

## A escrita de Teolinda Gersão: respostas à sociedade do silêncio

Jane Rodrigues dos Santos  
Universidade Federal Fluminense - UFF

### Introdução

No Portugal pós-74, tem lugar um fenômeno comum nas sociedades que, tendo sido submetidas a um longo regime político-ditatorial, readquirem o direito à liberdade de expressão: o fenômeno discursivo, caracterizado por uma multiplicidade de vozes que desejam interpretar e reavaliar este período silencioso da história. Em meio a esta profusão de vozes, ganha destaque uma, em particular, a voz da autora e professora universitária: Teolinda Gersão.

Teolinda Gersão inicia sua produção romanesca em 1981 com o romance *O silêncio* e, a partir deste, publica mais sete romances, cujos títulos, extremamente simbólicos, são: *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, *Os guarda-chuvas cintilantes*, *O Cavalo de Sol*, *A Casa da Cabeça de Cavalo*, *A Árvore das Palavras*, *Os Teclados* e *Os Anjos*, além da obra infanto-juvenil intitulada *Histórias do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado*.

Os romances da autora expressam uma intensa preocupação estética, sendo, neste âmbito, particularmente interessante observar a interseção de diversos gêneros literários (conto, diário, poesia...), a presença de elementos da literatura infanto-juvenil e de outras formas de arte, em especial, a música e a pintura. Tal mesclagem propicia, por vezes, uma escrita de caráter lúdico e fragmentado, que foge a uma representação passiva do real, para lançar-se à recriação de “mundos” através da linguagem e através da dissolução dos binários: sonho/realidade, ele/ela, eu/tu, passado/presente, loucura/normalidade.

Em termos temáticos, suas obras falam de universos ficcionais, nos quais desfilam personagens desejosos e angustiados, que, de modo particular, lutam para não serem tragados por uma ordem aprisionadora, mascarada nos aspectos mais elementares do cotidiano.

A partir da percepção destes traços gerais da obra de Gersão, propomos a análise de dois dos seus romances: *O silêncio*, publicado em 1981, e *Os Anjos* de 2000, buscando possíveis pontos de convergência, questionamentos e respostas diferenciados para uma série de problemas vinculados à relação indivíduo – sociedade, expostos pela autora, por meio de conflitos interpessoais e da expressão subjetiva das personagens.

## Ordem e ruptura

A exemplo de outros romances da década de 80, *O silêncio* caracteriza-se pela releitura de um modelo social estagnado, herança dos tempos repressivos e apáticos da ditadura salazarista. Releitura que se tece, ainda, sob forte influência da Revolução dos Cravos e seus preceitos. Por conseqüência, o romance apresenta-se grafado pelo signo do embate presente em todos os relacionamentos pessoais e afetivos que se encontram, assim, instalados no limite que divisa os antigos e novos tempos.

A fim de construir esta representação do social, a autora opta por focar o microcosmo doméstico que serve de pano de fundo para duas histórias que se cruzam ao longo da narrativa: a história do casal Lúdia e Afonso, desenvolvida a partir de um triângulo amoroso que envolve, ainda, Alcina, esposa de Afonso. E a história familiar de Lavínia, Alfredo e Lúdia, em que está presente, também, Herberto, amante de Lavínia. A fusão das duas histórias no romance ocorre por meio dos fluxos imaginativos e memorialísticos de Lúdia, muitas vezes, desencadeados pelos momentos de tensão dialógica vividos por esta personagem e pelo seu amante Afonso.

Lavínia e sua filha Lúdia são indivíduos de exceção nesta sociedade, portadoras de uma estranheza grafada no próprio nome “[...] que sobe até um ponto alto e parte-se de repente”<sup>1</sup>. Em oposição a estas, circulam as personagens de inicial A (Alfredo, Afonso, Alcina e Ana), letra que pode abreviar algumas significações: apáticos, adaptados, alienados.

Professor secundário em uma época ditatorial, Alfredo é um bom exemplo desta apatia e adaptação social, pois se apresenta, por meio do olhar narrativo, como um sujeito domesticado pelo sistema. Para ele o ensino nada mais era do que uma questão de condicionamento e obediência às normas, um processo que conduziria o aprendiz a um estado de automatismo, em que o ato de pensar seria inteiramente desnecessário. Desta forma, esta personagem traz para o espaço da sala de aula o ambiente repressivo da ditadura:

[...] Alfredo passava, de cabeça baixa, receoso, com um sorriso enleado e humilde porque sempre os ouvia rir nas suas costas, e na aula seguinte havia mais tensão e ódio acumulado no bater da régua, porque eles teriam de pagar a sua humilhação e o seu pavor [...] mas eles encontravam sempre um modo de negar [...] secretamente procuravam, e havia uma palavra proibida [...]”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. 3ed. *Jornal*, Lisboa, 1984, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 69.

Este trecho evidencia uma luta latente entre a ordem repressiva da escola, cujo representante é um indivíduo impotente diante dos próprios medos e que só é capaz de se impor através do poder da instituição, e o caos criativo dos alunos, que burlando a ordem, inventam palavras proibidas e ainda destituídas de um sentido aprisionador.

Situação semelhante ocorre no ambiente familiar, visto que Alfredo, do mesmo modo que negava a subjetividade dos alunos, tentando-lhes impor uma uniformidade de pensamento, nega a condição de estrangeira e o passado da mulher, compreendendo Lavínia, como uma flor que encontrada em um caminho pode ser facilmente transplantada para o seu jardim.

Porém, Lavínia, que durante anos “imitou os gestos aprendidos, as palavras aprendidas”, “um dia estalou de repente e as palavras soltaram-se todas estrangeiras [...] e havia uma palavra que ela repetia muitas vezes [...] uma palavra absurda e louca e perigosa”<sup>3</sup>. A repetição do sintagma “palavra perigosa”, relacionada à fala dos alunos e à fala de Lavínia, nos faz pensar nas reflexões de Foucault, quando diz: “[...] o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?”. O perigo reside na íntima relação existente entre discurso e poder, como destaca o escritor francês, já “que em toda a sociedade a produção do discurso [...] têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório”<sup>4</sup>. Logo, negar o discurso, que alicerça o poder, significa desafiar a ordem estabelecida por ele.

Em certo sentido, é o que faz Lavínia, uma vez que rejeita o idioma português e sua anarquia lingüística corresponde à rejeição do papel comumente dado às mulheres nas sociedades patriarcais. Rejeição expressa através da sentença: “[...] ninguém pode salvar-me, nenhum homem, nenhum filho”<sup>5</sup>. Tais palavras poderiam pertencer indiferentemente à Lídia, também ela estrangeira ou estranha social, cuja estranheza se converte em uma intensa busca de expressividade, em termos artísticos, pois é uma pintora de telas para quem a natureza e sua força corpórea são matérias de criação, e em termos pessoais, uma vez que rejeita a ordem doméstica, encoberta pelos véus da normalidade, que lhe tenta impor Afonso.

A diferença entre Lídia e o amante é marcada, assim, pelo antagonismo social e ideológico, porque, se ela é uma artista movida pela criatividade e ruptura, Afonso, é um cirurgião plástico, ou seja, é um modelador, não de mentes como Alfredo, mas de corpos.

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 70.

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 9 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 8-9.

<sup>5</sup> Ibid., p. 33.

A percepção do paradoxo em que se constrói sua relação amorosa, faz com que Lídia pronuncie palavras que soam como uma espécie de poesia libertária:

[...] não quero entrar no teu mundo nem mudar o meu rosto, quero ficar como saí do mar agora, os meus cabelos verdes, os meus olhos conchas, o meu corpo alga, as minhas mãos gaivotas, e se não me amares assim vai-te embora e deixa-me ficar, absurda e doída e contente de mim [...]<sup>6</sup>.

Entretanto, a fala de Lídia não se vincula ao âmbito exclusivamente doméstico ou afetivo, ao contrário, ela torna-se, sobretudo, enunciadora de um discurso que evidencia os “demônios interiores” presentes na sociedade contemporânea, no sentido que Bauman dá a esse termo, pois segundo o autor:

Todo tipo de ordem social produz determinadas fantasias dos perigos que lhe ameaçam a identidade. A sociedade insegura da sobrevivência de sua ordem desenvolve a mentalidade de uma fortaleza sitiada. Mas os inimigos que lhe sitiaram os muros são os seus próprios “demônios interiores” – os medos reprimidos e circundantes que lhe permeiam a vida diária e a normalidade<sup>7</sup>.

Lídia denuncia a natureza destes medos ou demônios interiores ao falar do perigo de se desejar viver em uma sociedade sem perigos e sem desordem, com árvores de plástico que não sujam as ruas com suas folhas de outono, com um mar também de plástico em que há uma densidade calculada para que ninguém se ofegue, uma Lídia denuncia a natureza destes medos ou demônios interiores ao falar do perigo de se desejar viver em uma sociedade sem perigos e sem desordem, com árvores de plástico que não sujam as ruas com suas folhas de outono, com um mar também de plástico em que há uma densidade calculada para que ninguém se ofegue, uma sociedade em que as pessoas necessitam de substâncias químicas (tranqüilizantes e drogas) ou sessões de terapia em grupo para reaprenderem a amar e para aplacarem suas angústias diárias.

Logo, esta personagem de Gersão é acima de tudo uma mulher inconformada, que busca novas formas de viver para além daquelas apresentadas pelo amante e, por esta razão, decide abandoná-lo, após abortar o filho que esperava, e se lançar a uma dimensão social, simbolicamente estruturada no romance pela sua atitude de unir-se à multidão das ruas, indo:

[...] em busca do que não existia, não existiria nunca, enquanto todas as casas que ela habitara se desmoronavam para trás [...] não havia outras vidas possíveis, mas a sua voz não podia mais atingi-la, ela está de repente fora do seu alcance,

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 49.

<sup>7</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998, p. 52.

caminhando, abrindo passagem com o seu corpo, uma pequena figura entre outras [...]»<sup>8</sup>.

Esta ação de Lídia é representativa do momento histórico vivido pela sociedade portuguesa que, após longos anos de repressão ditatorial, necessita romper com as amarras do antigo sistema, que tinha em personagens como Afonso, Alcina, Ana e Alfredo seus representantes.

Porém, passados mais de 20 anos da Revolução dos Cravos, cabe perguntarmos: que tipo de obra literária poderia ser produzida hoje? Que respostas concederia ao modelo anteriormente posto em questão? Para tentarmos dar conta de responder a essas indagações, propomos a análise da narrativa mais recente de Teolinda Gersão, publicada em 2000: *Os Anjos*.

Em verdade, *Os Anjos* apontam para um novo modo de questionar a sociedade e de experimentar os processos de escrita, porque, ao conceder a voz narrativa a uma criança, a autora provoca um duplo efeito: abre mão de qualquer olhar totalizante em termos ideológicos e em termos discursivos, visto que a criança esforça-se por entender o mundo adulto, porém, freqüentemente, esbarra no interdito deste mundo. E ao esbarrar neste interdito, passa a preencher as possíveis lacunas com sua imaginação e seus sonhos, levando o leitor a um jogo de decifrações.

### **A recuperação da afetividade**

Quanto à temática, *Os Anjos* retomam algumas das críticas já formuladas por Gersão em *O silêncio*, entretanto, estas críticas são agora expostas a partir da própria sucessão dos fatos (sempre relacionados ao universo da criança), não havendo, portanto, um olhar que as julgue. São, estas, críticas à tríade: sistema educacional, igreja e família.

*Os Anjos* relativizam estes pilares de sustentação da infância, revelando a ambigüidade que permeia os valores comumente vinculados a essas instituições sociais. No que se refere ao sistema educacional escolar, temos a apresentação de um modelo repressivo, similar aquele de *O silêncio*. Neste ambiente, Ilda, a protagonista do romance, encontra-se deslocada, pois tem dificuldades em aprender a ler dentro dos moldes tradicionais de ensino e, por esta razão, é humilhada pela professora.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 124.

Em oposição à metodologia repressiva da escola e seus mestres, é ofertado à Ilda um saber alternativo proveniente das histórias do avô sobre sua antiga aldeia tragada pelas águas e do almanaque com que este presenteou a neta.

Neste sentido, é interessante notar que, de modo bastante sutil, a autora promove a valorização de formas não-canônicas de conhecimento, tais como: a oralidade e a leitura de gêneros literários considerados menores, mostrando que, através dessas fontes alternativas de saber, Ilda formula seu aprendizado imaginativo e consegue ler. Pela voz inocente da personagem faz-se uma crítica contundente ao ensino tradicional: “Podia imaginar. Aprendia muita coisa com o meu avô. Só na escola eu não aprendia”<sup>9</sup>.

Ainda no que tange à funcionalidade do almanaque no texto, percebemos que, por meio da sua leitura, Ilda entra em contato com a história de Maomé, a “[...] história do instante em que a vida de alguém se transformava”<sup>10</sup> e obtém, a partir dela, a sua primeira grande revelação, enquanto leitora. Uma vez que, apesar de o padre tomar da menina o almanaque e arrancar as páginas referentes à história do profeta (exercendo o papel de censor), Ilda constata que o texto está grafado em sua memória e, quanto a isso, nada podia fazer o padre.

Deste modo, mesmo não possuindo marcas que indiquem claramente de que tempo trata a narrativa, percebemos a presença de elementos que poderiam pertencer ao contexto ditatorial (repressão na escola, censura na igreja), no entanto, diferentemente de *O silêncio*, esses elementos ganham, no universo infantil de Ilda, um outro lado, uma oposição que lhes desfaz o efeito opressivo.

Último componente da tríade que envolve os cuidados com a criança, a família apresenta-se nessa narrativa a partir de dois momentos específicos. Um em que são constatadas as falhas existentes nas relações entre os seus membros, falhas estas cujas causas não são expostas claramente, sendo, muitas vezes, inferidas pelo que nos diz e presencia a narradora, e o outro em que são mostradas soluções conciliatórias para esses conflitos interpessoais.

O núcleo familiar de *Os Anjos* mostra-se inicialmente doente, pois é composto por: uma mãe que sofre de perturbações nervosas, um pai silencioso e alcoólatra, um avô que, ao contrário do pai, gosta de contar histórias, mas, é portador de uma doença degenerativa e por Ilda, dividida entre as inquietações naturais da adolescência e o drama familiar.

---

<sup>9</sup> GERSÃO, Teolinda. *Os Anjos*. Lisboa: Dom Quixote, 2000, p. 20.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 42.

No entanto, as doenças que acometem a família não são de natureza exclusivamente física, sendo, sobretudo, de natureza afetiva. O primeiro sintoma desta doença afetiva relaciona-se aos pais de Ilda e pode ser compreendido a partir desta fala da protagonista: “Antes de a minha mãe adoecer, ela perguntava-lhe à noite, quando ele vinha do trabalho: Então? Ele encolhia os ombros e respondia: O costume”<sup>11</sup>.

Do mesmo modo que já havia feito em seu primeiro romance, Teolinda Gersão aponta para o silêncio como uma das causas de afastamento dos casais. Entretanto, diferentemente daquele romance, não há uma imposição do silêncio por parte do elemento masculino, o que parece haver, é uma impossibilidade do homem de se expressar, de dialogar. E quem resume, muito bem, o caráter do pai é a menina ao dizer: “O meu pai cortava árvores, para serração. Às vezes eu pensava que ele tinha emudecido, como um tronco. As árvores não tinham nada para dizer. Mas estavam lá e davam sombra”<sup>12</sup>.

Mesmo silencioso o marido zelava pela família cuidando como podia da mulher, do pai e da filha. Aliás, não só ele, como os outros homens do romance ganham relevo no processo de reconstituição familiar. O avô funciona como uma espécie de sábio. É aquele que compreende o que falta à sua nora e à sua neta - auxilia a nora em seus encontros com o amante e presenteia a neta com suas histórias - e Serafim, o amante da mãe de Ilda, que para além da fama de conquistador, torna-se peça fundamental na cura dessa mulher e, conseqüentemente, na cura (afetiva) de toda a família.

Estruturalmente, a transição doença-cura familiar é assinalada no texto por índices remissivos e recorrentes, entre os quais, destacam-se o fogo e demais vocábulos semanticamente ligados a ele. Vocábulos estes que simbolizam, a um só tempo, a destruição, a paixão e a sabedoria.

O fogo surge no início do texto com uma conotação destrutiva vinculada aos momentos de angústia da mãe da jovem: “[...] a minha mãe sentada no chão, olhando em frente sem pestanejar, como se quisesse cair dentro do lume”<sup>13</sup>. Ao longo do texto, esse elemento vital personifica-se na figura de Serafim, cujo nome de anjo, significa ‘aquele que está em chamas’ e cuja profissão também se relaciona ao fogo, ele é ferreiro. E Ilda, que estava em vias de fazer a primeira comunhão, mescla a figura desse homem aos seus sonhos com os anjos serafins.

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 16.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid., p. 8.

A assimilação da figura do homem Serafim pelo universo religioso de Ilda, unida à história que lhe conta o avô sobre os encontros da mãe com os anjos, faz com que, pouco a pouco, a menina perceba, como se fosse, de fato, uma revelação, que a presença desse homem-anjo era necessária à sua mãe, da mesma forma que já havia compreendido o avô e o pai: “Éramos uma família, vi. O meu pai, a minha mãe, o meu avô e eu. O que quer que acontecesse, a minha mãe voltaria sempre, não punha um pé em falso ao andar nem caía do alto das ravinas. Nem a levava o vento. Porque estava ligada a nós”<sup>14</sup>.

Fecha-se, desse modo, o ciclo de fogo que percorre o romance: de destrutivo e abrasador, este elemento torna-se sinônimo de sabedoria. A transformação semântica do fogo decorre da reversão de um outro conceito, que, normalmente, também é tido como uma das causas de destruição, neste caso, do núcleo familiar: o adultério.

O fenômeno do adultério recebe contornos inteiramente diversos nesta obra de Gersão, visto que assume o papel de conciliador da família e não desagregador. Afinal, através da retomada de sua história amorosa com Serafim, a mulher obteve aquilo que lhe faltava no casamento e que nenhuma terapia seria capaz de resgatar: a sua sexualidade, o seu desejo.

No entanto, o mais curioso reside no fato de ser este um adultério consentido pelo núcleo familiar, mostrando que nem sempre as normas morais, consagradas pela tradição, são capazes de garantir a harmonia e a felicidade dos indivíduos. No caso desta pequena narrativa, evidencia-se, justamente, o contrário, a partir de sua relação extraconjugal a mulher consegue resgatar o prazer de ser mãe e esposa. Temos, assim, o estabelecimento de uma nova ordem familiar baseada na afetividade. Não há uma casa que desmorona (como as de Lídia), mas uma casa que se ergue sobre bases mais sólidas, porque construída a partir da compreensão do outro.

## **Conclusão**

Em ambas as obras: *O silêncio* e *Os Anjos* há indícios de uma releitura dos tempos ditatoriais da sociedade portuguesa. Contudo, cada obra apresenta uma resposta diferenciada para esta realidade social. Em *O silêncio* existe uma necessidade de ruptura que faz com que tanto os personagens desejanter, quanto os conformados terminem isolados. Mesmo Lídia, que se une à multidão das ruas, segue um destino ainda incerto.

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 46.

Já em *Os Anjos*, Teolinda Gersão, a partir do olhar de uma menina sobre sua família, mostra as falhas sociais, mas revela que há um modo conciliatório de resolver esses problemas e nos apresenta um novo modelo familiar, que poderia perfeitamente ser o primeiro passo para a construção efetiva de uma nova sociedade.