



# FEMINILIDADE EM MOVIMENTO: A ESCRITA DO DESAMPARO EM “O SILÊNCIO”, DE TEOLINDA GERSÃO

*Deborah Simões Colares Raposo*

*Orientadora: Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira*

Mestranda

RESUMO: Este trabalho é parte do projeto de pesquisa a ser desenvolvido na dissertação de Mestrado, sendo resultado da disciplina “A Escrita-Mulher – Leituras da Imagem Literária entre Vida e Morte”, e analisa a constituição das vozes das personagens em “O Silêncio”, de Teolinda Gersão, a partir das ideias de Joel Birman e Blanchot. Tal estudo é realizado através do funcionamento dos diálogos das protagonistas, construídos em tensão, uma vez que disputam espaço e, muitas vezes, sobrepõem-se, com ou sem interpelação direta. Para tanto, é necessária a articulação da concepção dos lugares de “palavra” e de “silêncio”, responsáveis pela estrutura narrativa sempre em interrupção, ao conceito freudiano de “feminilidade”, revisto por Birman. A partir dele, a feminilidade freudiana é aprofundada e enunciada como responsável pela consciência humana da finitude, o que leva a uma tentativa de sublimação da morte, inaugurando uma “pulsão de vida”, que coexiste à “pulsão de morte”. Tal fricção de pulsões nos leva à ideia de imagem literária de Blanchot, constituindo-se numa dupla face do imaginário: ausência e presença. E é essa feminilidade, em deslocamento nas figuras humanas, ligada à efêmera singularidade da imagem literária, que faz evidenciar uma escrita do desamparo.

PALAVRAS-CHAVE: feminilidade, Freud, Birman, silêncio, desamparo.

## Introdução

Em suas obras, Teolinda Gersão desenvolve uma narrativa singular, marcada pela pluralidade de sentidos e pelo metaforismo da linguagem. No romance *O Silêncio*, temos um diálogo – ou a tentativa dele- entre Afonso, “um cirurgião famoso de meia-idade”, e a jovem Lídia, “que se torna sua amante e o liberta de um casamento convencional e frustrado”. Lídia, voz central, “fala de si, de sua mãe, Lavínia, do seu modo inquieto de olhar o mundo. ”. Contudo, não há realização da conversa, porque Afonso nega a subjetividade da amante.

Este trabalho é parte do projeto de pesquisa a ser desenvolvido na dissertação de Mestrado, sendo resultado da disciplina *A Escrita-Mulher – Leituras da Imagem Literária entre Vida e Morte*, ministrada pela professora Dra. Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira. O estudo debruçar-se-á sobre a obra *O Silêncio*, de Teolinda Gersão, a partir da constituição das vozes das personagens, com o intuito de demonstrar como ocorre o deslocamento da *feminilidade* através dos diálogos das protagonistas, construídos em tensão, uma vez que disputam espaço e, muitas vezes, sobrepõem-se.

Para tanto, será necessária a articulação da concepção dos lugares de “palavra” e de “silêncio”, responsáveis pela estrutura narrativa sempre em interrupção, o que confere fragmentação e peculiaridade à obra. Nesse sentido, realizar-se-á uma revisão da produção de trabalhos sobre essas duas esferas da obra, utilizando textos de Eduardo Prado Coelho e Olga Duarte. Também recorreremos às teorias sobre as esferas do silêncio, como as de Eni Orlandi e Sartre, segundo os quais, o silêncio não significa a falta de pensamento ou de palavra.

Para explorar o conceito freudiano de *feminilidade*, serão utilizados os trabalhos de Joel Birman, psiquiatra e psicoterapeuta brasileiro, que revisa a produção das conferências freudianas, a partir de alguns conceitos enunciados, como *feminilidade*, *castração*, *desamparo*, *pulsão de morte* e *pulsão de vida*, alargando-os. Neste contexto, também servirão de base os estudos de Regina Neri e Silvia Nunes, teóricas do feminino à luz da psicanálise. A partir deles, a feminilidade freudiana é aprofundada e enunciada como responsável pela consciência humana da finitude, o que leva a uma tentativa de sublimação da morte, inaugurando uma “pulsão de vida”, que coexiste à “pulsão de morte”. Tal fricção de pulsões nos levará à ideia de imagem literária de Blanchot, constituindo-se numa dupla face do imaginário: ausência e presença. É essa feminilidade, em deslocamento nas figuras

humanas, ligada à efêmera singularidade da imagem literária, que fará evidenciar uma escrita do desamparo. Esta, por sua vez, manifestação de uma passividade em movimento, inquietante.

### **Diálogos em tensão: sob domínio da palavra e do silêncio.**

Quando adentramos na narrativa de *O Silêncio*, percebemos que os diálogos (ou a tentativa desses) entre as personagens são realizados num processo de tensão, construídos a partir da disputa de espaço dentro das relações sociais vivenciadas. Dessa forma, acabam, muitas vezes, por sobrepor-se, alternando o lugar de poder entre a palavra dita e o silêncio.

Muitas são as acepções da palavra silêncio, contudo, devemos nos ater àquela que confere dinamicidade e introspecção ao não-dito, como um oposto ao vazio. Afinal, silenciar não significar calar o pensamento, mesmo quando o emudecer advém da imposição, seja da sociedade, de alguém específico ou de si próprio. De acordo com Eni Orlandi, “O silêncio não é o vazio, ou o sem sentido: ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa [...] silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante.” (ORLANDI, 2007, p.68). Dessa forma, o silenciar, na narrativa, representa, em alguns momentos, refúgio e reflexão; noutros, um entrave a ser rompido – mas sempre esferas carregadas de transbordamento e inquietude, ou seja, “Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13).

A partir da personagem Lídia, por exemplo, temos essa esfera dual do silêncio. Em alguns momentos, ela sente a necessidade de estar sozinha, calada externamente, para não precisar ser interpelada e criticada por Afonso, que aponta seus pensamentos e sonhos enquanto recusas da realidade e afirma que “é preciso parar de imaginar” (Gersão, 1981, p. 36).

Em outros momentos, porém, Lídia apega-se ao poder da palavra enquanto sinônimo de libertação, rompendo, de certa forma, o silêncio imposto pela sociedade patriarcal e pelo próprio Afonso. Nesta perspectiva, temos uma mulher que busca a comunicação, a fim de evitar que o silêncio a cerque e a consuma, além de uma intencional transgressão, para “não se resignar, não se deixar domesticar nunca (...)” (GERSÃO, 1981, p.61). É através da palavra, numa tentativa de manter qualquer ponte com Afonso, que Lídia também imagina,

cria outras realidades possíveis, depositando fé na própria voz, que intenciona, talvez, um resgate sem sucesso do amante, como em “eu acabarei sempre por quebrar o silêncio, porque jamais, jamais aceitarei a tua regra de jogo (...) dir-te-ei por exemplo que, se não te deres conta e não lutares depressa, esta casa será, de repente, a outra, de onde procuraste, através de mim, uma saída (...)” (GERSÃO, 1981, p. 83 e 84).

O silêncio também é percebido enquanto um refúgio de Afonso, uma tentativa de não deixar Lídia entrar em seu mundo, apossar-se dos seus medos, “porque também ela exercia violência contra ele, (...) e se ela desse mais um passo, um único, ele ficaria subitamente vulnerável e não saberia mais onde apoiar os pés em terra firme.” (GERSÃO, 1981, p. 86). Já a palavra proferida por Afonso intenciona a retificação da imaginação da amante, através de interpelações, cada vez mais ácidas, que inviabilizam a manutenção do diálogo, ou, ainda, apenas frases soltas, sem qualquer sentido mais denso ou expressivo à companhia. De acordo com Olga Duarte, em *Teolinda Gersão: a escrita do silêncio*:

As personagens masculinas e femininas debatem-se entre a luta do silêncio e a busca do diálogo. Por um lado, o homem silencia-se, por outro lado, a mulher tenta libertar a palavra. Em *O Silêncio*, o diálogo entre o feminino e o masculino só ocorre no início do romance, pelo que, gradualmente, o diálogo se transforma em monólogo na voz da personagem Lídia. (DUARTE, 2005, p. 55)

Em face do monólogo que é construído, o imaginário de Lídia passa a formar blocos narrativos, o que atrela o tempo ao fluxo de consciência da personagem, causando uma desordem temporal pela memória. De acordo com Eduardo Prado Coelho, em *A seda do silêncio*, “o essencial da narrativa *O silêncio* está em que neste amor se cruzam dois mundos que se não tocam.” (1984). Aliás, é somente na imaginação que Lídia enxerga a possibilidade de comunicação com Afonso e a liberdade de convencê-lo.

E porque ela era forte e ele era frágil, porque ela era água correndo e ele era vazio e pedregoso, ela podia arrastá-lo consigo, soube ainda, caminhando descalça no tapete e descrevendo em volta dele um círculo estreito, cada vez mais estreito, chegaria a um ponto em que ele não se defenderia mais e deixaria para trás o seu mundo como um invólucro abandonado. E então ela abriria a janela e deixaria entrar o mar. (GERSÃO, 1981, p. 38)

Os diálogos em tensão, através dos lugares da palavra e do silêncio, também são construídos entre Lavínia e Alfredo e entre Lídia e Lavínia. De acordo com Sartre: “calar-se, não é ser mudo, é recusar a falar, portanto, falar ainda” (1994, p. 53). E é a partir dessa

informação que percebemos o silêncio de Lavínia enquanto um ato de resistência diante da Língua e da vida que lhe foram impostas. A personagem, após anos imitando gestos e palavras, resolve desligar-se de tudo, até da filha, passando a morar num mundo que não permitia a entrada das outras pessoas. Ela era, portanto, estrangeira naquela sociedade; a sociedade, estrangeira no universo que Lavínia construía em silêncio. Por fim, até o dia de seu suicídio, passaria a pronunciar apenas uma palavra, que ninguém ao seu redor conhecia, sua única válvula de escape e de domínio sobre si mesma. É o que lemos em:

[...] mas a tensão crescia, dentro dela, e um dia estalou de repente e as palavras soltaram-se, todas estrangeiras, de súbito ela cortou todas as falsas pontes e ficou como sempre estivera, isolada, dentro de outro contexto, de outro mundo, e havia uma palavra que ela repetia muitas vezes, algo como inas-inastranka, não sei, não me recordo ao certo, uma palavra absurda e louca e perigosa, porque não significava para nós coisa alguma mas tinha certamente sentido noutra código de que não possuíamos a chave, uma palavra inimiga, que estava para além do nosso alcance e nos agredia, nos insultava talvez sem nós sabemos, e outras vezes soava apenas como uma palavra resignada e morta [...] uma palavra de vidro [...]. (GERSÃO, 1981, p. 70).

Portanto, entendemos que o silêncio das personagens, configurado em amplos espaços significativos e inscrito também no corpo textual, seja através de espaços em branco, reticências e vírgulas entre parágrafos, habita a narrativa em constante tensão com a palavra dita e com a palavra que não consegue ser efetivamente comunicada. Temos, dessa forma, o silêncio escolhido, o silêncio imposto e o silêncio da fala que é ignorada. Nas palavras de Eni Orlandi: “o silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras.” (2007, p. 37). Ou seja, o silêncio, na obra em questão, é zona de fricção das diversas linguagens utilizadas.

### **Feminilidade em movimento: a escrita do desamparo.**

Em seu artigo intitulado *Feminilidade* (1932), que integra a *XXXIII Conferência* (1933), Freud, ao contrário do que havia enunciado em conferências anteriores, admite ser um equívoco atrelar *feminilidade* à *passividade* e *masculinidade* à *atividade*, visto que os costumes sociais têm reprimido as mulheres, ao longo de décadas, o que favoreceu a ideia do masoquismo como essencialmente feminino. Neste sentido, surge uma diferenciação entre os

termos *feminino* (ligado à castração e à passividade, numa referência fálica em relação ao masculino) e *feminilidade* (inscrita enquanto erotismo em ambos os sexos, desligada da regulação fálica), sobressaindo o segundo como uma ação em devir.

Já no artigo *Análise terminável e interminável* (1937), Freud assinala a feminilidade como característica comum a homens e mulheres, destacando o fato de que sua aceitação seria equivalente a admissão da castração. Desta forma, segundo a psicanalista Angela Maria Menezes de Almeida: “o que era considerado pela tradição ocidental como atributo das mulheres seria na verdade uma vicissitude da condição humana.” (p. 39, 2012). Além disso,

Seria com a feminilidade que os dois sexos se confrontariam para elaborar a castração, a feminilidade remetendo a uma condição constitutiva do sujeito anterior à organização fálica, ou seja, anterior à inscrição da diferença sexual feminino/castrado, masculino/fálico. (NERI, 2005, p. 219).

O texto freudiano é considerado, portanto, uma construção em aberto, visto que a tensão entre os termos *feminino* e *feminilidade* não é completamente desenvolvida. Contudo, tal obra inaugura um caminho para novas formas de subjetividade e sublimação, ao inscrever a feminilidade enquanto base da composição do sujeito, retirando o falo do eixo central. É nesta perspectiva que Joel Birman revisa os conceitos de Freud, alargando a concepção de *feminilidade* e articulando-a à de *desamparo*.

Enfim, a feminilidade e o desamparo originário do sujeito são os conceitos que unificam todos esses atributos sobre o erotismo, meticulosamente traçados no discurso freudiano, na tentativa sempre recomeçada de decifrar o emaranhado polissêmico da sexualidade (BIRMAN, 1999, p.53)

A partir dessa perspectiva, Birman afirma que o sujeito alcança sua forma fundamental de consciência humana na feminilidade, uma vez que a certeza da fragilidade e da incompletude, traços cruciais do homem marcado pelo desamparo, leva à construção da subjetividade e à busca por novas formas de sublimação da própria condição finita. Tal consciência da finitude é que induz o sujeito à pulsão de morte, já enunciada por Freud, e, ao mesmo tempo, à pulsão de vida, que é configurada através das possibilidades de criação, só alcançadas, paradoxalmente, quando o mesmo aceita a passividade, ou seja, concorda passar pela morte para sublimá-la. Nas palavras de Birman:

A construção fálica, identificada como reguladora das sexualidades masculina e feminina, seria, enfim, a busca desenfreada e desesperada pela

condição humana da perfeição e da completude, contra a finitude e a imperfeição, reveladas finalmente por sua origem bem pouco nobre. A feminilidade seria assim, no registro psíquico, a marca radical de que somos, pela finitude e pela incompletude, **humanos, demasiadamente humanos**, parafraseando Nietzsche, (...) (BIRMAN, 2016, p.233)

E acrescenta:

Pela sublimação o sujeito realizaria, com efeito, uma **ação sublime**, criando destinos possíveis para as forças pulsionais e as intensidades. Pela sublimação, além disso, o sujeito realizaria criações que romperiam com as fronteiras estritas estabelecidas para o belo. (BIRMAN, 2016, p. 240)

É a partir de todos esses sentidos, enunciados com base na feminilidade, que conseguimos pensar numa *escrita do desamparo*, em *O Silêncio*, movimentada através dos lugares da palavra e do silêncio. Para isso, retomamos também o conceito de castração, enunciado por Freud e revisto por Birman, como um processo diretamente ligado à feminilidade e a sua condição finita. Ao longo dos anos, percebe-se que a castração do homem é negada e temida, gerando a ideia de onipotência; na mulher, em parte pela coerção social, é interiorizada e, por isso, não intimidada. O que Birman propõe em seus estudos é a feminilidade enquanto processo universal do fim da onipotência, ou seja, aceitar a castração é reconhecer o desamparo e, portanto, o outro. Além disso, a castração não estaria ligada ao falo, sendo, com efeito, de caráter subjetivo e existencial. De acordo com a psicanalista Silvia Nunes: “a noção de feminilidade pode ajudar tanto a compreender as formas contemporâneas de subjetivação quanto a criar espaços para a diversidade, a alteridade e a singularidade” (2002, p. 57).

Quando adentramos no universo de Afonso e Lídia, percebemos como as personagens se constroem em torno do desamparo. Este, às vezes aceito; às vezes, negado. De acordo com Eduardo Prado Coelho, há uma clausura em Afonso, que consiste em “recusar toda a desordem, todo o risco, todo o ponto de ruptura, toda a queda no interior de si mesmo, no vazio desse interior. Ou ainda: querer chegar ao desejo sem aceitar a castração.” (1984). Para Afonso, “a vida é uma coisa sem brecha, não há nunca rotura nem milagre” (GERSÃO, 1981, p.36), levando Eduardo Coelho a afirmar que “é aí, nessa exactidão, nessa segurança, que Afonso é mais desamparado do que nunca.” (1984). Nesse sentido, deparamo-nos com um personagem que nega, em todos os momentos de fala, sua finitude e subjetividade, além

de tentar incitar a mesma negação no outro. Por esse motivo, Afonso afirma constantemente a própria onipotência. Em pensamento, Lídia admite que “Afonso não punha nunca o seu próprio universo em causa, e não viria nunca ao seu encontro. Ele não aceitava risco algum.” (GERSÃO, 1981, p.34), o que demonstra como a arrogância do amado seria um entrave entre ambos. Afinal, não há diálogo possível entre aquele que nega a subjetividade e aquela que na subjetividade se aprofunda, ou seja, “eles eram um homem e uma mulher que não se amavam, porque não conseguiriam falar nunca.” (GERSÃO, 1981, p. 109).

Destarte, para além do silêncio e da fala, é o posicionamento divergente diante da dor do desamparo que leva à incomunicabilidade e à tensão entre Lídia e Afonso. A experimentação da subjetividade existe, portanto, como um vão intransponível entre ambos. Contudo, se é na palavra que Afonso nega a finitude que o acompanha, é no silêncio que ele a encara. Ao refletir, então, o personagem admite a própria limitação: “Disfarçava-se de vencedor, dia após dia, soube (...) A pressa, a luta, a rápida vitória, sabendo que perdera, que perderia sempre, finalmente. (GERSÃO, 1981, p. 32 e 33) .

E, devido a esta consciência interior, agarra-se à Lídia, que representa, portanto, uma tentativa de transpor o tempo, ou seja, de sublimar a morte.

Mas de qualquer modo, agora, havia um tempo vivo, intenso, que o fazia esquecer do tempo antigo, Lídia surgida, de repente, em sua vida, apanhada também ela de surpresa, lutando no começo, obscuramente lutando, mas ele vencera, finalmente, e havia agora uma jovem mulher nos seus braços – uma vitória, talvez, uma rápida vitória sobre a morte. (GERSÃO, 1981, p. 33)

Já Lídia, inconformada com a aparente realidade que tenta consumi-la, representa a ruptura dos paradigmas sociais. Sua função, enquanto artista, revela a criatividade de quem não se entrega, buscando, através da pintura, a sublimação da morte e da castração que o sistema impõe. É o que percebemos, por exemplo, em: “Uma mancha verde, sobre a tela, que pode de repente ganhar força e tornar-se um novo centro, desequilibrando a solução já encontrada.” (GERSÃO, 1981, p. 58). Além disso, através das palavras, sejam pronunciadas na direção de Afonso, sejam numa reflexão silenciosa, Lídia ultrapassa a finitude, criando um outro mundo, que é pulsão de vida diante da pulsão da morte. Por isso, a personagem escolhia “palavras que ofereciam espaços livres, onde a forma dela própria podia sempre perder-se de vista facilmente, no meio de uma infinidade de outras coisas.” (GERSÃO, 1981, p. 12). Lídia, portanto, não coloca limite em seus espaços e em suas palavras. É Afonso que



tenta, inutilmente, enquadrá-la numa casa de realidades tangíveis, assim como aconteceu com Alcina e Ana. A personagem, no entanto, escapa e alarga a própria condição humana, depositando, nos sonhos, a sua liberdade. É o que lemos, por exemplo, em: “Agora movia-se num espaço livre e solto, num tempo de existir, de se sentir existindo” (GERSÃO, 1981, p. 21).

Quando pensamos em Lavínia e Alfredo, temos um contraste parecido no que tange o desamparo que os constitui. Lavínia, no momento de fuga com Herberto, apreende uma forma de emancipação e de sublimação da realidade que lhe é imposta ao chegar em outro país. Após um tempo, com o término da relação, ao retornar para Alfredo, já não reconhece nenhum espaço como seu, nem mesmo a filha. Passa, então, a viver em silêncio diante do mundo. Nas palavras de Lídia sobre a mãe: “e o que há depois disso é uma lembrança informe, obscuros anos passando em silêncio como um dia” (GERSÃO, 1981, p. 79). Já que não consegue mais transpor aquela realidade, porque tudo que conheceu como livre havia, de repente, desmoronado, Lavínia encontra na morte física, através do suicídio, o único meio de sublimar e suportar a própria dor diante da ausência de qualquer onipotência. Dessa forma, pulsão de morte e pulsão de vida unem-se num instante de presença, que já é ausência. A imagem do suicídio é, portanto, a de domínio máximo sobre aquilo que, teoricamente, não controlamos. Nas palavras de Lídia: “porque sem dares conta foste engolida pela casa e Alfredo tirou a chave, e porque não pudeste levar-te a ti mesma voltaste para trás e procuraste na morte uma saída,” (GERSÃO, 1981, p. 82).

Alfredo, então, domesticado pelo sistema, nega a subjetividade nos outros, exemplificados nas figuras de Lavínia e dos alunos. Entende-se, assim, que Alfredo e Afonso têm uma função social que passa pelo ofício de moldar: este, os corpos, através da cirurgia; esse, as mentes, através do magistério. Para eles, o mundo é constituído a partir do tocável, do plausível. Apesar disso, os personagens admitem, no pavor em ficar sozinho, a consciência de sua incompletude. Temor este que se realiza, para Alfredo, após a morte de Lavínia. Ele, então, passa a viver obcecado pelos objetos deixados pela esposa, numa tentativa de se enganar e, também, de enganar o ambiente de pura ausência em que vive. Uma mulher que, paradoxalmente, jamais esteve ali, a não ser a partir do próprio olhar do marido, visto que a casa dos dois fora a verdadeira sepultura dos dias dela – e de suas palavras. Lavínia, portanto,

fora sempre uma vida em ausência. Na lembrança enunciada de Lídia: “eu sei que ele está perdido na casa, num pequeno universo circular, cada vez mais estreito, (...) vigiando os nossos gestos, para que nada perturbe a ilusão de que ela não está morta, ” (GERSÃO, 1981, p. 104).

Para além das personagens, a *escrita do desamparo*, enquanto uma condição do ser humano, está presente também nas palavras criadas por Teolinda, uma vez que a obra é construída após um longo período político-ditatorial, responsável por silenciar inúmeras vozes. Em face desse contexto, devemos destacar a voz da escritora, que se articula à montagem do texto e das personagens, através de uma linguagem que busca o contato significativo multifacetário entre os vocábulos. Como resultado, presenciamos uma escrita de preocupação estética, capaz de levantar e ruir imagens, numa busca que é, não só a de intenção literária, mas também a de sublimação do calar social pela Arte. A feminilidade, assim sendo, desloca-se, do enredo para o ser que escreve, ante a necessidade de tecer um mundo pelo discurso, o que constitui um ato de passividade, uma vez que escrever é aceitar a finitude e, portanto, passar pela morte, constituindo uma efetiva possibilidade de criação e sublimação. Tal passividade em movimento é de instância inquietante, que, segundo a psicanalista Regina Neri, “abre, para homens e mulheres, novas possibilidades de subjetivação ao sinalizar um sujeito da mobilidade pulsional em permanente tentativa de inscrição [...]” (p. 156, 2004).

### **Potências da imagem: quando a *escrita do desamparo* é fricção de pulsões.**

Mairice Blanchot, em seus estudos, afirma que “falamos fazendo da palavra um monstro de duas faces, realidade que é presença material, e sentido que é ausência ideal.” (BLANCHOT, 1997, p. 327). A partir desse posicionamento, adentramos num espaço conceituado a partir da imagem literária em estado de devir, o que confere expansão e multiplicidade de expressão àquela que só existe a partir da não-realização do real e que é responsável pelos mundos criados na linguagem. Assim, a imagem é inscrita numa configuração de dualidade, que pressupõe uma presença sempre em ausência, como dois lados opostos que dividem o mesmo espaço e, por isso, caracterizam a efemeridade e a potência do imaginário. Nesse sentido, há a palavra que nasce e morre na linguagem e que existe,

momentaneamente, em zonas de possibilidades. A possibilidade e a ausência dessa possibilidade, por sua vez, existem em fricção, num contato imediato e inapreensível. Em *O espaço literário*, Blanchot afirma:

É verdade, portanto, que, como querem os filósofos contemporâneos, no homem compreensão e conhecimento estariam ligados ao que se chama de finitude – mas onde está o fim? Está certamente incluído nessa possibilidade que é a morte, mas também é “retomado” por ela, se na morte se dissolve também essa possibilidade que é a morte. [...] Daí que a ambiguidade, embora só ela torne a escolha possível, está sempre presente na própria escolha. (BLANCHOT, 1987, p. 263).

Ao entendermos que a feminilidade existe através do reconhecimento da finitude, o que leva a uma tentativa de sublimação, colocamos *pulsão de morte* e *pulsão de vida* em contato. A imagem literária surge, então, justamente como expressão máxima dessa coexistência. Portanto, é possível chegar à ideia de que sublimar a morte é criar imagens. O artista, inserido nesse contexto de produção, é agente das pulsões, desdobrando-se em seres que nascem e morrem na linguagem, ato que lhe confere deslocamento, entre si e um outro, num movimento passivo e criativo. Nas palavras de Birman sobre o destino das pulsões de Freud: “A imagem que traça da sequência dos movimentos pulsionais é bem mais complexa, misturando os diversos momentos da sequência da pulsão, de modo a colocar em evidência uma coexistência dos diferentes estados do circuito da pulsão.” (2009). Afinal, se a imagem literária não pode ser capturada em totalidade, tampouco pode ter sua pluralidade ignorada, o que impede um sentido unilateral e formal, atingindo o ápice do fulgor quando as faces estão em movimento, em devir.

Em *O silêncio*, temos uma narrativa em “justaposição de blocos fráscicos que nunca perfazem uma soma, que nunca atingem uma saturação. São movimentos de captura que se definem pela insistência.” (COELHO, 1984). Tal justaposição de blocos deve-se à fusão dos fluxos imagéticos e memorialísticos de Lídia, fato que leva a uma linguagem destoante da representação passiva do real. O que Teolinda nos apresenta é a criação de outros mundos, através de fissuras na palavra e no silêncio, fornecendo um enredo em vários caminhos. Portanto, a escrita, instável, móvel e cíclica, ou seja, infundável em significados, a partir das imagens criadas por Lídia, como forma de sublimação da morte, é manifestação em ausência e presença de mundos possíveis. A personagem não só imagina, como tem consciência da sua

palavra enquanto construto de caráter imagético e transformador, capaz de fazê-la suportar a dor do desamparo. É o que percebemos, por exemplo, em:

[...] terei todos os caminhos do mundo para andar e irei procurar noutra lugar, noutra casa, meu filho, e se o amor não existir eu o inventarei com meu corpo, e se a vida não existir eu a criarei com as minhas mãos, porquê, perguntas, louca, e eu digo-te, com palavras soltas, livres, gritadas, e também agora tentarás calar-me, mas não podes, não poderás nunca mais [...] mas todas as palavras são minhas, de repente, e há um mundo que se quebra quando eu falo [...] (GERSÃO, 1981, p. 120).

## CONCLUSÃO

Neste trabalho, apresentamos uma análise das vozes das personagens de *O silêncio*, de Teolinda Gersão, no sentido de evidenciar como se constrói a *feminilidade*, termo enunciado por Freud e revisado por Birman, no desenrolar da narrativa e no próprio ato de escrita. Desta forma, avaliamos, primeiramente, como se constroem os lugares da palavra e do silêncio, revisando os trabalhos principais sobre essas instâncias. A partir dos significados explorados, entendemos que o silêncio das personagens, configurado em amplos espaços significativos e inscrito também no corpo textual, seja através de espaços em branco, reticências e vírgulas entre parágrafos, habita a narrativa em constante tensão com a palavra dita e com a palavra que não consegue ser efetivamente comunicada. Temos, dessa forma, o silêncio escolhido, o silêncio imposto e o silêncio da fala que é ignorada.

As relações entre as personagens foram discutidas a partir do conceito de feminilidade e de desamparo, numa perspectiva que confrontou Lídia e Afonso, Lavínia e Alfredo, constatando a aceitação – ou não – da finitude de cada um. Dessa forma, foram evidenciadas a falsa onipotência de Afonso e Alfredo e a sublimação da morte buscada por Lídia e Lavínia, com destaque para o suicídio da segunda, que encontra, na morte física, o único meio de sublimar e suportar a própria dor diante da ausência de qualquer onipotência. Dessa forma, pulsão de morte e pulsão de vida unem-se num instante de presença, que já é ausência. A imagem do suicídio é, portanto, a de domínio máximo sobre aquilo que, teoricamente, não controlamos. A *escrita do desamparo*, enquanto uma condição do ser humano, está presente também nas palavras criadas por Teolinda, uma vez que a obra é construída após um longo período político-ditatorial, responsável por silenciar inúmeras vozes.

Por fim ao entendermos que a feminilidade existe através do reconhecimento da finitude, o que leva a uma tentativa de sublimação, colocamos *pulsão de morte* e *pulsão de vida* em contato. A imagem literária surge, então, justamente como expressão máxima dessa coexistência, sendo possível chegar à ideia de que sublimar a morte é criar imagens. O artista, inserido nesse contexto de produção, é agente das pulsões, desdobrando-se em seres que nascem e morrem na linguagem, ato que lhe confere deslocamento, entre si e um outro, num movimento passivo e criativo. Nesta perspectiva, Lídia é revelada como a sujeito que não só imagina, como tem consciência da sua palavra enquanto construto de caráter imagético e transformador, capaz de fazê-la suportar a dor do desamparo. Vale ressaltar que a questão das pulsões ainda será melhor aprofundada e apresentada no trabalho de dissertação.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Angela Maria Menezes de. *Feminilidade: caminho de subjetivação*. Estud. psicanal., Belo Horizonte ,n.38,p.29-44, dez.2012. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372012000200004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372012000200004&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 01 set. 2017.
- BACHELARD, G. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, s.d. p. 1-20.  
----- . *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. pp. 255-262.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, M. “A literatura e o direito à morte”. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 289-330.  
----- . *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BIRMAN, J. *Gramáticas do erotismo; A feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.  
----- *As pulsões e seus destinos [recurso eletrônico]: do corporal ao psíquico*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2016. E-Book, ISBN – 978-85-200-1234-5.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.



COELHO, Eduardo Prado - "A Seda do Lenço" in *A Mecânica dos Fluídos*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1984, páginas. 91-100.

DELEUZE, G. e PARNET, C. *Diálogos*. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

DUARTE, Olga Maria de Carvalho. *Teolinda Gersão: a escrita do silêncio*. 2005. 99f. Dissertação (Mestrado Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) Universidade do Minho. Braga, 2005.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* 3. ed. s.l. : Veja / Passagens, 1992.

FREUD, S. Feminilidade. Conferência XXXIII. In: *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*, v. XXII (1932-1936). Edição Standard Brasileira das Obras Completas Psicológicas de Sigmund Freud, Imago.

----- . Análise terminável e interminável (1937). Trad. de Joan Riviere. In: *Int. J. Psycho-Anal.*, 18 (4), 374-405.

GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

LEVY, T. S. *A experiência do fora; Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Cultural, pp. 7-192.

NUNES, S. A. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha; um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NERI, Regina. *Falo ou feminilidade: uma discussão instigante*. *Ágora* (Rio J.), Rio de Janeiro, v.7, n.1, p.155-157, Jan.2004. Available from [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S151614982004000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151614982004000100010&lng=en&nrm=iso). acesso em 04 Sept. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982004000100010>.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. "Subjetividades femininas em Teolinda Gersão e Inês Pedrosa". In: *Abril - Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africanas*, v. 1, série 1, NEPA, UFF, 2008, p. 26-34.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: nos movimentos dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.p. 37-50.



**Anais do VIII Seminário dos Alunos dos Programas  
de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF  
Estudos de Literatura**

---

PELLEJERO, E. *A postulação da realidade; Filosofia, literatura, política*. Lisboa: Edições.

PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: A Regra do jogo, 1978.

SARTRE, Jean Paul. *A República do silêncio*. Rio de Janeiro: Imago. 1994.