
***Autobiografia não escrita de Martha Freud, de Teolinda Gersão: 'A vitória contra a morte e o apagamento' ou 'A iluminação como metáfora do que se descobre'*. Ou autobiografia “inventada” ilumina a escuridão**

Autobiografia não escrita de Martha Freud, by Teolinda Gersão: “The victory against death and effacement” or “Enlightenment as a metaphor for what is discovered”. Or fictional autobiography illuminate the darkness

Ângela Beatriz de Carvalho Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1435>

RESUMO

Autobiografia não escrita de Martha Freud, de Teolinda Gersão, Prêmio APE 2024, romance baseado na memória cultural e na arte do arquivo, resultou da leitura, durante três anos e meio, da correspondência entre Sigmund Freud e pessoas muito próximas a ele. Após debruçar-se atentamente para os documentos – reproduzidos entre aspas no espaço ficcional – a autora levou, aproximadamente, cerca de três anos para escrevê-lo. E através de uma “escrita de si”, em primeira pessoa, optou pela temática

¹ Título original da Conferência proferida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em outubro de 2025, para obtenção da titularidade em Literatura Portuguesa.

do duplo, ao assumir-se como Martha Freud, através de um sedutor e interminável jogo de espelhos que visa dessacralizar a eminente figura do “Pai” da Psicanálise. Ao rasurar o tradicional gênero autobiográfico, o relato baseia-se no ato de pensar, em que o espaço da interioridade e da afetividade deve ser dito para existir e escapar da censura. Através de uma “Nota Inicial”, a autora revela o objetivo do seu processo de escritura: reconstituir o percurso existencial de Martha Freud, retirando-a da sombra a que foi relegada pela História. Ao sair da obscuridade, a personagem feminina libertar-se-á dos traumas do passado e adquirirá a sua merecida luz, ao vivenciar o “retorno do enterrado”, o que a aproximará da figura da Gradiva e da ninfa warbuguiana teorizada por Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. As reflexões de Leonor Arfuck, presentes em *Memoria y autobiografía: exploraciones en los limites*, permitem-nos afirmar que o romance surge como uma forma não canônica, híbrida e intersticial do gênero autobiografia.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de si; Memória cultural; Autobiografia ficcional; Imagem sobrevivente; Teolinda Gersão; Romance português contemporâneo.

ABSTRACT

Unwritten autobiography of Martha Freud, by Teolinda Gersão, APE Award 2024, a novel based on memory and the art of archiving, resulted from reading, over three and a half years, the correspondence between Sigmund Freud and people very close to him. After carefully delving into the documents – reproduced in quotes within the fictional space – the author took approximately three years to write it. And through a “writing of the self,” in the first person, she chose the theme of the double, assuming herself as Martha Freud, through a seductive and endless game of mirrors that aims to demystify the eminent figure of the “Father” of Psychoanalysis. By revising the traditional autobiographical genre, the account is based on the act of thinking, where the space of interiority and affectivity must be expressed in order to exist and escape censorship. Through an “Initial Note,” the author reveals the objective of her writing process: to reconstruct the existential path of Martha Freud, bringing her out of the shadow to which she was relegated through History. Emerging from obscurity, the female character will free herself from the traumas of the past and acquire her well-deserved light by experiencing the “return

of the buried,” which will bring her closer to the figure of Gradiva and the Warburgian nymph theorized by Didi-Huberman, in *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. The reflections of Leonor Arfuch, existents in *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*, allows us to state that reader will be enthralled by this non-canonical, hybrid, and interstitial form of the autobiography genre.

KEYWORDS: Writing of the self; Cultural memory; Fictional autobiography; Surviving image; Teolinda Gersão; Contemporary portuguese novel

.../ abrir os olhos exige primeiro desarmá-los, despojá-los de todo preconceito e de todo estereótipo, para rearmá-los na sequência, dar a eles essa potência do olhar, logo, de pensamento, que falta aos nossos habituais consumos de imagens (Honesco, 2021, p. 93).

No entanto, este diálogo com as cartas em que agora, com *olhos experientes e lúcidos*, ponho em causa as suas afirmações, nada tem a ver com o modo inocente e desprevenido com que então as lia, com mãos trêmulas e sufocada de lágrimas (Gersão, 2024, p. 115).

Partilhar a vida com pessoas que correm atrás do invisível é proeza que nenhum reconhecimento consegue cobrir (Lídia Jorge *apud* Reis 2025, p. 248).

Determinadas reflexões críticas, presentes em *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*, de autoria de Leonor Arfuch (2013), instigam-nos a ler *Autobiografía não escrita de Martha Freud*, de Teolinda Gersão (2024), obra em que “rostos, vozes e corpos”, já desaparecidos, ao surgirem “plenos de palavras, sustentam autorias, reafirmam posições de autoridade, testemunham o haver vivido ou o haver visto, desnudam suas emoções, rubricam políticas de identidade” (Arfuch, 2013, p. 20). Nesta ficção portuguesa contemporânea, observar-se-á a “reconfiguração dos gêneros canônicos – autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências – que pos-

suem uma historicidade precisa” (Arfuch, 2013, p. 21), assinalada pelas *Confessiones* de Jean-Jacques Rousseau². Ao privilegiar o espaço da interioridade, a partir da presença de sujeitos desejantes que, ao decifrarem-se a si próprios, detêm um olhar para os outros com os quais convivem e para o mundo que os cerca, a consagrada escritora portuguesa contemporânea, através da retórica “escrita de si”, ressalta a interferência da subjetividade presente nos relatos identitários, passíveis de incitarem às seguintes questões: (1) “o sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura?”; (2) “como rememorar um passado ou referir-se a um presente com sua carga simbólica, traumática e ética?”; (3) “como recuperar feitos, ecos, associações, signos e imagens que habitam, desordenadamente, cada ser?”; (4) por que resgatar uma pessoa “não suficientemente reconhecida ou injustamente esquecida”³; e 5) como revisitar uma “imagem sobrevivente”, retida pela memória, ou um “ícone exalado pela cultura” (Capistrano, 2013, orelha)?

Tais questionamentos, inerentes a determinadas reflexões críticas pesquisadas, incitam-nos a escrever sobre a obra escolhida, ressaltando as suas singularidades. Pensamos que o texto ficcional sempre aponta um “caminho” teórico a ser seguido e que cabe ao leitor, através do seu repertório intelectual, estabelecer uma relação entre eles. Este, a princípio, é o nosso modo de tentar interpretar ou de-

² A esse respeito, Arfuch comenta que “o sujeito moderno, despontará, no século XVIII, com as *Confessiones* de Jacques Rousseau, através do espaço da interioridade e da afetividade que deve ser *dito* para existir: a (consequente) expressão pública das emoções e o peso restrito da sociedade sobre elas” serão imprescindíveis (Arfuch, 2013, p. 21).

³ Questões disseminadas ao longo dos diversos capítulos que compõem a obra de Arfuch (2013). Em suas reflexões críticas, a autora incorpora as ideias de Michael Holroyd presentes em *Como se escreve uma vida. Ensayos sobre biografía, autobiografías otras oficiones literárias* (2011).

cifrar um texto literário que, pelo fato de tanto nos seduzir, surgirá entremeado ao nosso discurso.

O próprio título da obra, *Autobiografia não escrita de Martha Freud* (2024), de autoria de Teolinda Gersão, já traz, em si, um deslocamento e um ineditismo de sentido, capaz de insinuar que o relato desta vida não existe ou talvez jamais tenha sido escrito ou sequer “autorizado” ou legitimado. Logo, alguém teria direito a escrevê-lo, devassando intimidades e desvendando segredos? Ao transubstanciar uma figura real e histórica – quase desconhecida – em figura de ficção, a autora portuguesa contemporânea deseja tirá-la da sombra e do esquecimento. E, ao dar visibilidade a ela, busca decifrar a verdade que se encontraria escondida sob os movimentos dos afetos, sentimentos e desejos. A ficcionista, ao assumir a palavra, através de uma “Nota Inicial”, revela o objetivo do seu processo de escritura: reconstituir o percurso de Martha Freud em sua relação com o marido consagrado, retirando-a da sombra a que foi relegada, através de uma voz crítica e credível. Martha, cujo retrato foi trancado na escuridão de um cofre, na época da sua juventude, sairá da obscuridade e adquirirá, ao final da vida (e da narrativa) a sua merecida luz, ao resgatar, através da memória e da reminiscência, o amor sentido por Sigi (Sigmund Freud) e ao desvincular-se da sensação de aprisionamento e posse, da humilhação e dos traumas vividos, durante os anos de convivência, ao lado dele. Ao fingir ser Martha Freud, a autora assume a sua identidade como se fosse um espelho ou um duplo. Ao entretecer diferentes espaços e temporalidades, incorpora a si própria a voz e a identidade pressupostas da outra, e, para ser confiável, baseia-se em álibis de veracidade. Entre eles, destacam-se as cartas trocadas entre a noiva de Sigmund Freud, à época Martha Bernays, e o ainda incipiente estudante de Psiquiatria e futuro eminente “Pai da Psicanálise”. Tal troca de correspondência, que veio a ser publicada em parte, teria ocorrido, precisamente, entre os anos

de 1882 e 1886, o que significa que as pessoas/personagens ainda estavam na faixa dos vinte e poucos anos, inseridas no contexto da era vitoriana que cerceava comportamentos e exigia que sentimentos ficassem, reconditamente, resguardados na interioridade dos sujeitos. Em busca de um relato verossímil, outros documentos foram acrescentados pela autora ao projeto de escrita literária, tais como as cartas de Freud a Eduard Silberstein, Minna Bernays, Wilhelm Fliess e Anna Freud que surgem, inclusive, datadas, além das referências às obras publicadas pelo admirado médico neurologista e psicanalista austríaco⁴. Na “Nota Inicial” – presente no livro – fica clara a proposta autoral: desvendar uma subjetividade de forma objetiva (na medida do possível) e baseada na pesquisa:

o meu ponto de partida, enquanto ficcionista, foi imaginar que Martha desde anos anteriores, mas sobretudo depois da morte de Sigmund, a quem sobreviveu doze anos, pretendeu reconstituir o seu percurso, encontrar-se a si própria e ao complexo e multifacetado homem da sua vida (Gersão, 2024, p. 6).

E, a partir daí, outras questões se delineiam de forma subreptícia: até que ponto os remetentes das cartas dizem “a verdade sobre si” ou fingem ser outros? Como se constroem a si mesmos, uma vez que serão lidos/decifrados pelos outros com os quais convivem? Como escondem os verdadeiros sentimentos e pensamentos sob as palavras escritas no papel ou pronunciadas no dia a dia? Estaremos diante

⁴ Algumas obras de autoria de Freud citadas e, por vezes, comentadas no espaço textual: *Autobiografia* (1925), *A interpretação dos sonhos* (1900, co-autoria com Fliess), *Psicopatologia da vida cotidiana* (1904), “Uma criança espancada” (artigo, cujo tema é a perversão, baseado na infância de sua filha Anna).

de máscaras e de personas? Ou, na melhor das hipóteses, diante de diferentes “verdades”⁵?

Em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, a enunciação discursiva, centrada na primeira pessoa (como não poderia deixar de ser), através da espessura existencial e política da memória – plena de espaços, de sujeitos e de objetos de intimidade – busca resgatar a própria identidade perdida e rasurada diante dos compromissos familiares e sociais. Até então, “figurante numa narrativa alheia” (Gersão, 2024, p. 15), Martha Freud irá assumir-se testemunha de uma época e de si própria, ao ofertar-nos um discurso, em primeira pessoa. Situada em Maresfield Gardens, visa, aos 80 e tantos anos, definir a sua própria identidade e conferir visibilidade àquilo que ficou na sombra da História e, por isso, pronuncia-se:

/ . . ./só quero dizer o que *vi* e *vivi*, os acontecimentos de que fui participante e *testemunha*, voluntariamente ou não. E exijo a liberdade de tocar em figuras consideradas ‘sagradas’, como se fossem ‘oráculos’ de uma religião, e *olhá-las* do meu ponto de vista (Gersão, 2024, p. 15, grifos nossos).

Atentemos para a noção de testemunho (a representação do vivido através da memória)⁶ e para a decisão de um olhar singular e dessa-

⁵ Remetemos à leitura da série de conferências, pronunciadas por Michel Foucault, no Canadá, na Universidade Vitória, de Toronto (1982) e publicadas em *Dizer a verdade sobre si* (2022). Entre as reflexões, “a verdade sobre si mesmo” que “se encontraria escondida sob os movimentos do desejo” do sujeito, e “o deciframento de si” com base no que lhe era interdito.

⁶ A respeito do conceito de “testemunho”, ver Márcio Seligmann-Silva e o capítulo “Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças”, inserido em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (2005). Em um determinado trecho, lemos: “A pessoa que testemunha: a ênfase

cralizante⁷ em relação às pessoas amadas, em que o ato de ver será indissociável do pensamento e do conhecimento adquirido ou presente. Logo, uma vez que “a visão concentra em si a inteligência e as paixões” (Novaes, 1988, p. 9), é este sentido, inevitavelmente, que nos “fará adquirir mais conhecimentos e descobrir mais diferenças”, como já preconizava Aristóteles, na abertura da *Metafísica* (Novaes, 1988, p. 9). Fica claro, desde o início de *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, que olhos amados coexistiram com olhos armados e vigilantes e, por isso, determinadas imagens icônicas viriam a ser desestabilizadas: ao deflagrar o invisível, o olhar atribuído à Martha Freud seria capaz de iluminar o que até então ficara indizível ou escondido nas sombras da História. E, em decorrência disso, a voz que se anuncia na narrativa – que deseja publicar – desvela a sua crise de consciência e receia que a edição venha a ser “rejeitada”, pelo fato de vir a ser considerada “distorcida, falsa, por ventura malévola” (Gersão, 2024, p. 16). “Paralisada, perante uma autobiografia já nascida

recai na testemunha como *testis*, terceiro elemento na cena jurídica, capaz de *com-provar, certificar, a verdade dos fatos*” (Seligmann-Silva, 2005, p. 89).

⁷ Convém deixar claro que, nesta apresentação, não iremos nos deter no processo de dessacralização operado pela voz, em primeira pessoa, de Martha Freud, que terminará desvelando a “verdadeira” personalidade de Sigmund Freud em contato com os outros, os “fantasmas e fantasias” mais íntimos, as “possessões e compulsões”, os “segredos” que nem sempre vieram a público, os vícios e as doenças que o acometeram e a real trajetória amorosa e erótica da sua vida que incluiu, inclusive, a traição à própria mulher com a sua irmã mais nova – Minna Bernays. Vale muito a pena ler o livro, a fim de se observar o que estava “invisível” aos olhos de todos e como delinea-se aqui a noção foucaultiana de *parresía* que significa “a possibilidade, a liberdade, de dizer tudo o que se pensa” e que remete ao “esquema binário liberdade-proibição” (Foucault, 2022, p. 205). A *parresía* torna-se, portanto, ao ocupar um lugar central, na constituição da subjetividade do sujeito, “um dizer-verdadeiro, arriscado, corajoso e por vezes insolente” (Foucault, 2022, p. 11).

morta” (Gersão, 2024, p. 17) e que despertaria sofrimento nas pessoas próximas, Martha Freud decide pelo “silêncio” e pelo “apagamento” (Gersão, 2024, p. 18) e termina por “deitar as folhas” escritas “uma a uma na lareira, com os *olhos* doridos de lágrimas e fumo.” (Gersão, 2024, p. 19, grifo nosso). No entanto, apesar de um possível documento, que não chegou a ver a luz do dia, ter sido destruído, surgirá outra opção como rubrica de identidade: o registro das “memórias que assomam e desaparecem como centelhas fugidias” registradas através do “pensamento fluido, luminoso e sem peso” (Gersão, 2024, p. 21). “Incapaz de “sofrer distorções”, tal registro das coisas vistas e vividas deflagrará uma “sensação de impunidade e de liberdade”, semelhante a “uma música de fundo” (Gersão, 2024, p. 22). Ao optar pelo relato oral, através do pensamento, Martha Freud decide reler as cartas trocadas com Sigi (era assim que lhe chamava) que, à época, “circularam na clandestinidade”, e, ao propor-se a “rever criticamente o que se passou” (Gersão, 2024, p. 24), resolve “reconstruir-se, nesta fase da vida, através de memórias soltas e destroços dispersos do passado” (Gersão, 2024, p. 25). E, a partir daí, o leitor terá contato com o “romance em episódios” (Gersão, 2024, p. 24) – denominação conferida às cartas – que veio a se transformar em “uma espécie de diário factual”, ao qual Freud atribuiu o nome de “*Crónica de Martha, Martha- Cronik*” – relatos a duas mãos, uma espécie de descrição objectiva do que diariamente acontecia (Gersão, 2024, p. 69) a ambos. E, a partir daí, as divergências entre os dois começariam a surgir: Sigi exigia ter apenas acesso, através da leitura, aos fatos ocorridos; enquanto Martha não admitia relatos objetivos desvinculados da emoção. O próprio gênero autobiográfico estará sendo problematizado, uma vez que várias designações, referentes às cartas trocadas, sucederam-se, tais como, “*Diário da Correspondência*”, “*Diário do Hospital*” e “romance” (Gersão, 2024, p. 70) ou ainda “Romances em folhetins ou episódios” (Gersão, 2024, p. 71) que terminarão por viabilizar a “Última entrada na Crónica Secreta” (denominação

conferida ao último capítulo) em que Martha Freud autonomiza-se, aproxima-se de Ariadne – ao tecer um fio que a guiou até sair do labirinto – e desfaz-se ou liberta-se de seu duplo. Ao reintegrar-se à unidade perdida, pronuncia-se: “percorri o meu caminho, Sigi, procurei-me na relação contigo e para além dela, quis saber quem fui, quem sou agora, e como fui sendo até chegar aqui” (Gersão, 2024, p. 413). Logo, a impressão que temos sobre as designações conferidas aos atos de pensamento que se sucederam é imediata: narrativas de índole confessional, autorreflexivas, autorreferenciais, narcísicas e intercambiáveis já viriam a definir as subjetividades em pauta, “as peripécias impensáveis e as inesperadas transformações” (Gersão, 2024, p. 72). E, ao olhar para o outro – agora já morto –, Martha tentou reconstruir a trajetória existencial de Freud desde a época em que era jovem, analisando tal percurso psicanaliticamente: “Sigi estava à procura de si e do seu caminho, e ainda muito longe de encontrá-lo, mas de qualquer modo pressentindo que se irá aproximando dos seus objetivos, por tentativa e erro, com a ajuda de interlocutores privilegiados” (Gersão, 2024, p. 72). E Martha constatava que um deles era exatamente ela.

A partir daí, a memória irá recuperar o tempo passado e a “plenuidade invisível” – porque não escrita – “de um mundo imperfeito” (Novaes, 1988, p. 10) – pleno de divergências, assinaladas por pontos de vista diferenciados e explícitos nos títulos dos capítulos da “autobiografia” que, ao se basear em documentos verídicos, recria-os e interpreta-os a partir de um distanciamento temporal e de diferenciados conceitos de “verdade”: “Os fantasmas de Sigi nas palavras dele”, por exemplo, alternam-se com “Os fantasmas de Sigi na minha perspectiva”. Observa-se que, na moldura narrativa, criada por Teolinda Gersão, para reconstruir ou visitar as trajetórias existenciais, surgem capítulos com títulos bem sugestivos, passíveis de resumir – no viés de um folhetim – as principais ideias ali disseminadas, e

a trajetória de um problemático relacionamento a dois que envolvia outras tantas pessoas. Vejamos alguns: “Dias felizes”, “Sobressaltos, inquietações e dissonâncias”, “O delírio de posse: Martha é minha”, “Estranhamento e medo”, “O prazer na dor: Torturar-se e torturar quem se ama”, “Uma casa de blocos maciços desmorona-se”. Outros enquadramentos narrativos, por sua vez, assemelham-se a tratados de psiquiatria ou a registros deles, como comprovam os títulos atribuídos aos capítulos: “O teatro de Charcot”, “No campo da sexualidade: homossexualidade, bissexualidade e incesto”, “Lúcifer Amor: o amor e a pulsão de morte”. Nesse último, por exemplo, teoriza-se sobre “o amor perverso, inseparável do desejo de matar ou devorar o ser amado – de o matar dentro de si, para que só ele próprio permaneça”. Trata-se do “impulso de precipitação voluptuosa no abismo” (Gersão, 2024, p. 365), retratado em várias obras literárias admiradas por Freud.

A impressão que temos, ao ler *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, é que estamos diante de uma forma não canônica, mas híbrida e intersticial do gênero, assinalada pela temática do duplo, entendido como o modo de desdobramento do ser ou um artifício em que uma voz que se anuncia, no espaço textual, reveste-se de um espelhamento narcísico assumindo o lugar do outro. Martha Freud, ao olhar para si própria e para o outro com “olhos experientes e lúcidos” (Gersão, 2024, p. 115), e ao dissecar a problemática personalidade de Freud, comenta e analisa diversas obras literárias passíveis de espelhar patologias clínicas. A voz de Martha que espelha o processo de análise freudiano torna-se capaz de – sub-repticiamente – incorporar as sagazes interpretações literárias feitas pela autora Teolinda Gersão⁸. Não se pode esquecer de que Freud, “dotado de cultura hu-

⁸ Dessa forma, parece-nos que *Autobiografia não escrita de Martha Freud* reveste-se, também, de um caráter ensaístico, em que “se cruzam várias disciplinas

manística, era um leitor apaixonado e compulsivo” (Gersão, 2024, p. 229) de Sófocles, Cervantes, Goethe, Rimbaud, Mallarmé, Flaubert e Zola, entre outros, inspirações literárias para a clínica psicanalítica. Estaríamos, assim, diante de identidades que se entrecruzam e se espelham, ora de forma clara, ora escamoteada, passíveis de ressaltarem a temática do duplo ou do desdobramento da personalidade, em que o “eu” e o “outro” fundem-se através de um interminável jogo de espelhos. Afinal, não se pode esquecer que “a identificação é uma forma de amor, de desejo de se (con)fundir com ele, de vestir a sua pele” (Gersão, 2024, p. 143).

Em outros momentos da fascinante e tão bem engendrada obra de Teolinda Gersão, “máscaras” e “sombras” não revelarão apenas o desejo de fusão e de identificação com o outro, mas sim de contradição ou contra-dicção – fato ratificado pela utilização de diferentes manchas tipográficas ou recursos gráficos e gramaticais presentes na edição – o redondo, o itálico, o negrito e o uso dos parênteses. No diálogo imaginário e póstumo entre Martha e Sigi, tais recursos tornam-se capazes de referenciar não só sussurros, como também gritos de indignação e de protesto da voz que se autonomiza. Logo, assim como Freud, Martha – a essa altura da vida – também não será capaz de “submeter as suas paixões desordenadas ao severo controle da razão” (Gersão, 2024, p. 140). Até que ponto as pessoas envolvidas na relação amorosa revelar-se-iam “transparentes como o vidro” (Gersão, 2024, p. 165-166), como almejava Freud, ou participavam de “uma espécie de jogo de escondidas, máscaras e sombras, estranhamento e medo que acompanha” (quase) “sempre” (Gersão,

– teorias da linguagem e do discurso, a semiótica visual, a psicanálise, a teoria política, a crítica literária e cultural – trazendo zonas fronteiriças que fundamentam novas questões sem temor ao delineamento dos limites” (Arfuch, 2013, p. 25, tradução nossa).

2024, p. 167) as relações interpessoais? Em cena, o “amor fusional” e a “devoração”, “a rendição hipnótica” e o “estado de “vigília” (Gersão, 2024, p. 198), insinuados inclusive pelas metáforas que visam definir a personalidade de Freud – “leão” e “serpente” – e pelo monograma, impresso num guardanapo de papel, que entrelaça as letras S e M – objeto icônico que surge como extensão do próprio sujeito (Gersão, 2024, p. 198), capaz de assinalar a tentativa de aprisionamento do outro ser envolvido na relação amorosa. Afinal, lemos, grafado em negrito, que “a Psicanálise é portanto um método literário em que o psicanalista é o confessor, que liberta o paciente dos sintomas, depois de ouvi-los” (Gersão, 2024, p. 368). E que, além disso, “o analista busca encontrar nos outros a chave de si mesmo” (Gersão, 2024, p. 382), o que pressupõe o espelhamento ou a reduplicação de identidades inerente à temática do “duplo” que parece sustentar todo o texto contemporâneo. Por isso, em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, Martha questiona-se: “por acaso era eu o seu espelho ou a sua imagem?” (Gersão, 2024, p. 179). Por sua vez, o capítulo que focaliza a morte de Freud ressalta a semelhança entre Freud e Édipo; Anna – a filha de ambos e psicanalista que amparava o pai e acumulava as funções de “mulher-mãe”, possuidora de uma “mão amante” e “herdeira da sua obra” (Gersão, 2024, p. 411) – aproxima-se de Antígona (Gersão, 2024, p. 409-410). Anna, ao ser responsável pela aplicação da injeção de morfina ao pai, em decorrência do cancro na boca, corta – como uma Parca – o fio da sua vida. Freud morre em 1939 e uma “nuvem escura” (Gersão, 2024, p. 15) fecha-se à volta da família. Somente anos e anos depois, Martha resolve “curar as feridas não saradas do passado” (Gersão, 2024, p. 19). E, ao resgatar, através do pensamento, a sua trajetória existencial, amor e ressentimento⁹ se-

⁹ Em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, lemos: “sentia-me subvalorizada, explorada e diminuída até ao limite” (Gersão, 2024, p. 386), o que termina

rão indissociáveis. Afinal de contas, como a sua vida não poderia ser posta entre parênteses, Martha resolve pronunciar-se e subverter o relato canônico referente à vida de Sigi, revelando aquilo que não foi incorporado à sua biografia. E, para isso, por vezes, assimila vozes, metáforas e imagens de outros tempos que, ao revisitar os dilemas da representação trágica, permanecem no inconsciente coletivo. E, como nos aponta Leonor Arfuch, no Prólogo de *Memoria y autobiografía; exploraciones en los limites* (2013),

como em verdade vivimos siempre, en una rutina de gestos y voces y trayectos, com todo el pasado bajo la piel y a flor de lenguaje, para ser despertado por momentos, subitamente, quizá por otra voz, por uma circunstancia, por um encuentro. Y luego el decir vuelve a cerrar-se, para permanecer, pero diferente. Es que cada relato transforma la vivencia, la dota de otro matiz. Quizá, de otro sentido. Cada relato anota también una diferencia en el devenir del mundo. Inscribe algo que no estaba. Algo que nunca deja de brotar. Por eso las clausuras sueñan autoritarias. Si ya es tempo de no decir, de terminar con el flujo de la voz. De acomodar el estante de la historia com sus libros numerados. De passar a outra cosa. La experiencia disse que se bien hay temporalidades de la memoria los relatos nunca se acaban. Y hay cosas que no se pueden decir y no se pueden escuchar quizá en el primer momento de la voz. Y si más tarde. Para otros oídos y outra disposición de la atención. Y cuando hablo de la voz no dejo afuera la mirada: aquello que la imagen nos narra y donde el arte juega – com la poesia – su apuesta mayor (Arfuch, 2013, p. 15).

por levar Martha Freud à depressão. A respeito do “ressentimento”, remetemos à leitura de Kehl (2020). Falamos a esse respeito, ao analisarmos o conto “Alice in Thunderland”, de Teolinda Gersão, inserido em *Alice e outras mulheres* (2020). O nosso artigo, intitulado “Alice e o enigma do desejo do outro: “O que ele quer de mim?” – E, assim, ela se livrada desejo de desejar”, encontra-se em Faria (2023, p. 219-246).

Observemos que tais reflexões críticas e analogias, acima referidas, não serão gratuitas na obra gersiana. Logo, parece-nos ser possível correlacionar “a dança dos tempos enterrados”, teorizada pelo filósofo francês e historiador da arte, Georges Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, com o que se passa no espaço autobiográfico e ficcional tão bem engendrado por Teolinda Gersão que pressupõe não só a presença de uma voz, que se manifestará num tempo propício a ser audível, como pressupõe a troca de pares e movimentos, acrescida do eterno retorno de “fósseis sobreviventes” retidos na memória. Há, portanto, em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, o resgate de um viés benjaminiano que impõe uma distância ética, estética, política e poética à narração: aquele em que uma voz subterrânea espera o momento adequado para manifestar-se.

Segundo Didi-Huberman, Warburg, ao focalizar a “sobrevivência como memória psíquica passível de *Verkörperung* – de ‘corporalização’ ou de ‘cristalização’ gestual” –, reflete sobre os “movimentos fósseis” ou “fósseis em movimento” inerentes ao conceito do sintoma no sentido freudiano. Vejamos a sua argumentação a respeito do “retorno do enterrado”:

com efeito, quando um sintoma se manifesta, ele é um fóssil – uma ‘vida adormecida em sua forma’ – que desperta contra qualquer expectativa, se mexe, se agita, se afoba e rompe o curso normal das coisas. É um bloco de pré-história subitamente presentificado, um ‘resto vital’ que de repente ganha vida. É um fóssil que se propõe a dançar ou até a gritar (Didi-Huberman, 2013, p. 295).

E o leitor pergunta-se: não é exatamente isso o que faz Teolinda Gersão, ao (re)criar Martha Freud em sua *Autobiografia não escrita*,

mas antes pensada? O texto gersiano parece revelar-nos a presença de dois princípios concomitantes, o do *retorno do enterrado* (um elemento mnemônico inconsciente, persistente e petrificado como um fóssil, que ressurge na superfície em benefício de uma causa ocasional) e o da *dissociação* (sobretudo a que separa a “impressão” traumática de sua “descarga” sintomática) (Didi-Huberman, 2013, p. 295)¹⁰. Deduz-se, assim, que os “tempos sobreviventes” – até então “sepultados” e “escondidos” bem embaixo da mente e dos passos de Martha Freud durante grande parte da sua vida – ressurgirão, conscientemente, no tempo presente da *Autobiografia*, fazendo tropeçar os cursos da sua história pessoal e o da humanidade. E aquilo que – até então – estava “inconsciente” irá se “traduzir” em uma linguagem corporal e verbal (ela diz o que pensa), através de um relato que a libertará do ressentimento ancorado a um passado traumático – quase totalmente vivido à sombra do marido – e que possibilitará a ela um “andar dançante, quase alado”¹¹ (Didi-Huberman, 2013, p. 299). Em “Última entrada na Crônica Secreta”, lemos: “*não me deixei prender na repetição do mesmo, evolui e transformei-me, de tal modo*

¹⁰ Segundo Didi-Huberman, em 1892, Freud e Breuer, contrariando Charcot, iniciam uma nova teoria do sintoma histerico a que mais tarde viria a ser acrescentada a ideia de que “o presente que surge do fóssil” “inverte qualquer cronologia” e “encontra a sua ancoragem principal na ‘linguagem motora’ dos gestos corporais” (Didi-Huberman, 2013, p. 245).

¹¹ Este “andar dançante quase alado” será inerente não só à *Ninfa* warburgiana, como também à *Gradiva* freudiana – “imagem sobrevivente”, figura que adornava o consultório do psicanalista localizada na parede logo acima do divã. No capítulo “*Leitfossil, ou a dança dos tempos enterrados*”, inserido em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), Didi-Huberman, ao reproduzir fotos da *Ninfa* e da *Gradiva*, tece comentários sobre a origem de cada uma delas e sobre a sua configuração (Didi-Huberman, 2013, p. 293-313).

que, quando a nossa casa ruiu, não sucumbi debaixo dos escombros, já tinha *voado* para fora” (Gersão, 2024, p. 415, grifos nossos).

À Martha Freud será concedido um “duplo poder”, inerente às imagens da *Ninfa* e da *Gradiva* – iconografias femininas tão caras a Warburg e a Freud – que representam “a dupla persistência das coisas sobreviventes: persistência do que resta, ainda que sepultado, por petrificação; persistência do que retorna, ainda que esquecido, por sopros de vento ou por movimentos-fantasmas” (Didi-Huberman, 2013, p. 299). O filósofo francês e historiador da arte, ao comentar sobre as imagens, refere-se a elas da seguinte forma:

ambas emitem um gesto, o encanto particular de um movimento corporal: ambas fazem surgir um *tempo que só é* compreensível através da hipótese psíquica do inconsciente. Ambas, por fim, exigem um *estilo de conhecimento*, uma nova prática da interpretação na qual a atividade severa e estrita da análise deve contar com a interpretação das imagens, a sobredeterminação dos significantes, a disseminação dos sonhos e a associação das ideias (Didi-Huberman, 2013, p. 299).

E, ao deter o seu olhar no gesto-andar “ancorado” e “flutuante”, inerente às imagens da *Ninfa* e da *Gradiva*, o autor desvela o seu “paradoxo figural”, apontando o fato de que ele “reúne a constituição fugaz de um *sintoma* (momento súbito em que o tempo se ‘liberta’) e a constituição fósil do *fetichê* (momento eternizado em que o tempo se ‘bloqueia’)” (Didi-Huberman, 2013, p. 299). E não podemos nos esquecer de que, para Benjamin,

a imagem designa não uma imaginária (*imagerie*), uma *picture*, uma ilustração figurativa. A imagem é, primeiramente, um *crystal de tempo*, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo,

de um choque fulgurante em que o ‘Outrora’ encontra o ‘Agora’, para formar uma constelação (Didi-Huberman, 2015, p. 274).

E, a partir daí, pode-se pensar, como afirma Didi-Huberman, em “algo como uma coreografia dionisíaca da imagem¹² e, por conseguinte, uma metapsicologia do gesto, no qual este seria visto como a ‘matéria prima dos traços mnêmicos’”. Trata-se, assim, de “um movimento retornante’ que faz o presente dançar, um movimento presente moldado no imemorial” (Didi-Huberman, 2013, p. 296). E, caso reconheçamos a pertinência desta reflexão em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, poderemos aproximar a presença do duplo – *Leitmotiv* da obra de Teolinda Gersão – da figura da *Ninfa* florentina warburguiana – “um corpo em movimento, como uma encarnação paradigmática do *Leitfossil*, conceito quase musical, melódico e rítmico da petrificação” (Didi-Huberman, 2013, p. 296), capaz de conjugar duas temporalidades contraditórias persistentes: um passado sedimentado e um passado redimensionado e rasurado no presente, marcado pela “fuga de ideias” fixas ou estratificadas. Em síntese, uma *Ninfa*, ao mesmo tempo, *Leitmotiv* do tempo sobrevivente e *Leitmotiv* do tempo movente e histórico.

¹² No Prefácio de *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman (2010), Stéphane Huet, ao referir-se às ideias do autor, define a “imagem” como “a articulação dos signos em significantes visuais e significantes verbais implícitos” (Didi-Huberman, 2010, p. 9) e como “um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados” (p. 17). Em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, de autoria do filósofo e historiador da arte (2015), lemos que “Imagens” são “montagens de temporalidades diferentes, sintomas interrompendo o fluxo normal das coisas. Quando uma imagem sobrevive, a história se desmonta, em todos os sentidos da palavra. Mas, no entanto o tempo se constrói, ele se abre em toda a sua complexidade, em sua montagem de ritmos heterogêneos formando anacronismos” (Didi-Huberman, 2015, Orelha).

A própria *Autobiografia não escrita de Martha Freud* parece assumir o papel da *Ninfa*, uma vez que procurará, incessantemente, responder às seguintes questões que “retornam” sempre: “Quem era Sigi realmente? Quem julgava ele que eu era? E quem era eu, aos meus próprios olhos?” (Gersão, 2024, p. 151). O tempo inteiro observamos, através do relato de índole confessional e memorialístico, o encontro do Outrora com o Agora do seu desvelamento, tão caro a Didi-Huberman. “Ver” e “saber” ou “ver” e “viver” – atos inerentes à Martha Freud que sempre buscou “correr atrás do invisível” – deflagrarão, aos poucos, a visibilidade do que estava oculto. A figura aurática de Sigi/Freud, distante no tempo, é aquela que, ao ser citada, revela-se como uma forma de ir e vir incessante, uma ausência que vai e vem, sob os olhos de Martha Freud e, ao mesmo tempo, fora da sua visão. Freud tornar-se-á, em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, uma “obra anadiômena de ausência”, para usarmos a acepção de Didi-Huberman presente em *O que vemos, o que nos olha* (2010, p. 148). E, para Martha Freud, “todos os tempos serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados” (Didi-Huberman, 2010, p. 149)¹³. A “aura”, inerente à figura de Freud, não entrará em “declínio”, mas antes será modificada, transformada e deslocada no presente do relato. A sua autora não quer fazê-la “desaparecer”, mas,

¹³ Lembremo-nos do conceito de “aura” legado por Walter Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1936), e que será resgatado por Didi-Huberman, no capítulo “A dupla distância”, inserido em *O que vemos, o que nos olha* (2010): “única aparição de uma coisa longínqua por mais próxima que possa estar”; “trama singular de espaço e tempo, ou seja, um espaçamento tramado como um sutil tecido ou como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede” (Didi-Huberman, 2010, p. 147).

sim, agregar a ela “um desvio” ou uma “inflexão nova”, enfim, “restaurá-la”, na acepção dialética benjaminiana¹⁴.

A imersão consciente na própria subjetividade, através de uma zona fronteira e intersticial que transita entre memória, diário íntimo, autobiografia e performance, permite à Martha Bernays ou à Martha Freud (não importa o nome que a circunscreva a diferentes fases da sua existência), através da “dança dos tempos enterrados”, tornar-se outra e revelar uma outra declinação para a figura aurática de Sigmund Freud. E, Teolinda Gersão, ao dar visibilidade ao que estava obscuro, revela-nos que “toda vida merece ser contada” (Ricoeur, 1983 *apud* Arfuch, 2013, p. 53) e oferta-nos “a iluminação como metáfora do que se descobre” (Arfuch, 2003, p. 53).

Ao final do relato, após elucidar quem ela foi e quem se tornou, ou seja, após fazer as suas “confissões”, Martha rompe com o enclausuramento do espaço da própria casa, sai à rua, caminha entre outros seres e vê que “a luz se foi tornando mais clara e a Primavera desponta nos jardins. O céu tem poucas nuvens, vai ser talvez um dia de sol, e a brisa traz, consigo uma espécie de alegria” (Gersão, 2024, p. 414). E o seu corpo em liberdade e a sua voz – triunfante e sem censuras – dirige-se ao destinatário imaginário do diálogo empreendido. Martha, através de “olhos experientes e lúcidos” encontra-se, com a “esfinge”, ou seja, “consigo mesma” (Gersão, 2024, p. 243), e Freud – a figura icônica e até então sacralizada, publicamente – vem à tona numa inflexão nova. Logo, “máscaras e sombras” personificam-se num relato que se quer inesquecível. Vejamos o final de *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, obra em que Teolinda

¹⁴ Tal reflexão remete a duas fases do pensamento de Walter Benjamin: o “juvenil” (quase marxista) de destruição da aura e o da “maturidade” (quase messiânico) de sua restauração (Didi-Huberman, “A imagem-aura Do agora, do outoro e da modernidade”) (Didi-Huberman, 2015, p. 268).

Gersão simula – como um duplo – dar voz ao pensamento da autora do relato. Ao salvá-la da morte e do apagamento, a autora portuguesa contemporânea, reduplicando-se nela, confere-lhe um olhar iluminado sobre ela própria e sobre o outro, inerente à metáfora esfíngica a ser revelada: “decifra-me ou devoro-te”. E, ao revelar o que ficara escondido ou escamoteado na personalidade de Freud, “uma casa de blocos maciços irá desmoronar-se”. Vejamos o final: “e é com um leve sorriso que ponho um ponto final nesta longa revisitação das nossas vidas. O que quis descobrir foi descoberto, o que de essencial quis dizer foi dito, e não tenho mais nada a acrescentar” (Gersão, 2024, p. 414).

Teolinda Gersão, ao resgatar a figura feminina até então “silenciada e reduzida ao estereótipo de esposa, mãe e dona de casa” (Gersão, 2024, contracapa) confere a ela, como vimos, uma voz própria, e, através do “gosto lúdico da reduplicação e da referencialidade” aproxima-a da imagem sobrevivente da *Ninfa* e da *Gradiva*, ao criar “uma espécie de vertigem, de horizonte infinito”¹⁵ em que duas pessoas – Freud e Martha, que “mutuamente se procuram, encontram e desencontram” (Gersão, 2024, contracapa) – acabam por “se dissolver num diálogo interminável de espelhos” (Coelho, 1997, p. 18).

RECEBIDO: 30/12/2025

APROVADO: 06/02/2026

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. (Sección de Obras de Sociología).

¹⁵ As expressões entre aspas foram retiradas de “O Ensaio em geral”, um dos capítulos de autoria de Eduardo Prado Coelho, inseridos em *O cálculo das sombras* (1997, p. 18-49).

CAPISTRANO, Tadeu. Orelha. *In: DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Orelha do livro.

COELHO, Eduardo Prado. A seda do lenço (sobre *O Silêncio* de Teolinda Gersão). *In: COELHO, Eduardo Prado. A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria.* Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1994. p. 91-100.

COELHO, Eduardo Prado. O Ensaio em geral. *In: COELHO, Eduardo Prado. O cálculo das sombras.* Lisboa: Edições Asa, 1997. p. 18-49.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.* Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea.* Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023. p. 219 -246.

FOUCAULT, Michel. *Dizer a verdade sobre si.* Organização, introdução e aparato crítico de Henri-Paul Michaud e Daniele Lorenzini. Tradução de SalmaTannus Muchail. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. *In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). O insólito e seu duplo.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 7-14.

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

GERSÃO, Teolinda. *Autobiografia não escrita de Martha Freud.* 1. ed. Lisboa: Porto Editora, 2024.

HOLROYD, Michael. *Como se escreve uma vida.* Ensayos sobre biografía, autobiografías otras oficiones literarias. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011.

HONESCO, Vinícius Nicastro. *Ensaaios sobre o sensível: poéticas políticas do pensamento.* Belo Horizonte: Àyiné, 2001.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

REIS, Carlos. *Diálogos com Lídia Jorge*. 1. ed. Portugal: Publicações Dom Quixote, 2025.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. 1. ed. Paris: Seuil, 1983.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

MINIBIBLIOGRAFIA

ÂNGELA BEATRIZ DE CARVALHO FARIA é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autora do livro *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea* (Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2023). Atualmente, coordena os seguintes projetos de pesquisa: “A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa dos séculos XX e XXI” e “Literatura e Cinema: olhos amados e ‘olhos armados’ detidos nas imagens”.