

JÊSSYKA SILVA CARDOSO

**A ESCRITA FEMININA E O DESVELAR DAS MULTIFACES DA
MULHER EM *PRANTOS, AMORES E OUTROS DESVARIOS*,
DE TEOLINDA GERSÃO**

JÊSSYKA SILVA CARDOSO

**A ESCRITA FEMININA E O DESVELAR DAS MULTIFACES DA
MULHER EM *PRANTOS, AMORES E OUTROS DESVARIOS*,
DE TEOLINDA GERSÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Portuguesa

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Marcio Jean Fialho de Sousa

Montes Claros/MG
2025

Dedico este trabalho à minha tia, Rose Cardoso;
obrigada pelos livros que você me emprestava
para ler.

AGRADECIMENTOS

À minha família, os braços que me afagam em todos os momentos;

Ao meu noivo, a pessoa que sempre me ouve, mesmo quando não quer (risos), que me acalma e me incentiva. Amo muito você;

À minha nova família: minha sogra e meu cunhado, que estão sempre próximos, me acudindo e partilhando alegrias;

Aos meus amigos, não consigo imaginar passar por esse momento sem a presença de vocês;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcio Jean Fialho de Sousa, por sua presteza e acolhimento, por acreditar que podemos ser melhores a cada nova etapa, pela gentileza com que me orientou;

Muitos se fizeram importantes no percurso desta pesquisa, deixo a todos o meu agradecimento.

P.U.T.A.

Renasci foi das cinzas das guerreiras

Pela mesma missão que me desfez

vê meu corpo no chão mais uma vez

Reforçando o poder da terra santa

Pois quem queima em seu solo depois planta

Da lugar pra raiz vingar sua fruta

Que a floresta e a mata tão na luta

Se curando na voz da bezendera

Minhas vestes é mulamba

*E as feiticeiras, são as mesmas que hoje
chamam P.U.T.A. [...]*

Hoje me peguei fugindo

E era breu, o sol tinindo

Lá vai a marionete

Nada que hoje dê manchete

(E ainda se escuta)

A roupa era curta

Ela merecia

O batom vermelho

Porte de vadia

Provoca o decote

Fere fundo o forte

Morte lenta ao ventre forte [...]

(Mulamba)

RESUMO

Esta dissertação objetiva analisar a escrita feminina na obra *Prantos, amores e outros desvarios* (2016), de Teolinda Gersão, destacando a representatividade e diversidade literária, bem como a capacidade da autora em dar significado ao feminino. Justifica-se pela necessidade de explorar a pluralidade de experiências femininas, em contraste com a representação tradicional e estereotipada feita por muito tempo. A metodologia adotada foi de cunho bibliográfico. Para discutir a vida e obra da autora, foram empregados os pressupostos teóricos de Annabela Rita e Miguel Real (2021), Lilian Jacoto (2022), Alvaro Gomes (1993) e Marcio de Sousa (2020). Os estudos sobre a história e a escrita feminina serão embasados por autores como Maria de Sousa e Ana Luísa Amaral (1997), Gerda Lerner (2019) e Eduardo da Cruz (2008). Para trabalhar as ideias de representação e subjetividade, a abordagem será de Michel Foucault (2006). A análise das narrativas e personagens de Gersão busca captar a diversidade de experiências vividas pelas mulheres e explorar suas lutas, aspirações e desafios. A obra de Teolinda Gersão exemplifica a capacidade da autoria feminina em transcender estereótipos e representar a complexidade da experiência feminina de maneira multifacetada. A escrita de Gersão enriquece a literatura com diversas perspectivas femininas, bem como contribui para a desconstrução de narrativas limitadoras sobre o papel da mulher na sociedade. Além disso, valoriza a literatura feminina, incentivando a autoestima e o empoderamento das mulheres contemporâneas.

Palavras-Chave: *Prantos, amores e outros desvarios*; Representatividade e subjetivação; Literatura feminina; Escrita feminina; Teolinda Gersão.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze female writing in the work *Prantos, amores e outros desvarios* (2016) by Teolinda Gersão, highlighting literary representativity and diversity, as well as the author's ability to give meaning to the feminine. It is justified by the need to explore the plurality of female experiences, in contrast to the traditional and stereotypical representation made by men. The methodology adopted will be of a bibliographical nature. To discuss the life and work of the author, the theoretical assumptions of Annabela Rita and Miguel Real (2021), Lilian Jacoto (2022), Alvaro Gomes (1993), and Marcio de Sousa (2020) will be employed. Studies on the history and female writing will be based on authors such as Maria de Sousa and Ana Luísa Amaral (1997), Gerda Lerner (2019), and Eduardo da Cruz (2008). To work on the ideas of representation and subjectivity, the approach will be by Michel Foucault (2006). The analysis of Gersão's narratives and characters seeks to capture the diversity of experiences lived by women and explore their struggles, aspirations, and challenges. Teolinda Gersão's work exemplifies the capacity of female authorship to transcend stereotypes and represent the complexity of female experience in a multifaceted way. Gersão's writing not only enriches literature with diverse female perspectives but also contributes to the deconstruction of limiting narratives about the role of women in society. Additionally, it values female literature, encouraging the self-esteem and empowerment of contemporary women.

Keywords: *Prantos, amores e outros desvarios*; Representativity and subjectivity; Women's literature; Female writing; Teolinda Gersão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1.0 A ESCRITA FEMININA E O DESVELAR DAS MULTIFACES DA MULHER....	15
1.1 Escreva-se!	15
1.2 É preciso que a mulher se escreva	20
1.2.1 A escrita feminina pode ser feita por homens?	22
1.3 Escrita feminina e feminista	26
2.0 VOZ FEMININA E SUAS NARRATIVAS – TEOLINDA GERSÃO NA LITERATURA PORTUGUESA.....	34
2.1 O Silêncio	37
2.2 A Casa da Cabeça de Cavalo.....	40
2.3 Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo.....	43
2.4 O Regresso de Júlia Mann a Paraty	46
2.5 A presença da mulher no panorama literário de Portugal após a Revolução dos Cravos	49
3.0 A MULHER DE PRANTOS AMORES E OUTROS DESVARIOS	54
3.1 Contextualização do gênero da obra	54
3.2 As multifaces da mulher em <i>Prantos, Amores e Outros Desvários</i>	58
3.3 Resumo da obra: o enredo dos contos.....	59
Conto 1 - Pranto e Riso da Noiva Assassina	59
Conto 2 – Pranto da Mãe Mentirosa	59
Conto 3 - As Mimosas	60
Conto 4 - Detrás dos Sonhos	61
Conto 5 – O Meu Semelhante	61
Conto 6 – Jogo Bravo	62
Conto 7 – Uma Tarde de Verão.....	63
Conto 8 - Mal-entendidos	63

Conto 9 - Vizinhas.....	64
Conto 10 - A Mulher Cabra e a Mulher Peixe	64
Conto 11 - Água-marinha	65
Conto 12 - Décimo Mandamento	66
Conto 13 - Enredos	66
Conto 14 - Alice <i>in Thunderland</i>	67
3.4 Análise das representações e dos processos de subjetivação da mulher	68
Pranto e Riso da Noiva Assassina	68
O Meu Semelhante.....	70
Jogo Bravo.....	71
Vizinhas	73
A Mulher Cabra e a Mulher Peixe	75
Enredos.....	77
Alice <i>in Thunderland</i>	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	86

INTRODUÇÃO

A produção literária feminina vem ganhando cada vez mais espaço. Historicamente, as mulheres foram privadas de inúmeras atividades, sendo a produção artística e literária algumas destas privações, dado que muitas delas foram proibidas até mesmo de receber educação escolar, dificultando o exercício da atividade escritora. Por muito tempo, o papel social da mulher era cuidar do lar e executar tarefas domésticas (Lerner, 2019). As narrativas femininas e personagens eram, em sua maioria, criadas por homens, ou seja, cabia ao sexo oposto representar posições e sentimentos que por ele são apenas assistidos. Ressalte-se que não é “errado” que homens criem personagens femininos ou exponham pontos de vista femininos (Santos e Amaral, 1997): contudo, a percepção de alguém que vivencia o que é de fato ser mulher deve ser um fator relevante para esses tipos de produção e, por isso, a mulher tem conquistado sua voz e seu lugar.

Romair Oliveira e Flávio Camargo (2015) afirmam que a mulher, ultrapassando a barreira do silêncio que por muitos anos lhe foi imposta, tem, mesmo que lentamente, se inserido na produção literária, assumindo sua linguagem, escrita e discurso e indo ao encontro de textos provenientes de suas próprias experiências, de seu universo. Desse modo, esta dissertação propõe reflexões sobre a escrita feminina e o poder que ela exerce para a identificação da mulher na literatura, bem como almeja a ressaltar a representatividade e diversidade literária, enfatizando a aptidão das autoras em dar significado ao feminino. Para a análise, tomou-se como objeto de investigação o livro da escritora portuguesa Teolinda Gersão *Prantos, amores e outros desvarios* (2016).

Teolinda Gersão teve sua primeira obra publicada e premiada em 1981, *O Silêncio*. A autora tem diversas obras premiadas, dentre elas: *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), *O cavalo de sol* (1989), *A casa da cabeça de cavalo* (1995), *A cidade Ulisses* (2011) e *Prantos, amores e outros desvarios* (2016). Anna Bela Rita e Miguel Real (2021) afirmam que a escrita de Gersão descende de muita delicadeza e harmonia, sendo estas visualizadas nas construções dos textos, nos parágrafos que se completam, na caracterização das personagens, na narração com ideias claras e nas imagens plurissignificativas, como se tudo estivesse sob medida.

Ressalte-se que a obra de Gersão se destaca pela abundância de protagonistas e de tramas femininas. Um exemplo disso é visível em *Prantos, amores e outros desvarios* (2016), um livro composto por catorze contos. Nesse livro, a mulher é representada em suas diversas facetas: ora vingativa, ora combativa, romântica e sonhadora. Esses contos exploram uma gama ampla de contextos que essas mulheres enfrentaram, expondo suas dores, traumas e a pressão

das expectativas sociais que recaem sobre elas. Esse olhar multifacetado é resultado de uma percepção acurada, e ele é especialmente notável por ser uma expressão literária de autoria feminina.

Nesse livro, Teolinda Gersão demonstra como a autoria feminina pode representar experiências e sensações vivenciadas pelas mulheres de forma mais diversificada, evitando os estereótipos. Ao explorar essas narrativas, Gersão oferece uma visão multifacetada das vivências femininas, capturando uma pluralidade de perspectivas que vão além do que é tradicionalmente esperado. Portanto, esta pesquisa tem o intuito de analisar as representações e os processos de subjetivação da mulher na obra anteriormente referida, haja vista que Gersão, por meio de sua escrita, explora a diversidade de perspectivas e desafios enfrentados pelas mulheres em suas narrativas, sendo um exemplo de como a escrita feminina pode enriquecer a literatura com uma multiplicidade de vozes e visões.

A escrita, por muito tempo, esteve sob domínio dos homens. As primeiras mulheres que ousaram percorrer a trajetória da escrita de textos ficcionais utilizavam pseudônimos masculinos para que suas obras pudessem ser reconhecidas, valorizadas ou mesmo lidas (Savi, 2019). Sendo assim, faltava o que atualmente pode-se qualificar como representatividade da mulher. “A representatividade tem como fator a construção de subjetividade e identidade dos grupos e indivíduos que integram esse grupo (Andrade, 2020, p. 2)”; por conseguinte, é tão primordial que a mulher esteja envolvida nesse processo de criação, a fim de não ficar à mercê da caracterização feita apenas por homens e modificar a maneira como ela foi vista ao longo do tempo.

Ainda que seja incontestável que ninguém melhor que uma mulher para falar de uma perspectiva feminina, a produção literária das mulheres vai muito além de assuntos voltados para essa categoria, tendo em vista que, na atualidade, a mulher está inserida em diversos contextos e é plenamente capaz de compreender e abordar qualquer assunto que lhe cause interesse. Em participação no grupo de pesquisa “Vozes Portuguesas: o mito e a construção do imaginário português em Teolinda Gersão (PPGL-UNIMONTES)”, coordenado pelo Professor Dr. Marcio Jean F. de Sousa, essa temática foi pensada ao publicar o artigo *Apontamentos sobre a mulher na sociedade patriarcal e machista no conto Alice in thunderland de Teolinda Gersão* (2022).

O conto utilizado para o artigo faz parte do livro *Prantos, amores e outros desvarios* (2016). Durante a produção do artigo referido, ficou evidente o quão profundas são as personagens e as narrativas de Gersão. Sua escrita traz a complexidade do social e o protagonismo feminino. Ademais, os textos de Gersão revelam uma sensibilidade voltada para

questões sociais, concentrando-se na representação das adversidades experimentadas em períodos específicos. No entanto, é notável que suas personagens transcenderam meros arquétipos sociais, assumindo papéis que espelham a complexidade dos indivíduos (Gomes, 1993 e Ribeiro, 2009). Essa pluralidade nas construções de suas personagens, que se afastam do que é comum e estereotipado, foi o que motivou à decisão de trabalhar com a autora portuguesa.

A representação da mulher na literatura criada por homens frequentemente esteve em contrastes bem polarizados: ou as mulheres eram representadas como intocáveis, belas, puras, dentro do ideal masculino; ou eram alvo de desprezo e de injúrias, com valores sociais negativos, repletas de estereótipos prejudiciais (Brandão, 2006). Essa dualidade está profundamente enraizada em construções culturais e religiosas, sobretudo na tradição cristã, que opunha a Virgem Maria (pureza, obediência, maternidade) à Eva (tentação, pecado, ruína do homem), sendo tal dualidade ainda mais predominante na Idade Média e no século XIX. De acordo com Luiza Lobo (1986), mesmo a literatura feita por mulheres era inicialmente carregada desses estereótipos, dado que o padrão de escrita sempre foi moldado pelo ponto de vista masculino. Todavia, a mulher buscava libertar-se desses papéis tradicionais e domésticos, aspirando a uma representação mais verossímil, saindo do trivial (Macedo e Amaral, 2005).

Segundo Michel Foucault (2006), a subjetividade não é uma entidade fixa e universal, mas um constructo moldado pelas complexas interações entre instituições sociais, normas culturais e práticas discursivas. As noções de identidade, desejo e verdade são construídas dentro de contextos históricos e sociais específicos, em constante mutação. Dessa forma, a experiência das mulheres não é uma essência imutável, porém uma construção histórica sujeita a mudanças ao longo do tempo. Ao analisar as práticas discursivas que historicamente moldaram a percepção das mulheres e os mecanismos de controle que as sociedades exerceram sobre seus corpos e desejos, é necessário examinar criticamente as estruturas de poder que afetam a forma como as mulheres se percebem e são percebidas.

Esta pesquisa se justifica por pretender destacar a pluralidade da experiência feminina, presente na obra de Teolinda Gersão, buscando mostrar a mulher a partir de diferentes perspectivas. As produções de Gersão trazem uma enorme diversidade significativa a ser explorada, e Lilian Jacoto observa que “parece haver tantas Teolindas quantos são os romances que ela escreveu e ainda, felizmente, escreverá” (2009, p. 1). Esse parecer de muitas Teolindas na construção de seus livros confere uma importância substancial a esta análise, porque essas multifaces podem ser percebidas e ressaltadas para colaborar para a reflexão sobre a

importância da identificação da leitora com a obra, assim como para incentivar a escrita e a autoestima feminina.

Nesses moldes, esta pesquisa busca destacar o impacto significativo da obra de Gersão na promoção da diversidade literária e na valorização da expressão autêntica do feminino. Além disso, ela tem por objetivo analisar os processos de representação e subjetivação feminina a partir da obra de Teolinda Gersão, a presença de Gersão no panorama literário português, as representações e os processos de subjetivação da mulher em sua obra, bem como a presença feminina como protagonista nas obras da autora.

Esta dissertação é fundamentada a partir de pesquisa bibliográfica, buscando aprofundamento a respeito da produção feminina e da representação e subjetivação da mulher na literatura. Consoante a Marina Marconi e Eva Lakatos (2003), a pesquisa bibliográfica permite um novo olhar e enfoque para os temas, possibilitando conclusões inovadoras, e obtém o intuito de traçar uma linha de contato direta do pesquisador com tudo que foi escrito. Conforme João da Fonseca (2002), para que o pesquisador obtenha um resultado de qualidade em sua pesquisa, ele precisa selecionar e analisar cuidadosamente o conteúdo. Nesse sentido, uma leitura reflexiva e analítica é proposta para o desenvolvimento deste estudo.

O propósito desta pesquisa é realizar uma análise metódica da obra *Prantos, amores e outros desvarios* (2016), de Teolinda Gersão, de modo a examinar minuciosamente sete dos catorze contos apresentados na obra. O foco recai sobre a seleção das narrativas e personagens que melhor capturam a diversidade de experiências vividas pelas mulheres. Para tanto, será empregada a técnica de análise de conteúdo, uma abordagem que permite examinar os dados coletados de maneira aprofundada, visando a identificar as temáticas abordadas e discutidas dentro do contexto da obra (Bardin, 2008).

Por meio dessa análise, pretende-se destacar as nuances das narrativas e personagens que refletem a ampla gama de experiências vivenciadas pelas mulheres, refletindo suas lutas, aspirações, emoções e desafios. A aplicação da análise de conteúdo permitirá desvelar as várias camadas de significado presentes nas histórias contadas por Gersão, proporcionando uma compreensão mais rica e profunda das perspectivas femininas trazidas na obra.

Para apresentar a vida e discutir a obra da autora, serão empregados os pressupostos teóricos de Annabela Rita e Miguel Real (2021), Lilian Jacoto (2022), Alvaro Gomes (1993) e Marcio Jean Fialho de Sousa (2020). Os estudos sobre a história e a escrita feminina serão embasados por autores como Maria Irene Ramalho de Sousa e Ana Luísa Amaral (1997), Gerda Lerner (2019) e Eduardo da Cruz (2008). No que diz respeito às ideias de representação e subjetivação, a abordagem de Michel Foucault (2006) será utilizada como base para a análise.

Diante da evolução e conquista gradual de voz e espaço pelas mulheres na literatura, a obra de Teolinda Gersão emerge como um exemplo significativo da capacidade da autoria feminina em representar a complexidade da experiência feminina de maneira multifacetada. Por meio de sua escrita, Gersão traz uma diversidade de personagens femininas que transcendem estereótipos e exploram diversas facetas da identidade e das vivências das mulheres. Sugere-se que a obra de Gersão não apenas oferece uma visão rica das diferentes perspectivas femininas, como também contribui para a desconstrução de narrativas limitadoras sobre o papel da mulher na sociedade, além de colaborar com a valorização da literatura feminina e sua capacidade de inspirar a autoestima e empoderamento nas mulheres contemporâneas.

Nesta dissertação, a atenção será direcionada especificamente para o livro de contos *Prantos amores e outros desvarios* (PAD, 2016). No primeiro capítulo, será realizada a análise da presença feminina nas seguintes obras de Teolinda Gersão: *O silêncio*, *A casa da cabeça de cavalo*, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, *O regresso de Júlia Mann a Paraty* e *Autobiografia não escrita de Marta Freud*. No segundo capítulo, será feita uma breve introdução à vida e à obra de Teolinda Gersão; além disso, será apresentado um panorama da literatura feminina em Portugal, após a Revolução dos Cravos. No terceiro capítulo, serão analisados as representações e os processos de subjetivação da mulher nos contos “Pranto e riso da noiva assassina”, “O meu semelhante”, “Jogo bravo,” “Vizinhas”, “A mulher cabra e a mulher peixe”, “Enredos” e “*Alice in thunderland*”, da obra *Prantos, amores e outros desvarios* (2016).

1.0 A ESCRITA FEMININA E O DESVELAR DAS MULTIFACES DA MULHER

E por que você não escreve? Escreva! A escrita é para você, você é para você, seu corpo lhe pertence, tome posse dele. Eu sei por que você não escreveu. (E por que eu não escrevi antes dos meus 27 anos). Porque a escrita é, ao mesmo tempo, algo elevado demais, grande demais para você, está reservada aos grandes, quer dizer, aos “grandes homens”; é “besteira”. Aliás, você chegou a escrever um pouco, mas escondido. E não era bom, porque era escondido, e você se punia por escrever, você não ia até o fim; ou porque, escrevendo, irresistivelmente, assim como nos masturbávamos escondido, não era para ir além, mas apenas para atenuar um pouco a tensão, somente o necessário para que o excesso parasse de nos atormentar. E, então, assim que gozamos, nos apressamos em nos culpar – para que nos perdoem –, ou em esquecer, em enterrar, até a próxima vez.

Escreva, que ninguém a segure, que nada a impeça: nem homem, nem máquina imbecil capitalista em que as editoras são os astuciosos e servis recintos dos imperativos de uma economia que funciona contra nós e nas nossas costas; nem você mesma (Cixous, 2022, p. 43).

1.1 Escreva-se!

A literatura e a escrita desempenham um papel fundamental na formação da sociedade e na transformação dos sujeitos que dela fazem parte. Antonio Candido, no capítulo *Direito à literatura* (2011), destaca a relação entre literatura e formação social, enfatizando como a escrita pode contribuir para a emancipação dos indivíduos e para a consolidação de valores democráticos. O autor argumenta que a literatura é um direito humano essencial, pois permite o desenvolvimento da sensibilidade e da consciência crítica.

Acabei de focalizar a relação da literatura com os direitos humanos de dois ângulos diferentes. Primeiro, verifiquei que a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. Em segundo lugar, a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos (Candido, 2011, p. 176).

O crítico também menciona a crença iluminista e socialista de que a instrução e o progresso técnico conduziriam inevitavelmente à felicidade coletiva, ou seja, garantiria uma sociedade justa que, em outros períodos, não havia sido possível.

Ora, na Grécia antiga, por exemplo, teria sido impossível pensar numa distribuição equitativa dos bens materiais, porque a técnica ainda não permitia superar as formas brutais de exploração do homem, nem criar abundância para todos. Mas em nosso tempo é possível pensar nisso, e no entanto pensamos relativamente pouco. Essa insensibilidade nega uma das linhas mais promissoras da história do homem ocidental, aquela que se nutriu das ideias amadurecidas no correr dos séculos XVIII e XIX, gerando o liberalismo e tendo no socialismo a sua manifestação mais coerente. Elas abriram perspectivas que pareciam levar à solução dos problemas dramáticos da vida

em sociedade. E de fato, durante muito tempo acreditou-se que, removidos uns tantos obstáculos, como a ignorância e os sistemas despóticos de governo, as conquistas do progresso seriam canalizadas no rumo imaginado pelos utopistas, porque a instrução, o saber e a técnica levariam necessariamente à felicidade coletiva. No entanto, mesmo onde estes obstáculos foram removidos a barbárie continuou entre os homens (Candido, 2011, p. 172).

Infere-se, portanto, que a persistência da “barbárie”, mesmo após a superação de obstáculos como a ignorância e os regimes despóticos, reflete a ausência de uma educação humanizadora, em que a literatura poderia atuar como ferramenta fundamental. A frustração dessa promessa evidencia a necessidade de ampliar a ideia de progresso para além do desenvolvimento material, incluindo o direito ao acesso à cultura e à literatura como partes integrantes de uma sociedade verdadeiramente justa. O autor resgata a teoria de Louis-Joseph Lebret sobre “bens compreensíveis” e “bens incompreensíveis” para exemplificar o porquê da literatura não ser considerada um bem essencial aos indivíduos (Candido, 2011, p. 175). Os bens incompreensíveis são o alimento, a roupa e a moradia; enquanto os compreensíveis são cosméticos, roupas extras e enfeites. Contudo, cada época e cultura fixam os critérios para que um bem seja considerado incompreensível.

Os critérios normalmente estão relacionados à divisão das classes sociais, inclusive a educação pode ser um meio para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social é irrelevante para outra (Candido, 2011). Nesse sentido, a literatura é apresentada como dispensável, primeiramente por não haver interesse das classes dominantes que as chamadas minorias tenham pensamento crítico e em alguns casos por desconhecem a sua relevância, a esse respeito, Candido apresenta:

Por quê? Porque pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo. Esta me parece a essência do problema, inclusive no plano estritamente individual, pois é necessário um grande esforço de educação e autoeducação a fim de reconhecermos sinceramente este postulado. Na verdade, a tendência mais funda é achar que os nossos direitos são mais urgentes que os do próximo. Nesse ponto as pessoas são frequentemente vítimas de uma curiosa obnubilação. Elas afirmam que o próximo tem direito, sem dúvida, a certos bens fundamentais, como casa, comida, instrução, saúde, coisas que ninguém bem formado admite hoje em dia que sejam privilégio de minorias, como são no Brasil. Mas será que pensam que o seu semelhante pobre teria direito a ler Dostoiévski ou ouvir os quartetos de Beethoven? Apesar das boas intenções no outro setor, talvez isto não lhes passe pela cabeça. E não por mal, mas somente porque quando arrolam os seus direitos não estendem todos eles ao semelhante. Ora, o esforço para incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos está na base da reflexão sobre os direitos humanos (Candido, 2011, p. 174 e 175).

A Literatura é um direito fundamental e não deve ser um privilégio, mas um direito de todos. A experiência literária humaniza e amplia as perspectivas do indivíduo, proporcionando

um espaço de reflexão sobre a condição humana. A literatura também funciona como um meio de resistência e transformação, dado que a experiência literária não é isolada, mas influenciada e influenciadora da realidade social. Dessa forma, uma sociedade que valoriza a literatura tende a formar cidadãos mais conscientes e preparados para atuar no mundo.

Para além da leitura, a produção literária também precisa ser pensada, e é necessária a oportunização da escrita, bem como o incentivo a ela para grupos que foram isolados e silenciados. Sobre isso, em *Literatura e sociedade*, Candido afirma que:

A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição. Mas por motivo de clareza preferi relacionar ao artista os aspectos estruturais propriamente ditos. Quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. Aceita, porém, a divisão, lembremos que os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma (Candido, 2006, p. 40).

O crítico sugere, assim, que a criação literária está inevitavelmente ligada ao artista e às condições sociais, com sua subjetividade, intenções e habilidades. Desse modo, os aspectos estruturais, como a organização da narrativa, os personagens, a trama e o estilo, refletem a habilidade técnica do autor, enquanto os valores sociais e as ideologias da época influenciam o conteúdo da obra, ou seja, os temas e as mensagens. Apesar da divisão, o autor ressalta que, na prática, conteúdo e forma surgem simultaneamente do impulso criador do artista, sendo a divisão apenas uma ferramenta para compreender as influências na literatura.

A escrita tem o poder de moldar consciências; ao narrar experiências de marginalização, opressão e injustiça, os escritores dão voz aos silenciados e promovem o questionamento das estruturas de poder. A escrita, nesse sentido, configura-se como um instrumento de formação, permitindo aos leitores diversas perspectivas da realidade social e histórica. Essa função da escrita pode ser observada em diversos momentos históricos, como nas obras de autores engajados que denunciam ditaduras e regimes autoritários, sendo Gersão parte destes autores.

Os livros de Gersão começaram a ser publicados logo após a queda do regime Salazarista, o que aconteceu em 1974. A ideia de tradição modificou-se nesse período, e as mulheres queriam mais direitos e liberdade, dado que, conforme cita Belo (2023, p. 77) elas “quiseram confrontar-se com o mundo exterior e sair do silêncio a que foram aprisionadas, logo, sair da casa e buscar outros espaços foi uma pauta fundamental”. Em 1981, ela publica *O silêncio*, que critica o silenciamento feminino, trazendo temáticas que são polêmicas até para

os dias atuais, tais como: aborto, suicídio e violência de gênero, sendo, dessa maneira, uma escrita que desafia as normatividades impostas pelo sistema social.

O riso, a ironia e a crítica social presentes em diversas obras literárias são exemplos de como a literatura pode contestar estruturas sociais opressivas. Em *A Casa da cabeça de cavalo*, por exemplo, o riso feminino se torna um elemento de subversão, opondo-se à tradição patriarcal que restringe a liberdade das mulheres, neste livro, há a ruptura da imagem depreciativa da mulher. A teoria do poder disciplinar de Michel Foucault, em *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (1987), embora trate mais das instituições disciplinares, analisa como o poder disciplinar se espalha para outros espaços:

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas — efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados. Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que “não têm”; ele os investe, passa por eles e através deles; apóia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apóiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança. O que significa que essas relações aprofundam-se dentro da sociedade, que não se localizam nas relações do Estado com os cidadãos ou na fronteira das classes e que não se contentam em reproduzir ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos e dos comportamentos, a forma geral da lei ou do governo; que se há continuidade (realmente elas se articulam bem, nessa forma, de acordo com toda uma série de complexas engrenagens), não há analogia nem homologia, mas especificidade do mecanismo e de modalidade (Foucault, 1987, p. 30).

Ou seja, infere-se que o poder disciplinar perpassa pelos corpos femininos, que são vistos como dóceis. Ao transpor a noção foucaultiana de panoptismo para o espaço doméstico, é possível compreender a casa não apenas como local de intimidade ou proteção, mas como um ambiente disciplinador, em que o olhar normativo, ainda que difuso e internalizado, regula os comportamentos, sobretudo das mulheres. Assim como no modelo do panóptico, em que o sujeito se comporta como se estivesse constantemente sob vigilância, no espaço doméstico a mulher também é induzida a se autorregular, condicionada por expectativas sociais de pureza, obediência, recato e serviço. Nesse sentido, o lar se revela como uma extensão das instituições disciplinares analisadas por Foucault, reproduzindo os mecanismos sutis de controle e docilização que sustentam a ordem patriarcal. Nesse romance de Gersão, a casa pode ser vista como esse espaço de dominação que é desconstruído pelo riso, revelando as falhas na estrutura de poder que mantém a tradição.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, a verossimilhança com o período ditatorial de Portugal é muito forte. A personagem Hortense representa as muitas mulheres que perderam os seus filhos e cônjuges nas guerras coloniais: ela traz toda a insatisfação da população, bem como as repugnâncias dos conflitos, escancarando o que Portugal quer esconder. O mar, tradicionalmente símbolo de glória, torna-se elemento de vergonha e dor. Esse romance é marcado pela figura de uma mulher subversiva, resiliente, que enfrenta a opressão e não aceita mais o silêncio, assim como a prisão a tradições.

Em *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, a protagonista, que tem nacionalidade brasileira, mas é descendente de alemães, luta contra o apagamento de sua origem. Júlia é subversiva, pois é contra todas as imposições da sociedade para manter sua autonomia e identidade. Ela não aceita ter um papel secundário no que diz respeito à sua própria vida, ela quer liberdade e paga o preço por suas escolhas. Neste romance, o riso de Júlia é um elemento combativo do patriarcado, assim como em *A casa da cabeça de cavalo*. O enredo expõe a xenofobia dos países europeus, os casamentos feitos como transações comerciais, a hipocrisia social e a infidelidade.

Em *Autobiografia não escrita de Marta Freud*, algumas cartas de Marta e Sigmund Freud compõem o romance. A Marta, personagem, se vê por meio das cartas trocadas com o então noivo, Sigi, ou seja, nesse cenário, Marta não é analisada, ela analisa. Ao narrar sua própria história, a protagonista desafia a ideia de que as mulheres devem ser objeto de discursos masculinos. Além disso, a linguagem direta e algumas vezes provocativa recusa-se a suavizar as críticas às estruturas patriarcais. A escolha da autobiografia, como forma literária, implica um gesto de afirmação da protagonista que toma para si a autoridade de narrar, questionando implicitamente a ausência de vozes femininas na historiografia tradicional. Marta, assim como muitas personagens femininas de Gersão, busca autonomia e liberdade, representando a força feminina em diferentes períodos.

Alguns dos temas mais recorrentes de sua obra, de acordo com Álvaro Gomes (1993) e Annabela Rita e Miguel Real (2021), são o confronto entre o homem e a mulher, o esvaziamento da linguagem, da comunicação, a identidade feminina, memória e tradição. Temas que apontam as imposições comportamentais para as mulheres e que são sempre questionados pela autora. Helene Cixous diz, em *O Riso de Medusa* (2022), que é preciso que a mulher se escreva, que fale sobre si, fale sobre a mulher, e Gersão escreve com maestria sobre as nuances deste universo.

A escrita também desempenha um papel crucial na formação de identidades culturais e na preservação da memória histórica. Consoante Candido (2006), a literatura é uma das

expressões fundamentais da cultura de um povo, sendo um espaço de resgate e reafirmação de identidades. Nessa linha, obras literárias que narram a história de grupos marginalizados, como as mulheres, cumprem um papel de reparação e visibilidade histórica. Em contextos de censura e repressão, a escrita também assume um caráter de resistência, portanto, não apenas reflete a sociedade, mas também atua ativamente em sua transformação.

A escrita tem um poder transformador inegável, a literatura é essencial para a formação dos indivíduos e para a construção de uma sociedade mais justa e democrática. Seja na formação da consciência crítica, seja na construção de identidades, seja na resistência contra sistemas opressores, a escrita se apresenta como um instrumento fundamental para a emancipação dos sujeitos. Por isso, garantir o acesso à literatura e incentivar a escrita crítica são medidas necessárias para a consolidação de valores democráticos e de uma sociedade mais igualitária.

1.2 É preciso que a mulher se escreva

A questão sobre a existência de uma escrita feminina tem sido objeto de debates constantes na crítica literária e feminista. Marina Colasante, em *Por que nos perguntam se existimos* (1996), afirma que a recorrência dessa pergunta ao longo dos anos revela mais sobre as estruturas de poder subjacentes à literatura do que sobre a produção literária feminina em si. A insistência em questionar a legitimidade de uma escrita realizada por mulheres indica um esforço de manutenção de uma hegemonia masculina no campo literário, mascarada por uma pretensa neutralidade da linguagem e da crítica.

Quando alguém me pergunta se existe uma literatura feminina, eu sei hoje que quem está fazendo a pergunta não é esse alguém - indivíduos não fazem perguntas dessa forma tão simétrica e uníssona - quem está perguntando é a sociedade. E a essa altura já tenho elementos para crer que a sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista.

Aquilo de que se duvida está em suspeição. Está em suspensão. Enquanto a pergunta for aceita, a dúvida estará sendo aceita com ela. E a nossa literatura, a literatura das mulheres, estará suspensa, no limbo, num espaço intermediário entre o paraíso da plena literatura e o inferno da não-escrita. Mas, sobretudo, estará num espaço que, não sendo o seu verdadeiro, só pode ser o espaço do plágio, do decalque. Um espaço claramente localizado atrás do espaço literário já reconhecidamente existente, o masculino (Colasante, 1996, p. 191).

Essa problemática, portanto, não se restringe à busca por uma resposta direta, entretanto envolve uma reflexão mais profunda sobre as relações de poder, os mecanismos de exclusão e

as estratégias discursivas que tentam confinar a literatura produzida por mulheres a um lugar de subalternidade.

Ao longo da história, as mulheres enfrentaram barreiras significativas para acessar a educação e o universo literário. A exclusão institucionalizada não se limitou apenas à impossibilidade de publicação, mas também à crítica literária, que foi, por muito tempo, um território dominado por homens (Zinani, 2012). As escritoras precisavam adotar pseudônimos masculinos ou estratégias que mascarassem sua autoria para serem aceitas. Essa necessidade histórica revela que o problema nunca foi a qualidade da escrita feminina, mas sim a ameaça que ela representava para um cânone literário masculinizado (Bittencourt, 2005).

A pergunta sobre a existência de uma escrita feminina, para Colasante, parece desconsiderar essa trajetória de exclusão. Ela não se trata de uma busca genuína por esclarecimento, mas de um dispositivo de poder destinado a deslegitimar a produção literária feminina. Quando se questiona, repetidamente, se há uma literatura feminina, o que se faz, na verdade, é lançar uma suspeita sobre a sua validade. Essa estratégia discursiva atua para colocar em dúvida a autenticidade e a força da escrita das mulheres, perpetuando um estado de suspensão, um limbo onde essa literatura não é plenamente reconhecida como legítima.

Colasante (1996) afirma que a escrita feminina não deve ser entendida como uma mera questão de estilo ou de temática, e sim de uma questão estrutural que envolve a forma como as mulheres percebem, sentem e narram o mundo, a partir de uma subjetividade historicamente silenciada. A relação com o corpo, as emoções e a materialidade do cotidiano surgem como aspectos recorrentes na produção literária feminina, não como resultado de uma essencialização da mulher, mas como um reflexo das condições materiais e simbólicas que moldaram sua experiência histórica. O olhar feminino na literatura, longe de ser um artifício estilístico, configura-se como uma ruptura, uma fissura nas narrativas patriarcais que, por séculos, monopolizaram o discurso literário.

Ademais, a própria permanência da pergunta sobre a existência de uma escrita feminina sugere uma resistência à plena inclusão das mulheres no espaço literário. A pergunta funciona como um mecanismo de poder que visa manter as escritoras em um estado de constante justificação. Ao exigir que as mulheres expliquem reiteradamente a legitimidade de sua escrita, essa indagação acaba desviando o foco das questões essenciais, como a qualidade, a originalidade e o impacto de suas obras. Assim, a insistência nesse questionamento não só perpetua a desigualdade, como também revela o desconforto do cânone literário tradicional diante da crescente presença feminina. Concernente a isso:

Durante séculos as mulheres foram as grandes narradoras, aquelas que ao redor do fogo ou à beira da cama mantinham vivas narrativas milenares. Foi sobretudo graças a narradora; que se preservou o folclore narrativo italiano, recentemente reelaborado por Italo Calvino. E as narradoras recorreram os irmãos Grimm para elaborar sua coletânea. Esse papel foi consentido às mulheres sem constrangimentos. E não apenas porque tratava-se de oralidade, mas porque elas atuavam como transmissoras de elementos culturais estratificados, repetidoras de narrativas já existentes e emitidas por outras fontes. Em última análise, como mantenedoras de valores da sociedade patriarcal. A coisa muda de figura quando elas se tomam narradoras de seus próprios textos.

Perguntar se “existe uma literatura feminina” equivale a duvidar que ela exista. Equivale a dizer que as mulheres escrevem de forma não diferenciada a ponto de não poder ser distinguida - porque usam as palavras dos homens, reproduzem sua linguagem. Colocar em dúvida a literatura das mulheres é uma maneira de negar credibilidade à sua fala, de subtrair-lhes o poder da palavra (Colasante, 1996, p. 193).

Desse modo, a escrita feminina não só existe como também se configura como uma força indispensável para a renovação do campo literário. Sua singularidade reside na capacidade de narrar experiências e subjetividades que foram historicamente silenciadas. Portanto, a verdadeira questão não deveria ser se há uma escrita feminina, mas por qual motivo a sociedade ainda resiste a reconhecê-la plenamente. Ao deslocar o foco da pergunta, torna-se possível abrir caminhos para um entendimento mais amplo da literatura, que abarque a multiplicidade de vozes e experiências humanas, sem as reduzir a categorias hierarquizadas.

1.2.1 A escrita feminina pode ser feita por homens?

A discussão sobre a possibilidade de homens escreverem sob a perspectiva da escrita feminina tem sido um tema recorrente nos estudos literários e feministas. A escrita feminina, enquanto conceito teorizado por autoras como Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva, insere-se em um campo de disputa sobre autoria, experiência e representação. Enquanto alguns teóricos defendem que a escrita feminina é uma prática discursiva que transcende o sexo do autor, outros argumentam que essa escrita está enraizada na experiência concreta do ser mulher, tornando-a inalcançável para os homens, como no caso de Colasante.

A escrita feminina emerge no contexto da crítica feminista como um modo de escrita que subverte estruturas tradicionais da linguagem e da narrativa, marcadas pelo falocentrismo. Hélène Cixous (2022) argumenta que a escrita feminina é caracterizada por um fluxo discursivo livre, não linear, que desafia as hierarquias da lógica patriarcal. Para Cixous, essa escrita não é exclusiva de autoras mulheres, mas pode ser adotada por qualquer escritor que rejeite as convenções discursivas dominantes. Assim, homens que se engajam em uma escrita experimental e transgressora poderiam, em tese, produzir uma escrita feminina. Contudo, a autora afirma que poucos homens o conseguem, pois seus discursos estão infectados pela lógica

patriarcal, além de muitos terem medo da feminilidade, ressaltando que as mulheres têm quase tudo por escrever.

Sobre a feminilidade as mulheres ainda têm quase tudo por escrever: sobre sua sexualidade, quer dizer, sobre sua infinita e móvel complexidade, sobre sua erotização, sobre as combustões fulgurantes vindas de tão ínfima -imensa região de seus corpos; não sobre o destino, mas sobre a aventura de tais pulsões, viagens, travessias, encaminhamentos, bruscos e lentos despertares, descoberta de uma zona há pouco tempo tímida, em breve emergente. O corpo da mulher, com suas mil e uma moradas de ardor, no momento em que ela o deixará – destruindo os jugos e as censuras – articular a profusão de significados que em todos os sentidos o percorre: é através de muito mais do que uma língua que ele fará ressoar a velha língua matema de uma fenda só (Cixous, 2022, p. 63).

A posição de Julia Kristeva acrescenta uma perspectiva psicanalítica à discussão. Em sua teoria do semiótico e do simbólico, elaborada em *Revolution in poetic language* (2024), Kristeva defende que a escrita feminina é aquela que privilegia o semiótico, ou seja, os elementos pré-simbólicos e caóticos da linguagem, em oposição à estrutura ordenada do discurso masculino. Segundo Kristeva, essa forma de escrita é um espaço de subversão e expressão que pode ser acessado por qualquer escritor, independentemente de seu gênero. Isso significa que a escrita feminina não se trata apenas de quem escreve, mas também da maneira como se escreve.

No entanto, algumas correntes críticas argumentam que a prática da escrita feminina por homens pode ser problemática. Toril Moi, em *Sexual/textual politics* (1995), questiona a própria essência do conceito de escrita feminina, apontando que a associação entre gênero e estilo literário é problemática. Para Moi, a ideia de que apenas mulheres podem produzir uma escrita feminina corre o risco de essencializar a experiência feminina, ignorando a pluralidade de subjetividades que compõem a identidade de gênero. Essa posição permite uma ampliação do conceito, tornando-o mais fluido e menos restritivo.

Por outro lado, Luce Irigaray enfatiza a relação entre corpo e linguagem, sugerindo que a escrita feminina emerge da corporeidade feminina e de sua experiência própria de mundo. Em *Este sexo que não é só um sexo* (2017), Irigaray defende que a materialidade da diferença sexual reflete-se na linguagem e, conseqüentemente, na produção textual. Nesses termos, um homem poderia, no máximo, imitar a escrita feminina, mas jamais a alcançar de forma autêntica, pois não compartilha dessa corporeidade. Essa perspectiva reforça a ideia de que a literatura não é apenas um produto do intelecto, mas também do corpo e da subjetividade que ele carrega. A autora ainda ressalta que apenas as mulheres podem modificar as narrativas que as oprimiram.

[...] ao se tornarem “sujeitos falantes”, as mulheres podem redefinir seus papéis dentro da sociedade e alterar as narrativas fundamentais que historicamente as oprimiram. Isso envolve não apenas um desafio às dinâmicas de poder existentes, mas também uma exploração de uma perspectiva feminina distinta que transforma o próprio discurso (Irigaray, 2017, p. 22).

Santos e Amaral (1997, p. 10) dizem que: “o direito à diferença não se alcança senão pela conquista da igualdade”. Isso significa que, para que as mulheres possam ser reconhecidas e respeitadas em sua singularidade, primeiro é preciso conquistar direitos iguais, ou seja, a falta de igualdade para as mulheres que conduz ao questionamento ou negação de uma escrita própria. Em seu artigo intitulado *Luce Irigaray e a psicanálise: uma crítica feminista* (2019), Rafael Cossi aponta que a polarização binária no discurso faz parte do maquinário patriarcal, sendo o homem identificado nesse discurso com o significante fálico, e não sendo a mulher passível de representação por conta própria:

A polarização binária da diferença faria parte do maquinário patriarcal, no interior do qual o homem é identificado com o significante fálico e a mulher não é passível de representação por conta própria. Consequentemente, a mulher não seria entendida em seus próprios termos, mas sempre a partir do que o homem dita o que ela deve ser, no caso, o negativo dele. Repete-se então toda uma tradição: se ao homem concerne a nobreza do mundo das ideias, a figura da mulher é associada à matéria, carne e natureza, só lhe sendo possível aproximar-se do status de sujeito ao assimilar aspectos da masculinidade, e não a partir de suas especificidades (Cossi, 2019, p. 322).

Para Cossi, o sistema patriarcal formata a linguagem como um domínio monopolizado pelo homem; desta forma, não é possível que dentro dessa estrutura de patriarcado o homem produza uma escrita feminina, uma vez que está sempre voltado para si.

No campo da literatura, vários escritores masculinos foram associados a um estilo que poderia ser descrito como “escrita feminina”, como Marcel Proust, cuja prosa fluida e introspectiva foi analisada por estudiosos sob essa perspectiva. O mesmo ocorre com autores contemporâneos que desafiam as normas de gênero em sua escrita, buscando criar personagens e narrativas que se distanciam do padrão masculino hegemônico. Outros críticos, no entanto, como visto, argumentam que a apropriação da escrita feminina por homens poderia representar uma forma de apagamento da autoria feminina, reforçando dinâmicas de dominação literária. Essa preocupação reflete um histórico de silenciamento das vozes femininas na literatura e na teoria.

No que se refere a Teolinda Gersão, quando questionada sobre a representação das mulheres pelos escritores contemporâneos, ela afirma:

[...] O mundo mudou, a sociedade é hoje outra, as pessoas são diferentes. Os escritores que interessam são os que deram conta de tudo isso. Necessariamente, vêem o mundo - e as mulheres - de outra forma. É verdade que a grande “revolução” da mentalidade e da sociedade foi levada a cabo sobretudo pelas mulheres. Elas provaram caminhando que se podia caminhar, e rebentaram com todas as ideias feitas, simplesmente ousando viver e vivendo. Provaram que quase tudo o que a sociedade pensava sobre elas era errado. Julgava-se por exemplo que não tinham capacidade de pensamento abstracto, que nunca seriam matemáticas, filósofas, cientistas, que não tinham capacidade de liderança, que não podiam ascender a lugares de topo nas empresas e na política. Mas, embora ainda haja caminho a fazer, olhem à volta e vejam... As mulheres mudaram, o mundo mudou, e os homens, e a sua forma de verem as mulheres, também... (Mello, 2012, p. 236).

Em entrevista concedida a Marcio Jean Fialho de Sousa, publicada na Revista Convergência Lusíada (2024), a escritora compara escritores com atores, declarando que assim como o ator pode interpretar diversos papéis o escritor também pode:

MJFS: E de que modo a escritora Teolinda se vê na voz dos narradores de sua obra?
TG: É como um ator. Eu acho que o escritor tem muito de ator. Talvez, por isso, muitos dos meus textos tenham sido adaptados ao teatro e ao cinema também. Porque um ator pode interpretar qualquer papel. Pode ser um papel de homem ou de mulher ou de criança ou de animal ou do que for. Pode-se pôr no trapézio e olhar a partir dessa perspectiva. O escritor também (Sousa, 2024, p. 273 e 274).

Gersão não foi questionada diretamente se considera que a escrita feminina pode ser realizada por homens, ou nem mesmo se concorda com a existência de uma escrita feminina, contudo ainda que pareça que a autora concorde com a ideia de que a escrita perpassa o sexo do autor, em outro momento ela afirma que quando as mulheres começaram a escrever sobre si que as vozes delas puderam ser ouvidas e então os gêneros puderam conhecer-se reciprocamente (Sousa, 2024). A escritora também concorda que há o uso de uma linguagem subjetiva e fragmentada em seu livro *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, que marca o romance como uma obra de escrita feminina. Nesse contexto, em entrevista concedida a Ludmilla de Mello (2012), entrevistadora toca neste assunto:

9 – A linguagem subjetiva e fragmentada, além do carácter introspectivo, que a obra “Paisagem com mulher e mar ao fundo” (1992) possui, marca esse romance como uma obra de “escrita feminina” (pois possui um ritmo, um tema e um tom diferentes do discurso “universal” masculino). A senhora concorda com essa afirmação?
T. Gersão – Penso que essa linha de pensamento vem de Freud, para quem só havia um sexo, o masculino. A mulher era um ser desviante, em falta e em falha, em relação a esse padrão masculino, único. Esses conceitos sabemos hoje que são completamente falsos. No imaginário da cultura e da mentalidade actual não existe um só sexo, mas dois, e nenhum é desviante em relação ao outro, ambos são completos e sem falhas (). Em relação a “Paisagem”, penso que o universo ditatorial de O.(liveira) S. (alazar), que é o pano de fundo e a “paisagem” em que tudo se inscreve, é constantemente posto em causa pela voz rebelde e revoltada da personagem da mulher. Podemos vê-la como dissidente do universo masculino que a ditadura impunha, em que a mulher não tinha voz, nem realmente acesso ao mundo. Nesse sentido, acho que a interpretação citada está certa. Acredito que o carácter fragmentário e introspectivo podem ser

características da escrita das mulheres. Mas, como referi, nunca me debrucei realmente sobre esse tipo de questões (Mello, 2012, p. 236).

A questão da escrita feminina e sua relação com o gênero do autor permanece um campo de debate e tensão nos estudos literários. Se, por um lado, há argumentos convincentes de que a escrita feminina é uma prática discursiva acessível a qualquer escritor que busque desconstruir padrões falocêntricos, por outro, a conexão entre linguagem e experiência material do ser mulher é um aspecto incontornável da discussão. A literatura, enquanto espaço de experimentação e transgressão, permite que essas fronteiras sejam exploradas e exige uma reflexão crítica sobre as implicações políticas e epistemológicas da produção textual no contexto das relações de gênero. Em última instância, não há um consenso sobre a possibilidade de homens produzirem escrita feminina, dependendo assim do enquadramento teórico adotado e das implicações críticas de cada perspectiva. Contudo, nesta pesquisa adotam-se os pressupostos teóricos apresentados por Irigaray e Colasante de que a escrita feminina é produzida por mulheres, levando em consideração fatores como a corporeidade.

1.3 Escrita feminina e feminista

A escrita feminina e a escrita feminista emergem como categorias que não apenas refletem experiências de mulheres na sociedade, mas também questionam estruturas de poder e dinâmicas de gênero. No entanto, embora essas duas formas de escrita compartilhem pontos de intersecção, elas possuem características distintas. Como já apresentado anteriormente, a escrita feminina é frequentemente compreendida como aquela produzida por mulheres, a qual traz, implícita ou explicitamente, marcas de sua subjetividade, experiências e percepções sobre o mundo.

Desde o silenciamento histórico de autoras até sua inserção na esfera pública, as escritoras desafiaram convenções de gênero, ainda que muitas vezes de forma não intencional. Autoras como Virginia Woolf exploraram a interioridade feminina, desafiando modelos tradicionais de subjetividade e narrativa. Em *Um teto todo seu* (1926), Woolf infere que é necessário que a mulher tenha a sua independência financeira para poder produzir obras importantes, bem como examina a presença de mulheres na literatura.

Para a autora, a pouca produção literária de mulheres se deu pelas condições materiais, considerando o precário acesso à educação, às experiências da vida e à renda, fatores que restringem a liberdade intelectual, tendo um pequeno sinal de mudança desse cenário no século XX. Essa análise de Woolf cooperou muitíssimo para ideias de uma escrita feminina. Entre as principais características dessa escrita, destacam-se a subjetividade e o foco na interioridade

das personagens; a construção de narrativas que evidenciam experiências específicas do feminino, a tensão entre os papéis impostos pela sociedade e a liberdade de expressão da mulher.

Por outro lado, a escrita feminista se configura como uma prática discursiva que, além de ser produzida por mulheres, carrega um compromisso político. Toril Moi, em *Feminist, female, feminine* (1989), define como feminista um tipo de discurso político, crítico e teórico que luta contra os conceitos patriarcais, com a reivindicação de espaço e voz para as mulheres. O discurso feminista envolve fundamentalmente questões de poder. A crítica feminista busca investigar de que maneira as escritoras se empenham em revelar as dinâmicas de poder presentes na tessitura do texto literário. Ademais, a leitura feminista procura desvendar como essas relações de poder são exploradas pelas autoras, independentemente de serem feministas ou não.

Escritoras como Simone de Beauvoir exemplificam essa vertente ao questionarem paradigmas sociais que sustentam a opressão de gênero. Com a sua obra *O segundo sexo* (1980), Beauvoir introduz o pensamento de que a mulher é uma construção social, expondo que as diferenças entre homens e mulheres não são naturais, mas produtos de normas e expectativas culturais. Sendo assim, a feminilidade não é uma essência biológica, mas um papel imposto pela sociedade, que controla os corpos e mentes femininos.

Essa obra foi um marco para o feminismo, tendo em vista que discute a questão da mulher em diversos ângulos — do biológico, do psicanalítico e do materialismo histórico —, a fim de demonstrar como a realidade feminina se constitui como o Outro, partindo da consideração de que a mulher nunca é o Um, apontando a subordinação feminina como uma questão ontológica: é o inessencial que não retorna ao essencial (Zinani, 2012). Esta escritora inaugura um dos pilares do feminismo existencialista: a luta pela subjetividade feminina. Dentre os elementos recorrentes na escrita feminista, estão a desconstrução dos papéis de gênero tradicionais; a crítica às estruturas patriarcais e sociais opressivas; a valorização da mulher como sujeito ativo e autônomo.

Por conseguinte, enquanto a escrita feminina pode ser um espaço de expressão identitária e de representação de experiências particulares, a escrita feminista se insere diretamente em um campo de luta política e de resistência. Contudo, essas fronteiras nem sempre são rígidas, pois uma narrativa que explore o universo feminino pode, a depender de sua abordagem, também carregar um teor feminista. O livro *O Segundo sexo* (1980), de Beauvoir, por exemplo, embora tenha um cunho teórico, influenciou diretamente a produção

literária feminista ao expor mecanismos de opressão que se perpetuam por meio da linguagem e da representação.

Outro aspecto relevante é a forma como a escrita feminista e a escrita feminina interagem com o cânone literário. Durante séculos, a literatura produzida por mulheres foi marginalizada ou reduzida a categorias secundárias, sendo a escrita feminista um instrumento de revisão crítica do cânone, promovendo a inclusão de autoras antes negligenciadas.

Aponta-se, em geral, duas modalidades de desenvolvimento da crítica feminista, uma visa ao resgate de obras escritas por mulheres e que, no decorrer do tempo, foram relegadas ao ostracismo; a outra tem por meta fazer uma releitura de obras literárias, independentemente da autoria, considerando a experiência da mulher ou seja, procura detectar, através do estilo, da temática e das diferentes vozes do texto, a relevância da voz feminina e os traços de patriarcalismo que perpassam a obra (Zinani, 2012, p. 407).

Dessa forma, pode-se ver esse trabalho realizado por críticas como Sandra Gilbert e Susan Gubar, as quais analisaram, em *A louca do sótão: a escritora e a imaginação literária do século XIX* (2000), como as mulheres escritoras se posicionaram diante de um sistema literário majoritariamente masculino, o que evidencia a dimensão política da escrita feminista, bem como o papel crítico e questionador dos cânones.

Reiteradas vezes, quando perguntada, Teolinda Gersão afirma não ser feminista nem vincular o seu discurso ao feminismo. Segundo a autora, essa vinculação pode ser limitante. Em entrevista concedida à Ludmila de Mello (2012), publicada pela Revista Navegações, Gersão responde se considera *O silêncio* uma obra de cunho feminista, tendo em vista que alguns críticos veem a protagonista como uma personagem transgressora dos “valores morais” impostos principalmente às mulheres:

T. Gersão – Nunca sei nem tento colocar rótulos, nem considero os meus livros deste modo ou daquele. Deixo inteira liberdade aos leitores (incluindo, como é óbvio os críticos, que são leitores privilegiados, porque particularmente qualificados), para os definirem como entenderem (Mello, 2012, p. 236).

Em entrevistas mais recentes realizadas por Paulo de Medeiros e José N. Ornelas, publicada por *Portuguese Cultural Studies* (2024) e por Marcio Jean Fialho de Sousa (2024) para o livro *Júlia Mann de volta para casa em Teolinda Gersão*, a autora diz rejeitar categorizações, mas reconhece que sua obra pode ser tida como feminista.

P- Um pormenor muito importante que caracteriza a sua obra em geral é o facto de ela destacar personagens femininas que são fundamentais para a desconstrução do patriarcado mediante as suas acções e comportamento anti-normativos e anti-tradicionais. A TG sempre tem dito que não se considera uma escritora que se filia no

discurso do feminismo porque, na sua opinião, todos os ismos são redutores e eles mesmos “tomam-se fundamentalistas, mais cedo ou mais tarde”. No entanto, a construção de um espaço feminino extremamente visível que é afirmado em toda a sua obra pode levar muitos leitores a considerar a sua escrita feminista. Tem ou não tem um teor feminista a sua obra?

R- Sou intuitivamente lutadora e inconformada. O patriarcado é uma forma de ditadura, difícil de ultrapassar porque tem perdurado ao longo de milénios. Mas a criação artística reclama liberdade absoluta, não pode ser “programática”. Se eu escrever para defender uma causa, é mais útil que escreva ensaios, artigos de jornal e panfletos. A literatura tem de ser mais do que isso – e torna-se mais eficaz e forte quanto mais livre for.

Se me rotularem como feminista, tudo bem, reconheço que é verdade e estão no seu direito, mas por outro lado nada me pode obrigar a “enfeudar-me” a doutrinas ou definições, que se tornam inevitavelmente redutoras. Tem havido “vagas” de feminismo, ao longo dos anos, mas deixo essa investigação, que considero pertinente e útil, para outros/as. Eu não tenho tempo nem interesse em me informar com profundidade sobre o assunto, até porque me sentiria “espartilhada” dentro de um determinado horizonte de expectativa que o leitor se sentiria no direito de esperar de mim. Mas isso iria colidir com a liberdade inteira que reclamo [...] (Medeiros e Ornelas, 2024, 104 e 105).

O primeiro livro é uma história de amor que acaba em separação. Hoje diríamos “feminista”, porque é a voz de uma mulher que um homem tenta calar, só que ela não deixa e vai falando e vai contando, e o livro acaba em separação porque ela não obedece à voz dele, tem a sua voz própria (Sousa, 2024, p. 245).

A ambivalência revela não uma negação dos valores feministas, mas uma recusa em se intitular feminista, pois a autora considera que o título poderia confiná-la em doutrinas que, em sua opinião, limitam a sua inteira liberdade. A historiadora portuguesa Manuela Tavares, em *Feminismos em Portugal* (2008), argumenta que:

O espaço intelectual estreito resultante do silenciamento dos feminismos enquanto movimento sociais e os estereótipos resultantes de uma análise preconceituosa e distanciada têm levado a encarar a história dos feminismos como uma “história militante”, um campo marginal da própria história. Um campo que não daria uma competência histórica tão sólida como outros campos de investigação (Tavares, 2008, p. 1).

Para Tavares, apesar das transformações democráticas do país, após a Revolução dos Cravos e mesmo com a grande participação das mulheres, o feminismo não fez parte da linguagem política de Portugal, pois se entende que o movimento não foi bem aceito no país. Quanto a esta aceitação, no artigo *As feministas de um país oficialmente sem feminismos* (2006), a jornalista São José de Almeida informa que o movimento quase não é lembrado: “em obediência ao quadro mental da ideia feita de que em Portugal não houve, nem há feminismo, mas que teve um imenso impacto político pela sua acção e pelas causas que defendeu de forma pioneira em Portugal” (Almeida, 2006, p. 2). Ou seja, não há um grande reconhecimento dos grupos feministas do país, mas reconhecem que medidas políticas no que concerne aos direitos das mulheres foram tomadas devido ao feminismo.

Almeida (2006) exemplifica o motivo de muitas mulheres não se reconhecerem feministas. “Considerando que ainda hoje em Portugal uma mulher afirmar-se feminista é de uma ‘grande dificuldade’ [...] a ideia de que a feminista é alguém que se pode insultar e tratar abaixo de cão é actual, está aí, existe hoje” (Almeida, 2006, p. 1). O preconceito para com essas mulheres ainda é muito presente, mesmo sabendo das importantes conquistas políticas, tais como: a despenalização do aborto, os direitos trabalhistas e o combate à violência doméstica. Isso, graças a grupos como o MLM (Movimento de Libertação de Mulheres) e a UMAR (União de Mulheres Alternativa e Resposta), dos quais faziam parte as escritoras Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno:

Maria Isabel Barreno não deixa de apontar o dedo à comunicação social portuguesa e à sua responsabilidade na imagem que há ainda hoje sobre o que é o feminismo: “A má imagem do feminismo foi muito construída pela imprensa, há mulheres que têm medo de se dizerem feministas porque temem a marginalização”, afirma a escritora, para salientar, de seguida, o facto de em Portugal as pessoas tomarem posição condenando o que não conhecem: “Outra questão é o facto de que sobre feminismo muita gente fala e pouca gente sabe o que é. Como é coisas de mulheres é tratado com discriminação” [...] (Almeida, 2006, p. 2).

Barreno declara que o feminismo tem uma imagem ruim em Portugal e atribui isto em muito ao trabalho da imprensa. A escritora diz que, por ser visto como “coisas de mulheres”, é ainda discriminado. Para Barreno, essa marginalização do grupo faz com que outras mulheres tenham medo de se afirmarem feministas. Não se alega aqui que, por este motivo, Gersão não se diga feminista; contudo, vale explorar esse aspecto de Portugal.

No que diz respeito à sua produção, Gersão possui uma literatura feminina e diversas vezes feminista, haja vista que explora a subjetividade feminina, as suas nuances, bem como questiona a ordem social e critica as estruturas patriarcais. Quando perguntada se a escolha por protagonistas mulheres é feita de modo consciente, fica implícito no discurso da autora que a sua escrita é feminina.

4 Muitos de seus protagonistas são mulheres, isso ocorre de forma consciente?

T. Gersão – Não é propriamente voluntário nem intencional, simplesmente acontece. Sendo mulher, é a minha experiência que conheço, a partir de dentro, porque a vivi, e a de outras mulheres que vi viver à minha volta. Digamos que tudo isso fica mais “à mão”. Mas o tema são muitas vezes as relações entre as mulheres e os homens, na sociedade em que vivemos [...] (Mello, 2012, p. 235, grifo do autor).

11 As teorias feministas apontam a experiência como palavra-chave para justificar e definir uma “escrita feminina”. De alguma forma, a sua experiência como mulher facilita a composição de suas personagens femininas em detrimento das masculinas?

T. Gersão – Há escritores que escrevem sobre lugares onde nunca foram. Eu seria incapaz. Se quiser escrever sobre um lugar, terei primeiro de viver lá algum tempo, de conhecê-lo, de modo directo, sem intermediários, contactar quem lá vive, saber como é o clima, a paisagem, as pessoas, que problemas têm, como o seu mundo se organiza. Parto sempre da experiência, vivida ou vista viver por outros, para depois saltar para “outra coisa”, que ultrapassa as circunstâncias e o que há de particular na história. Claro que a minha experiência como mulher facilita a criação das minhas personagens femininas. Mas confesso que estou imensamente curiosa por saber como as mulheres e os homens vão ler o meu próximo livro (Mello, 2012, p. 237, grifo do autor).

Mesmo informando que não há uma intencionalidade, ela diz que escreve sobre a experiência que conhece, sobre o que viveu, e, nas teorias a respeito da escrita feminina, a experiência é um conceito-chave. Gersão aborda a importância de viver diretamente as experiências para compor suas narrativas e destaca que ser mulher influencia a construção de suas personagens femininas. Ela não só confirma a influência direta da vivência no processo criativo, mas também problematiza a questão da autenticidade na representação do feminino na literatura.

Ao apontarem a experiência como essencial para a escrita feminina, as teorias feministas sugerem que as vivências pessoais das mulheres são fundamentais para uma representação autêntica e legítima de suas vozes e realidades. Gersão reforça essa perspectiva ao afirmar que precisa conhecer profundamente o que deseja narrar, seja o lugar, seja a psicologia de suas personagens. Isso dialoga com a noção de que a escrita feminina busca romper com discursos universais, frequentemente masculinistas, que desconsideram as particularidades da vivência feminina.

Segundo Colasante (1996), muitas escritoras são conscientes de que declarar sua escrita como feminina é um enorme risco de desvalorização, preferindo assim negar qualquer possibilidade de gênero no texto, buscando um refúgio no território neutro de androgenia utópica.

[...] Como George Sand, repetem “os dois sexos são apenas um para quem escreve”. No tempo de George Sand a afirmação era revolucionária e cravou-se como uma cunha no intocável e viril universo das letras. Hoje, entretanto, a frase mudou de sentido, porque não podemos ignorar que na nossa sociedade, quando os sexos são apenas um, esse um é masculino. E excludente (Colasante, 1996, p. 191).

Em *Prantos, amores e outros desvarios*, fica muito evidente uma escrita feminina, bem como uma narrativa e uma maioria de personagens protagonistas voltadas a questões femininas. Em “Pranto e riso da noiva assassina”, há a perspectiva de uma mulher casada há muito tempo que está passando por uma separação. A gama de sentimentos dessa personagem chama a atenção, dado que ela apresenta diversas camadas, como a indignação, o medo de ficar só, a

raiva, o desejo por vingança e a superação. Além disso, não há uma representação dualista da mulher, “anjo” ou “demônio”, a mulher simplesmente é, com todas as complexidades inerentes a qualquer um.

Em “O meu semelhante”, tem-se a representação de uma mulher pobre que está tão sobrecarregada pelo trabalho, pelas tarefas domésticas e pelos cuidados com os filhos que nem sequer consegue parar para ajudar alguém sem prejuízo a si. Essa personagem tem tantas responsabilidades e nenhum amparo; é uma mãe solo que se desdobra para dar conta de todas as coisas. Quantas mulheres não se identificariam com essa narrativa? Ademais, há tantos detalhes dessa rotina que apenas uma mulher descreveria com tanta precisão.

Em “Jogo bravo”, a autora apresenta uma metáfora esportiva para representar a competição por espaço e poder. Neste conto, Gersão apresenta como as mulheres ainda são objetificadas e passam por diversos tipos de violência para terem direitos básicos. O enredo traz uma escrita feminina e feminista ao comparar a estrutura simbólica do jogo com a própria estrutura do patriarcado, que se organiza de modo a “castrar” as mulheres em suas ações para que continuem em posição de desvantagem, enquanto as mulheres resistem e persistem nesse “jogo”.

No conto “Vizinhas”, a autonomia das mulheres, a amizade feminina e a dignidade perante a velhice e a morte são pontos focais da narrativa. O enredo apresenta a vida de duas mulheres que se dedicaram às suas famílias e cuidaram de todos; porém, quando chegaram à velhice, elas não foram mais ouvidas, como se contassem com um prazo de validade. A escrita de Gersão subverte o estereótipo de fragilidade atribuído às mulheres idosas, apresentando-as como sujeitos ativos de suas histórias, capazes de escolhas radicais para preservar sua dignidade. Esse texto trabalha a subjetividade feminina; a relação das duas mulheres é marcada por uma sororidade que transcende o isolamento imposto pela sociedade. Elas cuidam uma da outra, fortalecendo a ideia de uma resistência feminina coletiva.

Em “A mulher cabra e a mulher peixe”, o papel feminino é questionado. A Mulher Cabra simboliza uma resistência ativa, recusando qualquer forma de controle. Sua recusa em ser domesticada reflete uma feminilidade que não se submete às normas sociais. A metáfora da cabra que salta cercas sem impulso representa uma liberdade intransigente, sugerindo que a independência feminina é uma força natural e irreprimível. Em contrapartida, a Mulher Peixe representa uma forma mais sutil de resistência. A cena em que ela deixa tudo para seguir o chamado do mar é uma metáfora para a busca da liberdade interior, desafiando a visão patriarcal, que busca aprisionar a mulher ao espaço doméstico. As duas mulheres são plurais, mas o desejo por liberdade está presente em ambas.

No conto “Enredos”, a objetificação e a rivalidade feminina são criticadas. A narrativa explora como os estereótipos patriarcais podem ser tão enraizados a ponto de serem reproduzidos por mulheres, como a narradora deste conto, que sugere que mulheres tradicionais, como Antónia, devem se precaver contra aquelas que desafiam as normas sociais. A relação entre Antónia e a empregada evidencia uma rivalidade feminina sustentada pela lógica patriarcal. Gersão expõe uma das formas de sustentação do patriarcado: fazer com que mulheres se tornem inimigas, afinal, enquanto brigam entre si, não conseguem focar no que é relevante.

Por fim, o conto “*Alice in thunderland*”, que denuncia como a sociedade patriarcal molda subjetividades femininas através de práticas de silenciamento e culpa. A crítica presente nessa narrativa expõe como a autoridade masculina exerce a si impunemente, sustentada por uma “rede” de poder que desacredita mulheres. A internalização da culpa por Alice mostra como o poder patriarcal não se limita ao ato de violência física, mas se estende à manipulação emocional. A crítica de Gersão transcende a denúncia do abuso individual para atacar as bases do poder patriarcal, que utiliza tanto a força quanto o silenciamento para manter-se intacto. Alice, ao fim, encontra liberdade na palavra escrita, indicando que a luta contra o patriarcado passa pela tomada da palavra e pela reconstrução de narrativas femininas.

Desse modo, em *Prantos, amores e outros desvarios*, Teolinda Gersão constrói um mosaico de experiências femininas que desafia estereótipos e desvela as múltiplas facetas da subjetividade feminina. Pela resistência ativa, pela sororidade, pela denúncia da violência ou pela desconstrução de rivalidades impostas, as narrativas apresentadas articulam um discurso que não apenas evidencia a opressão patriarcal, mas também celebra a força, a resiliência e a complexidade das mulheres. A escrita de Gersão não se limita à representação de personagens femininas; ela se configura como um espaço de contestação e ressignificação, no qual as mulheres se apropriam de suas próprias histórias e encontram na palavra um instrumento de libertação.

2.0 VOZ FEMININA E SUAS NARRATIVAS – TEOLINDA GERSÃO NA LITERATURA PORTUGUESA

Teolinda Maria Sanches de Castilho Gersão Gomes Moreno nasceu no dia 30 de janeiro de 1940, na cidade de Coimbra. Ela cresceu em um ambiente familiar e social que a influenciou a escrever:

Sou um ponto de intercessão de muitas vidas e, se me tornei escritora, é por causa de todas elas. Se por exemplo herdei do meu pai a paixão da escrita, aprendi com a minha mãe que se pode viver com o mundo inteiro contra nós. Não sei, para escrever, qual dessas coisas me foi mais útil.

Os livros, portanto, e a escrita, já estavam lá, na vida da família, antes de fazerem parte de mim. Os livros estavam na casa, como as camas, as mesas ou outras peças de mobília. Ou como a fruta, a água, o pão. Pertenciam ao quotidiano, aos objetos de consumo essencial, para os quais tinha sempre de haver dinheiro porque não se podiam dispensar (outras coisas, sim) (Gersão, 2022, p. 16).

Teolinda Gersão vem de uma família da classe média e iniciou sua educação em uma escola privada em Coimbra. A escritora rememora seus primeiros anos escolares como um período que posteriormente foi decisivo para a escolha de seus estudos e de sua profissão. Dedicou-se à música em seu ensino secundário, estudou piano durante seis anos no Conservatório de Coimbra. Kursou Germanística e Anglistica na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Realizou um intercâmbio na Faculdade de Letras da Universidade de *Tübingen*, em 1961. Após se formar pela Universidade de Coimbra, em 1963, continuou seus estudos em Literatura Alemã na Universidade Técnica de Berlim, onde também foi leitora de português.

Além de ter morado na Alemanha, viveu dois anos em São Paulo, onde iniciou a escrita de *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984) e conheceu Moçambique, lugar em que decorre o livro *A árvore das palavras* (1997). Teolinda Gersão começou a ensinar Literatura Alemã e Inglesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1965. Em 1975, aceitou um convite da Universidade Nova de Lisboa para lecionar Literatura Alemã e Literatura Comparada, onde permaneceu até 1995. Nesse ano, já como professora catedrática, deixou a universidade para se dedicar exclusivamente à sua própria produção literária.

Gersão fez sua estreia na literatura com o romance *O silêncio* (1981). Desde então, escreveu vinte livros, que foram publicados e traduzidos em mais de vinte países, sendo o mais recente a *Autobiografia não escrita de Marta Freud* (2024). Embora tenha se estabelecido principalmente como romancista, também publicou duas novelas, *Os teclados* (1999) e *Os anjos* (2000), e seis coletâneas de contos: *O mensageiro e outras histórias com anjos* (2003), *Histórias de ver e andar* (2003), *A mulher que prendeu a chuva* (2007), *Prantos, amores e*

outros desvarios (2016), *Atrás da porta e outras histórias* (2019) e *Alice e outras mulheres* (2020). Várias de suas obras foram adaptadas para o cinema e o teatro, sendo encenadas em Portugal, Alemanha e Romênia.

A produção literária de Gersão tem atraído a atenção acadêmica, resultando em numerosos estudos, tanto em universidades brasileiras quanto em universidades estrangeiras. Em reconhecimento à sua contribuição literária, a Revista do Centro de Estudos Portugueses, da Universidade Federal de Minas Gerais, dedicou um volume inteiro em sua homenagem. Intitulado *Teolinda Gersão: 40 anos de vida literária* (2023), foi uma iniciativa dos pesquisadores Annabela Rita, Miguel Real e Roberto Bezerra de Menezes, celebrando quatro décadas da carreira da autora.

Gersão é uma das escritoras atuais mais lidas em Portugal, recebeu alguns dos mais renomados prêmios literários de seu país, dentre os quais se destacam o Prêmio do P.E.N. Clube Português de Narrativa (1981 e 1989), o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1995), o Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco (2002), o Prêmio Fernando Namora (2001 e 2015), o Prêmio Literário Fundação Inês de Castro (2008) e o Prêmio Vergílio Ferreira (2017), pelo conjunto da sua obra. Sua escrita tem desafiado as fronteiras da narrativa contemporânea e enriquecido o debate literário com sua voz única e perspicaz. Neste capítulo, exploraremos a atuação de Teolinda Gersão na literatura portuguesa, examinando suas contribuições e os debates que suas obras promovem.

Para compreender o impacto de Teolinda Gersão na literatura portuguesa, é crucial situá-la dentro do contexto literário do país. Nascida na década de 40, Gersão testemunhou e participou de um período de transformação na sociedade portuguesa, desde o fim da ditadura salazarista até a entrada na União Europeia. Os anos posteriores à revolução de 1974 tornaram-se um período muito produtivo na produção portuguesa, surgindo inúmeras novas obras. Seguramente, um acontecimento tamanho que é uma revolução pode exercer a função de elemento motivador para as diversas áreas de atuação humana, influenciando a toda a produção artística e, especificamente, a literatura (Silva, 2017).

Nesse contexto surge o primeiro romance de Teolinda Gersão. Sua obra reflete essas experiências, explorando temas como a construção da identidade feminina, a memória, o poder, a alienação e os desequilíbrios do mundo. Em Portugal, em 1981 e 1982, datas dos seus primeiros romances, grande parte da igualdade conquistada pela mulher ainda não havia sido legalmente reconhecida, e sua posição na família, no trabalho e na sociedade, continuava sendo (fato que se repete na contemporaneidade) inferior e opressiva, frustrando a possibilidade de realização individual (Rita e Real, 2021).

Um dos aspectos mais distintivos da escrita de Gersão é sua habilidade em criar narrativas que desafiam as convenções tradicionais. Suas obras frequentemente apresentam estruturas narrativas não lineares e personagens complexos cujas vozes se entrelaçam para formar um mosaico multifacetado da condição humana. Essa escrita tende a desenvolver-se por quatro pontos focais: perspético, anamorfótico, simbólico e ensaístico (Rita e Real, 2021). Em romances como *A mulher que prendeu a chuva* (2007) e *Os teclados* (1999), Gersão demonstra uma maestria na construção de enredos que convidam o leitor a questionar as noções preconcebidas de realidade e verdade.

Além da inovação formal, as obras de Teolinda Gersão também são marcadas por sua profundidade psicológica e sensibilidade para com as complexidades das relações humanas. Suas personagens são frequentemente confrontadas com dilemas morais e existenciais, e é através de seus conflitos internos que Gersão revela as tensões subjacentes na sociedade portuguesa contemporânea ao abordar questões como o papel da mulher na sociedade e a crise de identidade nacional. É neste sentido, dentro da afirmação histórica e literária do feminino, que os romances de Teolinda Gersão devem ser compreendidos: no interior de uma espécie de reta final de uma longa luta pela liberdade e independência da mulher portuguesa e europeia (Rita e Real, 2021).

Além disso, as obras de Gersão têm sido objeto de debates sobre questões de identidade nacional e cultural. Sua representação de Portugal como um espaço heterogêneo e plural desafia as narrativas dominantes de uma nação homogênea e estática, e suas histórias frequentemente exploram as tensões entre tradição e modernidade, localidade e globalidade. Como resultado, Gersão tem contribuído significativamente para expandir os limites da literatura portuguesa e para promover uma compreensão mais rica e inclusiva da identidade nacional. Sua escrita inovadora, profundamente humana e engajada, desafia os leitores a repensar suas concepções sobre o mundo e a sociedade.

Annabela Rita e Miguel Real (2021) afirmam que poucos escritores portugueses tratam a língua portuguesa com tanta delicadeza e harmonia quanto Gersão. A escrita desta autora é marcada por uma harmonia peculiar, expressa por meio de parágrafos curtos e soltos que se unem para formar a totalidade de suas obras. Esta abordagem contrasta com a retórica prolixa e a continuidade lógica da trama comum, revelando uma contenção narrativa que sugere significados de forma sutil, sem os explicar completamente. Cada parágrafo deixa uma pista de sentido que, ao se conectar com os demais, gradualmente constrói a estrutura e o significado do romance ou conto.

A harmonia também se manifesta no estilo conciso, formador de blocos de texto que se assemelham a um quebra-cabeça, o qual desafia o leitor a reconstruir a cronologia e a ordem estrutural da narrativa. As personagens são caracterizadas com poucos traços, mas suficientes para sua compreensão, enquanto a narrativa exhibe uma ludicidade marcante em que a descrição e a narração predominam sobre o diálogo, evocando um tom lírico-melancólico.

A escrita é suave e desprovida de dramatismo, evitando adjetivos eloquentes e privilegiando o “mostrar” em vez do “dizer”, revelando situações sem uma elaboração conceitual extensa. A narrativa como um todo possui um caráter clássico, transmitindo uma sensação de realidade histórica desejada, ao mesmo tempo em que adota uma composição temporal e espacial moderna. As ideias são delineadas de forma clara, porém não explicativa, enquanto a descrição psicológica das personagens é envolta em mistério, conferindo um toque contemporâneo à obra.

Além disso, permeando toda a narrativa, há uma melancolia presente, impregnada por um lirismo sereno que cobre a realidade histórica com um manto de nostalgia por tempos passados ou por futuros harmoniosos. Esta melancolia desperta nos leitores um estranho sentimento de presença, completando o mosaico de emoções e sensações que permeiam a obra. Os livros de Gersão são harmônicos, são fortes e possuem reflexões potentes. Para mostrar um pouco de seu trabalho, foram escolhidos quatro de seus livros que ilustram essa força e harmonia. Ao escolher os livros, levaram-se em consideração as narrativas que mais apresentam protagonismo feminino. Os livros são: *O silêncio* (1981), *A casa da cabeça de cavalo* (1995), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) e *o Regresso de Júlia Man a Paraty* (2021).

2.1 O Silêncio

Você sonha demais, e, à força de querer outras coisas que não há, vai negando as coisas que existem, o que é uma forma de alienação pura e simples. Porque o que havia entre ambos, separando-os, eram as falsas dimensões sonhadas, disse Afonso, e por isso ele proibia-a de sonhar. Mas ela abria um guarda-sol na varanda e sonhava debaixo do guarda-sol, ou abria guarda-chuva na rua, e sonhava debaixo do guarda-chuva, onde ele não pudesse ver a sua cabeça e os sonhos que corriam dentro dela (Gersão, 1981, p. 55).

O silêncio é a primeira obra de Teolinda Gersão, publicada em 1981. Este romance é um dos livros mais emblemáticos da autora. O seu tema central, como já menciona o título, é o silêncio, que está presente de várias formas ao longo da narrativa.

O enredo é centralizado nas relações de Lúcia e Afonso e de Lavínia e Alfredo. Lúcia, uma jovem pintora que busca sua identidade e que não deseja ter uma vida como a de sua mãe,

Lavínia, uma estrangeira que nunca se adaptou a Portugal e que tem um casamento frustrado. Lídia se relaciona com Afonso, um cirurgião, mais velho, que não compreende o mundo imaginativo de Lídia, o que resulta em uma dinâmica de rejeição à submissão e de busca por igualdade. As principais personagens são Lídia (protagonista e narradora), casada com Afonso; Lavínia, mãe de Lídia, esposa de Alfredo; Herberto, amante de Lavínia; e Alcina, primeira esposa de Afonso.

O livro situa-se no contexto da sociedade portuguesa dos anos 1980, um período ainda muito marcado pelo patriarcado. Há uma tentativa dos homens e da sociedade de silenciar as mulheres e há também o silêncio imposto pela ditadura, que molda as relações sociais e políticas do país. Apesar das mudanças sociais e políticas que ocorreram após a Revolução dos Cravos em 1974, Portugal ainda impusera severas restrições às mulheres, especialmente no que diz respeito à expressão pública e à autonomia pessoal. O romance reflete sobre essas restrições e as critica, oferecendo uma visão intimista das dificuldades enfrentadas pelas mulheres que buscavam uma voz própria e uma identidade independente num ambiente predominantemente masculino.

Uma das temáticas centrais de *O silêncio* gira em torno da luta das mulheres contra o silenciamento imposto pelo patriarcado. A protagonista, Lídia, tenta romper com este silêncio por meio de atos de resistência pessoal e de questionamento das normas sociais. A narrativa expõe o silêncio não apenas como uma ausência de voz, mas também como uma forma de opressão que se manifesta nas relações cotidianas, na estrutura familiar e nas expectativas sociais. A resistência de Lídia pode ser vista em ações menores, desde suas tentativas de comunicação com seu cônjuge Afonso até suas ações mais radicais, como o aborto realizado por ela, que simboliza uma rejeição das normas patriarcais e uma busca por autodeterminação.

Além disso, *O silêncio* aborda a intersecção entre o pessoal e o político, mostrando como as experiências individuais das mulheres estão profundamente enraizadas em estruturas sociais mais amplas. A relação entre Lídia e Afonso, assim como a de Lavínia e Alfredo, exemplifica as dinâmicas de poder e a desigualdade de gênero. As personagens femininas são representadas em sua luta por autonomia e reconhecimento em um mundo que frequentemente as nega. A obra, ao tratar da comunicação difícil entre os sexos e da busca por liberdade e igualdade, reflete as experiências de suas personagens e faz uma crítica incisiva à sociedade de sua época, destacando a necessidade de mudança e a importância da voz feminina na construção de um novo tecido social.

A estrutura do romance é fragmentada e não linear, refletindo a complexidade das experiências e emoções das personagens. A trama é composta por pequenas histórias que se

entrelaçam, mas que não se conectam de forma linear, criando uma narrativa que se revela aos poucos. Esta estrutura fragmentada permite à autora capturar a vida humana como um fluxo de pensamentos e emoções, em que cada detalhe pode se tornar o ponto de partida para outra história. A ausência de uma linha de ação evidente e a justaposição de episódios aparentemente desconexos contribuem para uma sensação de introspecção e profundidade psicológica, oferecendo ao leitor uma visão íntima do mundo interior das personagens.

Com efeito, O silêncio rompe com a cronologia como enquadramento categorial do tempo, compõe a narrativa, como vimos, ao modo de um puzzle labiríntico, cria um universo interior de personagens que transfigura a lógica da realidade numa lógica da consciência que, no entanto, representa com fidelidade a realidade social, e cria uma nova sinalética para sublinhar partes do texto — isto é, em conjunto, liberta o romance das anteriores grilhetas realistas, obedientes a uma gramática formal provinda do século XIX, quando dominava o modelo masculino da escrita (Rita e Real, 2021, p. 43).

A narrativa é conduzida principalmente do ponto de vista da protagonista Lídia, alternando entre a primeira e a terceira pessoa, o que pode dificultar o ato de distinguir entre a perspectiva da narradora e a da personagem. Essa alternância de vozes narrativas reflete a confusão e a sobreposição de identidades que Lídia experimenta ao longo da história. A autora utiliza essa técnica para mergulhar o leitor nas percepções subjetivas de Lídia, em que a realidade é filtrada através de suas memórias e imaginação. As conversas e eventos são muitas vezes apresentados como fragmentos de memória, criando uma narrativa que é tanto imaginária quanto realista e que desafia as convenções tradicionais de linearidade e clareza.

A divisão do romance em três partes que simbolizam as estações do ano – verão, outono e inverno – serve como uma metáfora para a progressão e a deterioração da relação entre Lídia e Afonso (Díbalová, 2017). Esta divisão também pode ser vista como uma representação do ciclo da vida, em que cada estação marca uma fase diferente de crescimento e transformação. Na primeira parte, a narrativa é mais voltada para a busca de um diálogo, a tentativa de comunicação. Na segunda parte, há um foco maior nos pensamentos internos de Lídia, refletindo seu isolamento crescente. Na última parte, Lídia se realiza como a heroína de sua própria vida, tomando decisões que a libertam das restrições impostas por Afonso e pela sociedade. Esta estrutura tripartida organiza a narrativa e também enfatiza a evolução emocional e psicológica da protagonista.

Os conflitos são profundamente enraizados nas dinâmicas de gênero e poder em meio à sociedade patriarcal. Lídia enfrenta um constante embate entre seu desejo de liberdade e autoexpressão e as expectativas restritivas de sua relação com Afonso. Este conflito é

exacerbado pela falta de comunicação entre os dois, posto que Afonso frequentemente nega a validade das experiências e emoções de Lídia, impondo um silêncio que simboliza a opressão feminina. Lídia busca afirmar sua identidade e resistir às tentativas de Afonso de moldá-la conforme suas expectativas, gerando um tensionamento contínuo entre conformidade e resistência.

Outro conflito central é o interno, vivenciado por Lídia e refletido na sua luta para não repetir os padrões de submissão e autonegação observados na vida de sua mãe, Lavínia. Esta, uma russa que nunca conseguiu se adaptar completamente à vida em Portugal, representante da geração anterior de mulheres que sucumbiram às pressões patriarcais, culminando em seu trágico suicídio. Lídia, por outro lado, luta para não se tornar uma figura passiva e submissa como sua mãe, buscando através de sua arte e imaginação um meio de escapar e redefinir seu papel. Esse conflito interno é intensificado pela sua relação com Afonso, que, como Alfredo, representa o princípio masculino que tenta controlar e limitar o princípio feminino.

As resoluções dos conflitos em *O silêncio* são complexas. A separação de Lídia de Afonso é um ato de libertação, marcando o ponto alto de sua resistência contra o silêncio imposto. Esta decisão simboliza a ruptura de uma relação opressiva e um passo em direção à autodeterminação e à rejeição das normas patriarcais. A realização de um aborto nas últimas páginas do romance é uma resolução radical que enfatiza a autonomia de Lídia sobre seu próprio corpo e sua vida. Esta escolha controversa pode ser vista como uma declaração de independência, um rompimento definitivo com o controle masculino. Em contraste, a resolução de Lavínia é trágica e definitiva, encontrando no suicídio uma fuga ao silêncio e à opressão.

A narrativa de Lídia revela sua luta pela liberdade, que culmina em sua decisão de não ter filhos com Afonso e de terminar a relação. A história de Lídia é uma busca pela identidade e pela independência, contrastando com a submissão de sua mãe. *O silêncio* oferece uma representação das diferenças entre homens e mulheres, destacando a passividade masculina e a luta feminina pela autoafirmação. Gersão explora as complexidades das relações humanas, a luta pela identidade feminina e a resistência contra as estruturas patriarcais. O romance é um retrato íntimo e fragmentado das vidas das personagens, capturando a essência de suas experiências e emoções de maneira profunda e evocativa.

2.2 A Casa da Cabeça de Cavalo

E para mais o que é que o bispo ou outro homem qualquer sabia de mulheres, se nunca tinham sido senão homens? (Gersão, 1995, p. 212).

A casa da cabeça de cavalo, de Teolinda Gersão, explora temas como identidade feminina, memória e relações familiares. Publicado em 1995, é um romance que mergulha na complexidade das relações humanas. No panorama do romance contemporâneo, o universo feminino é especialmente valorizado, fruto de uma escrita nova que valoriza a construção da identidade feminina e atribui um novo sentido para o tema da casa (Rita e Real, 2021). Inicialmente, é uma narrativa difícil, a qual requer do leitor uma atitude de persistência e disponibilidade, características marcantes da obra de Gersão.

A história gira em torno de uma antiga casa senhorial e de seus habitantes ao longo dos anos. A casa, quase um personagem, testemunha os dramas, segredos e transformações de várias gerações. Entrelaçando eventos históricos com a vida íntima das personagens, o romance oferece uma visão aprofundada do tempo e da memória. A casa tem uma cabeça de cavalo em sua entrada. O cavalo representa tanto o esplendor da vida quanto o reino da morte, bem como a condução das almas. A casa em si representa a cultura e a tradição portuguesa, que são questionadas por Gersão (Sousa, 2020).

A narrativa é pontuada por elementos de mistério e fantasia, como sugerem títulos de capítulos como “Aparições e desapareção da casa e outras desapareções”. Esses elementos conferem à história um caráter quase mágico, enquanto a intertextualidade e as alusões literárias enriquecem a trama e desafiam o leitor a explorar além da superfície (Tavares, 2000). As personagens são cuidadosamente desenvolvidas e apresentadas com profundidade psicológica e complexidade emocional:

No que respeita ao estatuto social das personagens, é marcante a inferioridade da mulher face ao homem (Duarte Augusto, Filipe), mas também os afazeres e as características de cada uma, Carmo bordadeira, a sedução em Virita, que, mesmo assim, não consegue pretendente, Maria Badala, o cuidado da casa, com um especial apego a histórias de bruxas e feiticeiras, Maria Benta, o cozinhar, Maria do Lado, obediente a Filipe, o intruso francês (Rita e Real, 2021, p. 60).

A obra se desdobra em camadas de significado, envolvendo personagens espectrais e uma casa que guarda segredos profundos. No centro da narrativa, encontram-se os habitantes invisíveis da Casa, seres que após a morte continuam a existir numa espécie de limbo entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Essas personagens são conduzidas por uma necessidade urgente de preservar memórias, uma tentativa desesperada de se fixarem ao passado para adiar o desconhecido da morte.

Os personagens, como Ercília, Januário, Carmo, Inácio e outros, revelam-se através de suas histórias pessoais e das narrativas que contam uns aos outros. As histórias dos antepassados

dos habitantes invisíveis se entrelaçam com suas próprias vivências pós-morte. Cada um carrega consigo as memórias, os temores e os desejos que transcendem a barreira da morte. Eles são simultaneamente cativantes e melancólicos, presos em um ciclo eterno de contar histórias para evitar o esquecimento total, o qual seria o equivalente a uma segunda morte. Há de se destacar a importância de Januário para a preservação da história, haja vista que ele tem a função de escrever todos os fatos, auxiliando a manutenção da presença deles.

O romance realça o contraste das personalidades das irmãs, Maria do Lado e Virita. Maria do Lado é mais velha e, com a morte da mãe, acaba assumindo toda a responsabilidade da casa. Ela é descrita como uma mulher rígida, até mesmo em seu tamanho; ela nunca sorri e é muito submissa, inicialmente, ao pai e, depois, ao marido. Maria do Lado perpetua a figura preconizada da mulher portuguesa (Sousa, 2020). É a extensão dessa tradição, uma mulher religiosa, rígida, com um ar severo e dedicada ao lar. Virita, por outro lado, é encantadora e muito bonita. Contudo, apaixona-se por um estrangeiro chamado Felipe, com quem pensa que irá casar, mas Felipe aceita a proposta de Duarte Augusto (o pai de Virita e Maria do Lado) para casar-se com Maria do Lado. Virita não supera o casamento de seu amado com sua irmã e decide não aceitar nenhum outro pretendente, ficando sozinha.

Outra personagem emblemática é Maria Badala, que representa o “riso” em meio à narrativa. O riso pode ser visto como a desconstrução da tradição: “Ela ria. E o seu riso abanava a Casa, que tremia até aos alicerces: telhas, vigas, traves, vidros, janelas estremeciam, as portas oscilavam nos gonzos, a louça tilintava nos armários” (Gersão, 1995, p. 179). Maria Badala lutava contra a casa, buscava mudanças para si e para as outras mulheres. Estava sempre tentando fazer com que as moças tivessem comportamentos diferentes do esperado (Sousa, 2020). Badala levanta diversos questionamentos sobre a ordem social da época, principalmente sobre a posição da mulher e a diferença de tratamento para homens e mulheres.

Esta narrativa de Teolinda Gersão é repleta de simbolismos e metáforas, em que a própria “casa da cabeça de cavalo” assume uma dimensão mítica. É o ponto central de todas as narrativas, o lugar onde passado e presente se encontram e onde os personagens buscam respostas para suas existências prolongadas e para o medo da extinção de suas identidades. A temática da morte é central, mas não de uma maneira sombria e fatalista; ao contrário, é explorada como um ciclo natural da vida, no qual os protagonistas enfrentam suas angústias e buscam significado em suas memórias. A luta contra o esquecimento é um tema universalmente humano, intensificado pelo cenário fantástico e pela introspecção profunda dos personagens de Gersão.

Além disso, a estrutura narrativa do livro permite uma reflexão sobre o poder transformador das histórias. As narrativas não são apenas registros do passado, são instrumentos para moldar a compreensão e a percepção dos próprios narradores. A habilidade de contar histórias se torna um ato de resistência contra o esquecimento, uma forma de perpetuar a identidade e o legado pessoal.

Em suma, *A casa da cabeça de cavalo* é uma obra que desafia as fronteiras entre vida e morte, realidade e fantasia, oferecendo uma reflexão profunda sobre a natureza humana e a importância de lembrar-se e de ser lembrado. No geral, o livro questiona os valores tradicionais de Portugal por meio dos conflitos entre as personagens, destacando os pontos distintos em relação à tradição portuguesa e à mudança.

2.3 Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo

De repente debaixo dos pés o chão faltando, a sua cabeça, o seu corpo explodindo, os seus olhos caindo vertiginosamente no escuro, a floresta desaparecendo, arrastada pelo sangue, uma dor rebentando na boca, porque o Senhor do Mar é o Senhor da Morte e a sua ambição não tem limite, porque nos aniquilamos ele impera e porque desistimos de viver ele se apodera da nossa força (Gersão, 1982, p. 151).

Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão, foi publicado pela primeira vez em 1982. Este livro, com sua prosa intimista e introspectiva, está inserido no gênero literário do romance psicológico, caracterizado pela exploração profunda de emoções e pensamentos das personagens. Os temas centrais incluem a memória, a identidade, a solidão e a busca por significado. A memória é tratada como um elemento fluido e mutável, que molda a identidade das personagens e influencia suas ações no presente.

A obra aborda diversos fatos históricos significativos para a história recente de Portugal, destacando momentos de opressão sob o regime salazarista, os horrores da guerra colonial e a alegoria da Revolução dos Cravos. Essas referências históricas são apresentadas de maneira diluída, emergindo através das divagações, lembranças e do mundo interior fragmentado das personagens, especialmente as femininas, como Hortense e Clara. A narrativa não busca uma glorificação nostálgica da história portuguesa, mas uma revisão crítica da tradição e da política do país, em consonância com as características da ficção portuguesa contemporânea, que reconfigura o contexto histórico com novos significados.

A protagonista, Hortense, lida com angústias e memórias do passado, enquanto o romance explora seu mundo interior e seus relacionamentos. A obra apresenta a fragmentação da mente de Hortense e sua busca por um motivo para continuar vivendo após as perdas de seu filho e marido devido à guerra. Hortense é uma figura feminina rebelde e subversiva, que

desafia os padrões sociais e políticos da época. Ela luta contra as imposições de uma sociedade machista e preconceituosa, rompendo com o silêncio e com a submissão feminina (Luís e Luís, 2021). A narrativa também aborda a condição da mulher na sociedade, ressaltando a submissão, a opressão e a luta por autonomia e liberdade.

A obra realiza um apanhado crítico da identidade portuguesa, destacando os efeitos da tradição cultural. Em vez de exaltar o passado glorioso, Gersão desconstrói os arquétipos e o ideal de nação. O mar, tradicionalmente símbolo de expansão e progresso, é reinterpretado como um elemento tirânico, associado à partida sem retorno e à amargura. A protagonista, Hortense, expressa uma consciência crítica da história portuguesa, rejeitando a visão nostálgica e assumindo um posicionamento de revolta contra a passividade histórica. Este sentimento é capturado na sua aversão ao cais, um lugar de despedidas e desastres, representando a imobilidade e a submissão de um povo atado à sua condição.

A descrição do cenário, em particular a paisagem marítima, é rica e evocativa. O mar, com suas marés e mudanças constantes, pode ser percebido como uma metáfora para os estados emocionais das personagens, refletindo tanto a calma quanto a turbulência interna. Este simbolismo naturalista é uma característica distintiva do estilo de Gersão, que utiliza o ambiente para espelhar os sentimentos e os estados psicológicos das suas personagens (Luís e Luís, 2021).

O mar, na narrativa de Gersão, simboliza não apenas o passado imperial de Portugal, mas também o sofrimento e a perda pessoal. Quando Pedro, filho de Hortense, parte pelo mar e não retorna, ela percebe o mar como um “buraco de água negra”, um elemento que leva à ausência e à dor. Esta percepção é reforçada pela oposição entre o canto do mar e o grito de Hortense, simbolizando a luta entre a passividade imposta pela história e a resistência ativa da personagem. Gersão subverte a imagem tradicional do mar, usando-o para criticar o fascismo e a visão idealizada da história portuguesa. A narrativa metonímica liga o íntimo ao coletivo, ampliando a dimensão pessoal de Hortense para refletir o contexto histórico e cultural de Portugal. A emigração e a guerra são apresentadas como formas de ausência, enfatizando a continuidade da opressão e a falsa promessa de liberdade (Costa, 2011).

Hortense, ao discutir a morte dos soldados, usa uma ironia mordaz para destacar o descompasso entre a percepção oficial e a realidade vivida pelas mulheres que perderam seus entes queridos. Ela dismantela a ideia de um Estado benevolente, que, supostamente, cuidaria dos corpos dos mortos e traria de volta os restos mortais deles, procurando as melhores folhas e ramos para dissimular a campa. Essa ironia questiona a hipocrisia do sistema e ressalta a distância entre o discurso oficial e a dor real das mães e esposas que sofrem.

A crítica se aprofunda com a construção de uma estátua que, ao invés de glorificar os soldados mortos, ironicamente se transforma em uma representação de seus verdadeiros destinos: “Num gesto de espontânea gratidão mandaram fazer um monumento, uma mulher segurando ao colo uma criança, e embaixo, no pedestal de pedra, uma legenda comovida e simples: <<A O.S., as mães agradecidas>>” (Gersão, 2019, p. 71). A imagem da estátua, originalmente um símbolo de heroísmo, desvela-se como uma sátira cruel, transformando o herói em um mártir desfigurado, no qual o patético e o trágico se fundem, desafiando qualquer leitura superficial da história.

O nome Oliveira Salazar, simbolizado pela sigla O.S., torna-se uma presença constante e opressiva, um Deus tirânico que se impõe ao povo. Sua figura é descrita como um ente indestrutível, um “princípio e fim de todas as coisas”, contra o qual qualquer tentativa de rebeldia é vista como fútil. A dominação de Salazar se materializa em sua figura e em seus agentes, que espalham medo e silêncio: “a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordada do silêncio” (Gersão, 1982, p. 66).

A narrativa se entrelaça com a história de Portugal, mostrando como a opressão do Estado Novo permeava todos os aspectos da vida social, política e religiosa. A utilização da doutrina católica como sustentáculo do regime é crítica e poderosa, destacando a manipulação das crenças populares para manter o controle. Essa análise revela um regime autoritário e uma sociedade que se vê entrelaçada em um tecido de repressão e medo, em que a linguagem é mutilada pela censura, eliminando palavras como “liberdade”, “amor”, “esperança”, símbolos de resistência que poderiam fomentar a revolução.

A Revolução dos Cravos e a queda do regime são representadas por meio de uma procissão religiosa, em que a destruição da imagem do “Senhor do Mar” simboliza a queda de Salazar. A celebração do milagre se transforma em um momento de despertar, em que o povo se liberta das amarras da opressão:

mas de repente, no extremo da falésia, a imagem cai, rasga-se o pano de cetim que reveste o andor, os homens surgem à luz do dia, exaustos, despindo as opas e os casacos e limpando às mangas o suor da cara, os anjos tiram as asas e são apenas crianças, outros atiram fora as coroas de espinho e deixam cair os panos brancos das mortalhas, a música muda e há uma outra voz no altifalante (Gersão, 1982, p.114).

Essa cena alegórica transcende a narrativa histórica, transformando a opressão em um espetáculo de libertação e renascimento.

Contudo, a história não se encerra com a queda do regime. O drama das personagens, especialmente de Gil, ilustra a persistência do medo e da desorientação, mesmo após a

libertação. O “olho de vidro” do opressor segue presente na memória dos exilados, desafiando-os a reconstruir suas vidas em meio às cicatrizes deixadas pela ditadura. Essa condição de estilhaçamento e medo perpetua a sensação de vigilância e de perda de identidade, como se o regime ainda os seguisse, impondo silêncio e reclusão.

Outro elemento importante na obra é a exploração da condição feminina. A autora aborda questões de gênero, como a opressão e a liberdade, através das experiências de Hortense e Clara. Estas personagens enfrentam desafios relacionados às expectativas sociais e às limitações impostas pela sociedade patriarcal. Nesta obra, surge a primeira personagem feminina, criada por Gersão, que subverte os lugares da casa: Clara, a nora de Hortense, influenciada pela Europa dos anos 60 (Rita e Real, 2021).

Como em *O silêncio*, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* corta com a cronologia como enquadramento categorial do tempo, compõe a narrativa ao modo de um puzzle labiríntico, funde a representação escrita com a representação pictórica (o romance pode ser interpretado como o desenvolvimento escrito do quadro que Hortense pinta), cria um universo interior da personagem (Hortense) que transfigura a lógica da realidade numa lógica da consciência e da memória, que, no entanto, reproduz com fidelidade a realidade social portuguesa das últimas décadas do regime do Estado Novo, e, prolongando o estilo de *O silêncio*, cria uma nova sinalética para sublinhar partes do texto — isto é, em conjunto, liberta o romance das anteriores grilhetas realistas, obedientes a uma gramática formal provinda do século XIX (Rita e Real, 2021, p. 48).

Paisagem com mulher e mar ao fundo não se propõe apenas a documentar um período histórico, mas também a desfigurá-lo, transformando-o em uma paisagem literária onde a crítica social se funde com a poética. A narrativa, ao desmascarar a farsa e a crueldade do regime, não só expõe os horrores do passado como também celebra a força de um povo que, por meio do sofrimento e da resistência, encontrou a coragem de se reerguer. A história de Hortense e das mulheres que sofreram, as imagens despojadas e os diálogos repletos de ironia e dor mostram a jornada para transcender a opressão e buscar a liberdade.

Paisagem com mulher e mar ao fundo é uma obra que destaca o talento de Teolinda Gersão em explorar o mundo interior das suas personagens por meio de uma prosa lírica e introspectiva. A narrativa, rica em simbolismo e emocionalmente ressonante, oferece uma reflexão profunda sobre a condição humana e a experiência feminina.

2.4 O Regresso de Júlia Mann a Paraty

Agora a liberdade entontecia-a, como se tivesse bebido de um trago um vinho demasiado forte. A ideia de agir por impulso, sem pensar, dava-lhe um prazer intenso: deslizava na água, cada vez mais depressa, sentindo-se louca e rindo com aquelas gargalhadas excessivas, que muitos consideravam escandalosas. Sabia isso mas

sempre os ignorara, e não deixara de rir daquele modo, muito seu, vingando-se pelo riso do que a sociedade dizia e pensava dela (Gersão, 2021, p. 75).

O romance *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* foi publicado em 2021 e é composto por três capítulos com narrativas independentes que dialogam entre si. Teolinda Gersão utiliza três personalidades reais como protagonistas em seu livro: Freud, Thomas Mann e Júlia Mann. Com isso, ela insere elementos históricos que se misturam à ficção.

No primeiro capítulo, intitulado “Freud Pensando em Thomas Mann em Dezembro de 1938”, são apresentados os pensamentos do personagem Freud sobre suas ações, a psicanálise como salvação para a humanidade, o nazismo e suas reflexões sobre Thomas Mann. É uma análise das ações e escolhas de Thomas Mann pelo ponto de vista de Freud.

O segundo capítulo, “Thomas Mann Pensando em Freud em Dezembro de 1930”, funciona como uma resposta antecipada de Thomas Mann a Freud. Apesar de não seguir a cronologia, é como se Mann já estivesse ciente das questões levantadas por Freud. Neste capítulo, Mann expõe suas opiniões sobre a política, que considera corrompida, sua sexualidade e seus desejos por outros homens, seu casamento com Katia (uma judia que ele considera inferior a si), as intrigas familiares, a competição com seu irmão Heinrich Mann e suas impressões sobre Freud.

O terceiro capítulo, que compartilha o mesmo título do livro, “O Regresso de Júlia Mann a Paraty”, narra a trajetória de Júlia Mann, destacando sua importância como uma figura de destaque na obra. Conforme informado anteriormente, as obras aqui destacadas seriam as que enfatizam o protagonismo feminino. Desse modo, aqui será explorada a trajetória de Júlia Mann.

A narrativa do terceiro capítulo se debruça sobre a vida de Júlia Mann, uma figura cativante que nasce em Paraty, no Rio de Janeiro, filha de um pai alemão e uma mãe brasileira. Aos sete anos de idade, devido à morte de sua mãe, ela e seus irmãos foram levados pelo pai para a Alemanha, onde são deixados aos cuidados da família paterna. O sonho de Júlia de voltar ao Brasil é frustrado pela decisão do pai de mantê-los na Alemanha, lugar em que ela enfrenta uma série de desafios.

Júlia, sendo brasileira, lida com a xenofobia e a proibição de falar sua língua nativa ou rememorar seu país de origem. Apesar disso, ela resiste bravamente. “Queriam forçá-la a esquecer esse mundo, como se devesse envergonhar-se dele. Mas ela não queria esquecê-lo. Achava-o muito superior” (Gersão, 2021, p. 90). A personagem mantém viva sua paixão pelo Brasil e sua cultura, desafiando as imposições que tentavam apagá-la.

Além de preservar suas raízes culturais, Júlia se dedica à escrita, à música e ao amor, desafiando as convenções de sua época. Maria Heloísa Dias (1992 *apud* Rita e Real, 2021) ressalta que as mulheres, na obra de Gersão, são caracterizadas pela rebeldia e transgressão. Júlia Mann exemplifica isso ao lutar contra as expectativas patriarcais que buscaram relegá-la a uma posição secundária.

Júlia Mann, figura central no terceiro capítulo do romance *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* de Teolinda Gersão, emerge como uma mulher que, embora acossada pelas severas limitações impostas pela sociedade patriarcal de sua época, buscou incessantemente preservar sua identidade e autonomia. Nascida em uma época em que as mulheres eram frequentemente reduzidas a papéis subordinados, Júlia enfrentou a pressão de se conformar com os padrões estabelecidos pela cultura alemã, o que incluía mudar sua religião, ocultar sua origem e esquecer sua língua materna. “A vida anterior devia ser esquecida, como se não tivesse interesse nem valor” (Gersão, 2021, p. 83).

Mesmo aparentando conformidade, Júlia encontrou maneiras sutis de resistir. Manteve seu nome de família brasileira, Júlia da Silva Bruhns, e sempre escurecia seu cabelo, marcando sua diferença cultural. Essa resistência interior reflete uma forte determinação em manter viva sua essência e identidade. “Fazia questão de manter da Silva no seu nome, Júlia da Silva Bruhns. E sublinhava a sua diferença escurecendo o cabelo com óleo, embora, com o tempo, ele se tivesse já tornado mais escuro” (Gersão, 2021, p. 90).

A sociedade da época, dominada pelo patriarcado, não oferecia espaço para as aspirações artísticas e intelectuais das mulheres. Júlia, com seu talento para a escrita e a música, constantemente desafiava essas normas. Ela escrevia contos, diários e cartas; tocava piano e tinha o sonho de ser atriz. No entanto, esses interesses eram vistos como escandalosos para uma mulher, que deveria ser contida e discreta. Mesmo assim, Júlia transmitiu sua paixão artística a três de seus cinco filhos, demonstrando sua influência duradoura.

O casamento de Júlia com Thomas Johann Heinrich Mann, motivado por um dote generoso, revela as transações comerciais que frequentemente moldavam as uniões matrimoniais na época. “Fizera um casamento de conveniência, motivado por um dote compensador” (Gersão, 2021, p. 98). Júlia foi relegada ao papel de dona de casa, anfitriã e mãe, enquanto suas próprias aspirações eram ignoradas. Esta situação, uma repetição do padrão de sua própria mãe, evidencia como as estruturas patriarcais suprimiam os desejos e as escolhas das mulheres, reduzindo-as a meras mercadorias no mercado matrimonial (Lerner, 2019).

Júlia, no entanto, não aceitava passivamente essas imposições. Sua clareza de visão sobre a repetição desses padrões e sua determinação em não ser apenas um objeto de troca são evidentes: “Fora vendida e comprada para as funções domésticas que desempenhava, mas ela mesma, Júlia, nunca estivera à venda. Os seus sentimentos, desejos, escolhas e direitos, também não” (Gersão, 2021, p. 106). Essa percepção a levou a questionar sua identidade e seu papel na sociedade, uma reflexão crítica sobre as limitações impostas pelo patriarcado.

A infidelidade de Júlia e o nascimento de seu filho Viktor, filho de um aristocrata polaco, destacam sua busca por liberdade e realização pessoal, mesmo em um ambiente repressivo. Júlia não via o adultério como um crime maior, ao contrário da sociedade que perseguia as mulheres adúlteras com implacável violência. “Sempre procuraria outro homem e outra vida, não estava satisfeita com a sua” (Gersão, 2021, p. 105). Esta atitude subversiva expõe diretamente a hipocrisia da moralidade patriarcal, que tratava a infidelidade masculina com indulgência, enquanto condenava severamente as mulheres, revelando que as exigências sociais para homens e mulheres não eram as mesmas.

Todas as personagens apresentadas são mulheres inconformadas com sua realidade, que esperam mais da sociedade, bem como buscam mais liberdade e o direito de simplesmente serem. Estas estão à frente de seu tempo, assim como a autora, que, em 1981, já abordava assuntos tão críticos e pertinentes, denunciando a diferença no tratamento entre os gêneros.

2.5 A presença da mulher no panorama literário de Portugal após a Revolução dos Cravos

A Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974, marcou um ponto de inflexão na história de Portugal. Este evento pôs fim a quase meio século de ditadura e abriu caminho para transformações significativas em diversas esferas da sociedade portuguesa, incluindo a literatura. Um dos aspectos mais notáveis dessas mudanças foi o aumento da presença de mulheres escritoras na cena literária.

Antes da Revolução dos Cravos, Portugal vivia sob um regime ditatorial que impunha fortes restrições à liberdade de expressão. A censura governamental e a repressão política limitavam severamente o campo de atuação dos escritores. Além disso, a sociedade portuguesa era profundamente patriarcal, com normas rígidas que restringiam o papel das mulheres tanto na esfera pública quanto na privada. Com a revolução, veio a liberdade de expressão e uma democratização cultural que permitiu uma maior diversidade de vozes. Jane Tutikian, em seu artigo *Mulheres na literatura portuguesa e os seus novos rumos* (2022), afirma que a abertura política e a subsequente evolução social criaram um ambiente propício para que as mulheres começassem a se afirmar como escritoras e intelectuais:

Parece-me, entretanto, que as mulheres da Geração da Repensagem Portuguesa, e a expressão é de Maria de Lourdes Netto Simões (1996), são aquelas que, efetivamente, trazem consigo uma tripla conquista: a da liberdade, a conquista da identidade feminina e a conquista da escritura. Explico: o final do século XX, o imediatamente após a Revolução dos Cravos, o desfazimento do império, e a própria democracia, após os 48 anos de ditadura salazarista, abrem uma brecha por onde entra uma nova geração, também chamada de Geração de Abril. É o momento em que as escritoras portuguesas alinham-se às que em outros lugares do mundo procuram entender o país e sua identidade e, ainda, seu lugar de mulher neste mesmo país, fazendo proliferar as narrativas históricas (Tutikian, 2022, p. 186).

A pesquisadora ainda aponta que a Revolução dos Cravos foi um evento que desencadeou uma onda de transformações em todos os setores da sociedade portuguesa. O período que se seguiu à revolução foi marcado por uma intensa reorganização política, com a formação de um governo democrático e a implementação de novas políticas sociais e econômicas. A abolição da censura e a liberdade de imprensa permitiram que novas ideias e vozes emergissem no cenário público, criando um ambiente no qual a literatura poderia florescer. As mulheres, que antes enfrentavam barreiras significativas para expressar suas opiniões e experiências, começaram a encontrar plataformas em que suas vozes poderiam ser ouvidas e valorizadas.

Paralelamente, o fim do regime colonial português e a descolonização das colônias africanas em 1975 tiveram um grande impacto na sociedade portuguesa. O retorno de milhares de colonos portugueses e a integração de populações de ex-colônias trouxeram novas perspectivas e experiências para a literatura. Este período de transição foi marcado por uma reavaliação crítica da identidade nacional e colonial, temas que muitas escritoras começaram a explorar em suas obras. A literatura tornou-se um meio de examinar as consequências do colonialismo e os desafios do pós-colonialismo, proporcionando uma visão mais diversificada da sociedade portuguesa. Consoante a isto, Gerson Luiz Roani em *Sob o vermelho dos cravos de abril – literatura e revolução no Portugal contemporâneo* (2004), afirma:

Nesse cenário literário novíssimo, são narrativas revolucionárias, não só quanto à temática, mas, sobretudo, quanto à linguagem usada, as que exploram o campo da escritura feminina. A menção às autoras Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão, Maria Gabriela Llansol, Eduarda Dionísio, Wanda Ramos, Luísa Costa Gomes, Olga Gonçalves, Lídia Jorge, Helena Marques, Clara Pinto Correia, Maria Ondina Braga, sublinha a preocupação com a engenhosidade discursiva, remetendo para uma inovação formal operadora de diluições na conformação habitual dos gêneros literários. A essa deliberada renovação formal, enlaça-se a emergência do feminino na ficção. As vozes emergentes destas produções revelam-se, assumidamente, femininas, traduzindo a revolta e a denúncia contra a globalidade de um sistema, no qual as mulheres figuraram num plano assinalado pela submissão. São criações exorcizadoras de um universo português masculino que, ao longo de oito longos

séculos, condenou as mulheres à dor, à exclusão, à amargura, à violência e à desigualdade [...] (Roani, 2004, p. 26).

O movimento feminista começou discretamente a ganhar força em Portugal nos anos 1970 e desempenhou um papel crucial na mudança do panorama literário. Inspiradas pelas ondas feministas que varriam o mundo ocidental, as feministas portuguesas começaram a organizar-se e a lutar por direitos iguais, incluindo o direito à educação, ao trabalho e à participação política, ainda que, nos tempos atuais, o movimento não seja visto como sólido pela sociedade. Segundo Vivian Furlan, em sua tese *A liberdade feminina como força criadora* (2021), este movimento não só empoderou as mulheres, mas também inspirou muitas escritoras a abordar questões de gênero e a fazer denúncias em suas obras:

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 (Furlan, 2021, p. 23 e 24).

A literatura feminista emergente desafiou as narrativas tradicionais e ofereceu novas formas de entender a experiência feminina, contribuindo para uma literatura mais inclusiva e representativa. Uma das principais razões para o aumento da presença feminina na literatura portuguesa pós-revolução foi o acesso ampliado à educação. Com a democratização do ensino, mais mulheres tiveram a oportunidade de frequentar escolas e universidades, adquirindo, assim, a formação necessária para desenvolver suas habilidades literárias. A educação superior, antes reservada a uma elite, tornou-se mais acessível, e isso teve um impacto direto na produção literária.

A democratização do ensino pós-revolução teve um grande impacto na sociedade portuguesa, proporcionando às mulheres um acesso sem precedentes à educação. O fim da ditadura trouxe uma reforma educacional que visava universalizar o ensino básico e promover a igualdade de oportunidades. As mulheres, que anteriormente enfrentavam restrições significativas no acesso à educação superior, começaram a ingressar em universidades em números cada vez maiores. Para Maria Amélia Cupertino, “houve um maior investimento na educação das mulheres e das raparigas, incentivando a sua participação em todos os níveis de ensino” (2024, p. 2). Esse aumento no nível de escolaridade permitiu que mais mulheres

desenvolvessem suas habilidades literárias e tivessem a confiança necessária para perseguir carreiras como escritoras.

A revolução trouxe consigo uma série de mudanças sociais que desafiaram as normas tradicionais de gênero, e o movimento feminista, que ganhou força em Portugal na década de 1970, desempenhou um papel crucial ao questionar e combater a discriminação de gênero; as mulheres começaram a reivindicar mais direitos e espaços na sociedade, e isso refletiu na literatura. As escritoras deste período começaram a explorar temas antes considerados tabus, como a sexualidade feminina, a desigualdade de gênero e a opressão social, e essas narrativas não apenas enriqueceram a literatura portuguesa, mas também ajudaram a promover uma conscientização sobre as questões de gênero (Furlan, 2021).

A Revolução dos Cravos não apenas libertou Portugal de um regime autoritário como também contribuiu para o início de uma transformação cultural. Uma das mudanças mais significativas foi a redefinição dos papéis de gênero na sociedade: as mulheres começaram a reivindicar mais participação nas esferas pública e privada, questionando os papéis tradicionais que lhes eram impostos e os desafiando. Essa nova dinâmica social refletiu-se na literatura, e escritoras passaram a trabalhar e a expressar suas experiências e perspectivas de maneira mais aberta e assertiva, fazendo com que a literatura feminina pós-revolução frequentemente abordasse temas como a luta pela igualdade, a exploração da sexualidade e a desconstrução de estereótipos de gênero.

A emergência de movimentos sociais e culturais na década de 1970 e 1980 também teve um impacto significativo na literatura. Grupos feministas, sindicatos e outras organizações de base contribuíram para criar um clima de ativismo e de consciência social que influenciou profundamente a produção literária. Escritoras e intelectuais participaram ativamente desses movimentos, utilizando suas obras como ferramentas para promover a mudança social. Além de escrever ficção e poesia, muitas mulheres se engajaram em jornalismo, ensaios e outras formas de escrita crítica, abordando questões sociais e políticas com uma perspectiva feminista.

Neste sentido, torna-se indispensável pensar não só a respeito da literatura portuguesa produzida por mulheres, mas na sua importância no revigoração de uma memória que veio contribuir não só no panorama literário, mas também como função crítica, social e política na emancipação feminina em uma sociedade com cicatrizes ditatoriais profundas. Isto porque a literatura funciona também como instrumento de poder e divulgação de idéias, mas que, por muito tempo, se manteve arbitrariamente controlada não somente por determinados grupos sociais dominantes, como também por determinados gêneros (Furlan, 2021, p. 45).

Outro fator importante foi o surgimento de uma mídia mais diversificada e acessível (Freire, 2019). Com a queda da censura, novas publicações, editoras e plataformas de comunicação surgiram, proporcionando mais espaços para que as vozes femininas fossem ouvidas. A rádio, a televisão e, posteriormente, a internet permitiram uma maior disseminação das obras literárias e das ideias feministas. Este ambiente midiático mais aberto e pluralista não apenas ampliou o alcance das escritoras, mas também ajudou a criar uma rede de apoio e solidariedade entre elas. Essa visibilidade e conectividade fortaleceram a presença das mulheres na literatura e contribuíram para a construção de uma nova produção literária em Portugal.

Várias escritoras emergiram no cenário literário português após a Revolução dos Cravos, contribuindo significativamente para a literatura nacional. Entre elas, destacam-se: Sophia de Mello Breyner Andresen, cuja carreira, iniciada antes da revolução, consolidou-se após 1974 com obras fundamentais que a tornaram uma das vozes mais respeitadas da poesia portuguesa; Lúcia Jorge, uma das mais proeminentes autoras da geração pós-revolução, que abordou temas como o pós-colonialismo e a condição feminina em livros como *O dia dos prodígios* (1979) e *A costa dos murmúrios* (1988); Inês Pedrosa, jornalista e escritora, conhecida por romances que exploram a psique feminina e as dinâmicas das relações sociais; e Teolinda Gersão, autora pesquisada nesta dissertação, cuja obra vasta e reconhecida se debruça sobre a identidade feminina e a complexidade das relações humanas.

Atualmente, a literatura portuguesa é enriquecida pela diversidade de perspectivas e experiências trazidas pelas escritoras que emergiram após a revolução, consolidando um legado de resistência e criatividade que continua a inspirar novas gerações.

3.0 A MULHER DE PRANTOS AMORES E OUTROS DESVARIOS

Prantos, amores e outros desvários é uma obra da escritora portuguesa Teolinda Gersão, publicada em 2016. O livro se enquadra no gênero literário de contos e é uma coletânea que explora as complexidades das emoções humanas e das relações interpessoais.

3.1 Contextualização do gênero da obra

O gênero conto tem uma história rica e diversificada, evoluindo ao longo do tempo e adquirindo características únicas, que o diferenciam de outras formas literárias. Em suas análises, Alfredo Bosi (1974) mostra como esse gênero literário se diferencia dos demais, especialmente do romance, pela sua concisão e capacidade de criar um impacto rápido e duradouro no leitor.

Uma das características mais marcantes do conto, segundo Bosi (1974), é sua concisão. Ele argumenta que a brevidade do conto exige uma economia de linguagem e uma precisão na escolha das palavras que não é necessária em formas literárias mais longas, como o romance. Cada palavra em um conto deve contribuir para o desenvolvimento da trama ou para a construção da atmosfera. Essa concisão, de acordo com Bosi, resulta em uma intensidade emocional e narrativa que é uma marca registrada do gênero.

Os contos são narrativas curtas que geralmente focam em um único evento ou personagem, proporcionando uma leitura intensa e concentrada. A estrutura do conto é compacta, o que permite que o autor explore temas variados em um espaço relativamente breve. “O conto, em TG, estatui-se, pela sua brevidade, como uma iluminação sintética da realidade – a parte induz o todo, um setor do mundo induz o mundo todo, a análise do jogo de personagens não espelha mas ilumina o jogo universal das relações” (Rita e Real, 2021, p. 80).

Prantos, amores e outros desvários (2016) é um livro que exemplifica a habilidade de Teolinda Gersão em capturar a essência das emoções humanas por meio de histórias curtas, todavia profundamente impactantes. A obra contribui para a compreensão da complexidade das relações humanas e das emoções, explora a psicologia e as dinâmicas interpessoais, além de trazer uma outra perspectiva para as interações femininas.

Bosi também discute a estrutura do conto, observando que ele geralmente segue uma forma compacta, com um início, meio e fim bem definidos. Essa estrutura condensada contribui para o ritmo do conto, que tende a ser mais acelerado do que o de um romance. A construção do clímax é especialmente importante no conto, pois é o momento em que a tensão narrativa

atinge seu “pico”. O crítico observa que a resolução rápida após o clímax é uma técnica eficaz para manter o impacto emocional no leitor.

A construção do clímax é uma das técnicas mais desafiadoras e importantes no conto. O conflito é o ponto de maior tensão na narrativa, e sua eficácia depende de uma preparação cuidadosa e de uma resolução que seja ao mesmo tempo surpreendente e inevitável. A habilidade de criar um clímax que ressoe no leitor e deixe nele uma impressão duradoura é uma das marcas de um grande contista. E segundo Annabela Rita e Miguel Real (2021), em cada novo texto de Teolinda Gersão, o universo ficcional parece se expandir, desfazendo suas conexões anteriores para acolher as novidades, renovando-se continuamente com novos cenários e personagens.

A escolha do narrador e do ponto de vista é outro aspecto importante a ser discutido. Em contos, o narrador pode ser onisciente, em primeira pessoa ou limitado a uma perspectiva específica, e essa escolha tem um impacto significativo em como a história é percebida pelo leitor. Um narrador em primeira pessoa pode oferecer uma visão mais íntima e subjetiva dos eventos, enquanto um narrador onisciente pode fornecer uma visão mais ampla e objetiva. Os narradores de Gersão mesclam-se entre primeira pessoa e onisciente, sendo a maioria mulheres.

No que diz respeito aos personagens, Bosi (1970) aponta que o conto geralmente se concentra em um número limitado deles, permitindo uma exploração mais profunda e intensa de suas psicologias e emoções. Isso contrasta com o romance, que muitas vezes apresenta um elenco mais amplo e uma trama mais dispersa. Os temas explorados nos contos, segundo Bosi, frequentemente abordam-se aspectos universais da experiência humana, como o amor, a morte, o conflito e a revelação.

Gersão é conhecida por sua capacidade de “mergulhar” nas profundezas da mente e das emoções humanas. Em *Prantos, amores e outros desvarios*, ela explora temas como amor, raiva, dor, solidão, perda, loucura, entre outros; revelando a complexidade e a ambiguidade das experiências humanas. As histórias presentes no livro frequentemente abordam as dinâmicas das relações entre indivíduos, sejam elas amorosas, familiares ou sociais. Gersão mostra como essas relações moldam e influenciam as emoções e ações das personagens.

A capacidade de criar uma atmosfera rica e envolvente em um espaço limitado de palavras é uma das habilidades que Bosi destaca nos melhores contistas. A criação de uma atmosfera pode ser conseguida através da descrição sensorial, da escolha cuidadosa do cenário e da manipulação do tempo e do espaço narrativo. Bosi enfatiza que a atmosfera em um conto é crucial para envolver o leitor e transmitir o tema ou a mensagem do autor de maneira eficaz.

A escrita de Teolinda Gersão é marcada por uma prosa poética, rica em detalhes e nuances. Ela utiliza uma linguagem evocativa para criar atmosferas intensas e envolver o leitor no mundo emocional dos personagens. A escrita de Gersão parece promover no leitor uma espécie de consciência “sonâmbula”, vibrando ao ritmo das retomadas: a mulher, a escrita, o(os) sonho(s) e outros sentidos. Tudo sendo sempre também outras coisas ou transformando-se nelas (Rita e Real, 2021).

O estudo de Alfredo Bosi (1970) sobre o conto revela a riqueza e a complexidade desse gênero literário. O conto pode capturar a profundidade da experiência humana em um espaço conciso e controlado. A concisão, intensidade, estrutura e capacidade de criar uma atmosfera envolvente são algumas das especificidades consideradas fundamentais para a maestria do conto.

Em sua obra teórica, *Formas breves* (2004), Ricardo Piglia apresenta as especificidades do gênero conto, abordando suas estruturas, temáticas e a maneira como os contos se relacionam com a tradição literária. Piglia propõe que um conto bem-sucedido geralmente contém duas histórias: uma visível e outra oculta. Essa teoria é muitas vezes referida como a “teoria das duas histórias”. A história visível é aquela que está na superfície do texto, clara para o leitor. A história oculta, por outro lado, é implícita e requer uma leitura mais atenta para ser desvendada. Essa dualidade cria uma profundidade que é característica do gênero conto.

É possível ilustrar essa teoria com o exemplo do conto “Jogo bravo” (*Prantos, amores e outros desvarios*, 2016). Na superfície, o conto narra uma partida de futebol, que também pode ser interpretada como o ato sexual, mas a história oculta revela que se trata de um relato sobre como o sexo masculino ainda mantém sua dominância sobre as mulheres, sobre os seus corpos e direitos. De acordo com Annabela Rita e Miguel Real (2021), nos textos de Gersão, cada imagem possui múltiplos significados e funções. Além de seu significado literal, as imagens carregam outros significados e remetem a outros textos da autora.

Piglia (2004) afirma que os contos estão intimamente ligados à tradição literária e frequentemente dialogam com ela. Ele observa que muitos contos se constroem sobre a intertextualidade, referenciando outros textos literários, mitos ou eventos históricos. Essa prática pode adicionar camadas de significado a um conto e conectar o leitor a uma rede mais ampla de conhecimento cultural.

Um exemplo disso pode ser encontrado em “Alice in thunderland”, um conto que faz parte da coletânea *Prantos amores e outros desvarios* (2016). Gersão relata a história de Alice, uma criança que sofreu um trauma decorrente de um abuso; o abusador é Lewis Carroll, que se torna um renomado escritor, conhecido pela obra *Alice no país das maravilhas*. Há uma mistura

de ficção e realidade que potencializam o enredo. A intertextualidade não apenas enriquece o conto, mas também oferece ao leitor uma experiência de leitura mais complexa.

Os contos de Gersão são conhecidos por sua variedade temática e estilística. Eles exploram desde temas políticos e sociais até questões mais introspectivas e psicológicas. Seus contos muitas vezes lidam com personagens marginais ou situações extremas, usando essas histórias para refletir sobre a condição humana. Em “As Mimosas” (*Prantos, amores e outros desvarios*, 2016), por exemplo, Gersão usa a figura de mãe e filha para representar a fugacidade da vida e a solidão. A narrativa se concentra na relação entre a mãe, que em sua velhice se encontra acamada, e a filha, que, de certa forma, vê-se presa à sua mãe e não percebe o tempo passar e, quando cai em si, já está velha e sozinha. Dessa maneira, há uma repetição de ciclo entre as vidas das duas personagens.

A maneira como o conto é lido e interpretado também é um ponto de interesse. Ricardo Piglia (2004) sugere que a leitura de um conto requer uma atenção especial aos detalhes e às nuances, uma vez que o gênero muitas vezes depende de sutilezas e subtextos. A leitura de um conto pode ser uma experiência intensa e concentrada, na qual cada elemento do texto contribui para o seu impacto geral. Piglia compara a leitura de contos à apreciação de uma peça musical curta, em que cada nota e pausa são cruciais para a experiência completa. Esse tipo de leitura demanda uma participação ativa do leitor, que deve estar atento às pistas e às sugestões deixadas pelo autor.

Outra característica destacada por Piglia (2004) é a capacidade do conto de funcionar como um microcosmo. Apesar de sua brevidade, um conto pode capturar a essência de um universo inteiro, condensando personagens, cenários e temas em uma narrativa compacta e impactante. Essa condensação não diminui a complexidade ou a profundidade do conto, mas, ao contrário, pode intensificá-las. Piglia vê o conto como uma forma de arte que pode sintetizar grandes ideias em espaços pequenos. Ele compara o conto a um retrato em miniatura, que, apesar de seu tamanho, pode transmitir uma enorme riqueza de detalhes e emoções.

Conforme Piglia (2004), a forma curta do conto oferece um campo fértil para a inovação literária, permitindo aos escritores explorarem novas possibilidades sem as restrições de uma narrativa mais longa. A inovação e a experimentação são aspectos fundamentais do trabalho de Teolinda Gersão. Ela frequentemente desafia as convenções do gênero, explorando novas formas e estruturas narrativas, misturando elementos de autobiografia e ficção, criando um híbrido que desafia as fronteiras tradicionais do conto. Essa disposição para experimentar é uma característica que deve ser valorizada no gênero conto.

3.2 As multifaces da mulher em *Prantos, Amores e Outros Desvários*

Neste tópico, serão analisados os processos de subjetivação e as representações da mulher nos contos de *Prantos, amores e outros desvários* (2016), de Teolinda Gersão, enfatizando como se dá a construção do papel da mulher no livro de contos e destacando a complexidade das personagens femininas. O livro citado é composto de catorze contos, e sete destes serão analisados. O critério aplicado para a seleção dos contos foi pautado em quais contos mais ressaltam o protagonismo feminino na obra.

Gersão frequentemente evidencia a condição feminina em uma sociedade patriarcal. Suas personagens femininas são constantemente confrontadas com expectativas sociais rígidas e opressivas, que limitam sua autonomia e liberdade. A mulher muitas vezes é representada como uma figura que luta contra essas normas e tenta encontrar seu próprio caminho em um mundo dominado por homens. Outro tema central é a busca pela identidade por suas personagens femininas. Diversas personagens estão em uma jornada de autodescoberta, tentando entender quem são além dos papéis que lhes foram impostos pela sociedade. As mulheres muitas vezes precisam se libertar das expectativas sociais para encontrar sua verdadeira identidade.

O espaço doméstico também aparece em seus contos, como um símbolo de reclusão e confinamento para suas personagens femininas. O lar, que deveria ser um espaço de conforto e segurança, muitas vezes se torna uma prisão para as mulheres. Por meio do espaço doméstico, são abordadas as limitações impostas às mulheres e a luta para transcender esses limites. Embora muitos dos contos exponham a opressão e o isolamento das mulheres, também há uma forte presença da solidariedade feminina. Em alguns contos, é possível visualizar essa troca entre as mulheres, que encontram apoio e força umas nas outras, formando laços que as ajudam a resistir e a superar as adversidades.

A sexualidade feminina é outro tema recorrente nos contos de Teolinda Gersão. A autora aborda a sexualidade das mulheres de maneira franca e sensível, destacando como ela é vivida e percebida em uma sociedade que, muitas vezes, a reprime ou a distorce. A sexualidade feminina é tida como uma parte essencial da identidade das mulheres, que constantemente é suprimida ou controlada por normas sociais. Outro elemento trazido nesse processo de identidade e sexualidade é a natureza. Algumas personagens estão conectadas à natureza. A natureza aparece como um símbolo de liberdade e renovação. As mulheres encontram na natureza um espaço onde podem se reconectar consigo mesmas e buscar paz e equilíbrio.

Para compreender a personagem feminina nos contos, é imprescindível considerar o contexto social e histórico em que as histórias se desenrolam. A sociedade portuguesa, como muitas outras, tem sido tradicionalmente patriarcal, com expectativas rígidas em relação ao comportamento feminino. As mulheres geralmente eram/são vistas como cuidadoras, esposas e mães, com pouco espaço para a expressão individual e para a independência. Esta realidade social serve de pano de fundo para as narrativas de Gersão, e suas personagens femininas representam a luta contra as restrições impostas por tais expectativas.

3.3 Resumo da obra: o enredo dos contos

Este livro de contos traz o protagonismo feminino, a verossimilhança dos enredos traz minúcias das vivências de muitas mulheres, podendo provocar uma grande identificação de leitoras com as personagens dos contos. Ressalte-se que há críticas implícitas em cada um dos contos; contudo, é necessário compreender que a autora utiliza muito a ironia na composição de seus textos, sendo necessário ter em mente essas informações para a leitura dos resumos.

Conto 1 - Pranto e Riso da Noiva Assassina

O conto “Pranto e riso da noiva assassina” narra a estória de uma mulher que enfrenta a perda e o abandono de seu amado. Devastada, ela passa a viver em um estado de suspensão, aguardando que ele volte e lhe dê sentido novamente. As memórias do relacionamento se tornam obsessivas, intensificando a dor do afastamento. A protagonista se sente desconectada do presente, revivendo constantemente o passado e esperando por uma reconciliação que nunca chega. Enquanto ele vive uma nova vida com outra mulher, a narradora se vê presa em um ciclo de sofrimento e de desespero, tentando lidar com a realidade de ter sido substituída e invisibilizada.

Ainda que a protagonista veja o esposo deixando-a pouco a pouco, ela tenta resgatar seu relacionamento. Quando ele de fato a deixa, ela continua ali, à espera de que ele retorne, de que ele ligue, de que ele tenha se arrependido, o que não acontece. Em um momento de desespero, a protagonista realiza um ato simbólico de vingança, cravando um alfinete na fotografia do amado, desejando sua morte. Em seguida, recebe a notícia de sua morte súbita, deixando-a perplexa e confusa sobre o poder de seus desejos. Embora inicialmente sinta culpa, ela acaba se convencendo de que o acontecimento foi apenas uma coincidência, uma obra do acaso e não de suas ações.

Conto 2 – Pranto da Mãe Mentirosa

O conto “Pranto da mãe mentirosa” apresenta uma mãe desesperada, que recorre à fé e às promessas para salvar a vida de seu filho gravemente doente. Ela promete oferecer uma cabra à santa da capela local caso o menino se recupere. Com a ajuda de uma vizinha devota, a mãe reza fervorosamente e, para sua alegria, o menino começa a melhorar. O desespero é motivado pela necessidade de salvar a vida de um filho. No entanto, ao invés de cumprir a promessa feita, ela decide manter a cabra para sustentar a família, acreditando que o filho já estava salvo e que a cabra seria mais útil em casa, já que eles eram muito humildes e a cabra era o único sustento que tinham.

A protagonista justifica suas ações pela necessidade e pelo medo da reação de seu marido, tendo em vista que ela prometeu a cabra sem o consentimento dele, mas, no fundo, ela sente que agiu mal. A decisão de não cumprir a promessa traz consequências terríveis. A mãe enfrenta uma crise de consciência, lutando contra a culpa de não ter honrado seu compromisso com a santa. Eventualmente, o filho volta a adoecer e morre. Então, o remorso a corrói, a mãe vê isso como um castigo divino por sua mentira, por não cumprir a promessa que fez.

A mãe, dilacerada pela dor e pela culpa, implora perdão à santa, reconhecendo que suas mentiras e falhas éticas foram a causa da desgraça que se abateu sobre sua família. Este ato de contrição é uma forma de redenção. Passado um tempo, uma criança é deixada na porta da mulher que entende que a santa está dando a ela outra oportunidade, permitindo que ela aceite a responsabilidade por suas ações e busque uma nova compreensão da fé e da honestidade.

Conto 3 - As Mimosas

“As Mimosas” começa com uma descrição vibrante das acácias, popularmente chamadas de mimosas, que florescem todos os anos, no final de fevereiro, anunciando a primavera antes do tempo. Suas flores amarelas e leves formam uma imagem deslumbrante, a qual é comparada a uma renda ou a um véu de noiva, espalhando-se como uma festa da natureza. A narradora, que tem o hábito de fazer caminhadas matinais, corta um ramo dessas flores e o coloca em uma jarra na mesa da cozinha, mas logo percebe que o cheiro forte das flores a incomoda, forçando-a a abrir a janela.

A narradora reflete sobre a natureza invasiva das mimosas, que se multiplicam rapidamente, diminuindo os cursos de água e aumentando a erosão dos solos. Embora a beleza da árvore seja inegável, a necessidade de controlar seu crescimento é evidente para evitar danos ao meio ambiente. A protagonista considera jogar fora as flores, mas decide deixá-las na jarra para alegrar a casa até que Simão, seu noivo, chegue. Eles planejam se casar em setembro, e ela aprecia a alegria que as flores trazem, apesar dos problemas que causam.

A história muda de tom quando a protagonista, Luísa, visita sua mãe idosa, que está acamada e depende da ajuda constante de enfermeiras. Luísa fica durante o dia com a mãe, aguardando a enfermeira que deveria chegar ao final do dia para substituí-la, para que ela possa ir ao encontro de Simão. Contudo, a enfermeira não chega e Simão fica esperando por ela, porém ela não pode deixar a mãe sozinha. Enquanto está com sua mãe, ela reflete sobre o quanto sua mãe era bonita e como o tempo a transformou. O que Luísa não percebe é que o tempo está passando e, quando vê, Simão já não está mais à sua espera. A sua mãe se foi e ela está presa na casa, já tão velha quanto sua mãe era. Ela tenta pedir socorro, mas ninguém a escuta, então ela parte o vidro da janela e se joga do prédio.

Conto 4 - Detrás dos Sonhos

O conto “Detrás dos sonhos” é narrado por um homem. Ele relata que sua esposa tem o hábito de contar seus sonhos à noite. Ela nunca acorda cedo, preferindo continuar a dormir enquanto ele sai para trabalhar. Para ela, dormir ou acordar é uma questão de vontade e parece que não tem interesse em acordar de manhã. Os sonhos, repletos de eventos absurdos e desconexos, são anotados meticulosamente em um caderno assim que ela desperta, transformando-os na parte mais significativa do seu dia.

A esposa passa o dia em casa, supostamente com tempo de sobra para atividades triviais que preenchem a vida das mulheres, como ir ao cabeleireiro ou ao shopping. No entanto, ela parece desinteressada por tais atividades, preferindo registrar seus sonhos. O marido, por outro lado, trabalha duro para sustentar o estilo de vida confortável que eles levam. Ele percebe que, para ela, ele só existe como ouvinte dos seus sonhos ou como personagem dentro deles. Essa desconexão emocional se torna mais evidente à medida que ele sente que ela não demonstra interesse por suas experiências diárias ou por sua presença real.

Conforme a história avança, a frustração do marido aumenta. Ele sugere que a esposa procure ajuda psicológica, mas ela se ofende e recusa. Ele nota que a casa está desarrumada e que ela nem se preocupa mais em preparar o jantar. Ela parece viver num mundo de sonhos, cada vez mais distante da realidade. Mesmo quando ele tenta falar sobre a possibilidade de filhos, ela não demonstra interesse. A relação se desgasta à medida que ele se sente cada vez mais invisível e irrelevante, então ele se envolve romanticamente com uma mulher do trabalho e deixa a sua esposa.

Conto 5 – O Meu Semelhante

O conto “O Meu semelhante” narra a rotina exaustiva e os pensamentos de uma mulher que, ao sair de casa para pegar o transporte público, ouve a campainha de um elevador tocando, indicando que alguém estava preso dentro dele. Mesmo preocupada, ela decide ignorar o ocorrido devido à pressa para não perder o barco que a levaria para casa, considerando que outra pessoa resolveria o problema. No entanto, durante a viagem e ao se deitar à noite, a mulher não consegue parar de pensar na pessoa presa no elevador.

No caminho para casa, a mulher questiona a segurança dos elevadores, do metrô e das pontes, temendo acidentes e desastres. Ela pensa que o trabalho exaustivo que realiza, limpando escadas e outras áreas do prédio, não é reconhecido pelos moradores, que têm vidas mais fáceis e confortáveis. Reflete sobre sua própria exaustão e a vida difícil que leva. Esses pensamentos são interrompidos quando ela se lembra novamente da pessoa presa no elevador, ponderando se alguém a socorreu e se sentindo culpada por não tomar uma atitude.

Já em casa, após ter cuidado dos filhos e das atividades domésticas, ela vai dormir. Entretanto, ela acorda de madrugada pensando na pessoa que ficou presa no elevador, tentando racionalizar sua escolha de não ajudar. A mulher justifica sua decisão, lembrando-se da dura realidade de seu trabalho e da falta de consideração que recebe em troca. No fim, ela lamenta as dificuldades de sua vida, que a deixam tão exausta a ponto de não poder se importar com os problemas dos outros, enquanto pondera sobre a desigualdade e a falta de solidariedade na sociedade.

Conto 6 – Jogo Bravo

Este conto apresenta uma metáfora do futebol, comparando o corpo dos jogadores a falos, em uma representação simbólica do desejo e da competição masculina. No campo, os jogadores são proibidos de usar as mãos, exceto o goleiro, que ganha poderes especiais. Os jogadores, principalmente focados em atacar, devem usar os pés para chutar a bola, representando o falo em busca do prazer, simbolizado pelo gol. A velocidade e a precisão são essenciais para alcançar o objetivo final, o gol, que é um momento de êxtase coletivo. As mulheres também podem participar do jogo; contudo, este não é um jogo feito para elas e, sendo assim, elas devem estar dispostas a se machucar.

A narrativa destaca a intensidade e a paixão envolvidas no jogo, em que a busca pelo gol é constante e frenética. Os espectadores, que enfrentam dificuldades para assistir ao jogo, projetam-se nos jogadores, criando um vínculo profundo e emocional com o esporte. A celebração do gol é um momento de triunfo e humilhação do adversário, em que a união e a euforia são compartilhadas entre os jogadores e a torcida. A metáfora do jogo como uma guerra

reflete a natureza competitiva e agressiva do esporte, em que a vitória é exaltada e a derrota é dolorosa.

Além das representações simbólicas e das metáforas sexuais, o conto também aborda a corrupção e os aspectos sombrios do esporte, como subornos e *doping*. Contudo, o futebol é visto como uma metáfora da condição humana, representando a luta, a paixão e a busca por realização. A narrativa enfatiza que, apesar das falhas e da corrupção, o futebol continuará sendo um reflexo da natureza humana, em que a vitória e a derrota são partes inerentes à vida.

Conto 7 – Uma Tarde de Verão

Em “Uma tarde de verão”, uma mulher é abordada por um homem que ela inicialmente não reconhece. Após alguns momentos, ela se lembra de quem ele é, mas fica chocada com a diferença em sua aparência, marcada pelo tempo e pela doença. Eles conversam educadamente, mas ela não consegue evitar sentir-se perturbada pelo que vê. Tentando manter a compostura, ela se despede dele e rapidamente elimina o encontro de sua mente, refletindo sobre o quanto ambos mudaram ao longo dos anos e como suas vidas seguiram caminhos diferentes.

A mulher reflete sobre o passado, recordando momentos de felicidade e juventude compartilhados com o homem, agora uma sombra do que fora. Eles tinham se separado há muito tempo, e ela pondera sobre as razões disso e o inevitável passar do tempo que transformou suas vidas. O encontro casual desperta memórias e sentimentos antigos, mas também reafirma a decisão dela de seguir em frente sem olhar para trás. A narrativa revela o impacto do tempo nas pessoas e nas relações e como as mudanças físicas e emocionais são inevitáveis.

No fim, a mulher reconhece que a vida é composta de encontros e desencontros e que, apesar das mudanças, ela encontrou paz e contentamento em sua existência atual. A visão do mar durante aquela tarde de verão serve como um símbolo de constância e renovação, contrastando com as transformações que ambos experimentaram. A história é concluída com a sensação de aceitação e a consciência de que o passado deve permanecer no passado, enquanto o presente oferece novas oportunidades e desafios.

Conto 8 - Mal-entendidos

“Mal-entendidos” começa com uma memória de infância do narrador, que causou acidentalmente um incêndio enquanto fazia experiências científicas em casa. A mãe dele ficou furiosa pelo dano causado e pela desobediência. Todavia, o narrador não se deixou abater e continuou a explorar sua paixão pela ciência, eventualmente transformando-a em uma carreira

de sucesso. Anos depois, ele liderara uma equipe de pesquisa e ganhara um prêmio importante, mas permanecera indiferente à celebração, contrastando com a alegria de sua família.

O narrador reflete sobre como os prêmios e o reconhecimento não alteram significativamente sua vida, a qual ele considera gratificante simplesmente por poder se dedicar ao que ama. A preparação para a cerimônia de premiação destaca a diferença de perspectivas entre ele e sua família, especialmente sua mãe, que resistiu a comparecer ao evento. Ele observa como sua mãe tem agido ultimamente, principalmente após a morte de seu pai. Para ele, a mãe reclama de tudo, não aceita nada do que ele faz para ela e não quer mais sair de casa. A narrativa expõe as dinâmicas familiares, principalmente a solidão durante a velhice.

Conto 9 - Vizinhas

Duas mulheres idosas, vizinhas de longa data, viviam em uma pequena aldeia onde a vida era tranquila, mas também repleta de desafios. Suas famílias costumavam se reunir nas festividades, especialmente no Natal, mas, com o tempo, os filhos e netos começaram a visitá-las menos. Elas compartilhavam a tristeza e a dor de ver amigos e vizinhos sofrendo com problemas de saúde que resultavam em amputações e mortes dolorosas, como aconteceu com seus amigos. Dessa forma, elas temiam acabar da mesma forma, sendo forçadas a viver em lares em que elas tinham a dignidade e o conforto negligenciados.

Para evitar esse destino, as duas mulheres prometeram apoiar-se mutuamente. Elas decidiram que jamais iriam para um lar, preferindo morrer juntas, de forma digna. Conversaram sobre várias maneiras de terminar suas vidas, discutindo métodos que variavam de medicamentos a se jogarem debaixo de um trem. Porém, esses métodos pareciam assustadores e incertos. Finalmente, encontraram uma solução mais pacífica, esperar o inverno e se refugiar em uma cabana abandonada na serra, onde poderiam morrer em paz, abraçadas pelo frio e pela neve.

Assim, no início do outono, elas começaram a se preparar para a jornada final. Partiram cedo, levando consigo pão, uvas e pedras para reforçar a porta da cabana contra lobos. Quando chegaram, acomodaram-se e esperaram pela neve, abraçadas uma à outra, confortadas pela companhia mútua. Elas estavam em paz com a decisão, prontas para enfrentar o fim de suas vidas com dignidade, ao invés de serem deixadas para definharem em um lar.

Conto 10 - A Mulher Cabra e a Mulher Peixe

Em “A mulher cabra e a mulher peixe”, um “velho” frequentador de bares avisa um jovem sobre os perigos de se apegar à vida de bebedeiras e lamentos. Ele compartilha suas

experiências, lembrando seus anos de juventude em que perseguia mulheres, afirmando que a vida é curta e deve ser vivida intensamente. O “velho” descreve a vida como cruel e imprevisível, mas insiste que, apesar das adversidades, deve-se aproveitar o que se tem, especialmente no que diz respeito às mulheres, que, segundo ele, são abundantes e diversas.

O “velho” narra suas experiências com duas mulheres em particular, a mulher cabra e a mulher peixe. A mulher cabra é descrita como selvagem, indomável e cheia de energia. Ela é atraída por homens e busca a companhia deles com uma determinação feroz. Apesar de suas tentativas de controlá-la, o velho nunca conseguiu domar completamente a mulher cabra, que eventualmente o deixou para seguir sua própria vida livre e independente. Ele a via como uma força da natureza, impossível de ser contida ou domesticada.

Por outro lado, a mulher peixe era calma e serena, com um fascínio pelas ondas do mar. Ela passava horas observando o movimento das águas, parecendo hipnotizada. A mulher peixe era fiel e tranquila, mas sua conexão com o mar era tão forte que, de certa forma, ela também era inalcançável. O “velho” percebia que, embora ela estivesse fisicamente presente, sua mente e espírito pertenciam ao oceano. Ele relata que, assim como a mulher cabra, a mulher peixe também deixou uma marca profunda em sua vida, ensinando-lhe sobre a natureza complexa das mulheres.

Conto 11 - Água-marinha

Um homem viajou mais de setecentos quilômetros para encontrar uma mulher, que o reconheceu imediatamente pela semelhança com seu falecido pai. Eles se encontraram na casa dela, onde ele a visitou com uma mistura de ansiedade e indiferença, enquanto ela se esforçava para controlar seu desejo de conhecê-lo melhor. A mulher ofereceu-lhe chá e tentou conversar, mas o rapaz mostrou-se distante, impaciente para concluir a missão que o levou até ali.

Durante a visita, a mulher decidiu abordar diretamente o motivo da presença do rapaz, a morte de seu pai. O rapaz entregou-lhe um anel de água-marinha, explicando que pertencia a ela e que seu pai desejava que fosse devolvido. A mulher, emocionada, lembrou-se do amor que compartilhava com o pai do rapaz, reconhecendo a importância do gesto. O anel, uma escolha sua de muitos anos atrás, trouxe à tona memórias e sentimentos intensos.

Após o encontro, a mulher observou o rapaz se afastar, sentindo uma mistura de felicidade e tristeza. O anel, que quase ainda servia em seu dedo, simbolizava um ciclo que se fechava, retornando ao seu lugar de origem. A reflexão sobre a insanidade e a aleatoriedade das ações humanas levou-a a reconhecer a importância daquele momento, mesmo que breve, como uma conexão profunda com seu passado e suas emoções.

Conto 12 - Décimo Mandamento

Na frente de uma igreja, um mendigo comia vorazmente, atraindo a atenção de um homem, que o observava. O mendigo, apesar da aparência suja e descuidada, desfrutava de uma costeleta e de uma cerveja com prazer quase animal, o que provocou uma sensação de abandono e desespero no observador. O homem, identificado como um banqueiro, sentia-se sobrecarregado pelas responsabilidades e procurava na igreja um momento de reflexão e ajuda divina.

Dentro da igreja, o banqueiro ajoelhou-se e rezou, atormentado pelas dificuldades que enfrentava e pela necessidade urgente de medidas drásticas. Sentindo-se esmagado pela responsabilidade de salvar a sociedade da ruína financeira iminente, ele começou a chorar, comparando seu sofrimento ao de Cristo. A sua inveja pelo mendigo desfrutar de prazeres simples e animais aprofundou seu sentimento de culpa e desespero. O banqueiro, atormentado por suas emoções e responsabilidades, buscava redenção através da penitência e da oração.

Ao mesmo tempo, ele refletia sobre sua própria moralidade e os sacrifícios que fazia em nome de um bem maior. A sua batalha interna entre o dever profissional e os desejos pessoais culminou em uma súplica por iluminação divina, enquanto ele enfrentava a tempestade iminente que ameaçava não apenas sua carreira, mas a estabilidade financeira de toda a elite social. Foi então que veio a ele a ideia de alimentar os mendigos e oferecer tratamento clínico para eles, pois os seus corpos poderiam gerar lucros, desde a recolha de sangue até a venda de órgãos. Após ter esse pensamento, agradeceu a Deus por tê-lo escutado.

Conto 13 - Enredos

No conto “Enredos”, a narradora descreve uma mulher que veio trabalhar na casa da vizinha, Antónia. Desde o início, a narradora percebeu que a nova empregada, com sua atitude despreocupada e aparência exuberante, traria problemas. A mulher, com sua beleza marcante e comportamento insinuante, parecia ter um poder hipnótico sobre os homens e rapidamente criou um clima de desconfiança. A narradora, observando tudo pela janela, manteve-se à distância, prevendo que a presença daquela mulher não traria nada de bom para a vida de Antónia.

À medida que o tempo passava, pequenos sinais de desordem começaram a surgir na casa de Antónia. Objetos fora do lugar, manchas misteriosas e perturbações nas costuras deixavam-na intrigada, mas ela nunca imaginou que a causa fosse a empregada. Antónia vivia uma vida simples e feliz com seu marido Natalino, que preferia uma esposa natural e sem

artifícios. No entanto, a empregada, com seus enredos e manipulações, conseguiu criar uma teia que prendeu Natalino, afastando-o lentamente de Antónia e da vida que tinham juntos.

O desfecho trágico revela a verdadeira natureza dos enredos da empregada. Natalino, enredado e iludido, deixou Antónia para viver com a mulher. Antónia, por sua vez, ficou arrasada, incapaz de entender como sua vida mudou tão drasticamente. Envoltas em tristeza e confusão, ela se viu incapaz de lidar com as tarefas diárias, presa em um emaranhado de sofrimento e desilusão. A história termina com a imagem de uma Antónia destruída, vítima dos enredos maliciosos que nunca soube identificar a tempo.

Conto 14 - *Alice in Thunderland*

“*Alice in thunderland*” começa com a narradora relembando sua viagem a Nova Iorque para celebrar o centenário de Lewis Carroll e receber um doutoramento *honoris causa* em literatura. Ocorrido em um país novo e vigoroso, esse prêmio simbolizava o reconhecimento global do trabalho de Carroll. Porém, a narradora admite que a história contada publicamente sobre seu relacionamento com Carroll não era verdadeira.

Carroll, conhecido por seus livros sobre as aventuras de Alice, na verdade, oculta a verdadeira natureza de sua relação com a menina. Rev. D. ou como ficou conhecido, Lewis Carroll, matemático, professor e reverendo com paixão pela fotografia infantil, começa a fotografar Alice, filha de um colega da universidade. As fotografias eram símbolos de status na época, e os pais de Alice permitem que ela vá sozinha à casa de Rev. D. para as sessões de fotos.

Nas visitas, Alice se encanta com a casa de Rev. D., repleta de livros, brinquedos, músicas e doces. Ele oferece a ela um refresco que a deixa confusa e altera sua percepção, fazendo-a sentir que diminui e aumenta de tamanho e pode flutuar. Inicialmente, isso parece divertido, mas a situação muda quando Rev. D. começa a fotografá-la de maneira perturbadora, levantando e removendo seu vestido enquanto se esconde atrás da câmera. A figura amigável de Rev. D. se revela predatória e descontrolada, especialmente quando uma tempestade começa e ele emerge meio despido e com ar de louco, assustando Alice.

Alice quer ir para casa, mas se vê despida e confusa com a tempestade. Rev. D. a leva de volta, lançando a culpa sobre ela, como se ela tivesse desejado o ocorrido. Ele tenta convencê-la de que tudo foi um sonho ou fruto de sua imaginação. Mesmo sem contar a ninguém, o comportamento de Alice muda drasticamente; ela passa a vestir várias camadas de roupas e a se esconder durante tempestades. Com o tempo, compreende a gravidade do ocorrido e a razão do desentendimento de sua família com Rev. D.

Alice carrega uma imensa culpa, acreditando que a ação de Rev. D. foi consequência de sua própria irresponsabilidade. Sua família decide manter o ocorrido em segredo para preservar a reputação de Alice, significando que ela continua a ter contato com Rev. D., que nunca enfrenta consequências significativas por suas ações. Ele permanece uma figura respeitável aos olhos da sociedade, enquanto Alice lida com o trauma e tenta seguir sua vida.

3.4 Análise das representações e dos processos de subjetivação da mulher

Nesta seção, serão analisados sete contos do livro *Prantos, amores e outros desvarios*. Destaque-se que, no contexto dessas narrativas, a sociedade representada é a patriarcal e os textos selecionados trazem o protagonismo feminino e narrativas que destacam a mulher.

Pranto e Riso da Noiva Assassina

Neste conto, a protagonista enfrenta uma profunda sensação de abandono e perda. Seu amado, que prometeu amor eterno, a deixa para viver com outra mulher, desencadeando um ciclo de sofrimento e solidão. A personagem central se encontra isolada, presa a um estado de espera e nostalgia, revivendo constantemente as memórias de seu relacionamento e esperando que seu marido retorne para ela. Este estado de suspensão reflete a incapacidade da protagonista de seguir em frente, ilustrando como o abandono emocional pode paralisar a vida de uma mulher:

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, atravessa 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. Desaparecera (Gersão, 2016, p. 1).

A solidão da protagonista é intensificada, bem como a dependência sentida por ela, mesmo porque ela dedicou muito de sua vida a esse relacionamento e se via sem perspectiva após ser deixada. “Claro que havia outros homens no mundo, mas nenhum tinha nada a ver comigo. Nenhum era o homem que eu amava, que nunca iria deixar de amar, mesmo que não pudesse voltar a vê-lo. A minha vida começava e acabava nele. Ele fora-se embora e levava-a” (Gersão, 2016, p. 3). Essa é a realidade de inúmeras mulheres que, após o rompimento de um relacionamento, precisam se reencontrar, pois esqueceram de si, vivendo em função de seus pares, afinal, é esperado que a mulher agrade sempre a seu esposo, ainda que fique em segundo plano.

A solidão da protagonista reflete a solidão de muitas mulheres em contextos patriarcais, em que suas vozes são minimizadas e sua existência invisibilizada (Lerner, 2019). A solidão da protagonista é outra dimensão crucial do conto que destaca a condição feminina. Após ser abandonada, ela se encontra em um estado de isolamento profundo, incapaz de se reconectar com a vida ao seu redor. Esta solidão é emblemática das experiências de muitas mulheres em sociedades patriarcais, nas quais a identidade e o valor da mulher são muitas vezes definidos em relação ao homem.

Na narrativa, é possível perceber que o marido segue sua vida tranquilamente, sem julgamentos, sem culpa, mesmo em meio a um relacionamento extraconjugal, afinal, para o sexo masculino, essa atitude não é tão problematizada socialmente; ao contrário, é até muitas vezes naturalizada. Dessa maneira, todo o peso recai sobre a mulher que é responsabilizada por ter “perdido” o marido. A vingança simbólica da protagonista, ao cravar um alfinete na fotografia do amado, é um ato de desespero que revela sua impotência. “Então desejei com toda força a sua morte, e com toda a força espetei um alfinete por cima da gravata, no lugar do coração. Um velho alfinete de chapéu, cravado como um punhal no peito” (Gersão, 2016, p. 1). Este gesto, embora aparentemente inofensivo, para ela resulta na morte súbita do amado, deixando a protagonista em um turbilhão de culpa e perplexidade.

A culpa que a protagonista sente após a morte do cônjuge é um reflexo de sua internalização das expectativas morais da sociedade. Ela se vê como a causadora da tragédia, mesmo que a racionalidade sugira o contrário. Esta ambiguidade moral e emocional destaca a vulnerabilidade das mulheres que, muitas vezes, carregam o peso das consequências de ações sobre as quais têm pouco controle. Simone de Beauvoir (1970) afirma que a sociedade imputa às mulheres uma culpa desproporcional por problemas sociais e pessoais. Com o passar do tempo, a protagonista tenta reconstruir sua vida, aceitando que as paixões e os desvarios são parte da experiência humana. Ela ri de sua própria loucura passada, tentando encontrar um novo sentido para sua existência.

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, 2016, p. 6).

Esta jornada de autodescoberta e aceitação é um tema recorrente em muitos dos livros de Gersão, em que as mulheres são retratadas em meio à luta para redefinir suas vidas em face de adversidades. Neste conto, há uma mulher que se depara com o abandono, que sofre, perde

a esperança, sente inveja, se enfurece, deseja a morte de seu ex-marido, se reergue e percebe-se jovem, se apaixona de novo. É uma personagem com emoções complexas, que não é simplesmente boa ou má, mas é a representação do que é ser mulher, humana.

O Meu Semelhante

No conto “O meu semelhante”, a personagem feminina central é uma mulher trabalhadora que lida com as exigências diárias de sua rotina. A narrativa começa com a protagonista saindo de seu local de trabalho. Ela menciona que há uma pessoa presa no elevador, pensa em ajudar, porém, está com pressa para pegar o barco para ir para casa e, caso perca o horário, o próximo demorará a passar. Ela ainda tem diversas atividades domésticas para executar, um detalhe que imediatamente sugere uma vida repleta de obrigações e pouco tempo para si. Esse contexto inicial já nos oferece um vislumbre das múltiplas responsabilidades que a personagem carrega.

“Eu se pudesse, bem me deitava logo que chegasse, nem se me dava de comer ou não. Mas aqueles mafarricos nunca têm pressa de ir para a cama e nunca estão cansados, enquanto eu ando estafada e chego à noite a cair” (Gersão, 2016, p. 41). Esta mulher tem uma rotina imensamente cansativa. Ela acorda cedo para preparar o jantar, verifica os deveres dos filhos, cuida das roupas e tenta manter a ordem em sua casa. Essa descrição é um reflexo do papel tradicional da mulher como cuidadora e responsável pelo bem-estar doméstico. A personagem se mostra exausta, física e emocionalmente, indicando que suas responsabilidades vão além do que seria razoável para uma única pessoa.

A situação no elevador, onde alguém está preso, é um momento que ressalta a indiferença com que a protagonista é tratada e, por extensão, como ela mesma se sente em relação aos outros:

Não valia a pena eu perder o barco, ainda mais quando à hora do almoço tive de ir a correr comprar uns ténis de ginástica para o meu mais novo, a professora marcava falta se ele não os levasse, e ao lado dos ténis vi alheiras, e depois a dona do quinto andar ouvi-me no patamar e abriu a porta a perguntar se eu queria seis pacotes de leite que já estavam um dia depois do prazo, eu disse que sim, é claro, o leite de certeza estava bom, e portanto eu vinha carregada com os ténis, as alheiras, o pão de Mafra e os pacotes de leite, só queria era pôr-me a andar dali para fora o mais depressa que pudesse, e ainda havia de ir, carregada quem nem um burro, à procura de quem, se não vi o segurança, nem passei por ninguém ao sair? (Gersão, 2016, p. 44).

Ela decide ignorar a situação do elevador, pois sua própria vida está cheia de urgências e problemas que precisam de sua atenção imediata. Inicialmente parece até egoísmo, contudo,

não há ninguém para ajudá-la. Essa atitude pode ser vista como um reflexo da alienação e do isolamento social que muitas mulheres experimentam, especialmente aquelas sobrecarregadas com responsabilidades domésticas, de cuidado e profissionais (Macedo e Amaral, 2015).

A personagem também reflete sobre seus medos e aversões, como sua antipatia por elevadores e metrô. Essas reflexões oferecem uma janela para sua mente, mostrando como o estresse diário e a pressão constante moldam suas percepções e sentimentos. A protagonista pensa nas catástrofes possíveis, como terremotos que poderiam derrubar túneis, revelando uma preocupação constante com a segurança e o bem-estar, típicas de alguém que se sente vulnerável em um mundo que não oferece garantias de proteção, se algo acontecesse com ela, quem cuidaria de seus filhos? Quem pararia para socorrê-los?

Apesar de todo o seu esforço, a personagem parece invisível para os outros. Ela menciona como os moradores do condomínio não fazem ideia do trabalho envolvido em limpar as escadas e manter o prédio. Essa invisibilidade é simbólica do reconhecimento que muitas mulheres não recebem pelo trabalho essencial que realizam, tanto em casa quanto fora dela. A protagonista trabalha arduamente para sustentar sua família e manter a ordem em sua vida, mas seu esforço passa despercebido e não é valorizado. “A importância econômica da reprodução da força de trabalho realizada no âmbito doméstico e sua função na acumulação do capital se tornaram invisíveis, sendo mistificadas como uma vocação natural e designadas como ‘trabalho de mulheres’” (Federici, 2017, p. 145).

Em “O meu semelhante”, Teolinda Gersão apresenta uma personagem feminina que encapsula a luta cotidiana de muitas mulheres: uma mãe solo, que a todo custo tenta manter seus filhos, que cuida de todos, mas não tem quem cuide dela própria. A narrativa mostra temas de sacrifício, invisibilidade e a pressão constante de equilibrar múltiplas responsabilidades. A mulher, aqui, é definida como uma figura resiliente, mas profundamente cansada, que continua a avançar apesar das adversidades e da falta de reconhecimento.

Jogo Bravo

“Jogo Bravo” é um conto que usa o futebol como uma metáfora para explorar questões de poder, identidade e competição. Neste cenário, a mulher é colocada em um contexto diferente, mas igualmente revelador. O futebol, tradicionalmente visto como um esporte masculino, torna-se um campo de batalha simbólico onde o corpo e a força são celebrados. O conto descreve o futebol como uma transformação do corpo masculino em uma expressão fálica, destacando a ausência das mãos e a primazia dos pés.

As regras do jogo, que proíbem o uso das mãos, reforçam a ideia de que o corpo se torna um símbolo de virilidade e poder. A única exceção é o goleiro, que pode usar as mãos, tornando-se uma figura com poderes defensivos especiais. Esta representação metafórica do corpo masculino como um falo contrasta fortemente com a descrição do corpo feminino.

Mas, olhado como representação de pulsões, tudo no Jogo Bravo é apenas o seu próprio esboço, e a mulher um objecto abstracto: o seu corpo, tal como o do homem, é reduzido à representação simbólica do seu órgão genital. A baliza é a representação geométrica da vagina.

Só o guarda-redes pode entrar nela, porque é território próprio, confiado à sua guarda: a vagina da mulher pertence ao homem que a considera sua, e a cada instante a defende de assédios do outro. Assim, é no seu guarda-redes que toda a equipa concentra a defesa efectiva, para a qual em todos os momentos cada jogador contribui, agindo naturalmente em sentido inverso em relação ao guarda-redes do adversário (Gersão, 2016, p. 52).

A mulher, no contexto de “Jogo Bravo”, é descrita de maneira a enfatizar seu papel como objeto de desejo e conquista. A baliza (ou gol) é simbolicamente comparada à vagina, e o ato de marcar um gol é visto como uma penetração e uma humilhação do adversário. Esse simbolismo reforça a ideia de que a mulher é vista como um território a ser conquistado. Segundo Gerda Lerner (2019), desde o começo dos padrões hierárquicos, a mulher passou a pertencer a um grupo desta hierarquia, passou a ser vista como vulnerável e evidentemente em uma posição inferior à dos homens.

Apesar de ser um “jogo macho”, como descrito no conto, a narrativa não exclui a presença de mulheres no futebol. Todavia, sua participação é vista como uma tentativa de igualar-se aos homens, frequentemente à custa de sujeitar seus corpos a um tipo de violência e esforço que não lhes é naturalmente confortável. A descrição das mulheres jogando futebol revela uma percepção de que, mesmo quando tentam se igualar, elas continuam lutando contra as limitações impostas por seus corpos, como o impacto da bola nos seios.

Sendo um jogo de homens, o jogo Bravo é um jogo de guerra. Claro que também existe em versão feminina, porque as mulheres querem sempre igualar-se aos homens. Na verdade nada as impede de jogá-lo, e é indiscutível que o fazem com competência e força, cumprindo todas as regras, mesmo ao preço de violentarem o seu corpo, sujeitando-o a todas as circunstâncias. Visivelmente, a carne mole e protuberante dos seios suporta mal o embate de uma bola disparada à velocidade de um tiro: mas elas não se queixam, e é seguro que resistirão a tudo, se não a nível individual, ao menos como destemidas representantes de um dos géneros da espécie humana (Gersão, 2016, p. 51).

As mulheres aqui descritas buscam modificar a cultura patriarcal, para que possam gozar dos mesmos direitos que os homens e tenham equidade nas oportunidades. Para Raymond Williams (2011), a cultura é uma arena de lutas e negociações, e diferentes grupos têm a

capacidade de reclamar e remodelar significados e práticas. Desse modo, ao longo da história, os movimentos feministas e apoiadores, que deram voz às mulheres e desafiaram os estereótipos e restrições tradicionalmente impostas, conseguiram avançar na conquista de direitos.

A visão da mulher no “Jogo Bravo” é profundamente simbólica, destacando as tensões entre poder e vulnerabilidade, posse e submissão. A narrativa mostra que, embora as mulheres possam participar do jogo e demonstrar competência, a estrutura simbólica do esporte as coloca em uma posição de desvantagem, em que seu corpo é sempre um ponto de vulnerabilidade e seu papel é constantemente redefinido em termos de um objeto a ser possuído ou defendido. “As próprias mulheres tornaram-se um recurso adquirido por homens tanto quanto as terras adquiridas por eles” (Lerner, 2019, p. 291).

Em “Jogo Bravo”, Teolinda Gersão utiliza a metáfora do futebol para explorar a dinâmica de poder entre homens e mulheres. A mulher é representada como um território a ser conquistado e um símbolo de desejo e vulnerabilidade. Embora as mulheres possam participar do jogo, a narrativa sugere que elas ainda enfrentam barreiras significativas e são constantemente redefinidas em termos simbólicos que reforçam sua posição de subordinação e como fica evidente, não é por falta de competência, mas sim pelo machismo que está fincado na sociedade.

As mulheres que participam do jogo sacrificam seu conforto físico e segurança para provar sua competência e buscar igualdade. A representação do corpo é um tema importante, dado que o corpo masculino é glorificado como símbolo de poder, enquanto o corpo feminino é visto como vulnerável e sujeito à violência. Aqui, Gersão aponta a bravura de inúmeras mulheres, ainda que socialmente sejam objetificadas, diminuídas e tenham de fazer e mostrar o dobro do que é esperado por um homem para serem respeitadas. O conto representa a força feminina para conquistar o seu espaço.

Vizinhas

“Vizinhas” é um conto que se concentra na amizade entre duas mulheres idosas que, diante do medo de perder a dignidade nos últimos anos de vida, tomam a decisão de morrer juntas de maneira pacífica. No conto, as duas protagonistas femininas desempenham papéis centrais. Elas são representadas como seres humanos resilientes, determinados e profundamente ligados à dignidade pessoal. A decisão de não viver em lares de idosos e de escolher a própria morte pode ser vista como uma afirmação de autonomia e de controle sobre seus corpos e destinos.

Elas são vizinhas desde a infância, suas famílias são muito próximas; contudo, elas percebem que estão cada vez mais abandonadas pelos filhos e familiares. Elas também vão perdendo a autonomia, uma vez que deixam claro que não querem sair de suas casas, mas não são ouvidas. São consideradas pelos filhos como despesa. Com o medo de irem morar no lar para idosos e perder a dignidade, elas arquitetam um plano para a morte:

Foi no Verão que encontraram a resposta, num dia em que tinham ido caminhar até a serra. Lá no alto havia um casinhoto abandonado, talvez antes usado por pastores. Não tinha janela, só havia a porta e no interior meia dúzia de palmos de terra batida, debaixo de uma cobertura tosca, onde faltavam telhas.

Era para lá que iriam, viram logo. Quando chegasse o frio e fosse o tempo de cair neve. Morrer debaixo de neve, era só isso, deixarem-se ficar quietas, como se estivessem em casa, enrodilhadas a um canto. Só o princípio se tremia de frio e desconforto, depois deixava de sentir o corpo, que ficava inchado e dormente. [...]

E então veio o Outono, o ar foi-se tornando frio e, pelo cheiro do ar e pela casca das árvores, sabiam que a neve ia em breve começar a cair.

Então partiram como quando eram pequenas e iam para a escola. De manhã cedo, com um pedaço de pão e um cacho de uvas no saco de merenda. [...]

Quando chegaram ainda o céu estava claro, haveria ainda muito tempo de luz [...]. Não havia portanto nada a recear. Sentaram-se a um canto, embrulhadas nos xales, vendo a luz desaparecer debaixo da porta e nas frinchas do tecto, até que ficou cada vez mais escuro toda a volta.

- Estas bem? Perguntou uma delas, muito baixo, quando a escuridão já não deixava distinguir mais nada e se ouvia o vento soprar.

- Estou, respondeu a outra.

- Estamos bem, disse a primeira, respirando fundo encostando-se melhor à parede.

- Sim, assentiu a segunda, em voz ainda mais baixa. Estamos bem aqui.

E depois calaram-se e ficaram à espera (Gersão, 2016, p. 83 e 84).

A autonomia das mulheres é um tema central no conto. Ao decidirem não se submeter ao destino comum de muitos idosos, que é viver em casas de repouso, elas afirmam seu controle sobre suas próprias vidas. A relação entre as duas mulheres é marcada por um profundo senso de solidariedade e apoio mútuo. Elas se comprometem a cuidar uma da outra até o fim, mostrando uma forma de resistência coletiva contra um sistema que muitas vezes desvaloriza e marginaliza os idosos, especialmente as mulheres.

Conforme Simone de Beauvoir (1970), os indivíduos velhos tendem a ser vistos como desgastados e estéreis, sendo desprezados pela sociedade. Gersão expõe bem a existência desse desprezo; no entanto, esta é a percepção exterior, pois as protagonistas não se enxergam assim. Gersão constrói protagonistas vulneráveis e temerosas, mas também fortes, independentes e determinadas. Essa representação contrasta com estereótipos comuns de mulheres idosas como frágeis e passivas. A decisão de enfrentar a morte juntas e de maneira digna demonstra uma força e determinação notáveis. Elas planejam meticulosamente sua jornada final, mostrando uma clara rejeição da passividade que é frequentemente atribuída a mulheres idosas.

Apesar de sua força, as mulheres também são representadas como vulneráveis e cheias de medo. Elas temem os mesmos destinos dolorosos que seus amigos sofreram, o que mostra uma compreensão profunda da fragilidade da vida e da proximidade da morte. Simone de Beauvoir (1970) argumenta que a sociedade marginaliza os idosos, especialmente as mulheres, negando-lhes a agência e a dignidade. A decisão das mulheres de evitar um lar de idosos pode ser vista como uma rejeição dessa marginalização e uma afirmação de sua dignidade. Ao escolherem a própria morte, elas recusam-se a ser objetificadas e a perderem o controle sobre suas vidas.

A Mulher Cabra e a Mulher Peixe

“A mulher cabra e a mulher peixe” é um conto que faz uso do simbolismo para demonstrar as complexidades do papel feminino. As personagens principais deste conto são duas figuras arquetípicas que representam diferentes aspectos da feminilidade. Em um bar, um “velho” começa a narrar para um rapaz a sua experiência de vida. Fala de seus dois relacionamentos, descrevendo as duas mulheres que para ele têm comportamentos e características contrastantes. As personagens femininas no conto são representadas através de metáforas animais que destacam suas características essenciais.

A primeira é a mulher cabra, uma personagem que simboliza a conexão com a terra, a natureza e os instintos primordiais. Ela está profundamente enraizada em seu ambiente, representando uma forma de feminilidade ligada aos ciclos naturais e à sobrevivência. A cabra está relacionada à agilidade, ao gosto por liberdade, uma liberdade que é feita de impulsos imprevisíveis (Jean Chevalier, 2001). A mulher cabra é descrita como selvagem, indomável e cheia de energia:

Experimenta pôr-lhe uma vedação à volta, e ela salta. Ias jurar que não consegue, porque não tem espaço pra criar balanço, mas ela salta mesmo sem balanço, parece até que lhe nascem asas. A cabra, não se deixa prender, nem amansar. Aí vai ela, a mulher cabra, de saia ao vento, e a gente vê pelo balanço que a saia vai subir e levantar-se acima da cabeça, quando ela saltar, e salta sempre, a maldita (Gersão, 2016, p. 88).

A mulher cabra é uma personificação da energia indomável e da independência. Ela busca a companhia dos homens com determinação feroz, mas resiste a qualquer tentativa de controle ou domesticação. “Em matéria de força, é pior a cabra. A que trepa nos carneiros mais estreitos e corre todos os perigos para ir ter com um homem que lhe entrou na cabeça. Na cabeça e no que lhe interessa, e à cabra o que lhe interessa, interessa muito” (Gersão, 2016, p. 87). Esta

personagem representa uma feminilidade que desafia as normas sociais e recusa a submissão. Sua natureza selvagem e livre pode ser vista como uma metáfora para a luta das mulheres por autonomia e autoexpressão em uma sociedade que frequentemente tenta controlá-las.

A segunda é a mulher peixe, esta mulher representa o elemento aquático, a fluidez e a adaptabilidade, assim como está associada à restauração cíclica, à sorte. Ela simboliza a transformação, a evasão e a capacidade de navegar entre diferentes mundos (Chevalier, 2001). Em oposição, a mulher peixe é descrita como serena e fiel, mas com uma forte conexão ao mar, a qual a torna inalcançável, sendo profundamente ligada à natureza. Sua presença física é constante, mas seu espírito pertence ao oceano, sugerindo uma dualidade entre o corpo e a mente. Ela destaca a complexidade da identidade feminina e a capacidade das mulheres de encontrar liberdade interior, mesmo quando externamente limitadas.

Conforme Michel Foucault (1987), os corpos são moldados e controlados por instituições e normas sociais. No contexto do conto, pode-se aplicar essas ideias para entender como as personagens femininas resistem ou sucumbem aos mecanismos de controle. A tentativa do “velho” de controlar a mulher cabra pode ser vista como um exemplo dos esforços de disciplinar e domesticar o corpo feminino. Foucault argumenta que as sociedades utilizam diversas formas de disciplina para tornar os corpos dóceis, ou seja, subservientes às normas e estruturas de poder.

No conto, a mulher cabra representa uma resistência ativa a essa disciplina, recusando-se a ser domada e mantendo sua independência. Por outro lado, a mulher peixe, com sua tranquilidade e fidelidade, parece inicialmente mais conformada às expectativas sociais. No entanto, sua conexão espiritual com o mar sugere uma forma de resistência interior, em que sua mente e seu espírito permanecem livres, mesmo que seu corpo esteja presente e aparentemente dócil. A narrativa exemplifica diferentes formas de resistência feminina. A mulher cabra exerce uma resistência explícita e visível contra qualquer tentativa de controle, enquanto a mulher peixe adota uma resistência mais sutil e interior.

A feminilidade não pode ser confinada a uma única definição, mas é uma mistura de força, resistência, adaptabilidade e busca por transcendência. As narrativas sobre a mulher cabra e a mulher peixe sublinham a complexidade da identidade feminina. Elas mostram que as mulheres não podem ser facilmente categorizadas ou controladas, pois possuem uma multiplicidade de formas de ser e de resistir, isso fica bem elucidado quando o velho diz que a mulher peixe foi embora em determinada noite:

Por vezes acordava de noite, quando o mar estalava mais bravo, e sentia que ela também estava acordada, a ouvi-lo. Talvez eu me sobressaltasse porque ela o ouvia com tanta força que não me deixava dormir. O mar chamava-a, pensei com terror, a primeira vez que isso me ocorreu. O mar chamava-a. E um dia ela iria ao seu encontro. Por ele deixaria tudo. A casa, os filhos, eu.

Mas não, oh não. Estaria eu louco? Não havia razão para ter medo, só porque às vezes ela ficava, esquecida de tudo, a olhar o mar.

Mas uma noite, sem ninguém dar conta, foi isso mesmo o que ela fez. Deitou-se a afogar, entrou pelo mar dentro e ninguém mais a viu, até depois o corpo dar à costa (Gersão, 2016, p. 92).

Aparentemente, ela seria uma mulher que se submeteria para sempre às imposições do marido, mas ela não as aceita, ainda que lhe custe muito. Esta diversidade de pensamentos e ações e a impossibilidade de contê-las dentro de limites rígidos são um tema chave para discutir as formas de resistir às normas. Ambas as protagonistas representam aspectos opostos, mas complementares, da feminilidade. Essas figuras podem ilustrar a ideia de que a identidade feminina é múltipla, abrangendo tanto a força terrena quanto a fluidez adaptativa. A metamorfose é um tema central no conto, simbolizando a capacidade das mulheres de se transformarem e se adaptarem às circunstâncias. A transformação é um processo contínuo e inerente a ser mulher.

Enredos

No conto “Enredos”, a narradora descreve a chegada de uma nova empregada na casa de sua vizinha Antónia. Desde o início, a narradora percebe que essa mulher, com sua atitude despreocupada e aparência exuberante, poderia trazer problemas. A “beleza marcante” e o “comportamento insinuante” da empregada são descritos como tendo um efeito hipnótico sobre os homens, criando um clima de desconfiança. Observando tudo pela janela, a narradora mantém-se à distância, prevendo que a presença daquela mulher não traria nada de bom para a vida de Antónia.

Com o passar do tempo, pequenos sinais de desordem começam a surgir na casa de Antónia, objetos fora do lugar, manchas misteriosas e o seu material de costura está sempre desorganizado. Essas mudanças deixam-na intrigada, dado que a personagem chega até a pensar que tem sido ela mesma a provocá-las. Antónia, que vivia uma vida simples e feliz com seu marido, Natalino, não suspeita que a causa dessas mudanças seja a empregada que, conforme a narradora, enrolava um novelo para atrair o marido de Antónia. A ironia presente nesta narrativa se dá pelo fato de a narradora culpar a empregada por todos os problemas da vida de Antónia e isentar o homem da responsabilidade.

A narradora tenta convencer o leitor de que a empregada, com suas manipulações, criara uma teia que prendera Natalino, afastando-o de Antónia, e ele, iludido, deixara Antónia para viver com a empregada. Antónia, incapaz de entender a mudança drástica em sua vida, fica arrasada. Envoltas em tristeza e confusão, ela se vê incapaz de lidar com as tarefas diárias, presa a um emaranhado de sofrimento e desilusão. A história termina com a imagem de uma Antónia destruída, vítima dos enredos maliciosos que nunca soube identificar a tempo.

A empregada é descrita como uma figura de beleza marcante, de comportamento insinuante, sugerindo que sua principal característica e ferramenta de manipulação é sua aparência física. Esta representação se alinha com estereótipos preconceituosos de mulheres fatais ou sedutoras, que usam sua beleza para manipular e destruir relacionamentos. Para a narradora, a empregada, que nem mesmo nome tem nessa narrativa, é reduzida a um corpo. Tudo se resume à sua imagem física. Desse modo, essa mulher está sendo tratada como objeto para o olhar masculino, sem qualquer atributo pessoal (Nussbaum, 1995). A crítica vem como plano de fundo, pois, em diversos contextos, essas mulheres são tão objetificadas que nem mesmo importa o nome, são apenas um corpo.

Marta Nussbaum (1995) afirma que a objetificação ocorre quando uma pessoa é tratada como um objeto de uso, sem consideração por suas atitudes ou subjetividade. A empregada, com sua beleza e comportamento insinuante, é reduzida a uma ferramenta de manipulação e destruição, sem desenvolvimento ou profundidade própria. Ela é vista principalmente por meio de sua capacidade de seduzir e manipular os homens, sua representação como uma figura hipnótica que causa desordem e destruição alinha-se com a ideia de que as mulheres são frequentemente vistas como ameaças ao patriarcado quando exercem poder sexual.

A narrativa deste conto provoca uma resposta emocional intensa no leitor. A representação da empregada como uma figura maliciosa e manipuladora pode gerar sentimentos de desconfiança e alerta, especialmente em relação a figuras femininas que desviam dos padrões tradicionais de comportamento. E a narradora diz que as mulheres tradicionais devem ter cuidado com as mulheres que fogem a esse padrão, pois elas podem “levar” os seus maridos. O que a narrativa quer realmente expor é que uma das ferramentas de manutenção da cultura do patriarcado é a rivalidade entre as mulheres; por isso, é importante que haja desconfiança entre elas.

Há uma ampliação das atitudes da empregada, o que leva à seguinte pergunta: será que a narradora considera os desvios conjugais tão sérios mesmo, ou estão sendo intensificados por se tratar de uma mulher? Muito provavelmente toda a situação toma mais luz por se concentrar na mulher, até porque Natalino sai ileso, como um coitado, um inocente. O “choque” se dá

simplesmente porque o lugar de dominação pertencente ao homem está sendo ocupado por uma mulher. Lerner (2019) diz que essa dominação masculina permanece até os dias atuais, pois há cooperação de muitas mulheres; essa cooperação é garantida pela doutrinação de gênero e pelo ocultamento da história da mulher, ou seja, algumas mulheres acabam reproduzindo os discursos e comportamentos machistas.

Gerda Lerner (2019) argumenta que o patriarcado é um sistema de estruturas e práticas sociais que os homens dominam, onde oprimem e exploram as mulheres. Antónia, como uma figura preconizada da mulher portuguesa tradicional, é valorizada no âmbito do sistema patriarcal por sua falta de questionamento das imposições e domesticidade. Sua incapacidade de perceber o que estava acontecendo e a subsequente destruição de sua vida podem ser vistas como uma crítica ao sistema que valoriza a “inocência” e a simplicidade das mulheres, porém permite que os homens tenham todo o tipo de comportamento predatório e não sejam repreendidos por isso.

Antónia é descrita como uma mulher “simples e natural”, que vive uma vida feliz com seu marido antes da chegada da empregada:

A Antónia, coitada, veio para Lisboa, mas nunca deixou de ser mulher da terra, confiada até mais não. Até lhe custou a deixar de usar lenço na cabeça e nunca a convenci a pôr bâton nem a pintar as unhas. Dizia que seu homem não gostava, que isso era para as mulheres da vida, mulher séria não precisava de depilar as pernas, muito menos pintar a cara nem usar perfume – o melhor perfume, dizia o Natalino, era do refogado ao lume, com cebola a estalar no azeite, quase loira (Gersão, 2016, p. 112).

A simplicidade de Antónia pode ser interpretada como uma representação de pureza e inocência, que é corroída pela presença manipuladora da empregada, resultando em sua destruição emocional. Contudo, o que deve ser questionado é que Natalino não deixava Antónia fazer diversas coisas por considerar impróprias para uma “mulher séria”, mas se envolve exatamente com uma mulher que tem atitudes que ele julga inapropriadas.

Antónia exemplifica perfeitamente um corpo dócil dentro do contexto patriarcal. Ela vive uma vida simples e feliz, satisfeita em cumprir seu papel tradicional de esposa dedicada. Sua conformidade com as expectativas sociais a torna vulnerável às manipulações externas, uma vez que sua docilidade e falta de atitude impedem de perceber e reagir aos sinais de desordem (Foucault, 1987). Em contraponto, a empregada representa uma ruptura com os padrões de corpos dóceis. Sua atitude despreocupada, aparência exuberante e comportamento insinuante desafiam as normas de controle que governam as ações e aparências das mulheres

segundo os padrões da sociedade patriarcal. Ela não se submete às expectativas de submissão e obediência que caracterizam os corpos dóceis. Por isso é tão criticada e tida como uma ameaça.

A presença da empregada e sua capacidade de manipulação evidenciam as limitações e fragilidades do sistema que cria corpos dóceis como Antónia. A tragédia de Antónia revela como a conformidade cega e a docilidade, promovidas por instituições patriarcais, podem levar à vulnerabilidade e ao sofrimento. A empregada, ao não se encaixar nos moldes de um corpo dócil, expõe as falhas e a rigidez do sistema disciplinar. Sua resistência às normas de controle mostra a possibilidade de agência e poder feminino fora dos padrões tradicionais, embora no conto, essa agência seja retratada de forma negativa.

Alice in Thunderland

Gersão utiliza personalidades reais para protagonizar o conto “*Alice in thunderland*”. Alice, que fica conhecida pelo livro *Alice’s adventures in wonderland* (Alice no país das maravilhas), escrito por Lewis Carrol, ganha voz nesta narrativa e fala sobre o lado obscuro de sua relação com Lewis Carrol. Ao receber o prêmio de *honoris* causa em literatura pelo centenário de Carrol, Alice rememora que, aos quatro anos de idade, foi abusada por ele, durante uma sessão de fotos que ocorreu na casa dele. Carrol (doravante Rev. D., pois Lewis Carrol é heterônimo), é um homem respeitado, amigo da família de Alice.

Um homem acima de qualquer suspeita, Rev. D. era um matemático, trabalhava como professor na mesma universidade que o pai de Alice, era também reverendo e tinha o hobby de fotografar. Em 1856, ele iniciara suas fotografias e tinha predileção pela área de fotografia infantil. Ele então pede para fotografar Alice na casa dele, os pais da menina permitem e, por ser um costume da época, ela fica sozinha com ele; contudo, ele aproveita esse momento para drogar Alice e fazer fotos íntimas dela:

Ele serviu-me um copo de refresco e bebi-o de uma vez.
Tinha um sabor esquisito, mas era bom. Senti-me feliz, com vontade de rir e de dançar.
Na verdade, nunca me tinha sentido tão feliz.
Ele riu, fez uma pirueta de palhaço e um truque de prestidigitação. Bati as palmas, aplaudindo, estava a ser uma tarde muito divertida.
Sentia vertigens ligeiras, como se a sala deslizesse e eu estivesse a cair dentro de um poço, mas também isso me divertia, nunca tinha experimentado nada assim. (Gersão, 2016, p. 117).
Agora o Rev. D não respondia, tinha se escondido atrás do tripé da câmara, com a cabeça dentro de um pano preto, e ia e vinha nervosamente, levantando-me a bainha do vestido, que nunca lhe parecia da altura exacta.
Levantava-a uns centímetros e corria para detrás da câmara, espreitava um segundo e tornava a vir junto de mim em passos nervosos, como um animal inquieto, ria à minha volta fazendo trocadilhos de palavras e levantando mais um palmo da bainha, até que

arrancou todo o vestido e me voltou as costas, correndo depressa para trás da câmara, com o vestido na mão. (Gersão, 2016, p. 120).

Após o abuso, Alice chora copiosamente para que ele a leve para casa. Ela está assustada e com medo, viu em Rev. D. a face de um predador e não mais de um homem confiável, que para ela era um “amigo adulto”. Durante o caminho para a casa de Alice, ele a manipula psicologicamente, fazendo-a acreditar que as suas experiências, que são claramente abusivas, são apenas sonhos ou frutos da sua imaginação. Essa manipulação é uma tática comum usada por abusadores para fazer com que as vítimas duvidem de sua própria percepção da realidade.

Alice é levada a acreditar que ela é responsável pelo que aconteceu. Isso é um reflexo direto da forma como as vítimas de abuso muitas vezes internalizam a culpa e a vergonha. A narrativa mostra como Alice, apesar de ser a vítima, sente-se culpada e envergonhada, uma consequência da sociedade, que tende a culpar as mulheres e meninas por ações cometidas contra elas. Quando a família dela descobre o ocorrido, eles decidem manter segredo para preservar a reputação de Alice. Esta é uma outra camada de silenciamento que perpetua o ciclo de abuso.

Foucault (1987) argumenta que o poder não é apenas repressivo, mas também produtivo: ele produz conhecimento e subjetividades. No caso de Alice, o poder exercido por Rev. D. é evidente. Ele é uma figura de autoridade, um reverendo e um professor, alguém em quem a sociedade confia. Sua posição permite que ele controle e manipule Alice. Depois de um tempo, Alice toma consciência de si e do que de fato havia acontecido naquele dia. Ainda assim estava cheia de culpa. “Enquanto um turbilhão de emoções me assaltava e durante meses a fio não me deixou dormir: medo, vergonha, culpa, raiva dele e de mim” (Gersão, 2016, p. 129).

O silenciamento de Alice é uma outra ferramenta de controle. Ao fazer com que ela acredite que o ocorrido é culpa sua e ao manter o abuso em segredo, Rev. D. e a sociedade ao seu redor moldam a subjetividade de Alice, de forma a internalizar a culpa e a vergonha. Esse processo de silenciamento é central para a manutenção das estruturas de poder, conforme discutido por Foucault (1987). A subjetividade de Alice é formada por meio desse processo de silenciamento e internalização da culpa, uma consequência direta do poder exercido sobre ela.

A narrativa de “*Alice in thunderland*” é uma crítica contundente à sociedade patriarcal, que permite e até encoraja a exploração e o abuso das mulheres, quando não aplica as leis devidas e quando desacredita das vítimas. A sociedade descrita no texto é uma em que os homens, particularmente aqueles em posições de poder, podem agir impunemente, enquanto as mulheres são silenciadas e culpabilizadas. Rev. D. representa o poder masculino em sua forma mais extrema.

O comportamento de Rev. D. como se fosse um animal irracional, incontrolável diante de suas vontades, é um reflexo de uma sociedade tradicionalista que tem a figura do homem como um ser supremo e dominador, homem este que pode todas as coisas, pelo simples fato de ser homem, levando-se em consideração os papéis sociais e valores que são atribuídos aos sexos, sendo percebido que o homem se sente possuidor da sexualidade da mulher, ou que ela é sua propriedade (Cardoso *et al.*, 2022, p. 60).

A impunidade com que ele age é um reflexo da forma como a sociedade patriarcal protege os homens poderosos, permitindo que eles explorem e abusem das mulheres sem enfrentar consequências significativas. Segundo Wânia Izimuno (2004), quando uma mulher procura os órgãos competentes para denunciar seus agressores/abusadores, é constrangida e humilhada, revitimizada pela conduta machista que indaga o que a mulher fez para merecer sofrer tal violação. Vestia-se inapropriadamente? Provocou? Estava sozinha na casa de um homem? Não importa o que aconteça, a reputação da mulher sempre é questionada.

Alice, por medo, assim como sua família, decide guardar esse segredo, para que ainda possa manter sua dignidade, ainda que por não poder falar nada sobre, continue vinculada a Rev. D., alguém que ela despreza. Ela casa, tem filhos, netos e continua sendo perseguida por essa lembrança, nunca se perdoa e aceita diversas humilhações para se punir, como as relações extraconjugais de seu esposo. Somente com a morte de esposo ela decide escrever um livro para ser publicado 50 anos após sua morte, contando a sua versão do que de fato aconteceu:

Eu vivera, sofrera, envelhecera e ali agora, no final da vida, tal como era. Aos oitenta anos, a verdadeira Alice: livre, construída por si própria, independentemente do olhar de quem quer que fosse, deste lado do espelho.
Tenho pensado muito nisso desde que regressei à Inglaterra. Não posso resignar-me a ficar retratada por Carroll debaixo da terra, para onde a morte me levará em breve, enquanto a pequena Alice, de que estou tão farta e tão cansada, continua a viver à superfície, aprisionada num livro louco e numa história falsa (Gersão, 2016 p. 139).

O papel da mulher é central para a narrativa, com Alice representando a vulnerabilidade das mulheres em uma sociedade que muitas vezes as trai. A subjetividade de Alice é moldada por meio do poder e do silenciamento, enquanto a sociedade patriarcal permite e até encoraja a exploração das mulheres, protegendo os homens poderosos da responsabilidade por suas ações. Este conto é uma chamada à ação para desafiar essas estruturas de poder e criar uma sociedade em que as mulheres possam viver sem medo de exploração e abuso, e onde a verdade e a justiça sejam mais valorizadas do que a aparência pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação teve como objetivo analisar a representação e os processos de subjetivação feminina na obra *Prantos, amores e outros desvarios*, de Teolinda Gersão, destacando a importância da escrita feminina na desconstrução de estereótipos e na ampliação da diversidade literária. Ao longo da pesquisa, constatou-se que a literatura escrita por mulheres tem desempenhado um papel fundamental na ampliação das vozes femininas dentro do campo literário, trazendo narrativas mais autênticas e diversificadas sobre o universo feminino.

A discussão teórica abordou a presença da mulher no cenário literário de Portugal, após a Revolução dos Cravos, evidenciando como as mulheres, historicamente marginalizadas na produção literária, conquistaram mais espaço e voz. O resgate histórico permitiu compreender os desafios enfrentados por escritoras e as mudanças da representação feminina na literatura, que passou de um olhar predominantemente masculino para uma abordagem autêntica e plural. Nesse contexto, Teolinda Gersão se insere como uma voz significativa dentro da literatura portuguesa contemporânea, com narrativas que revelam a complexidade das experiências femininas.

A Revolução dos Cravos não apenas criou um ambiente mais democrático e propício à expressão literária feminina, mas também inaugurou um momento de questionamento às estruturas narrativas tradicionais. A escrita feminina passou por um momento de experimentação estética e formal, permitindo a desconstrução de modelos narrativos enraizados em visões patriarcais. Assim, muitas autoras desafiaram os temas impostos às mulheres na literatura e inovaram na linguagem, na estrutura e na abordagem dos textos.

Outra característica marcante da produção literária feminina no momento da pós-revolução é a problematização da memória, tanto a individual quanto a coletiva. A escrita se debruçou sobre as cicatrizes deixadas pela ditadura e pelo colonialismo, reavaliando o papel das mulheres nesses contextos históricos. Muitas autoras utilizaram a memória como um instrumento de reconstrução de identidades, destacando como a experiência feminina foi silenciada ou distorcida nas narrativas oficiais.

Além disso, a valorização da subjetividade feminina como um campo legítimo de produção literária trouxe novas formas de contar histórias, dando voz a experiências antes marginalizadas. A literatura de autoria feminina tornou-se um espaço de resistência, em que as personagens passaram a protagonizar narrativas que questionavam a subordinação da mulher na sociedade. A análise da obra *Prantos, amores e outros desvarios*, por exemplo, revelou que a autora insere a mulher no centro de suas narrativas e evidencia os seus desafios, desejos,

medos e resistências em diversos contextos sociais e culturais. A pluralidade das personagens em seus contos demonstra como a subjetividade feminina não pode ser reduzida a um único arquétipo, mas sim explorada de maneira complexa e dinâmica.

Ao utilizar um olhar crítico baseado nos estudos de representação e subjetivação, fundamentados nas teorias de Michel Foucault e de outros estudiosos da literatura feminina, percebe-se que a obra de Gersão se insere num discurso que desafia estruturas hegemônicas de poder. Seus contos apresentam personagens que rompem com papéis sociais predeterminados, evidenciando como a literatura pode ser um espaço de resistência e questionamento das normas culturais e sociais que, historicamente, limitaram a voz das mulheres. Ao longo dessa pesquisa, buscou-se compreender como a obra *Prantos, amores e outros desvarios*, de Teolinda Gersão, articula a desconstrução das narrativas hegemônicas sobre a mulher, desafiando representações cristalizadas que historicamente a confinaram a papéis limitadores. A partir da análise dos contos que compõem a coletânea, verificou-se que a autora opera uma ressignificação do feminino, explorando os desafios da subjetividade, a fluidez das emoções, o desejo e a ruptura com padrões normativos.

A pesquisa se desenvolveu sob a perspectiva teórico-crítica do feminismo e dos estudos literários que abordam a escrita de autoria feminina como um espaço de resistência e transgressão. O exame das personagens evidenciou que Gersão representa a condição da mulher na sociedade contemporânea, com estruturas patriarcais, e propõe uma reelaboração dos modos de narrar essa experiência, valendo-se de recursos estilísticos e narrativos que tensionam a linearidade e introduzem uma multiplicidade de vozes e perspectivas. Assim, há um duplo movimento: de um lado, denuncia-se as estruturas de opressão e as heranças patriarcais ainda presentes no imaginário coletivo; de outro, é oferecido um espaço de libertação e reconfiguração de identidades femininas.

Gersão parece não se conformar com a representação tradicional das mulheres como figuras passivas ou subjugadas; ao contrário, suas protagonistas revelam uma luta constante pela liberdade, seja ela manifestada em atos de rebeldia, seja por meio da busca de liberdade interior. Sua obra contribui para uma redefinição da representação feminina na literatura, destacando não apenas os conflitos externos, mas os dilemas internos, muitas vezes impostos pelas estruturas sociais, que buscam controlar os corpos e mentes femininas. Embora a autora se recuse a ser rotulada como feminista, sua obra carrega, de maneira implícita, os princípios do movimento ao questionar as normas sociais e oferecer uma visão crítica da opressão de gênero. Dessa maneira, a obra de Gersão, ao transitar entre a escrita feminina e feminista, reflete

uma visão plural e abrangente das possibilidades de resistência e autonomia das mulheres, tanto no campo literário quanto na sociedade.

Esta dissertação proporciona a oportunidade de explorar as representações das mulheres na literatura contemporânea, especialmente por meio da obra de uma autora de grande relevância, como Teolinda Gersão. Ao analisar como ela constrói suas personagens femininas, é possível perceber e refletir sobre as diversas facetas e complexidades que compõem a experiência da mulher. Além disso, a pesquisa reforça a relevância da representatividade feminina na literatura não apenas como forma de dar visibilidade às experiências das mulheres, mas também como um instrumento de empoderamento e construção de identidade. A literatura de Gersão representa as vivências femininas com enorme verossimilhança, valorizando a experiência do feminino, permitindo que leitoras se reconheçam nas histórias e ampliem sua compreensão sobre si e sobre o mundo que as cerca.

No que concerne ao campo da pesquisa, essa dissertação contribuiu para os estudos de literatura feminina ao reafirmar a importância de escritoras como Gersão na ampliação da diversidade de vozes no campo literário. Por meio desta análise, evidenciou-se que a escrita feminina continua a desempenhar um papel essencial na revisão e reconstrução das imagens e papéis atribuídos às mulheres na literatura e na sociedade. Por fim, sugere-se que futuros estudos aprofundem ainda mais a relação entre a subjetivação feminina e a estrutura narrativa das escritoras contemporâneas, explorando como diferentes autoras têm subvertido e ressignificado a representação da mulher na literatura com um discurso mais inclusivo e representativo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, R. **Representatividade**: o que isso significa? Disponível em: <https://www.politize.com.br/representatividade>. Acesso em: 13 nov. 2022.
- ALMEIDA, S. J. **As feministas de um país oficialmente sem feminismo**. Público, Lisboa, 2006. Disponível <https://pt.scribd.com/document/25046696/As-feministas-de-um-pais-oficialmente-sem-feminismo> Acesso em: 15/02/2025.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Editora Persona, 2008.
- BELO, J. M. **No interior do ser, no ser do interior**: uma poética da casa. Campinas: Oficinas Terrestres, 2023.
- BITTENCOURT, M. R. M. **A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta**. 2005.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. Cultrix, 1970.
- BOSI, A. **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. Cultrix, 1975.
- BRANDÃO, R. S. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2ª ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CANDIDO, A. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CARDOSO, J. S.; SANTOS, N. A. S.; SOUSA, M. J. F. de. Apontamentos sobre a mulher na sociedade patriarcal e machista no conto Alice in Thunderland de Teolinda Gersão. In: COSTA, D. A. Ficção e história em Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo. **XII congresso internacional da ABRALIC**, 2011.
- CORRADIN, M. F. *et al.* (Org). **A pesquisa em literatura portuguesa**: Homenagem ao prof. Francisco Maciel Silveira. 1ª ed. São Paulo: Na Raiz, 2020.
- COLASANTI, M. Porque nos perguntam se existimos. **Convergência Lusíada**, v. 11, n. 13, p. 189-194, 1996.
- COSSI, R. K. Luce Irigaray e a Psicanálise: uma crítica feminista. **Gerais, Rev. Interinst. Psicol.**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 319-337, dez. 2019. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-82202019000200009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 11 mar. 2025.
- CIXOUS, H. **O riso da Medusa**. Trad. Guerellus, N., Bastos, R. F. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: 2022.
- CRUZ, E. A identidade feminina como alvo. **Revista LitCult**, v. 7, 2008. Disponível em: <https://litcult.net/a-identidade-feminina-como-alvo-carlos-eduardo-s-cruz>. Acesso em 29 de ago. de 2023.

- DA SILVA, O. R. **Teolinda Gersão, contadora de histórias**. 2017.
- DE BEAUVOIR, S. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.
- DE BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo: A Experiência Vivida**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
- DE MEDEIROS, P.; ORNELAS, J. Teolinda Gersão fala sobre a sua escrita, temas e a sua visão do mundo. **Portuguese Cultural Studies**, v. 8, n. 1, 2024.
- DE MENEZES, R. B. O múltiplo feminino em “Alice e Outras Mulheres” de Teolinda Gersão. **Revista de Letras UTAD**, v. 1, n. 7, p. 07-21, 2023.
- DE MELLO, L. G. R. A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão. **Navegações**, v. 5, n. 2, p. 234-237, 2012.
- DIBALOVÁ, D. **Os aspetos da feminilidade no romance O Silêncio de Teolinda Gersão**. 2017. Tese (Doutorado em Literatura) - Masarykova Univerzita, Brno, 2017.
- FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. trad. Coletivo Sycorax, São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FONSECA, J. J. S. de. **Metodologia da pesquisa científica**. Curso de especialização em comunidades virtuais de aprendizagem – informática educativa, 2002, Universidade Estadual do Ceará
- FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução FONSECA, M. A.; MUCHAIL, S. T. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**. Tradução BRANDÃO, E. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, M. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Tradução Daher, A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1997.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Ramallete, R. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREIRE, I. Cidadania da sexualidade na imprensa portuguesa do pós-Revolução dos Cravos. **Perspectiva**, v. 37, n. 1, p. 140-159, 2019.
- FURLAN, V. L. **A liberdade feminina como força criadora: Natália Correia, o matrismo e o pós-matrismo**. 2021. 206 f. Tese (Doutorado em Literatura) – UNESP, Araraquara, 2021.
- GERÇÃO, T. **A casa da cabeça de cavalo**. Lisboa: O jornal, 1981.
- GERÇÃO, T. **O regresso de Júlia Mann a Paraty**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.
- GERÇÃO, T. **O silêncio**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

GERÇÃO, T. **Paisagem com mulher e mar ao fundo**. Nova edição revista pela autora. Porto: Porto Editora, 2019.

GERÇÃO, T. **Autobiografia não escrita de Marta Freud**. Porto: Porto Editora, 2024.

GERÇÃO, T. **Prantos Amores e Outros Desvarios**. Porto: Porto Editora, 2016.

GILBERT, S.; GUBAR, S. **The Madwoman In the Attic**: the woman writer and the nineteenth century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 2000.

GOMES, A. C. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MULAMBA, P.U.T.A. PACÍFICO, A. S. C. **Mulamba**. São Paulo: Showlivre, 2018.

IRIGARAY, L. **Esse sexo que não é só um sexo**: sexualidade e status social da mulher. São Paulo: Editora CENAC, 2017.

IZUMUNO, W. **Justiça e violência contra a mulher**: o papel do sistema judiciário na solução dos conflitos de gênero. 2 ed. São Paulo, Annablume: FABESP, 2004.

JACOTO, L. A Pena da Galhofa de Teolinda Gersão: A casa da cabeça de cavalo. **A literatura portuguesa**: visões e revisões. Tradução. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. Acesso em: 06 nov. 2022

LERNER, G. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

LOBO, L. Dez anos de literatura feminina brasileira. **Letras de hoje**, Porto Alegre, PUCRS, v.21, n.4, p.107-125, dez. de 1986.

LOURENÇO, E. **O Canto do signo existência e literatura (1957-1993)**. Lisboa: Editora Presença, 1994.

LUÍS, C. S. G. X.; LUÍS, A. A. da C. Para uma leitura de Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo, de Teolinda Gersão / For a reading of Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo, by Teolinda Gersão. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S.l.], v. 41, n. 66, p. 53-69, fev. 2022. ISSN 2359-0076. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/20783/1125614411>. Acesso em: 25 jun. 2024.

MACEDO, A. G.; AMARAL, A. L. **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Editora Afrontamento e autoras, 2005.

MOI, T. Feminist, Female, Feminine. In: BELSEY, C.; MOORE, J. **The feminist reader**. London: Macmillan Press Ltd, 1989.

MOI, T. **Sexual, textual politics**. London: Routledge, 1995.

MIRANDA, M. A. C. **O que mudou na vida das mulheres com o 25 de abril?**. Disponível em: <https://www.deforafora.com/leia/o-que-mudou-na-vida-das-mulheres-com-o-25-de-abril>. Acesso em: 28 de out de 2024.

NUSSBAUM, M. C. “Objectification”. **Philosophy and Public Affairs**, Stanford University, vol. 24, n. 4, p. 249-291, 1995.

OLIVEIRA, R.; CAMARGO, F. Escrita feminina: uma forma de resistência. Via Litterae (ISSN 2176-6800): **Revista de Linguística e Teoria Literária**, v. 7, n. 2, p. 329-349, 11.

RIBEIRO, E. A. A. **Primeiros encontros com Teolinda Gersão**. Disponível em: <http://pietrasopralinea.blogspot.com/2009/10/primeiros-encontros-com-teolinda-gersao.html>. Acesso em: 06 nov. 2022

RITA, A.; MENEZES, R. B. Teolinda Gersão: 40 anos de vida literária. **Revista do Centro de Estudos Portugueses** (ISSN 2359-0076), v. 41, n. 66, jul. – dez. 2021.

RITA, A.; REAL, M. **O essencial sobre Teolinda Gersão**. Lisboa: Editora INCM, 2021.

SANTOS, M. I. R. S.; AMARAL, A. L. “Sobre a escrita feminina”. **Oficina do CES**, Coimbra, n. 90, 1997, Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/10987>. Acesso em: 29 de ago. 2023.

ROANI, G. L. Sob o vermelho dos cravos de abril: literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras**, v. 24, p. 15-32, 2004.

SAVI, E. **Mrs. Dalloway de Virginia Woolf: uma escrita feminina?** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2019.

SOUSA, M. J. F. (Org.). **Júlia Mann de volta para casa em Teolinda Gersão**. Montes Claros: Ed. GPTG e UICLAP, 2024.

SOUSA, M. J. F. O tempo e o discurso: Perspectivas literárias em Teolinda Gersão. In: CORRADIN, M. F.; et al. (Org). **A pesquisa em literatura portuguesa: Homenagem ao prof. Francisco Maciel Silveira**. 1ª ed. São Paulo: Na Raiz, 2020, p. 402-420.

SOUSA, M. J. F. Pesquisas e processos criativos - entrevista com a escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão. **Convergência Lusíada**, [S. l.], v. 35, n. 51, p. 266–277, 2024. DOI: 10.37508/rcl.2024.n51a845. Disponível em: <https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/845>. Acesso em: 17 abr. 2025.

TAVARES, M. T. P. A. A. **Casa da Cabeça de Cavalo de Teolinda Gersão: escrever histórias, reescrever a História, como forma de estar na História**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2000.

TAVARES, M. **Feminismos em Portugal (1947-2007)**. Lisboa: Universidade Aberta, 2008.

TUTIKIAN, J. Mulheres na literatura portuguesa e os seus novos rumos. **Revista Conexão Letras**, v. 17, n. 28, 2022.

ZINANI, C. J. A. Crítica feminista: uma contribuição para a história da literatura. **IX Seminário Internacional de História da Literatura**, p. 407-415, 2012.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.