmada por exames médicos.

Nesse momento, pode-se ver, novamente, o elemento do silêncio enquanto fator de opressão da mulher, uma vez que seu parceiro optou por não lhe contar sobre sua condição: “claro que havia também o homem que eu amava, é claro que falámos disso, da culpa dele, porque não me disse, e deveria ter dito, da distância que, a partir daí, se cavou entre nós, pela traição das palavras não ditas” (Gersão, 2020, p.49). Observa-se, assim, um dos embates que geram tensão e modernidade na narrativa: novamente, tem-se um parceiro romântico masculino que opera uma forma de traição capaz de gerar a degradação e o adoecimento da protagonista.

Assim como ocorre com Isaura, observa-se uma protagonista que adoece física e mentalmente após envolver-se amorosamente com um homem o qual, através da recusa de estabelecer comunicação com a mulher, fere sua integridade através do elemento do silêncio e do segredo. Novamente, diante disso, observa-se também a presença de um médico que constata a enfermidade da protagonista, ainda que nada possa fazer para, de alguma forma, retirar a personagem dessa situação de padecimento. Em ambos os contos, as personagens sentem-se desamparadas em diversos níveis e, nesse caso, até mesmo em relação aos recursos presentes na medicina para tratar suas condições de saúde. Tanto o médico de “Se por acaso ouvires essa mensagem” quanto o segundo psiquiatra de “Uma orelha” pouco parecem fazer para, efetivamente, recuperar ou promover o bem-estar das personagens femininas — configurando uma forma de desamparo.

Sucedese, na sequência, uma particularidade significativa da história: o principal embate do conto não é entre a protagonista e seu par romântico, tampouco entre ela e o médico com o qual se consulta. Ao contrário, ocorre entre ela e o Deus ao qual ela se dirige. A personagem não sucumbe ao sentimento de culpa, muito menos entende que é ela mesma ou até seu parceiro os verdadeiros responsáveis pelo ocorrido. Dirigindo-se a Deus, diz:

Se alguém me traiu, foste primeiro tu. Também eu me deveria ter protegido mais, sei que vais dizer isso, ou sei que dirias, se falasses comigo. Mas proteger-me como? Os preservativos rebentam, ou não sabes disso? Não podes fingir sempre que és alheio a tudo: se um homem que eu amava me traiu, foi porque, primeiro, tu me abandonaste (Gersão, 2020, p.50).

Assim sendo, observa-se uma dupla oposição que confere à narrativa uma atmosfera tensionada e moderna: a protagonista e seu envolvimento amoroso em um plano, e a protagonista e Deus em outro. Esse segundo caso, mais evidente, também é paradoxal a certo modo, pois, da mesma forma que a personagem culpa a indiferença divina pelos acontecimentos de sua vida, rebelando-se contra ela, seu maior objeto de desejo é a atenção daquele que ela acusa ser indiferente e alheio a tudo. Sua narração é um grito contra Deus,

da mesma forma que é um clamor intenso pela sua escuta e ação, a ponto de que a protagonista se vê disposta a aceitar a superioridade divina caso obtivesse algum retorno à sua súplica.

Esse retorno, por sua vez, não ocorre, e a protagonista constata: “agora, como sempre, não te importas, e não moves nem o menor dos teus dedos. Aparentemente, não podes fazer nada por mim. Nunca pudeste. Deixaste-me cair no meio da noite” (Gersão, 2020, p.50). Assim como Isaura, então, a personagem vê-se afundar em meio à impossibilidade de de ser ouvida, ao mesmo tempo em que nutre uma vaga esperança de que haja alguém ao outro lado, escutando-a:

Nem sequer me ouves, por muito que eu grite. Nunca vais ouvir essa mensagem. Mas se por acaso a ouvires, Deus, se por acaso ouvires essa mensagem, não afastes de mim o teu rosto: não cortes este fio de palavras que vou estendendo entre mim e ti, porque não me resta mais nada senão este fio imaginário — provavelmente tu não existes e falo sozinha, no nevoeiro e na noite, mas se por acaso existires e ouvires esta mensagem, não cortes o fio, Deus, não cortes este fio de palavras, e fica a escutar-me. Até o fim (Gersão, 2020, p.50).

O conto em questão, assim, é composto por elementos caros à modernidade, sendo construído a partir de tensões evidentes e, como visto, com teor paradoxal. A personagem torna-se mais complexa e moderna ao passo em que vivencia o processo de desencantamento do mundo, de desencontro com a espiritualidade, de descrença e de rebeldia irresignada mesclada com uma súplica incessante pela presença divina.

Dando seguimento à análise, é possível pensar “Se por acaso ouvires essa mensagem” a partir da premissa de Piglia (2004) já estudada, a qual afirma que todo conto narra duas histórias, uma aparente e a outra secreta. Nesse caso, a chave essencial para tal compreensão é a revelação apenas ao final de que o interlocutor ao qual a personagem se dirige é a figura de Deus. Durante toda a narração, pode-se enxergar evidências desse fato, atreladas ao discurso tradicionalmente religioso de aceitar a inferioridade humana diante da onipotência e da onisciência divina, mas é apenas ao final que ocorre essa confirmação. Isto posto, o leitor pode questionar, antes do desfecho, se a narração está mesmo dirigida a alguma espécie de divindade, ou ainda se seria ao par romântico da personagem, ao seu destino ou até mesmo ao próprio leitor.

Assim sendo, vê-se que a história aparente consiste na contaminação da personagem a partir do envolvimento sexual com seu companheiro, e só ao final há a revelação clara da dimensão espiritual e metafísica que rege o raciocínio da protagonista. Desse modo, os aspectos desenvolvidos, no que tange às dimensões de fé e descrença, só podem ser

pensados a partir da história secreta que se revela quando a personagem nomeia seu interlocutor. A ambiguidade entre revolta contra ele e o clamor por sua atenção desenvolvem-se, assim, a partir dessa compreensão.

Nesse sentido, novamente é possível retomar as ideias de Lukács (2009, p.79) em relação ao ser humano moderno enquanto indivíduo problemático. Como visto, o autor defende que o sujeito moderno busca, com incessantes questionamentos, sentido para sua vida, de modo que enredos simples passam a conter personagens complexos. Assim como Isaura, a personagem do conto em questão apresenta uma interioridade profunda, questionando-se a todo instante das razões metafísicas que a levaram àquela situação de adoecimento. Ela não se contenta com o laudo médico, tampouco acredita que a razão da contaminação foi sua falta de proteção ou a desonestidade de seu parceiro. Ao contrário, busca razões que vão além da compreensão humana e que sejam capazes de justificar seu diagnóstico, entendendo que o mundo contingente que a cerca — como diria Lukács — só ocorre pois ela se vê primordialmente abandonada por Deus.

Esse sentimento pode ser entendido enquanto característico para o sujeito problemático que, na modernidade, vive a perda da institucionalidade da fé, de modo que as colunas que sustentam as crenças religiosas, outrora estáticas, parecem fraquejar. Esse fator, frequentemente representado na literatura canônica na perspectiva masculina, ganha importância singular ao ser colocado, no conto em questão, na ótica de uma personagem feminina e a partir de suas experiências individuais. No caso, a sensação do abandono divino agrava ainda mais a solidão característica do sujeito moderno, de modo que a personagem em questão não possui apoio de nenhum ser humano, e tampouco sente-se apoiada por alguma suposta presença espiritual.

Nesse viés, a solidão, a incomunicabilidade e a obscuridade do mundo salientadas por Lukács (2019, p. 43), e já observadas em “Uma orelha”, tomam significados particulares no caso de “Se por acaso ouvires essa mensagem”. Isso ocorre de modo a configurar uma personagem complexa, revoltada diante dos eventos ocorridos em sua vida e diante do abandono divino, porém, ao mesmo tempo desesperada por uma intervenção da mesma entidade que gera tal revolta. Ao mesmo tempo fonte de insatisfação e descontentamento, a narração revela que a relação metafísica que a protagonista tenta desenvolver com o divino é, também, sua principal aspiração e anseio.

Por fim, é também possível pensar como o conto em questão posiciona-se diante do conceito de literatura de resistência. Nesse caso, a protagonista não se utiliza de um segredo como forma de vingar-se pela situação de adoecimento a qual é submetida em razão do

comportamento de seu parceiro, como ocorre com Isaura. Também não há, aqui, o indicativo de que haverá qualquer mudança em sua realidade — o que justifica a presença do conto justamente na seção “Velhas maneiras”. Ao contrário, o conto se encerra com a constatação da protagonista de que ela está a falar sozinha, sem que ninguém a ouça.

Esses fatores conduzem para o pensamento de que o texto em questão não poderia ser pensado como resistente. Em contrapartida, como já analisado, Bosi destaca que a literatura de resistência não se resume à construção de personagens revolucionários. Ao contrário, caracteriza-se pela construção interna da narrativa, de modo que a resistência faz-se inerente à escrita, e as tensões essencialmente presentes na narrativa trazem à tona um embate diante de mentalidades dominantes (Bosi, 1996, p. 22).

Nesse sentido, o conto pode ser compreendido como resistente ao passo que a protagonista incorpora falas comumente presentes no contexto cristão para se opor à ideia da culpa humana e, sim, colocar Deus enquanto o seu traidor. A mentalidade dominante culparia a mulher por não ter se precavido da contaminação através da relação sexual que consensualmente teve com seu parceiro — mesmo que esse pudesse ser infiel. A ideia principal de “Se por acaso ouvires essa mensagem”, porém, é o completo oposto, desafiando a lógica comum de modo que mescla irresignação e súplica, certezas e inseguranças. Se o discurso cristão entende que o homem é o traidor diante da superioridade divina, ainda que a protagonista acabe por suplicar pela presença desse mesmo Deus, as tensões desenvolvidas geram o questionamento se não seria ele, antes de tudo, o traidor da mulher. Assim, o conto em questão representa a figura feminina de modo potencialmente simbólico.

Assim sendo, observa-se a complexidade da personagem, mesmo em uma narrativa curta, e a amplitude de significados encontrados na análise. Diferentemente de “Uma orelha”, em que a resistência da mulher está parcialmente ancorada no segredo enquanto forma de agência, em “Se por acaso ouvires essa mensagem”, a protagonista não encontra possibilidades de ação transformadora na prática, aderindo, então, ao grito que simultaneamente acusa e suplica. É nessa ambiguidade irresolvida — entre a certeza do abandono divino e a esperança de um fio imaginário capaz de conectá-la a Deus — que se manifesta a resistência enquanto forma de escrita: tensionando as mentalidades dominantes que culpabilizam a mulher a partir do discurso religioso.

4.3. “PRANTO E RISO DA NOIVA ASSASSINA”

Dando sequência à análise, o terceiro e último objeto do *corpus*, “Pranto e riso da noiva assassina”, é o único conto abordado que é pertencente à parte “Maneiras de hoje” —

e, talvez por esse motivo, o texto em questão constitui-se de modo parcialmente distinto dos dois primeiros. A começar, já na abertura do conto, tem-se acesso a todos os elementos principais do enredo, sem grandes mistérios a serem solucionados ou descobertos no decorrer da narrativa: “O homem que eu amava deixou-me por outra e eu entrei em desespero e matei-o. Provavelmente enlouqueci. Mas talvez não seja realmente culpada. Se tiver de haver um culpado, será ele” (Gersão, 2020, p.91). Esse trecho, ao entregar ao leitor tais aspectos principais para os eventos narrados, inicia de modo distinto dos dois primeiros contos, que reservam alguns mistérios e informações cruciais para o desenrolar da narrativa. Apesar disso, tal início também salienta que em “Pranto e riso da noiva assassina”, há elementos comuns aos três contos: o abandono, a solidão e o sentimento de culpa.

O conto divide-se em três momentos nos quais a protagonista narra, em focalização interna, o processo de ter sido deixada pelo marido, que se envolveu amorosamente com outra mulher. Novamente, o elemento da infidelidade masculina faz-se presente, e assim como as duas primeiras protagonistas, essa também adoece em decorrência desse evento. Também há, aqui, o aspecto de incomunicabilidade visto como comum em obras da autora, conforme observado quando a narradora tenta identificar o momento de seu suposto enlouquecimento: “(...) quando ele me disse que me deixava por outra. **Quando ele não me disse nada**, e se foi embora” (Gersão, 2020, p.91, grifos nossos).

Diante disso, pode-se compreender que o conto em questão também carrega marcas essencialmente modernas, como a mencionada dimensão da incomunicabilidade — novamente, expressa a partir da recusa masculina em estabelecer comunicação. O não-dito segue fazendo-se presente na escrita de Teolinda, de modo a, nesse momento, gerar sofrimento na personagem. A modernidade também apresenta-se especialmente através da narração do adoecimento psicológico da protagonista, o que, para ela, justificaria a ação de matar o marido:

Não podia afogar-me todas as noites num quarto escuro e sem fundo, olhar-me ao espelho sem me reconhecer, vendo esfumar-se o brilho dos olhos, o sorriso da face, o viço da pele, o vermelho da boca. Assistir ao meu próprio desaparecimento — o corpo deixando de ser ágil, os gestos fáceis, as palavras rápidas. Ver-me sair de cena, cair dentro do espelho, como se ele fosse uma fronteira e eu a tivesse ultrapassado, porque estava morta (Gersão, 2020, p.92).

Aqui, vê-se processo similar ao ocorrido nos dois primeiros contos. A personagem passa a não mais se reconhecer diante do abandono e da solidão, em consonância com os processos de desintegração e mudança já aprofundados por Berman (2007) e observados anteriormente. A protagonista em questão passa por um profundo processo de

despersonalização: “não estava na minha vida, nem na minha pele. Desaparecera” (Gersão, 2020, p.92). Desse modo, tem-se uma personagem complexa e que, assim como Isaura, permite a reflexão acerca da identidade da mulher na sociedade ocidental, a qual, comumente, só é vista e valorizada quando pensada dentro da esfera do matrimônio. Quando este é colocado em xeque, como acontece a partir das infidelidades representadas em ambas as narrativas, a mulher passa a não mais se reconhecer como sujeito. Esse é, como temos visto, um recorte da modernidade a partir do olhar de gênero: a protagonista vive a experiência moderna ao sentir-se perdida diante de si e do mundo, o que é agravado pela particularidade da condição da mulher em relações afetivas heterossexuais.

Se, em “Uma orelha”, Isaura cogita o suicídio como caminho para lidar com suas dores e descontentamentos, a personagem de “Pranto e riso da noiva assassina”, ao contrário, já entende-se como morta, diante de tamanho estardalhaço. Assim sendo, passa a cogitar a morte do marido: “podia de algum modo arrastá-lo para o mundo dos mortos, onde eu estava. Podia matá-lo e isso seria uma forma dele ser meu novamente, de o ter junto de mim para sempre” (Gersão, 2020, p.94). Por esse motivo, após contemplar uma foto do marido em certo dia, a mulher espeta um alfinete no lado esquerdo de seu peito, desejando a morte dele. Pouco depois, recebe a notícia do falecimento do companheiro, vítima de uma parada cardíaca.

Nesse momento, o conto parece brincar com as barreiras entre o real e o fantasioso, o possível e o impossível — aspecto presente inclusive em outros contos da mesma coletânea, como em “Um casaco de raposa vermelha”, por exemplo. Essa é, também, uma das principais tensões presentes no texto: a narradora entende-se como culpada pelo acontecimento, em contraste com sua afirmação de que, se ela contasse o ocorrido a alguém, todos à sua volta diriam que tal situação não passava de uma coincidência. Nesse sentido, pode-se observar o trecho:

Claro que, se eu contasse, toda gente diria que era coincidência. Nenhum tribunal do mundo me condenaria. Toda a gente iria rir de mim: colegas, amigos, conhecidos, psicólogos, psiquiatras, o padre, o bispo, o arcebispo e o Papa iriam rir e diriam que a sua morte não tivera nada a ver comigo. Mas eles não sabiam da força da paixão nem do poder da mente. Eu sabia. (Gersão, 2020, p.96).

No caso, a personagem exemplifica aqueles que ririam da situação, encarando o caso com a leveza da certeza de uma coincidência inofensiva. Ao fazer isso, mostra-se a lógica que rege o pensamento dominante, ecoado por algumas das figuras mais cristalizadas da sociedade: a família e amigos; os “psis”, psicólogos e psiquiatras; e os religiosos, padres,

bispos, arcebispos e o Papa. Tal raciocínio é contraposto diante do pensar íntimo e intuitivo da personagem, em uma tensão clara entre a objetividade lógica e subjetividade metafísica — aspectos recorrentes em Teolinda Gersão. Vale destacar, ainda, que as personalidades colocadas enquanto aqueles que ririam da situação são, majoritariamente, figuras masculinas de poder — institucional, médico ou religioso — contrapostas com a protagonista feminina, dotando essa tensão de um valor simbólico considerável.

Esse trecho também denota a solidão que também faz-se presente nesse conto. Ao contrário dos dois primeiros, a protagonista não trava uma batalha direta pelo direito de falar ou um clamor pela presença de alguém que a ouça: ela, na verdade, não define seu interlocutor e pouco se dirige diretamente a ele, como se não lhe desse importância. No trecho destacado, entretanto, assume que sequer seria válido fazer uma tentativa de estabelecer um diálogo acerca de suas dores, pois reconhece que não haveria comunicação e compreensão efetiva com nenhum representante das instituições mencionadas. A solidão e a incomunicabilidade são, para ela, aspectos intrínsecos de sua condição, os quais nem ao menos valem muito de sua reflexão ou qualquer tentativa de solução. Essa desesperança assumida faz com que a protagonista não se desgaste tentando estabelecer comunicação com outrem, como fazem as duas personagens anteriores, o que pode ser um dos fatores intensificadores de sua libertação ao final.

Para mais, o próprio leitor tende a questionar a possível correlação entre o gesto desesperado da protagonista e o falecimento de seu companheiro, uma vez que nem sempre o raciocínio lógico é determinante para ocorrência ou não dos fatos narrados, considerando a estrutura interna das narrativas da autora. Apesar disso, a personagem principal, ao final, constata que havia enlouquecido passageiramente ao pensar que aqueles acontecimentos poderiam estar conectados, de modo a afirmar para si sua inocência e, portanto, sua liberdade. Tal constatação parece tão repentina que pode gerar ainda mais questionamentos ao leitor: um embate que, ao aparentar ser extremamente simples de se resolver segundo uma perspectiva lógica, acaba por gerar, justamente, dúvidas em um caráter existencial ou, até mesmo, místico.

Assim sendo, ainda que o discurso da protagonista opte por seguir a lógica de que espetar uma foto com um alfinete não seria capaz de causar uma parada cardíaca, ainda resiste um tipo de tensão gerada pela suposição de que seu desejo profundo teria, sim, a força de provocar a morte de seu marido. Aqui, talvez, é possível encontrar a principal diferença entre essa e as mulheres dos dois primeiros contos, já que, nesse caso, tem-se uma espécie de libertação — a qual entenderemos, mais pra frente, não ser completa:

Acontecera o que tinha de acontecer. Obra do acaso. Mais nada. Recuperei o senso comum e desatei a rir de mim própria. Voltei à realidade, olhando as coisas nas proporções normais: sim, é verdade, fui deixada por outra, desesperei, fiz um acto tresloucado e ridículo, embora inofensivo.

E depois? Ora, depois nada: a vida continuou, tudo não passou de uma paixão banal. Voltei evidentemente a apaixonar-me, sou jovem e voltei a ser bonita, ainda mais que dantes. As coisas são assim, a vida continua (Gersão, 2020, p.96).

Desse modo, é como se, ao constatar que não poderia convencer ninguém de que ela acreditava estar envolvida com a morte do marido, a personagem se apropriasse do discurso dominante como forma de obter sua própria liberdade. Ao mesmo tempo, assim como Isaura, a protagonista apropria-se do poder do não-dito — o mesmo que outrora lhe causara tanto sofrimento. Ao afirmar saber o poder da mente, enquanto os outros não sabiam, ela escolhe não contá-los e manter esse pensamento para si. Assim, assume a racionalidade lógica como única maneira possível de não se deixar afundar no sentimento degradante de culpa, na solidão desejosa pela companhia do falecido marido e na memória da dor do abandono.

Em uma análise comparativa, vale lembrar que Isaura havia sido professora de Matemática no tempo em que lecionava, antes de formar um casal com Joaquim. Para tal, necessariamente a personagem precisara desenvolver grande raciocínio lógico, a ponto que chega a afirmar que ficara-lhe “o costume de pensar” (Gersão, 2020, p.22), mesmo tempos depois. Ainda que, ao final, ela não tenha conseguido libertar-se por completo da situação degradante que vive em seu relacionamento amoroso, como conseguiu fazer a protagonista de “Pranto e riso da noiva assassina”, a racionalidade é também sua maneira de encontrar alguma possibilidade de sobrevivência diante da situação experienciada. Isso ocorre pois, como visto, Isaura demonstra grande poder reflexivo, indagando a todo instante tudo que lhe ocorre: desde a escolha de um profissional às ações deles e do marido.

Em vista disso, observa-se mais uma atmosfera de tensão presente nos dois contos: a racionalidade lógica diante das sensações e intuições das mesmas mulheres em questão. Isaura sente e vivencia todos os processos de adoecimento psíquico, de modo intenso e inclusive gerador de emoções e sofrimentos, como já visto. Apesar disso, não deixa de construir seus pensamentos diante do mundo que a cerca, utilizando a racionalidade como recurso para a sua sobrevivência — o que permite que ela chegue à conclusão de que sua melhor opção é deixar de tomar os remédios prescritos a ela, de modo a utilizar-se do segredo diante dessa decisão. Da mesma forma, em “Pranto e riso da noiva assassina”, a protagonista adota a racionalidade que diz que seu gesto inofensivo não poderia ser capaz de

matar seu marido, de modo a resolver guardar em segredo sua intuição que afirma o oposto. Assim sendo, é como se tal tensão permitisse, no final, que essas duas esferas coexistissem em “Uma orelha”, e pareça se solucionar em “Pranto e riso da noiva assassina”.

Em “Se por acaso ouvires essa mensagem”, tal tensão também ocorre, porém, na dimensão da racionalidade diante da fé. A todo instante, observa-se o embate que não chega a uma conclusão: na estrutura interna da narrativa, há um Deus que ouça a protagonista? Nesse caso, a protagonista não adota para si a racionalidade dos médicos nem do discurso dominante, que a colocaria como responsável pela sua contaminação. Ao contrário, desenvolve outra linha de pensamento, entendendo a suposta indiferença divina como verdadeira culpada pela situação. Diante disso, vive um embate ao não adotar a racionalidade lógica por completo, pelo menos não aquela que integra o discurso dominante, por não entender-se como responsável pela situação. Ao mesmo tempo, não se entrega totalmente à fé e à intuição, uma vez que questiona a todo tempo a presença ou a existência divina, de modo a pensar com autonomia, racionalizando o discurso divino. Como resultado, tal tensão, nesse conto, é contínua e insolucionável.

Outro elemento que parece unir os três contos é o fio telefônico, também mencionado em “Pranto e riso da noiva assassina”. No início do conto, assim como as outras primeiras, a protagonista narra seu estarrecimento diante da desconexão que vive com o parceiro e com o mundo:

O problema residia aí, na falta de ligação. Eu estava desligada, tudo na minha vida estava desligado.
Mas poderia voltar a ligar-se. Se, por exemplo, ele telefonasse.
A vida suspensa do fio telefônico. Sentar-me na cadeira de orelhas ou na extremidade do sofá, e ficar à espera:
De repente um som agudo retinir na casa, fazendo-a estremecer, acordando o mundo. A voz dele, do outro lado do fio, atando novamente as coisas, pondo um nexos entre os objectos, a cadeira e o livro, o tapete e a mesa, a televisão e o jornal, a jarra de flores e a parede (Gersão, 2020, p.93).

Em um primeiro momento, a narração parece brincar com os sentidos possíveis da palavra “ligação”: condicionando o religamento do sentido da vida da protagonista à chamada telefônica que aguarda receber do parceiro. Também observa-se que, aqui, esse elemento também opera como uma possível ferramenta de salvação, entretanto, de forma distinta do ocorrido nos dois primeiros contos. No caso de Isaura, o fio telefônico é sua libertação não pela interação gerada — pois seu interlocutor não a responde e sequer apresenta-se a ela — e sim por fornecer a ela uma possibilidade de fala, ainda que limitada. Já para a mulher de “Se por acaso ouvires essa mensagem”, a inexistência de um fio que a conecte a Deus, apesar de suas tentativas, é parte dos argumentos que lhe permite acusá-lo

de negligenciá-la. Isso acaba por possibilitar que a personagem crie para si uma forma de redenção da culpa imposta a ela pela sua condição de saúde, de modo a fazer o elemento do fio telefônico operar, justamente pela sua ausência, novamente como uma forma de salvação.

No caso do terceiro conto, o fio telefônico é mencionado como algo externo à personagem, não como uma tentativa de conexão provocada por ela, mas como um contato alheio promovido por outrem. Ele de fato ocorre na narrativa, entretanto, não por parte do companheiro da protagonista: “acordei mais tarde com o telefone a tocar desabaladamente e uma voz a anunciar a morte dele, do outro lado do fio” (Gersão, 2020, p.95). Nesse caso, duas interpretações são possíveis: conforme há aqui, assim como observamos nos demais contos, a recusa do parceiro em estabelecer uma comunicação efetiva, essa protagonista das “Maneiras de hoje” parece não nutrir a esperança de que isso aconteça, tampouco insiste ela mesma em tentativas para sua realização. Ao contrário, abraça a realidade da incomunicabilidade com o homem em questão e só alcança sua emancipação ao receber a ligação com a notícia de seu falecimento. Dessa forma, ainda que de maneira mais impessoal, o fio telefônico também representa, nesse caso, um mecanismo de liberação para a mulher. Ele é, portanto, outro elemento que une os três contos, ainda que de maneiras particulares em cada um, de forma a favorecer a proposta de uma leitura de viés comparativo entre eles.

Para mais, assim como nos dois primeiros contos analisados, pode-se pensar como “Pranto e riso da noiva assassina” comporta-se diante do conceito proposto por Piglia em relação às duas histórias do conto, uma secreta e a outra aparente. Nesse caso, tal entendimento parece um pouco mais difícil de ser realizado, uma vez que, como apontado no tópico anterior, a abertura do conto já entrega ao leitor seus elementos principais. Mesmo diante disso, o desenrolar da história permite novos entendimentos: aquilo que, ao início, parece ser a história da lamentação da protagonista, revela-se, ao final, como a história de sua libertação e transcendência.

Essa ideia se mostra através da análise do “Momento três” da narrativa, no qual a personagem revela ter constatado que o pensamento de que ela poderia ser culpada pela morte do marido não passara de um momento fugaz de loucura. Então, narra como sua vida seguiu normalmente após esse acontecimento, entendendo-se como uma mulher jovem, bonita e que chegou até mesmo a se apaixonar novamente. Vê-se, aqui, o desenvolvimento do aspecto abordado anteriormente, no qual a protagonista adota para si uma determinada linha de pensamento e deixa como segredo o que havia cogitado em um momento fugidio.

Com isso, transgredir a sentença vivida pelas personagens dos dois outros contos, que permanecem adoecidas e passam o restante de suas vidas na esperança por uma resposta alheia que pudesse alterar seus destinos.

Antes do desfecho, porém, também pode-se observar a personagem de “Pranto e riso da noiva assassina” em relação ao indivíduo problemático estudado por Lukács e lembrado nas duas análises anteriores. No caso, já no primeiro parágrafo do conto, a protagonista admite a possibilidade de que tenha enlouquecido, de modo a questionar sua sanidade diante dos acontecimentos experienciados por ela. Essa narração ocorre em focalização interna, de modo que se pode observar os pensamentos da personagem de modo íntimo e com a densidade psicológica que, como visto, é recorrente nas obras de Teolinda.

Conforme apontado, também pode-se enxergar, nessa protagonista, o processo de desencantamento do mundo e da dificuldade de autorreconhecimento, especialmente diante do esmaecer da identidade da mulher em detrimento de um envolvimento romântico. A personagem chega a parecer despersonificar-se, sem poder entender-se enquanto indivíduo no mundo. Claramente, esse mesmo mundo mostra-se, como denominara Lukács, opressivo e contingente para a mulher em questão:

Em volta, tudo mudara: as coisas familiares tinham-se tornado desconhecidas, vagamente ameaçadoras, como se eu esquecesse para que serviam, ou qual era o meu papel em relação a elas. Qualquer gesto simples, como arrumar a gaveta ou escolher jornais para deitar fora, me exigia um esforço desmedido (Gersão, 2020, p.92).

Esse processo também caracteriza-se com a personagem não sendo capaz de se entender no tempo presente, como se sua verdadeira identidade, viva, tivesse ficado estagnada no passado, anterior à decadência de sua relação amorosa. Assim como as outras duas protagonistas estudadas, ela acaba por desenvolver uma relação particular com o tempo, em uma espécie de saudosismo em relação a si própria, à sua individualidade antes do envolvimento romântico. Tais reflexões promovidas pela protagonista demonstram a sua profundidade psicológica e sua relação conturbada consigo e com o mundo que a cerca — identificando-a enquanto sujeito problemático que, assim como nos outros dois contos estudados, tem sua experiência moderna acrescida das particularidades que envolvem a condição da mulher.

Por fim, também é possível pensar as dinâmicas de resistência construídas no último conto do *corpus*. Como salientado, os dois primeiros “momentos” da narrativa dedicam-se com maior intensidade ao desenvolvimento psicológico da protagonista, ao abordar seu processo de adoecimento e sofrimento psíquico. Já no “Momento três”, tem-se sua tomada

de decisão que a faz seguir sua vida em uma esfera de normalidade, diferentemente das duas primeiras protagonistas. Nesse quesito, o terceiro e último conto de análise poderia ser mais facilmente entendido como resistente, em uma primeira análise, tendo em vista o comportamento da personagem no desfecho.

Entretanto, temos entendido o conceito de literatura de resistência, que baseia parte dessa dissertação, a partir da proposta de Bosi aprofundada anteriormente, não restringindo a abordagem da resistência somente enquanto tema. Ao contrário, pensa-se especialmente na resistência enquanto forma de escrita — em suas especificidades no aspecto da estrutura discursiva interna da narrativa. Por esse motivo, não é apenas o final do conto que o torna resistente, mas também os dois primeiros “momentos”, os quais enfatizam as tensões que são inerentes à narração.

Nesse sentido, observamos a tensão entre o desejo da protagonista, que anseia pela manutenção de sua relação amorosa, e o companheiro, que a abandona — o que, assim como nos outros contos, temos acesso somente através da perspectiva da própria protagonista. Esse abandono, por si, já poderia dotar a obra de um aspecto resistente, ao salientar a condição em que a mulher é frequentemente condicionada a priorizar o matrimônio, o qual nem sempre é o tópico mais importante da vivência masculina individualmente. Seu processo de despersonificação e de dificuldade em reconhecer a si e ao mundo que a rodeia também constituem forte tensão entre a mulher e o contexto social patriarcal, o qual, como temos visto, frequentemente só é capaz de validá-la enquanto companheira e esposa, e não enquanto sujeito individual e independente. Assim, esses elementos promovem uma atmosfera tensionada e, de modo inevitável, ligada a uma escrita que é intrinsecamente resistente.

Observa-se, portanto, que os dois primeiros momentos do texto são essenciais para que ele possa ser compreendido enquanto literatura de resistência. Isso não altera o fato, porém, que a resistência também faz-se presente no “Momento três”, mais intensamente enquanto tema. Ao adotar para si o discurso lógico que comumente seria usado para oprimi-la, a mulher apropria-se de forças potencialmente opressoras e opta por construir para si um novo ramo de possibilidades e significações. De modo interligado à proposta desta parte do livro, “Maneiras de hoje”, a protagonista resiste à tendência de permanecer em sofrimento por conta de sua frustração amorosa, e acaba por voltar a se reconhecer enquanto mulher, jovem, com boa autoestima e capaz de tecer para si novas esferas de experiências.

Comparativamente, é válido ressaltar como a protagonista faz questão de pontuar sua beleza e jovialidade como condições para que possa reestruturar sua vida após a perda do companheiro, condições opostas às de Isaura. Como visto no primeiro conto, as limitações sociais impostas a uma mulher mais velha são mais intensas — e até mesmo mais violentas, conforme entendemos, no primeiro capítulo dessa dissertação, que o isolamento configura uma forma de violência. Ainda destacamos a diferença entre as vivências de ambas as personagens pois, ao contrário de Isaura, que se casou, a terceira protagonista estudada era, como indicado no título, noiva. Esse detalhe permite a reflexão acerca da representação do casamento como uma forma de clausura à mulher, impedindo-a de reerguer-se individualmente sem o parceiro — como quase ocorreu com a terceira protagonista.

Nesse sentido, diversos são os fatores que sutilmente fornecem as bases para que a protagonista em questão alcance, no desfecho, sua liberdade. Contudo, essa mesma liberdade da mulher, dentro do sistema patriarcal, sempre pode ser questionada, uma vez que há premissas necessárias para que ela realmente aconteça:

Ora, depois nada: a vida continuou, tudo não passou de uma paixão banal. **Voltei evidentemente a apaixonar-me, pois sou jovem e voltei a ser bonita**, ainda mais que dantes. As coisas são assim, a vida continua. E, se formos ver, desvarios e paixões é o que mais há: estão sempre a acontecer, a toda a gente. Ou, pelo menos, a quase toda a gente. Infelizmente, **nem sempre numa forma tão benigna de loucura** (Gersão, 2020, p. 96, grifos nossos).

A organização textual infere que, se a protagonista não fosse jovem e não entendesse que voltou a ser bonita, talvez sua vida não teria continuado, pois esses fatores são colocados como causa para que ela voltasse a se apaixonar — razão de sua afirmação de que a “a vida continuou”. Nesse sentido, sua liberdade é condicionada por fatores socialmente determinados os quais, se ausentes, fariam com que outras mulheres na mesma situação seriam vítimas de uma forma não “tão benigna de loucura”. Essas condições para que a protagonista possa dar prosseguimento à sua vida demonstram a fragilidade de sua condição mesmo no momento em que, supostamente, alcança sua liberdade. Ao justificar sua independência, inclusive, argumentando que voltou a se apaixonar, vê-se como, socialmente, não há outro caminho para a mulher senão em um relacionamento romântico.

Portanto, é possível compreender que “Pranto e riso da noiva assassina” articula diferentes dimensões de resistência através da representação da realidade da mulher na sociedade contemporânea. Como observado, o texto em questão não traz a dinâmica da resistência apenas através do tema da superação individual da protagonista em seu desfecho. Ao contrário, constrói, desde o início, uma escrita tensionada diante das estruturas

patriarcais e do pensamento da mulher, questionando os limites impostos à sua subjetividade e à sua própria liberdade, fatores expressos a partir de uma interioridade complexa e profunda — como costumam ser as mulheres das obras gersianas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das considerações realizadas, entendemos a amplitude de possibilidades que rege a literatura portuguesa contemporânea, que tem como uma de suas principais tendências a representação do indivíduo moderno e de suas complexidades. Conforme destacado por Miguel Real e Gabriela Silva, a novíssima literatura portuguesa, em geral, apresenta um caráter de universalidade e não mais restrito às fronteiras do país ou à narração de histórias nacionais. Tem-se, assim, um sujeito descentrado (Hall, 2006, p. 84) e aberto ao campo das identidades em construção, o que também permite e intensifica o repensar em relação àquelas que foram cristalizadas no imaginário social a partir de pontos de vista dominantes.

Ao abordar com maior profundidade a esfera das subjetividades, faz-se crescente a tendência da busca por representação das perspectivas que, ao longo da História, foram marginalizadas. Nesse sentido, autoras como Teolinda Gersão enriquecem grandemente a cena literária ao trazer à tona a interioridade do sujeito, atravessado pela modernidade e, também, por experiências de gênero socialmente impostas. Através da focalização de mulheres — intencionalmente no sentido plural, abarcando diversas perspectivas e vivências, desde mulheres jovens, crianças ou idosas, por exemplo — a autora salienta os modos como o sentimento moderno, a experiência do sujeito perdido diante de um mundo no qual não mais se reconhece, atravessa de modo singular aquelas que estão em posição de marginalização na sociedade.

Esse processo também permite o desenvolvimento de um novo olhar, cada vez mais intensificado em meio acadêmico, acerca do cânone literário como é comumente entendido. O poder simbólico que reside no estatuto da autoria, como destacado com base em estudiosas como Rita Terezinha Schmidt (2012), foi intencionalmente negado às mulheres ao longo da história literária. Isso ocorreu conforme apenas um grupo específico, dentro de um padrão social, era responsável pela divulgação de obras — apresentando, portanto, domínio da vida cultural (Schmidt, 2012, p.66). Aliado aos impulsos criativos abordados em relação às tendências literárias modernas, a busca por identidade também abarca, portanto, uma retomada dos pontos de vista historicamente silenciados, de modo a enriquecer e ampliar as discussões sobre a literatura canônica.

Dentro da especificidade da obra gersiana, entendemos como a crítica geral compreende a autora como inegavelmente moderna (Dias, 2008, p. 45), especialmente ao trazer à tona temas como a solidão, a incomunicabilidade, as identidades múltiplas e diversas atmosferas complexas de constantes tensões. Essa compreensão foi constatada a partir da análise dos contos do *corpus*, forma literária na qual todos os elementos tendem a trazer aspectos essenciais para sua estruturação interna. Conforme analisado por Júlio Cortázar e revisto por Nádia Gotlib, o conto é uma forma esférica, fechada, construída a partir da máxima tensão de elementos que conferem o elemento do significativo à escrita (Gotlib, 1990).

Foi, assim, possível observar o mergulho na subjetividade das protagonistas por intermédio da linguagem, de forma a destacar o intimismo e a potência do ser, elemento também entendido como essencial na fortuna crítica em Teolinda Gersão. Essa forma de escrita permite não somente uma reorganização nas formas de pensar a si, mas também representa a construção de discursos que reconfiguram o mundo — especialmente quando esse é construído a partir de pilares que operam como fontes de opressão.

A análise dos contos “Uma orelha”, “Se por acaso ouvires essa mensagem” e “Pranto e riso da noiva assassina”, tornou perceptível a potência significativa da narrativa curta da autora ao explorar diversos aspectos da condição das mulheres na contemporaneidade. Observamos que os três contos podem ser compreendidos enquanto literatura de resistência, sendo essa composta de modo profundamente ligado à interioridade das personagens, num jogo de tensões que é intrínseco e característico da modernidade. Assim sendo, Teolinda Gersão coloca-se enquanto uma voz de grande importância no contexto da literatura portuguesa contemporânea, de modo a propor novas formas de repensar estruturas cristalizadas, sendo uma referência na autoria feminina do país.

A pesquisa demonstrou que as três protagonistas estudadas compartilham uma experiência comum de degradação física e psíquica, desencadeada por relacionamentos amorosos marcados pela infidelidade, pelo silenciamento e pela incomunicabilidade. Isaura, a narradora de “Uma orelha”, adoece diante da infidelidade de Joaquim e da imposição de um tratamento psiquiátrico, encontrando na dimensão do segredo — ao fingir tomar a medicação — o seu reduto para o exercício de sua autonomia e insubordinação. Já a protagonista de “Se por acaso ouvires essa mensagem” vive uma dupla traição, a do parceiro que a expôs a uma doença e a do Deus a quem acusa de abandono, transformando sua súplica num ato de revolta de teor metafísico. Por fim, a “noiva assassina” experiencia grande desespero ao acreditar que seu desejo foi capaz de matar seu parceiro que a abandonara, para então, em um

movimento brusco e revelador, apropriar-se do discurso da racionalidade lógica para se libertar do sentimento de culpa.

Se os “jogos de poder” (Carvalho, 2002, p.42, *apud* Mattos, 2018, p.44) já são uma tendência presente na obra de Teolinda, eles mostraram-se evidentes nos textos que constituíram nosso objeto de estudo. Nos três casos, observou-se a existência de representantes do sistema patriarcal que operaram formas distintas de abuso, através da quebra da confiança e especialmente da recusa de se estabelecer uma comunicação efetiva (Mattos, 2018, p.7). Esses fatores promoveram a subversão das personagens através da reconfiguração dos modos como esse silêncio era percebido por elas. Antes veículos de opressão, passaram a constituir suas mais latentes formas de insubordinação: através da dimensão do segredo, no primeiro e no último conto analisado; e através da acusação da omissão divina como verdadeiro fator responsável pela contaminação ocorrida, no segundo conto.

Para mais, foi possível constatar que a modernidade, tal como entendida por Berman, permeia estas narrativas de modo indissociável. As personagens são arremessadas em um turbilhão de desintegração e mudança, na qual “tudo que é sólido desmancha no ar” — desde suas condições de saúde mental às suas identidades, aos seus relacionamentos e visões de mundo. Esta condição configura-as como indivíduos problemáticos no ponto de vista lukacsiano: seres complexos que buscam sentido em um mundo contingente e fragmentado, apresentando, de forma recorrente, objetivos confusos e até mesmo, como salientado nas análises, controversos. Essa ideia dialoga diretamente com a proposta de Stuart Hall em relação ao sujeito moderno, identificando, nele, uma multiplicidade de centros de poder (Laclau, 1990, *apud* Hall, 2006, p.16-18) inclusive dentro do mesmo indivíduo, que permitem o desenvolvimento de uma gama de identidades.

Como visto, Hall aponta para os modos como as tendências do pensamento moderno impactaram os indivíduos em geral. Para o autor, as descobertas freudianas e lacanianas, por exemplo, explicitam como há camadas profundas para além do consciente na constituição da identidade humana, incluindo questões não-resolvidas — com ou sem o reconhecimento do sujeito, que pode ignorá-las — as quais reafirmam que a identidade é um aspecto sempre incompleto, em contínua construção. Na análise das personagens colocadas em pauta, foi possível identificar como todas elas, em algum momento, apresentam objetivos confusos e até contraditórios: desejando e, ao mesmo tempo, repelindo seus parceiros que, de algum modo, haviam traído a confiança dessas mulheres. Esse fator mostra como a representação de suas identidades ocorre de modo a salientar essas mesmas camadas profundas que Hall observa,

com base na teoria psicanalítica, na identidade humana em formação interminável ao longo da vida, abarcando aspectos sempre na posição de não-resolvidos.

Destaca-se que a aplicação da teoria do conto de Ricardo Piglia revelou-se proveitosa para desvendar a estrutura das narrativas estudadas. Em cada uma delas, confirmou-se a existência de uma história aparente — o adoecimento, o sofrimento e a traição — e uma história secreta, que se revela ao leitor de forma elusiva: a história da subversão do segredo, no primeiro conto; do ato de repensar e contrapor-se à sabedoria divina, no segundo; e da libertação através da racionalidade adotada para si, no terceiro. Essa mesma resistência também foi salientada especialmente segundo a perspectiva de Alfredo Bosi, a qual se mostrou fundamental para compreender o potencial significativo presente nos textos em questão. Através dela, foi possível identificar as tensões internas que regem a construção de cada narrativa, de modo a contrapor o pensar dos representantes de um sistema de opressões diante das realidades e do pensamento transgressor das protagonistas.

A partir disso, entendemos que a resistência desenvolve-se na tessitura da escrita, na tensão crítica que a interioridade das narradoras de Gersão estabelecem diante das estruturas patriarcais e os discursos dominantes — sejam eles médicos, religiosos ou os que patologizam a experiência feminina. Através da focalização interna, subverte-se a lógica que silencia essas mulheres, transformando a narração, também, em um ato de resistência. Cada conto, à sua maneira, permite a reflexão acerca de novas possibilidades de afirmação da identidade da mulher, especialmente após a vivência do adoecimento e do sofrimento psíquico oriundo da degradação e do abandono emocional dentro de suas relações amorosas. Como visto, cada personagem tece, à sua maneira, uma forma particular de oposição aos contextos de opressão que vivenciam — ainda que tenhamos observado que não há, para nenhuma delas, a possibilidade de libertação plena dentro do sistema patriarcal.

Dessa forma, concluímos que os três contos estudados, de *Alice e outras mulheres* (2020), constituem-se como contributos importantes para uma compreensão mais profunda da obra de Teolinda Gersão e da literatura de autoria de mulheres em Portugal. Eles demonstram a representação ficcional das mulheres na contemporaneidade de modo a abarcar complexidade, ambiguidade e uma força insistente de personagens que são agentes multifacetados na contínua reconfiguração de suas próprias histórias e identidades. Os textos em questão, portanto, constituem uma fonte proveitosa para a reflexão acerca da representação e da própria condição das mulheres em geral, incluindo novas possibilidades e modos de repensá-las na sociedade e na cena literária contemporânea.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, M.; DOYLE, D. M.; MAES, M. *Researching gender and loneliness differently*. Annals of the New York Academy of Science. Nova Iorque, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/nyas.15283>. Acesso em: 10 fev 2026.
- BEAUVOIR, S. **O Segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, vol. II.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**; a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, A. **Narrativa e Resistência**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP. Itinerários, Araraquara. nº 10, 1996.
- CALINESCU, M. **As cinco faces da modernidade**; modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo. Lisboa: Vega, 1999.
- CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**. Prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro - 4.a ed. - Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada** - 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHO, J. V. **Um encontro através das palavras**. Mealibra: revista de cultura. Viana do Castelo, n. 10, p. 40-50. 2002.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- DIAS, M. H. M. **O Pacto Primordial entre Mulher e Escrita**: Teolinda Gersão e a atual prosa feminina portuguesa. São Paulo: Scortecci, 2008.
- DUARTE, O. M. C. **Teolinda Gersão**: a escrita do silêncio. Dissertação de Mestrado. Braga, Universidade do Minho, Instituto de Letras, 2005.
- FARIA, A. B. de C. **“Há um mundo que se quebra quando eu falo”**: a emancipação do corpo feminino em O silêncio, de Teolinda Gersão. Convergência Lusíada, Rio de Janeiro, v.33, n. 48, p. 150-169, jul-dez 2022.
- FERNANDES, M. L. O. **Narciso no labirinto dos espelhos**: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- FUNCK, S. B. **O que é ser mulher?**. Cerradus, Brasília, v. 20, n. 31, p. 65-74.

FURLAN, V. L. **A liberdade feminina como força criadora**: Natália Correia, o matrismo e o pós-matrismo. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2021.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GERMAIN, S. **La solitude comme lieu**. Nuove solitudini, editado por Majorano, M. Quodlibet, 2012. Disponível em: <https://books.openedition.org/quodlibet/593>. Acesso em: 01 jan 2025

GERSÃO, T. **A casa da cabeça de cavalo**. 1. ed. Porto: Porto Editora, 2017.

_____. **A cidade de Ulisses**. Porto: Porto Editora, 2019.

_____. **Alice e outras mulheres**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.

_____. **A mulher que prendeu a chuva e outras histórias**. Lisboa: Porto Editora, 2007.

_____. **Atrás da Porta e Outras Histórias**. Lisboa: Porto Editora, 2019.

_____. **Autobiografia não escrita de Martha Freud**. Porto: Porto Editora, 2024.

_____. **Histórias de Ver e Andar**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

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

_____. **O Regresso de Júlia Mann a Paraty**. Porto: Porto Editora, 2021.

_____. **Paisagem com mulher e mar ao fundo**. Lisboa: O Jornal, 1982.

_____. **Prantos, amores e outros desvarios**. Porto: Porto Editora, 2016.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto** – 10º ed. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 2001.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro – 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JOLLES, A. **Formas Simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2009.

MATTOS, A. C. de. **O silêncio como produtor de sentidos na ficção de Teolinda Gersão**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2018.

MUZART, Z. L. **A questão do cânone**. Anuário de Literatura, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 85–93, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>. Acesso em: 08 abr. 2026.

ORNELAS, J. N. Teolinda Gersão. In: RECTOR, M.; CLARK, F. (Ed.). **Dictionary of literary biography: Portuguese writers**. Farmington Hills: The Gayle Group Inc., 2004. v. 287, p. 112-120.

PIGLIA, R. **Formas Breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. Companhia das Letras: 2004.

REAL, M. **O romance português contemporâneo – 1950 - 2010**. Alfragide: Editora Caminho, 2012.

RODRIGUES, R. M. **A solidão, um fator de risco**. Revista Portuguesa de Medicina Familiar. Vol. 34. N.º 5. Lisboa, 2018. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S218251732018000500010. Acesso em: 01 jan 2025.

SCHMIDT, R. T. **Cânone, valor e a história da literatura**: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. El hilo de la fábula — Doce. ISSN 1667-7900. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

SIGNIFICADO DO NOME ISAURA. **Dicionário de Nomes Próprios**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/isaura/>. Acesso em: 30 abr 2026.

SIGNIFICADO DO NOME ISAURA. **Revista Crescer** – Guia de nomes. Editora Globo. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/guia-de-nomes/isaura/>. Acesso em: 30 abr 2026.

SIGNIFICADO DO NOME ISAURA. **Wisdom Library**. Disponível em: <https://www.wisdomlib.org/pt/names/isaura>. Acesso em: 30 abr 2026.

SIGNIFICADO DO NOME JOAQUIM. **Dicionário de Nomes Próprios**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/joaquim/>. Acesso em: 30 abr 2026.

SIGNIFICADO DO NOME MARIO. **Dicionário de Nomes Próprios**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/mario/>. Acesso em: 30 abr 2026.

SILVA, G. **A Novíssima Literatura Portuguesa**: novas identidades de escrita. Revista Desassossego, vol. 16. ISSN 2175-3180. 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430/125551>. Acesso em 30 jul 2025.

_____. **Todas as mulheres do mundo**. Jornal Rascunho. Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/todas-as-mulheres-do-mundo/>. Acesso em 15 ago 2025.