

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS**

CATARINA LEMES PEREIRA

**TEOLINDA GERSÃO E OS CAMPOS DE PODER EM *A CIDADE DE
ULISSES***

**Manaus
2020**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS**

CATARINA LEMES PEREIRA

**TEOLINDA GERSÃO E OS CAMPOS DE PODER EM *A CIDADE DE
ULISSES***

Dissertação apresentada à banca de defesa do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da Professora Doutora Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

**Manaus
2020**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

**Título da defesa de dissertação: TEOLINDA GERSÃO E OS CAMPOS DE PODER
EM A CIDADE DE ULISSES**

Mestranda: Catarina Lemes Pereira

Composição da Banca Examinadora:

Titulares:

1. Presidente: Prof.^a. Dra. Rita Barbosa de Oliveira - Orientadora (PPGL-UFAM)
2. Membro: Prof.^a. Dra. Ivânia Maria Carneiro Vieira (PPGCOM-UFAM)
3. Membro: Prof.^a Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento (PPGL-FLET-UFAM)

Suplentes:

1. Membro: Prof.^a. Dra. Valcicleia Pereira da Costa (PROFILO-IFCHS-UFAM)
2. Membro: Prof.^a. Dra. Nícia Petrecelli Zucolo (PPGL-FLET-UFAM)

Data da defesa: 22 de maio de 2020.

Horário: 15:00 h.

Local: A sessão de defesa ocorrerá por *Hangout meet* devido ao isolamento social no Brasil em decorrência do combate à pandemia da COVI-19.

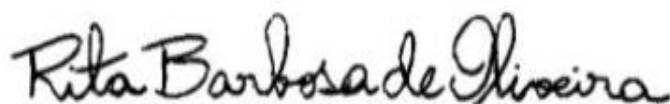
CATARINA LEMES PEREIRA

“Teolinda Gersão e os campos de poder em *A Cidade de Ulisses*”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 22 de maio de 2020.

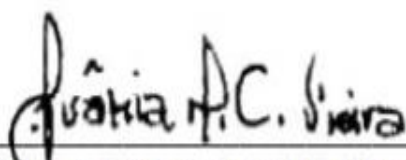
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM) - **Presidente**



Profa. Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento (UFAM) - **Membro**



Profa. Dra. Ivânia Maria Carneiro Vieira (UFAM) - **Membro**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

P436g Pereira, Catarina Lemes
 Teolinda Gersão e os Campos de Poder em A Cidade de Ulisses
 / Catarina Lemes Pereira . 2020
 93 f.: 31 cm.

Orientadora: Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Literatura. 2. Gersão. 3. Portugal. 4. Intelectual. 5. Poder. I. Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

RESUMO

O presente estudo dispôs-se a analisar o romance *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão. Verificou-se que, por meio de uma retomada memorialística empreendida pelo protagonista Paulo Vaz, artista plástico de prestígio, a escritora problematiza a perpetuação de falas e comportamentos patriarcais na segunda metade do século XX. Em meio aos eventos que se desenrolam na trama, evidenciou-se que estes permanecem renovados por conta das relações de poder atuantes. Importou, neste contexto, compreender a voz da autora Gersão como intelectual que, coerentemente, problematiza o lugar pelos membros da sociedade, a partir das relações vividas. Para tanto, o principal teórico escolhido foi Pierre Bourdieu cuja ideia central na obra *As Regras da Arte*, sobre a objetificação do texto literário consiste na metodologia aqui aplicada. Somaram-se a este teórico outros pensadores, como Mikhail Bakhtin, Michelle Perrot, Jacques Le Goff, os quais, com distintas perspectivas, colaboraram para uma compreensão mais completa das discussões propostas. Assim, por meio da representação de diferentes perfis de artistas plásticos, infere-se que a autora constrói reflexões críticas que evidenciam a sua própria força como artista das palavras.

Palavras chave: campos de poder; intelectual; Teolinda Gersão, *A Cidade de Ulisses*

ABSTRACT

The present study was prepared to analyze the novel *A Cidade de Ulisses* by Teolinda Gersão. It was found that, through a memorialistic resumption undertaken by the protagonist Paulo Vaz, a prestigious artist, the writer problematizes the perpetuation of patriarchal speeches and behaviors in the second half of the 20th century. In the midst of the events that unfold in the plot, it became evident that these remain renewed due to the power relations that are active. In this context, it was important to understand the voice of the author Gersão as an intellectual who, coherently, problematizes the place for members of society, based on lived relationships. For that, the main theoretician chosen was Pierre Bourdieu whose central idea in the work *The Rules of Art*, about the objectification of the literary text consists of the methodology applied here. Other thinkers, such as Mikhail Bakhtin, Michelle Perrot, Jacques Le Goff, were added to this theorist, who, with different perspectives, collaborated for a more complete understanding of the proposed discussions. Thus, through the representation of different profiles of plastic artists, it appears that the author builds critical reflections that show her own strength as an artist of words.

Keywords: fields of power; intellectual; Teolinda Gersão, *The City of Ulysses*

AGRADECIMENTOS

Ao longo do processo de construção deste trabalho, em vários momentos pensei que não conseguiria chegar ao final desta realização, pois entraves muito agressivos se colocaram em meu caminho. Por este motivo, e também por ser a literatura, bússola que guia e dá sentido a minha vida, teço estes agradecimentos direcionando a cada um dos que aqui estão citados um profundo e genuíno muito obrigada.

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas por ter me acolhido como aluna em seu quadro discente. Estendo meus agradecimentos a Capes por financiar minha pesquisa e por ter me permitido durante o primeiro ano do mestrado me dedicar somente aos estudos, mesmo sendo mãe solteira, com dois filhos, uma vez que fui bolsista do Programa. Agradeço em particular ao professor Leonard Costa, coordenador do PPGL, por ter sido ponte e me permitido seguir contra todas as previsões. Deu certo, aqui estamos!

Agradeço ao Professor Doutor Gabriel Arcanjo Albuquerque, assim como as professoras Luciane Páscoa e Nícia Zucolo que me acompanharam na primeira etapa deste processo. Agradeço ainda a minha banca de defesa nas pessoas das professoras Cássia Nascimento e Ivânia Vieira, pela disposição em ler o meu trabalho e por contribuir de forma tão significativa para o desenvolvimento e aprofundamento desta pesquisa.

Agradeço em imenso a minha orientadora Rita de Oliveira pelo apoio integral à realização deste trabalho e ainda por cada sugestão valiosa que me deu ao longo da Graduação e da Pós-Graduação.

A Jayse Martins pelo apoio irrestrito, cuidado, parceria. A Márcia Oliveira, Ana Guerra, Odenildo Sena por serem amigos e torcerem tanto por mim.

E a minha família, em especial aos meus filhos Bella e Gabriel, por terem me apoiado nos momentos em que estive ausente por precisar realizar a leitura e a escrita da dissertação.

Muito obrigada!

DEDICATÓRIA

À Bella e ao Gabriel.
Ao meu avô Noversi Pereira.

SUMÁRIO

PREÂMBULOS EM VOLTA DA CIDADE DE ULISSES	11
- CAPÍTULO 1 –	17
PERCURSOS SOCIOLÓGICOS E PRIMEIRAS INCURSÕES À NARRATIVA.....	17
1.1 Tecendo fios e textos: modos de ler este romance de Teolinda Gersão	17
1.2 A cidade de Ulisses em vários tempos	28
- CAPÍTULO 2 –	40
PERSONAGENS E SEUS MÚLTIPLOS.....	40
2.1 Ecos patriarcais: análise dos personagens Ulisses, Sidônio e Paulo Vaz.....	40
2.2 Continuidades e deslocamentos do feminino: análise dos personagens Penélope, Luísa Vaz e Cecília Branco	51
- CAPÍTULO 3 -	64
TEOLINDA GERSÃO E A QUEBRA DOS CAMPOS DE PODER EM <i>A CIDADE DE ULISSES</i>	64
3.1 O intelectual e o papel da mulher nesse contexto.....	64
3.2 Ciclos que não se renovam: a arte como poder	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS: De quem A Cidade de Ulisses?	84
REFERÊNCIAS	90

PREÂMBULOS EM VOLTA DA CIDADE DE ULISSES

A Cidade de Ulisses é um romance da autora portuguesa Teolinda Gersão, publicado em 2011. A história narra a trajetória de dois jovens, Cecília Branco e Paulo Vaz, que, mesmo diante de semelhante paixão pelas artes plásticas, têm jornadas, em relação às suas carreiras, bastantes distintas. Além do casal, observamos ainda as discussões que surgem a partir da vivência entre a mãe e o pai de Paulo Vaz, senhora Luísa Vaz e senhor Sidônio Ramos, os quais são colocados em pontos de divergência em relação à arte, uma vez que ela demonstra contínuo interesse pelo fazer artístico, mas é interrompida pelo esposo, militar, que inferioriza tudo o que não esteja diretamente ligado ao perfil de trabalho que ele tem como referência.

O palco dessas histórias, Lisboa, é alegorizado nos idos da segunda metade do século XX, momento histórico em que Portugal recém divorciou-se do governo Salazar e, portanto, havia conquistado, há pouco tempo, um direito basilar negado por décadas: uma comunicação livre de censura. A arte, como símbolo importantíssimo de expressão, nesse momento, parece reivindicar para si um lugar de fala autônomo, como porta voz de uma sociedade que, apesar dos destroços – ou até mesmo por isso - resiste.

Nesse sentido, a Lisboa representada no romance é uma cidade olhada em vários tempos, pois a autora busca explicações para os desdobramentos políticos e sociais aflorados na ditadura nos eixos de formação da capital portuguesa. Para tanto, recupera o mito de fundação protagonizado por Ulisses, herói homérico que internaliza o conceito de viagem em sua essência, fazendo eco a uma história há muito conhecida em Portugal, de que Lisboa foi o último lugar por onde passou Ulisses em sua odisseia.

Frisa-se que de fato Lisboa é um tema comum a vários artistas em suas variadas expressões, mas por décadas a referência às terras lusitanas apresentaram-se envoltas de um olhar mantenedor

em Gersão sua representação adquire traços singulares, pois n'A Cidade de Ulisses as vozes do coletivo são alegorizadas de modo a evidenciar que a capital portuguesa não existe apenas como resultado do processo mítico ou do processo histórico, mas da soma destes, e ainda de tantos outros aspectos que formam um espaço social, tais como economia, cultura, educação, entre outros. Essa densidade mimética torna a sua obra uma evidência significativa da revolução contínua que Portugal vive desde o 25 de abril da qual ela é porta voz eloquente.

Acredita-se que isso ocorre porque ao problematizar os discursos que moldaram as bases de Portugal e foram recuperados no governo Salazar como instrumentos de alienação, a autora ilumina questões mantenedoras da tradição, naturalizadas pelos representantes do poder no povo português, e demonstra que, ao mesmo passo que estas foram construídas, podem ser desconstruídas – processo que realiza na odisseia vivida por Paulo Vaz, narrador personagem do romance aqui analisado.

Além disso, a autora coloca-se como agente de mudanças ao chamar atenção para o poder simbólico não só do discurso mítico, mas também do discurso artístico. Se há séculos índios foram retratados nas lendas como demônios, seres sem alma, e este pensamento foi expandido na sociedade lisboeta revestido pelas mais diversas metáforas, as imagens de um Portugal glorioso imortalizado nas páginas d'*Os Lusíadas* também contribuíram bastante para a manutenção no imaginário coletivo que, a despeito de toda decadência vivida nas últimas décadas, ainda sustenta a visão de grandes feitos do centro europeu de onde partiu.

O que a autora parece querer nos apontar é que a natureza do mito ligado à Nação é alimentada por aparelhos ideológicos, os quais vão continuar a perpetrar os mesmos discursos ininterruptamente, pois têm interesse na estagnação e não no desenvolvimento. Os artistas, por outro lado, têm amplo interesse em contribuir para o processo de evolução da nação, da libertação do povo das amarras da alienação, logo precisam unir-se no trabalho de construção de uma nova imagem para Portugal. Assim, ao colocar como protagonistas em sua narrativa dois artistas plásticos, em torno de dúvidas e

certezas sobre o fazer e o viver artístico, a escritora propõe, também, um questionamento sobre o papel do artista na construção da sociedade lisboeta moderna.

Esse questionamento, presente também em outro livro seu, *Os Teclados*, sugere que as mãos dos operários são mais úteis à sociedade do que as mãos dos artistas, uma vez que, aparentemente, estes não estão na linha de frente dos processos de mudanças sociais. No entanto, percebemos que o próprio ato de persistência da escrita de Gersão, assim como o aprofundamento das temáticas que apresenta, são respostas a essas indagações, posto que ainda que não estejam inseridos diretamente no sistema de produção ofensiva, os artistas contribuem para a sociedade, do qual são parte orgânica, por meio de um trabalho de expansão da cultura, da educação, e do conhecimento, os únicos mecanismos possíveis para libertar não só o povo português – hoje em processo de recuperação das sequelas deixadas pelo contexto Salazar, mas todos os povos que vivem subjugados aos mecanismos de poder estatal.

Nesse aspecto, justifica-se o presente trabalho como uma proposta de investigação sobre o papel dos artistas no processo de renovação cultural em Portugal, tendo Teolinda Gersão e a sua obra *A Cidade de Ulisses* como parâmetro para compreender o novo discurso produzido pela cena artística portuguesa que surge em Portugal no contexto pós-Revolução, do qual a autora, como mulher e intelectual, é parte substancial.

Registra-se ainda que esta dissertação emprega como base de seu método de crítica literária, os estudos Estudos Culturais, campo do saber multidisciplinar, em largo processo de expansão, tanto no Brasil quanto nos demais países que apresentam olhar crítico sobre os dramas das sociedades do século XX, e que nesta pesquisa, permitiu, por sua visão relacional, que as possibilidades interpretativas do texto literário de Gersão fossem pensadas não só por teóricos da própria literatura, como também da linguagem, história, sociologia, antropologia e outros.

Nesse contexto, a investigação teve como objetivo geral analisar a obra *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão, aplicando o método de objetificação literária proposto por Bourdieu em *As Regras da Arte*, investigando na narrativa

as alegorias construídas, as quais revelam uma perspectiva da autora como intelectual do seu tempo, e o seu romance como discurso reflexivo que busca respostas para o presente na revisão crítica do passado. Por sua vez, os objetivos específicos consistiram em analisar o romance *A Cidade de Ulisses* como texto literário que apresenta reflexões sobre a mulher no mundo ocidental, assim como mapear na narrativa os questionamentos trazidos pela autora sobre a necessidade de revisão dos ecos discursivos que moldaram o modo de ser português, os quais em grande parte, revelam um posicionamento patriarcal. Ademais, buscou-se desenvolver uma análise de personagens, a saber Paulo Vaz, Cecília Branco, Luísa Vaz e Sidônio Ramos, investigando-os por uma perspectiva relacional em face dos campos de poder em que estão situados. E, por fim, demonstrar que o discurso literário de Teolinda Gersão opera discussões que contribuem para a compreensão da sociedade e da história de Portugal, fato que a legitima como uma mulher intelectual.

Para tanto, partiu-se da abordagem teórica proposta por Bourdieu em *As Regras da Arte* que propõe uma leitura sociológica do texto literário por meio da objetificação da narrativa. Além disso, o teórico Bourdieu também foi lido para entender outras perspectivas teóricas, tais como os campos de poder e a violência por parte do masculino. Para pensar as questões ligadas ao feminino recorreu-se, entre outros autores, a Michelle Perrot, que apresenta uma perspectiva histórica do apagamento imposto a mulher por séculos. Ainda na busca de compreender as camadas históricas e sociológicas no contexto ocidental foram lidos textos dos teóricos Le Goff, Hobsbawn. Nos estudos sobre o mito o antropólogo Lévi-Strauss foi determinante para a pesquisa. Sobre o contexto português autores como Fernando Rosas e Eduardo Lourenço foram essenciais ao longo de toda pesquisa. Para tanto, esta pesquisa se desdobrou em três partes.

No primeiro capítulo foram apresentados autor e obra para situar as linhas teóricas que foram posteriormente desenvolvidas nos capítulos seguintes. No subcapítulo 1.1, intitulado “Tecendo fios e textos: modos de ler este romance de Teolinda Gersão”, realizou-se uma primeira discussão sobre o que significa a questão de autoria quando relacionada a uma mulher e a importância da

escritora Gersão na revolução artística e cultural que se deu em Lisboa a partir de 1974.

Em seguida, no subcapítulo 1.2, intitulado “A Cidade de Ulisses em vários tempos”, fez-se uma leitura crítica sobre as muitas Lisboas que coexistem na narrativa, evidenciando, por meio das proposições tecidas no próprio enredo, a necessidade de discussão sobre discursos e representações que moldaram o ser português e que o caracterizam até os dias atuais, renovando-se ciclicamente.

No segundo capítulo propôs-se a abordar a pluralidade dos personagens alegorizados na diegese. Como o embate entre o masculino e o feminino é um traço da escrita de Teolinda Gersão e tem, no romance *A Cidade de Ulisses*, particular expressão, optou-se por, em um primeiro momento, realizar uma leitura específica para cada universo retratado. Nesse processo, o método de Bourdieu de pensar a sociedade a partir da formação de campos de poder foi um norte a ser seguido em toda análise.

No subcapítulo 2.1, intitulado “Ecos patriarcais: análise dos personagens Ulisses, Sidônio e Paulo Vaz”, focou-se nas ações realizadas pelos homens na narrativa e nas representações de masculinidade neles contidas. Como narrador, Vaz faz uma revisão crítica do passado, e através dele, buscou-se estudar os comportamentos passados de pai para filho. Também por meio desse olhar revisional fizemos a discussão de que tais construções, embora se manifestem como naturalizadas, são construções sociais passíveis de mudança.

No subcapítulo 2.2, intitulado “Continuidades e deslocamentos do feminino: análise dos personagens: Penélope, Luísa Vaz e Cecília Branco”, reflete-se sobre a estratégia linguística enunciada pela escritora ao revelar as personagens femininas em seu romance pela voz de um narrador masculino. Este é o ponto de partida para pensar os pontos de encontro e de afastamento entre Luísa Vaz e Cecília Branco a partir da percepção do espaço social, momento histórico e condições formativas em que estão inseridas.

Por fim, no capítulo 3 “Teolinda Gersão e a quebra dos campos de poder em *A Cidade de Ulisses*”, concluiu-se as questões abertas ao longo do trabalho.

No subcapítulo 3.1, intitulado “O intelectual e o papel da mulher nesse contexto”, fez-se uma análise sobre os perfis do intelectual representados na sociedade, assim como se observou a inserção do feminino no campo cultural. No subcapítulo 3.2 “Ciclos que não se renovam: a arte como poder”, analisou-se pontos na narrativa em que Gersão subverte as expectativas lógicas, tendo como propósito da discussão evidenciar as possíveis mudanças de comportamento humano quando se reflete criticamente sobre tais.

Salienta-se que, no romance em estudo, Penélope e Ulisses são representações literárias a ‘viajar’ em toda a trama, uma vez que Gersão constrói sua narrativa em diálogo com a epopeia homérica. Assim como a escritora insere-os para questionar a permanência de padrões de comportamento naturalizados na História, estes também foram acionados ao longo desta pesquisa como apoio discursivo para melhor engendrar as metáforas criadas pela autora, aqui entendidas como alegorias e objetos de discussão, uma vez que embora sejam ecoadas como mitos, refletem constructos sociais orquestrados por mecanismos de poder.

- CAPÍTULO 1 -

PERCURSOS SOCIOLOGICOS E PRIMEIRAS INCURSÕES À NARRATIVA

1.1 Tecendo fios e textos: modos de ler este romance de Teolinda Gersão

Teolinda Gersão¹ é uma escritora que desponta na literatura portuguesa logo após o cessar da ditadura em Lisboa como autora de romances que constantemente discutem as estruturas sociais e o efeito dos discursos históricos que moldaram seu País ao longo dos séculos. Em *A Cidade de Ulisses*, romance publicado em 2011, a artista incorpora a essas discussões uma importante reflexão sobre a função do discurso artístico na formação do imaginário construído sobre Lisboa, cidade materializada neste romance como espaço de utopias e distopias em que transitam personagens em busca de compreensão para os eventos fora e dentro de si.

Essa, aliás, é uma dinâmica comum aos personagens de Gersão, de modo que sua escrita se configura como um ato de revisão crítica dos elementos estruturantes da capital portuguesa. Em *A Cidade de Ulisses* dedica ainda especial atenção ao embate entre vozes femininas e masculinas, também uma constante em suas narrativas, nas representações das personagens Paulo Vaz e Cecília Branco, ambos artistas plásticos. A recorrência deste tema em suas obras justifica-se nas palavras da própria autora, como pode ser verificado em entrevista por ela concedida a Joaquim Cardoso Dias:

Eu pertenço a uma geração em que as grandes mudanças sociais foram feitas pelas mulheres. De facto, o mundo mudou imenso entre a geração da minha mãe e a minha geração. E os homens mudaram porque as mulheres mudaram. O grande interesse em fazer uma mudança social foi interesse das mulheres, que quiseram sair da situação de limitação e de sujeição em que sempre

¹ A autora Teolinda Gersão nasceu em Coimbra, estudou Germanística, Romanística e Anglistica nas Universidades de Coimbra, Tübingen e Berlim. Foi leitora de Português na Universidade Técnica de Berlim, assistente na Faculdade de Letras de Lisboa e, posteriormente, professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa. As obras que mais receberam atenção da crítica foram: *Silêncio* (1995); *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982); *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1997); *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1996); *A Árvore das Palavras* (1997); *Os Teclados* (1999); *Passagens* (2014).
Fonte: <https://teolindagersao.com/>

tinham vivido até aí, e foram procurar o mundo do trabalho e outro tipo de realizações [...] E tudo isto trouxe mudanças muito profundas na sociedade. (DIAS, 1999, p. 15)

Sobre estas “mudanças profundas na sociedade”, a autora aponta em suas narrativas que não há mais espaço para o discurso dominante que homogeneiza, ininterruptamente, os mesmos grupos nas esferas de poder que estruturam a sociedade. Quando realizada uma análise de suas obras, observa-se que se sobressai um olhar crítico que aponta para a recuperação de eventos que a marcaram profundamente ao longo de sua vida. Dentre estes, certamente, a referência à ditadura é uma constante em sua escrita, estando presente direta ou indiretamente em todos os seus romances.

As obras de Gersão podem ser consideradas rico material de denúncia contra esse período distópico em Portugal e, assim como diversos outros textos literários produzidos no período pós-25 de abril de 1974², contribuem para uma melhor compreensão desses eventos históricos. Evidencia-se, por meio do romance em análise, que o texto literário, mesmo em face de sua factual subjetividade, tem camadas profundas que recalcam questões políticas, as quais não só refletem mecanismos da sociedade, mas, por meio do seu discurso crítico, age sobre eles, modificando-os em certo sentido.

Neste sentido,, analisa-se o romance *A Cidade de Ulisses* à luz da teoria sociológica de Bourdieu, *As regras da Arte* (1992), por meio da leitura que o autor faz do romance *A educação Sentimental* de autoria de Gustave Flaubert. Por meio desta obra do escritor francês, a partir da interpretação crítica da posição de Frédéric, jovem protagonista no romance, no espaço social em que está inserido, Bourdieu acredita ser capaz de situar sociologicamente Flaubert, em face de sua representatividade enquanto intelectual do seu tempo.

² A data 25 de Abril de 1974 é conhecida por representar o fechamento de um longo ciclo de opressão e violência em Portugal. Trata-se do movimento que derrubou o regime salazarista em Portugal, em 1974, de forma a estabelecer as liberdades democráticas promovendo transformações sociais no país. Portugal estava submetida desde o golpe militar de 1926 a um duro regime conservador e viveu ao longo de quase cinco décadas um dos maiores períodos ditatoriais da Europa. Ao final do confronto a população saiu às ruas para comemorar o fim da ditadura e distribuiu cravos, a flor nacional, aos soldados rebeldes em forma de agradecimento, por isso o momento é também conhecido como Revolução dos cravos. (<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/revolucao-dos-cravos.htm>)

Antes de analisar o texto do escritor realista francês, Bourdieu faz referência aos teóricos que, por séculos, insistiram em atribuir à experiência com o texto literário algum tipo de transcendência, como algo inexplicável e passível somente do prazer da experiência da leitura, ao que tece os seguintes questionamentos:

por que tantos críticos, tantos escritores, tantos filósofos põem tanto empenho em professar que a experiência da obra de arte é inefável, que escapa por definição ao conhecimento racional; por que se apressam assim em afirmar sem luta a derrota do saber; de onde lhes vem essa necessidade tão poderosa de rebaixar o conhecimento racional, esse furor de afirmar a irredutibilidade da obra de arte ou, numa palavra mais apropriada, sua transcendência. (BOURDIEU, 1992, p. 12)

Nessas perguntas Bourdieu chama atenção ao olhar que se destinou à literatura por séculos considerando a criação do texto literário como um processo individual realizado por um 'criador', alertando que, tanto o escritor é um sujeito social marcado pelas experiências próprias do contexto em que está inserido, quanto a obra é um discurso social em que também se articulam experiências próprias. O teórico acrescenta que "a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou de a destruir, intensifica a experiência literária". (BOURDIEU, 1992, p.14).

Esta é, a propósito, uma questão articulada por Teolinda Gersão no romance aqui estudado, uma vez que em momentos de devaneios de Paulo Vaz há o resgate de lendas contadas durante séculos em Portugal, ao que este, por meio da reflexão crítica das metáforas construídas nessas, aparentemente, "inofensivas histórias", percebe discursos introjetados que moldaram a nação por terem sido usados em favor de determinados grupos.

Isto posto, Bourdieu nos convida a observar que, embora haja uma espécie de devoção em torno de artistas e obras, é necessário empregar um olhar analítico em prol de uma compreensão mais profunda destes. No que se refere ao artista, é preciso considerar que as questões articuladas em seus produtos artísticos são fruto de suas experiências coletivas e não inspiração divina, como já se pensou em outros momentos da história. Em relação ao texto literário em si é, segundo o autor, necessário realizar um estudo objetificado de

modo a observar a literatura como um campo autônomo em que se articulam diferentes discursos. Segundo o teórico é necessário:

procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os "interesses" mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, e tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma (BOURDIEU, 1992, p.16)

Outrossim, para ilustrar a validade de seu método, Bourdieu analisa cientificamente a obra *A Educação sentimental* de Gustave Flaubert e julga ser capaz de situar sociologicamente o autor Flaubert a partir da leitura de sua obra:

A leitura de *A educação sentimental* é mais que um simples preambulo visando preparar o leitor para penetrar em uma análise sociológica do mundo social no qual foi produzida e que ela traz à luz. Obriga a interrogar-se sobre as condições sociais particulares que estão na origem da lucidez especial de Flaubert, e também dos limites dessa lucidez. (BOURDIEU, 1992, p. 63)

Nesse sentido, a sociedade que Bourdieu visa tratar é a França da primeira metade do século XIX, período de intensas crises e marcada por transições políticas que afetam toda a população. No caso específico de *A Cidade de Ulisses*, Portugal também está inserida em um contexto de transição política uma vez que a narração se situa em torno dos acontecimentos de antes e de depois de 25 de Abril de 1974.

Sobre a aplicabilidade de seu método em uma obra literária, Bourdieu declara que *A Educação Sentimental* é uma obra ideal porque:

o romance de Flaubert tem todos os instrumentos necessários à sua própria análise sociológica e a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado. (1992, p. 17)

Quando se aplica o referido método de Bourdieu, verifica-se que Teolinda Gersão viveu na época em que o romance *A Cidade de Ulisses* é ambientado, e vivenciou todos os desafios em um lugar devastado pela imposição do silêncio, não só como artista, mas como mulher. Os seus personagens centrais Vaz e Cecília são artistas, também seus contemporâneos, o que legitima ainda mais a

sua fala. A propósito da opressão à mulher registrada no romance, de acordo com Gerson Roani:

Procura-se superar, através do “dizer-se” na escrita, tudo o que representou agressão e obstáculo à liberdade e ao salto criador da mulher, como voz de tonalidade autônoma e diferente em relação ao discurso codificado pelo homem. Discurso que não lhe serve, por não conseguir traduzir anseios, expectativas e uma peculiar visão das coisas, que só pelo feminino podem ser sentidos e, conseqüentemente, verbalizados. (2004, p. 26)

Em *A Educação Sentimental*, Bourdieu observa que os personagens vão se afirmando como sujeitos em consonância aos desdobramentos sociais, como parte imbricada de um processo mútuo no qual, ao mesmo tempo em que transformam a sociedade, são por ela transformados. É exatamente este o movimento que ocorre em *A Cidade de Ulisses*, uma vez que a trajetória das personagens aparece bastante alinhada ao percurso trilhado não só enquanto indivíduos, mas enquanto povo formando uma Nação.

Na análise de *A Educação Sentimental*, Bourdieu constrói a proposição de que Flaubert se coloca no texto como analista de si, pois, ao criar um personagem que é em parte, extensão do seu eu, cria na literatura um ‘ente’ sociológico. Nessa proposição, o teórico defende que as propriedades do próprio discurso literário também articulam elementos sociológicos. Nesse sentido, sugestionam-se que os conflitos vivenciados por Vaz e Cecília podem ser interpretados como elementos de experiência artística da trajetória de Teolinda Gersão, materializando-se na sua escrita como resquícios de suas memórias.

Pierre Bourdieu adverte, no entanto, que sua proposta em nada se aproxima dos estudos clássicos que buscavam na biografia do autor um ‘reflexo’ no personagem e salienta que “onde se costuma ver uma dessas projeções complacentes e ingênuas do gênero autobiográfico, é preciso ver, na realidade, um trabalho de objetivação de si, de autoanálise, de socioanálise”. (BOURDIEU, 1992, p. 40)

Na ideia de Bourdieu toda análise do espaço social, seja histórica, seja literária, passa pela noção de campos, método pelo qual o teórico observa as

relações coletivas em troca na sociedade. Para o autor há vários campos, cultural, intelectual, econômico, mas todos passam pelo campo maior, o campo do poder, que é:

o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que tem em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente) (BOURDIEU, 1992, p. 244)

O teórico salienta ainda que “muitas das práticas e das representações dos artistas e dos escritores não se deixam explicar senão por referência ao campo do poder, no interior do qual o próprio campo literário ocupa uma posição dominante”.(BOURDIEU, 1992, p. 244), ou seja, mesmo na arte, mesmo na literatura, a organização dos elementos em discussão assemelham-se ao funcionamento da sociedade, obedecendo a critérios de ordenação. O sociólogo declara existir uma “hierarquia real dos fatores explicativos” que justifique o fato de que alguns artistas virão a conhecimento do público, outros não, alguns escritores fecharão com grandes editoras, outros com editoras pequenas, e que nenhum desses processos pode ser menosprezado porque todos essas questões estão ligadas a fatores históricos, sociais, econômicos, culturais, entre outros. Para o teórico:

é preciso perguntar não como tal escritor chegou a ser o que foi - com o risco de cair na ilusão retrospectiva de uma coerência reconstruída -, mas como, sendo dadas a sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pode ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo literário (etc.) e dar, assim, uma expressão mais ou menos completa e coerente das tomadas de posição que estavam inscritas em estado potencial nessas posições (por exemplo, no caso de Flaubert, as contradições inerentes à arte pela arte e, de maneira mais geral, condição de artista) (BOURDIEU, 1992, p.244)

Nesse aspecto, em *A Cidade de Ulisses* temos três artistas plásticos, Luísa, Paulo Vaz e Cecília. No começo da narrativa sabemos que a mãe de Vaz, Luísa está falecida, tendo conseguido em vida vender alguns quadros a um pequeno comerciante – e ainda ter feito pouco capital com a venda desses quadros; Vaz, por sua vez, está bem-sucedido e é procurado/empresariado por grandes agentes, enquanto Cecília, também morta, nunca expôs para nenhuma

galeria. Na oposição a estes personagens, Sidônio, pai de Paulo Vaz, internaliza o duro papel do Estado ao agir contra as práticas artísticas de Paulo e Luísa.

No decorrer da leitura é inquestionável a predisposição para as artes tanto de Luísa, Cecília ou Vaz, e ainda o talento individual de cada um. Seguindo a proposta de Bourdieu, não cabe julgar a relação do artista com a sua obra, mas sim importa, na análise, observar os contextos de vivências dos personagens em face das condições sociais enfrentadas no percurso de formação artística, uma vez que:

em razão da hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no seio do campo do poder. Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político. (BOURDIEU, 1992, p.246)

Verifica-se, nos destinos dos personagens, que estes não só não estão livres das sujeições externas, como têm grande dificuldade de se esquivar disso, como se lê nas páginas de *A Cidade de Ulisses* sobre a história de Lisboa, marcada por discursos que ainda encontram eco desde a Antiguidade até os dias atuais. A história de Portugal, é inclusive, narrada em segundo plano através das lutas protagonizadas pelos personagens e do embate entre eles. Para Bourdieu: “o grau de autonomia do campo (e, com isso, o estado das relações de força que aí se instauram) varia consideravelmente segundo as épocas e segundo as tradições nacionais” (1992, p. 250), o que é claramente perceptível por meio do confronto de diferentes gerações em transição na narrativa.

Somente à medida que compreendemos as motivações dos personagens e conseguimos entender a lógica das relações de poder enfrentadas por cada um, conseguimos entender que as discussões levantadas na obra não comportam apenas o espaço da literatura, pois também encontram eco na história e na sociologia. São articulados pensamentos que atuam, principalmente, como questionamentos sobre o quanto o passado ainda se faz presente no modo de pensar e agir do povo português.

Frisa-se que todo esse processo ocorre porque o gênero textual classificado como romance abarca essa multiplicidade de vozes. Desse modo, evidencia-se que Gersão é parte de um conjunto de romancistas importantes que ganharam notoriedade após o 25 de abril de 1974 em Portugal, os quais escrituraram suas obras como testemunhos das experiências amargas vividas, em grande parte marcada pelo silenciamento, uma vez que a censura foi um dos recursos da violência do governo de Salazar. Essa linha de raciocínio remete à seguinte ideia de Roani:

Cumprе mencionar que a arte literária não se limitou a realizar a mera representação da revolução como evento transformador da sociedade portuguesa. O universo literário captou, no advento desse novo tempo, a necessidade de repensar os caminhos da expressão literária portuguesa, sobre a qual havia pairado, durante quase meio século, o crivo de uma censura impiedosa e limitadora da livre expressão artística (2004, p.17)

Salienta-se que assim como houve uma reconfiguração dos produtores de discurso ao longo dos séculos, como reflexo das dinamizações sociais, houve também uma alteração dos discursos, aqui pensados como gêneros textuais, que melhor comunicaram a complexidade de seu tempo. No século XIX, por exemplo, a poesia é parte da identidade da França, e poemas de poetas considerados “malditos”, tendo Baudelaire como grande expoente, guardam imagens até hoje acessadas quando se busca resgatar a essência daquele momento histórico.

Outrossim, em Portugal a poesia foi também porta voz de grandes conquistas tendo cristalizado até os dias atuais imagens de glória ecoadas n’ *Os Lusíadas* de Camões. Nesse sentido, Orivaldo Silva, ao refletir sobre as produções artísticas e literárias pós 25 de abril de 1974, assinala que “se a poesia, por escapar à censura, fora importante para formar um pensamento revolucionário, a prosa, após a abertura, pode voltar à cena para articular, pela narrativa, o entendimento de toda uma época.” (2015, p.8)

Em *Ascensão do Romance*, Ian Watt enfatiza que este gênero textual, embora tenha passado por períodos de depreciação, desperta amplo interesse a partir do século XVIII pelo fato de nele se “retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu

realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (2010, p.11)

Além disso, Mikhail Bakhtin reforça que dentre as inúmeras vozes que se articulam em uma narrativa o romancista não conhece uma linguagem única, incontestável, ao contrário, faz da dinâmica do texto um espaço em que se operam linguagens diversas. Ele declara, a esse respeito que:

o modelo de linguagem na arte literária deve ser, de acordo com a sua própria essência, um híbrido linguístico (intencional): devem existir obrigatoriamente duas consciências linguísticas; aquela que é representada e aquela que representa, pertencente a um sistema de linguagem diferente. Pois, se aqui não houvesse esta segunda consciência representante, esta segunda vontade de representação, não estaríamos diante de uma imagem da linguagem, mas simplesmente de uma amostra da língua de outrem, autêntica ou falsa. (2014, p. 157)

Esse movimento de interação entre consciências linguísticas ocorre em *A Cidade de Ulisses*, pois em algumas passagens a voz do narrador parece ser atravessada pela voz de Gersão, correspondendo ao que o teórico assinala, uma vez que “o autor não fala na linguagem da qual ele se destaca em maior ou menor grau, mas é como se falasse através dela” (BAKHTIN, 2014, p. 105).

Reforça-se em Bakhtin a premissa já aludida em Bourdieu, de que o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido, sendo seu discurso construído por uma linguagem social (ainda que em embrião) e não um “dialeto individual” (2014, p. 135). Faz-se apenas o adendo de que “o discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas *representado artisticamente* e, à diferença do drama, representado pelo próprio discurso (do autor)” (BAKHTIN, 2014, p. 135)

De outro modo, em Portugal os romances publicados apresentavam constantemente temáticas que dialogavam direta ou indiretamente com os acontecimentos históricos vivenciados nos últimos anos pelo governo Salazar. Na obra *O Romance Português Contemporâneo*, Miguel Real salienta que:

a sociedade portuguesa transitou de um regime autoritário de ordem social rígida e impositiva (o Estado Novo de

Oliveira Salazar), correspondente, na consciência do autor, à obediência estrita a preceitos literários clássicos da arte realista, para uma lenta, mas progressiva desconstrução das instituições sociais salazaristas (...) que corresponde, no plano estético, à emergência da desconstrução das categorias clássicas do romance. (2012, p. 18)

Essa transição gerou “uma estreita vinculação das alterações sociais com a renovação do próprio percurso artístico dos escritores portugueses anteriores e subseqüentes a 1974.” (ROANI, 2004, p.16) Essa renovação discursiva justifica-se em grande parte, ainda nas palavras do autor, pela “livre manifestação dos autores, anteriormente silenciados pelo antigo regime” (ROANI, 2004, p.16). Em específico sobre a produção de romances em Portugal nesse momento, Roani declara:

Essas produções são marcadas por uma acentuada vinculação à realidade social, cultural, histórica e ideológica portuguesa. Os romances surgidos sob o crivo desse desejo de revelação da História impõem ao leitor, sobretudo ao português, diretamente envolvido com a matéria histórica apontada, uma série de questões incontornáveis, as quais acabam por conferir à escrita romanesca nuances crítico-combativas. (2004, p. 27)

Assinala-se que a escolha pelo romance, como representante do discurso dessa época, não só por Teolinda, como por vários escritores, não foi gratuita, mas uma espécie de triunfo contra a censura praticada por anos pelo governo Salazar. Graça Almeida Rodrigues lembra que “salvo períodos que poderíamos classificar de exceção, a censura como instituição tem acompanhado ao longo da história a vida cultural portuguesa, condicionando e dirigindo as suas linhas de desenvolvimento”. (1980, p. 7), o que se comprova, por exemplo, com o fato de que a censura interveio na produção intelectual portuguesa durante cerca de quatro dos seus cinco séculos de imprensa.

Para comprovar o quão séria era a política da censura no governo de Salazar, durante o Estado Novo no ano de 1933, foi publicada a Constituição sobre a qual Graça Rodrigues declara:

a Constituição de 1933 prevê a censura prévia como forma normal de governo e compatível com as garantias constitucionais. O artigo seguinte define a função social que irá desempenhar a censura: «A censura terá somente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua

função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade» (Art. 3.º). (RODRIGUES, 1980, p. 67)

Considerando que Gersão publica sua primeira obra em 1981, aos seus 40 anos, pode-se inferir que, se tivesse buscado publicar anteriormente, poderia ter tido seus livros censurados, e essa ideia converge para o que afirma Roani de que:

De 1926 até 1974, o destino das produções literárias, em Portugal, pode ser entendido a partir de três condições envolvendo as obras produzidas. Estas podiam ser toleradas, proibidas ou mutiladas, dependendo do arbítrio dos censores. O ato criativo via-se limitado, pois os artistas eram obrigados a ter diante de si a consciência de que seu trabalho artístico e o seu destino como escritores dependia daquelas pessoas encarregadas de analisar o produto final da sua escrita: a obra destinada à publicação. (ROANI, 2004, p. 18)

Nesse contexto, não é de surpreender que os romances da autora façam retomadas aos contextos de crise que marcaram Portugal, pois sendo ela um sujeito histórico e social, nascida em Lisboa e lá tendo vivido boa parte de sua vida, materializa em suas narrativas os questionamentos silenciados à época da ditadura. No entanto, como declara Roani:

Nunca será possível investigar o alcance e os efeitos da ação da censura portuguesa, no que diz respeito à criatividade dos escritores e pensadores portugueses, ao longo de meio século de existência do Estado-Novo. Todavia, esse panorama de limitações e repressões oferece vias para o entendimento da renovação literária portuguesa em todos os gêneros discursivos e do novo país que a revolução de 74 mostrou e forjou. (2004, p. 19)

É fato que ainda serão necessários muitos livros e muitas reflexões sobre os efeitos da ditadura e que nenhum deles será capaz de construir uma memória que corresponda ao que foi esse período, entretanto, a possibilidade da escrita já é em si um ganho, conquistado a duras penas.

Assim, infere-se que ao escrever suas narrativas Gersão recupera o espaço da opressão, do medo, revê o passado, mas nesse processo recupera também o direito de se expressar, algo tão comum nos dias atuais, mas de fato

uma conquista em sociedades de perfil ditador como este ao qual Lisboa foi submetida por décadas.

1.2 A cidade de Ulisses em vários tempos

Em *A Cidade de Ulisses*, Lisboa, permeada por linhas ficcionais e históricas, em alguns momentos deixa de ser pano de fundo onde ocorre as ações dos personagens para ser colocada em observação em primeiro plano. Na obra o narrador rejeita a factualidade histórica da capital de Portugal e a aproxima de uma interpretação mítica sob a justificativa de que inúmeros elementos tornavam propício tal feito.

A narrativa de *A Cidade de Ulisses* começa com a informação de um convite de Vaz para participar de uma exposição artística que terá Lisboa como tema. O protagonista, um artista plástico, questiona já em um primeiro momento a pretensão daquela proposta: “Mas pretendiam exactamente o quê? Que os artistas ajudassem a colocar o país no mapa?” (GERSÃO, 2013, p. 12). A fala que vem a seguir é ainda mais provocativa: “Ironia do destino, num lugar onde a cultura era tão cronicamente maltratada.” (GERSÃO, 2013, p. 12).

Esse chamado a olhar Lisboa desencadeia em Vaz um exercício intenso da memória em que o romance vivido com sua ex-aluna Cecília Branco nessa cidade e um antigo projeto com esta temática, pensado por ambos, é alvo de uma retomada crítica, que o impele a resgatar lembranças por meio de questionamentos.

Nessa perspectiva Vaz faz inúmeras observações. A primeira delas tem a ver com aquilo que pode ser considerado a formação identitária de Portugal. No capítulo intitulado “Em volta de Lisboa”, Vaz inscreve:

Provavelmente foram os fenícios que fundaram Lisboa, quando aqui chegaram, pelo menos meio milénio antes de Cristo, para comerciar com a população ibérica nativa. No entanto o mito foi para os romanos mais sedutor que a História: ligar Lisboa a Ulisses era fazer esquecer os cartagineses (descendentes dos fenícios, no norte de África) que tinham tido o atrevimento de derrotar os

romanos nas guerras púnicas e tinham estado antes deles em Lisboa. (GERSÃO, 2013, p. 36)

Vaz revela-se, então, como parte desse coletivo que tem seu inconsciente fortemente marcado pela força das estórias que a ele chegaram ao longo de sua vivência, dentre as quais, destaca o mito fundador de Lisboa que tem em Ulisses, herói homérico, seu grande representante, declarando que “a história assentava como uma segunda pele no imaginário de Lisboa” (GERSÃO, 2013, p. 39).

Esse inconsciente coletivo foi reforçado anteriormente por outros escritores, a exemplo de Fernando Pessoa que escreveu em seu livro *Mensagem*, os seguintes versos:

O mito é o nada que é tudo/O mesmo sol que abre os céus/É um mito brilhante e mudo —/O corpo morto de Deus/Vivo e desnudo/ Este, que aqui aportou/Foi por não ser existindo/Sem existir nos bastou/Por não ter vindo foi vindo/E nos criou/ Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade/ E a fecundá-la decorre/ Em baixo, a vida, metade/ De nada, morre.

Este poema intitulado *Ulisses* associa a origem de Lisboa ao mito que, assim como na obra de Gersão, é apontado como um elemento estruturante da nação portuguesa passível de atenção, uma vez que impregnou-se de tal modo no imaginário coletivo que muitos portugueses não conseguem distinguir o teor mítico ou histórico presente nos dizeres que a eles chegam e deles partem.

A questão do mito tem ampla discussão, uma vez que este tem sido usado por muitos povos, em momentos distintos, para abarcar dizeres diversos que aparecem em grande parte revestidos por metáforas fantasiosas. Na obra *Mito e Significado* o antropólogo Claude Lévi Strauss salienta que observou uma repetição de comportamentos advindos dos mais variados lugares, o que o levou a interessar-se pela organização dos mitos nessas sociedades, e diz que “as histórias de carácter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda a parte” (1978, p. 17)

Nesse aspecto, ilustra-se, tendo como ponto de partida os elementos míticos que Gersão apresenta, a representação do canto das sereias como representação ligada ao feminino disseminada por toda a Europa. Assim,

concordando com Strauss, como há uma repetição, ainda que com variações, desse imaginário ligado à atração quase magnética que as sereias exercem sobre os homens. Isto não pode ser observado pela perspectiva do absurdo, mas sim, deve tornar-se alvo de análises que investiguem os mecanismos que promovem a continuidade de sua disseminação.

Se por um lado há beleza nesse processo, no sentido de que trata de realidades não só vividas, como também sonhadas, como já disse Eduardo Lourenço³, por outro, há questões críticas a serem pensadas, uma vez que em algum momento do desenvolvimento social português, essas falas, antes produzidas por e para o povo, inicialmente fruto do exercício intenso da imaginação pela oralidade, passaram a ser orquestradas por grupos dominantes que tinham interesse em disseminar determinados discursos repletos de ideologias equivocadas.

Em meio a essas reflexões, torna-se claro o entrelaçamento entre mito/cultura e história, intersecção vivida em inúmeras sociedades, mas certamente acentuada em Portugal, o que se confirma nas palavras de Cândido Pimentel:

O mito de Portugal é um mito de origem e destino colectivos. É, sobretudo, o mito de Portugal como império, cujo estrato cultural enraizado na noite dos tempos, se formou nos transe mais complexos da história nacional e evoluiu por alargamento sucessivo da sua primeira matriz, para cujo sincretismo de conteúdos tanto contribuíram a política de Portugal no concerto das nações e a efabulação das ideologias políticas, principais responsáveis pelo

³ Eduardo Lourenço é importante teórico português. Publica, em edição de autor, o seu primeiro livro *Heterodoxia I* em Novembro de 1949. Desde então tem publicado importantes obras sobre Lisboa, as quais lhe renderam inúmeras distinções, dentre as quais se destacam: Prémio Camões (1996), Officier de l'Ordre de Mérite pelo Governo francês (1996), Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres pelo Governo francês (2000), Prémio Vergílio Ferreira da Universidade de Évora (2001), Medalha de Ouro da Cidade de Coimbra (2001), Cavaleiro da Legião de Honra (2002), Prémio da Latinidade (2003), Grã-Cruz da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada (2003), Prémio Extremadura a la Creación (2006), Medalha de Mérito Cultural pelo Governo português (2008), Medalha de Ouro da Cidade da Guarda (2008) e Encomienda de Numero de la Orden del Mérito Civil pelo Rei de Espanha (2009). Em sua formação é Doutor Honoris Causa pelas Universidades do Rio de Janeiro (1995), Universidade de Coimbra (1996), Universidade Nova de Lisboa (1998) e Universidade de Bolonha (2006). Desde 2002 exerce as funções de administrador não executivo da Fundação Calouste Gulbenkian. (Informações extraídas e adaptadas do site http://www.eduardolourenco.uevora.pt/sobre_eduardo_lourenco/biografia)

privilégio sacral do próprio mito enquanto fator da consciência nacional e fonte legitimadora do lugar «autêntico» dos Portugueses no mundo. (2008, p. 9)

Esta constatação de Pimentel sobre o mito de Ulisses ter fundado a cidade de Lisboa, e de como o poder político português tem se apropriado dessa narrativa ao longo da história do país, combina com a fala de Vaz de que o imaginário coletivo é tecido por elementos de apelo superior a própria História. Tal premissa é reforçada quando o narrador disserta que “Lisboa não guardara uma única marca de Caio Júlio César como se ele, o grande divo Imperial, nunca aqui tivesse estado em augustíssima pessoa no primeiro século da nossa era” (2013, p. 35). Além disso, como meio de reforçar a presença material do mito apresenta na narrativa lugares que trazem essa memória que factualmente existem:

No Castelo de São Jorge a Torre de Ulisses, que já foi torre do Tombo, onde escreveram Fernão Lopes e Damião de Góis: na Rua do Carmo a Luvária Ulisses, sofisticada e pequeníssima, do tamanho de uma caixa de lenços; no Largo da Misericórdia a livraria Olisipo; a Ulisseia Filmes; a editora Odisseia; e Fernando Pessoa fundara a editora Ulissipo, onde publicara para o primeiro volume dos seus poemas Ingleses, as *Canções* de António Botto e *Sodoma Revisitada* de Raul Leal, e que logo falira. (GERSÃO, 2013, p. 35)

A entender a reverência do povo português, por meio de todas essas construções ‘elogiosas’ ao mito de fundação, como um orgulho nacional, uma vez que Lisboa é o último lugar por onde Ulisses passa em sua odisséia, infere-se que a história de Portugal demonstra claro apego às explicações míticas como espaço de fuga, a exemplo do que ocorre com o sebastianismo, por exemplo. Nas palavras de Pimentel, isso ocorre porque:

o mito de Portugal, compreendido na sua substância de encarnação de ideais colectivos, tem conteúdo histórico e existencial, por nele se exprimirem, por forma contínua e variada, os sentimentos, as paixões e as aspirações de um povo, a par das suas narráveis acção, visão, compreensão e capacidade de transformação do mundo. (2008, p. 10).

Nessa perspectiva, além da compreensão da relação de como se dá a história e o mito, entende-se tais discursos como práticas culturais, uma vez que esses elementos foram introjetados ao longo dos séculos nas formas de pensar do povo português e passaram a fazer parte da manifestação cultural coletiva.

O vínculo entre a história e o mito consiste na temática central da obra *Cultura e Imperialismo*, de Edward Said, na qual apresenta a cultura como “uma espécie de teatro em que várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente” (SAID, 2011, p. 9), e alerta, justamente, para a insistência de muitos em pensar a cultura como algo “divorciado, transcendente do mundo cotidiano” (SAID, 2011, p.9). Assim, em vários países de prática imperialista, a cultura esteve a favor das classes dominantes. E Said acrescenta:

Muitos humanistas de profissão são, em virtude disso, incapazes de estabelecer a conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas. (2011, p.9)

A este exemplo, a própria escritora insere na obra alguns mitos, através dos quais ressalta as visões deformantes que moldaram o imaginário português: “o mar trazia-nos portanto estranhas criaturas: sereias que se pescavam, tritões ou homens marinhos, e mulheres marinhas, variantes lindíssimas das sereias, por quem os homens se apaixonavam.” (GERSÃO, 2013, p. 44).

Essas estórias não eram simplesmente disseminadas com um tom lúdico, mas sempre contendo um efeito moralizante, como a de dona Marinha, sereia desposada por um cavaleiro que por ela se apaixonou e com quem teve um filho. Dona Marinha “era igual ou superior às mulheres, mesmo em sua formosura, só que não falava” (GERSÃO, 2013, p. 44). Já tendo determinado a relação com o ser marinho, o marido então cria sua estratégia:

Desesperado com a sua mudez, o marido mandou acender uma fogueira e fingiu que para dentro das chamas era lançado o menino. Então Dona Marinha soltou tamanho grito que um pedaço de carne lhe saltou da boca e desde então lhe foi solta a língua e passou a falar, e foi em tudo igual a uma mulher. E foram felizes para sempre. (GERSÃO, 2013, p.44)

Essa lenda foi divulgada através da narrativa do escritor português Alexandre Herculano, “A dama pé de cabra”, publicada em 1851 na coletânea *Lendas e narrativas*, na qual reuniu diversos textos literários partir de documentos antigos de Portugal que esse escritor pesquisou quando trabalhava

na Torre do Tombo. Nas “Advertência da primeira edição” desse livro, Herculano escreve:

o mérito de tais textos e a razão da publicação em volume é, justamente, por se encontrar aí o marco inicial do romance histórico português: Corrigindo-os e publicando-os de novo, para se ajuntarem a composições mais extensas e menos imperfeitas que já viram a luz pública em volumes separados, ele [o próprio Herculano] quis apenas preservar do esquecimento, a que por via de regra são condenados, mais cedo ou mais tarde, os escritos inseridos nas colunas das publicações periódicas, as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa. (HERCULANO, 1987, p.2)

Assim, Herculano é uma voz forte da tradição a perpetuar em seu enredo a construção da imagem de uma mulher como um ser demoníaco e reforça os estereótipos femininos negativos ecoados como discurso estruturante em Portugal, o que é reforçado por Strauss, quando salienta que ao longo de suas pesquisas encontrou “os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto.” (1978, p. 49)

Tal premissa confirma-se em *A Cidade de Ulisses*, quando conseguimos fazer uma relação entre a continuidade das representações dos elementos míticos e a vivência das personagens – estes, em busca de rupturas. Há, por exemplo, momentos distintos na estória em que Sidônio e Paulo Vaz depreciam suas mulheres e de certo modo as demonizam, o que nos leva a concordar com Said, quando declara que:

o que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie — acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras. (2011, p.33)

Além das criaturas marinhas apresentadas, a narrativa faz referência a criaturas “acéfalas com olhos no peito, cabeça de cão e com um pé tão grande que todo o corpo cabia à sua sombra, e com ele corriam em grande velocidade.” (GERSÃO, 2013, p. 45). Fica claro, nessa passagem que a autora faz referência aos indígenas encontrados no Brasil, quando o narrador diz:

Esses seres não existiam, ao contrário do que desde a Antiguidade se escrevia e pensava. Mas existiam outros, não menos estranhos de outras cores e raças. Havia <<selvagens>> que andavam nus ou quase nus, e tinha o corpo coberto de pêlos” (GERSÃO, 2013, p. 45).

Uma das possíveis interpretações para a construção dessa visão assenta naquilo que Said observa ao propor que:

Tudo na história humana tem suas raízes na terra, o que significa que devemos pensar sobre a habitação, mas significa também que as pessoas pensaram em ter mais territórios, e portanto precisaram fazer algo em relação aos habitantes nativos. (2011, p. 36)

No caso de Portugal, a deturpação do indígena foi providencial para criar no imaginário nacional a ideia de que não haveria problemas em mudar a sua cultura, e que era um favor divino feito a eles, um pensamento que além de isentar os portugueses de uma “possível culpa” ainda os projetava como bem feitos. Todas essas práticas, certamente, passavam pelo crivo da igreja, salientando ser necessário que o “Papa os interpretasse, entendesse e definisse. Eram selvagens, a meio do caminho entre o animal e o humano? Ou eram humanos? E teriam alma?” (GERSÃO, 2013, p. 45)

Em seu exercício intelectual o próprio narrador aponta para a historicidade destes elementos propagados como míticos, quando declara que:

na verdade usamos sempre que podemos esses seres humanos para os explorar em proveito próprio vendendo-os como escravos ou usados como força de trabalho sobretudo os africanos. Porque os índios eram considerados menos aptos para trabalhar e os orientais tinham mais armas e defendiam-se melhor contra nós. (GERSÃO, 2013, p. 46)

É somente quando se refaz o caminho de volta, prática realizada pelo personagem Vaz na narrativa, que se percebe que o mito teve uma ação histórica na formação de Portugal, e que os símbolos nele engendrados tinham uma articulação política. Tal formação é análoga ao que Said escreve sobre o fato de a geografia ser construída por imagens:

Assim como nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é

complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações. (2011, p.37)

Nesse aspecto, concorda-se com as palavras de Garmes e Siqueira quando dizem que, em Portugal, o mito cumpriu o importante papel de resolver no plano simbólico e artístico aquilo que não tinha solução no plano da realidade prática econômica e social (2009, p. 64). Possivelmente por esse motivo, os portugueses carregam por séculos uma imagem distorcida de si, uma vez que, dada a profusão do mito e da história, não foi mais possível enxergá-los em suas diferenças. Sobre isso Eduardo Lourenço declara que:

seria absurdo pretender que um povo entre outros, e ainda por cima um pequeno povo, possa estar fora ou escapar a esse *maelstrom* a que chamamos História. Contudo, evitar o destino comum, instalar-se, não se sabe por que aberração ou milagre, à margem do mundo, é um pouco aquilo que o povo português sempre tem feito. (2001, p. 88)

A reflexão proposta por Lourenço nos leva a pensar que Portugal parece ter escolhido parar no tempo das suas conquistas, única história que importa contar, porque foi o único momento em que esteve no centro do mundo. Dando vazão ao sentimento pátrio, Vaz questiona: “Quantas pessoas leram os nossos livros de viagens que contribuiriam para mudar a forma de olhar o mundo? Quantas saberiam que existimos como país desde 1143 com as mesmas fronteiras desde 1297?” (GERSÃO, 2013, p.51). O artista plástico enfatiza:

escrevemos, no século XV, tratados de construção naval, aperfeiçoamos os navios, nos estaleiros junto de Lisboa, surgiu a primeira escola portuguesa de cartografia, conseguimos calcular com exactidão a latitude, cuja escala no século XVI introduzimos nas cartas e mais tarde outra, aproximada, de longitudes (só no século XVIII se chegaria com exactidão ao cálculo da longitude). Adquiriram-se novos conhecimentos na zoologia, botânica, medicina, farmacologia, estuda das línguas, etnologia, geologia. Não estivemos sozinhos nesse empreendimento, mas a nossa parte não podia ser ignorada. (GERSÃO, 2013, p. 51)

Ao passo que Vaz frisa as contribuições dadas por Portugal, seu discurso aponta um questionamento revestido de melancolia, o qual deixa entrever um ressentimento coletivo. Sobre isso Lourenço afirma:

Os portugueses não são o único povo que se sente desconhecido, mal conhecido ou decaído do antigo esplendor, real ou imaginário. De algum modo, é o caso de toda a gente e, hoje, até daqueles povos e culturas que, durante séculos, os outros olharam como faróis do mundo. Mas o que surpreende, nos portugueses, é o facto de parecer terem decidido viver como os cristãos nas catacumbas. Não porque pese sobre eles qualquer ameaça efetiva, mas porque não suportam ser olhados por quem ignore ou tenha esquecido sua vida imaginária. (2001, p. 89)

Embora a força do mito tenha se perpetuado na mentalidade dos portugueses e mantido no imaginário a Nação das glórias e conquistas, a factualidade do processo histórico revelou uma Lisboa em contínua decadência. Para Vaz esse declínio justificou-se no fato de que: “a péssima gestão e os gastos excessivos levaram o país a beira do colapso.(...) Não soubemos gerir nem organizar-nos, soubemos envaidecer-nos e esbanjar.” (GERSÃO, 2013, p.49)

Por este motivo, ao observar a cidade, após anos sem pisar em Lisboa, já estando essa inclusive livre do peso das ações salazaristas, Vaz observa:

Por todo o lado a recolha do lixo era um desastre, havia bueiros por limpar, esgotos deficientes, calçadas de pedra esburacadas, pavimentos de alcatrão em péssimo estado, jardins públicos decrepitos, edifícios degradados, património histórico ao abandono. A nível social e económico uma crise imensa instalara-se, embora o governo todos os dias negasse essa evidência. Mas estava lá, visivelmente, e não era apenas resultado da crise da Europa e do mundo. Vinha da incompetência, da corrupção e dos maus governos, que não tinham vontade política de emendar os erros estruturais, que por isso se repetiam sempre.(GERSÃO, 2013, p. 165)

A partir dessa passagem infere-se que, por mais nocivo que tenha sido o governo ditatorial em Portugal, este apenas endossou as práticas estruturais presentes neste país europeu desde os primórdios de sua formação, e talvez por isso tenha durado tanto. A continuidade por séculos dos modelos perpetuados nos mitos e nas lendas evidencia uma sociedade por muito tempo subjugada a vozes dominantes, o que, acredita-se, justifica-se pelo parco investimento em educação e por consequência em arte e cultura. Essa premissa é confirmada por Rui Pereira em seu ensaio *Educação em Portugal: Tempos, Ideias, Combates (1974-2014)*, em que o autor verifica, por meio de análises práticas educacionais,

que o discurso formador não apresenta rupturas no governo de Salazar e sim continuidade, sendo nítido que as relações de poder perpassam as estruturas do saber. A este respeito, o teórico informa que o sistema educacional português

utilizou manuais escolares para demonstrar o que considerou em Portugal «a continuidade dos valores do quotidiano» no ciclo longo compreendido «entre 1820 e 1968». Paula Silveira (1987: 304) demonstrou como, ao contrário do que superficialmente poderia intuir-se, «O Estado Novo não teve de inventar nada» em relação ao período liberal (PEREIRA, 2014, p. 16).

Pereira afirma que “o campo da educação é um bom exemplo das interligações entre tempos curtos, da ordem da política, e tempos longos, da ordem das mentalidades”. (2014, p. 16). O autor salienta ainda que convém questionar se a crise econômica e política que se arrasta em Portugal “ao longo dos séculos terá produzido uma consistente alteração de cultura, de educação, de escola, de escolaridade e do estatuto e valor do saber no jogo social.” (2014, p.14)

O resultado, a seu ver, é positivo, posto ser “o estudo em torno da axiologia e mentalidades formado a partir de um conjunto de materiais escolares” (PEREIRA, 2014, p. 13), e também pelo fato que “através dos livros escolares, expressores desta [comum] cosmogonia, que se vai «colonizar» toda a população.” (PEREIRA, 2014, p. 13)

De outro modo, o Estado, ao ter a posse desses materiais, faz com que estes atuem na sociedade como aparelhos ideológicos fabricados para perpetuar mitos incutidos na mentalidade dos sujeitos em formação, internalizados sob a roupagem de história oficial, de acordo com o excerto de Pereira:

Num paradoxo apenas aparente, a cultura «pertence cada vez mais aos temas da política. (...) a cultura como consenso é em breve um “lugar-comum”» composto pelas temáticas do «património», da «portugalidade», da «identidade nacional». «Regressam temas e mitos anteriores a 1974 (Descobrimientos, Amália)». O «discurso político adianta-se ao da intelligentsia (...). A debilidade do debate, o silêncio, a preocupação com a imagem do País e com o reconhecimento europeu explicarão a facilidade crescente com que avançam políticas culturais de “choque”» (PEREIRA, 2014, p.16)

Se, por um lado, a ausência de investimentos em educação prejudicou em grande parte o desenvolvimento da nação enquanto coletividade, os elementos basilares dessas lendas deixam entrever que os feitores desses discursos tinham rico conhecimento sobre o seu alcance e efeito.

Essa ideia converge para a afirmação de Eduardo Lourenço de que “lembrar-se nunca é um acto neutro” (2001, p. 92). Nesse sentido, o narrador de Gersão recupera esses mitos não para reforçá-los, mas para questionar as suas estruturas como um exercício de ‘desenraizamento’ necessário para que a história de Portugal avance e conceda ao passado o seu lugar de passado e não mais se projeção ao presente.

Em “Semiologia e Urbanismo”, ensaio que compõe a obra *A aventura Semiológica*, Roland Barthes escreve que “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem” (2002, p. 224). Por linguagem, na perspectiva do teórico, compreende-se as inúmeras falas que emergem das ruas, dos bairros, dos inúmeros eixos que compõem a cidade, mas que apesar de sua força e legitimidade são constantemente silenciadas em prol de dizeres oficiais e dominantes. Nesse ínterim, Barthes acentua que “a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a.” (2002, p.224)

Esse movimento ocorre em *A Cidade de Ulisses*, uma vez que Vaz, a personagem central, associa as experiências vividas na sua terra natal ao seu desenvolvimento histórico e político, pois entende que a relação com a família, com os pares, com o trabalho foi, em grande parte, determinada pelas leis que regiam Lisboa, as quais, à medida que foram modificadas ao longo dos anos, também modificaram a sua forma de olhar Portugal. Nesse processo, o artista constantemente percorre a cidade, e encontra evidenciada naquilo que de fato Lisboa tem como marca de lugar a sua história, a qual, muitas vezes, é ‘contada’ aquém ou além da realidade.

Unindo as duas percepções marcadas na narrativa, aquém e além, propõe-se que há inúmeras maneiras de olhar, interpretar, sentir a cidade, e que cada um desses olhares carrega uma série de referências que determinarão a concepção que se tem do lugar. No entanto, a forma como muitos enxergam o

espaço em que estão circunscritos é regida por falas dominantes, as quais em larga escala são determinadas pelos “aparelhos ideológicos do estado”, expressão que tem como referência a obra do filósofo marxista Louis Althusser, aqui referenciada apenas para ressaltar a força ideológica do Estado nas nações.

Em Portugal é fato que as questões políticas, principalmente as relacionadas ao salazarismo, estão intrinsecamente ligadas ao atraso social do País. O que a obra de Gersão nos leva a pensar é que as motivações deste ‘atraso’ têm raízes mais profundas, as quais precisam ser repensadas para que se possa superá-las.

Neste exercício de “olhar” a cidade, Paulo Vaz evidencia inúmeros e diferenciados interesses em confronto nesse espaço. É nesse momento que Vaz se confronta com a realidade factual de Portugal e que os questionamentos sobre as visões alienantes modeladoras da cidade se intensificam. Ao passo que recupera os desmandos políticos desse contexto, as referências anteriores ao período da navegação com toda a sua pompa, e a decadência, motivada também por incompetência estatal e corrupção, são reavaliadas.

- CAPÍTULO 2 -

PERSONAGENS E SEUS MÚLTIPLOS

2.1 Ecos patriarcais: análise dos personagens Ulisses, Sidônio e Paulo Vaz

Em *A Cidade de Ulisses* a diegese acontece por um narrador masculino. Esta prática, incomum nos livros da autora, traz para o plano da narrativa discussões sobre a formação patriarcal de Portugal. Como serão articulados ao longo do trabalho esclarecemos, de antemão, os conceitos de patriarcalismo e masculinidade a serem contextualizados na narrativa. De acordo com o Dicionário de Sociologia de Allan Johnson:

patriarquia é um sistema social no qual sistemas familiares ou sociedades inteiras são organizados em torno da ideia de domínio do pai. Uma vez que pai é um status familiar, a patriarquia é mais forte em sociedades onde a família constitui a instituição social principal, através da qual riqueza, prestígio e poder são transmitidos de uma geração a outra (JOHNSON, 1997, p.171)

Por outro lado, ainda de acordo com o mesmo autor, a palavra masculinidade aparece subordinada a gênero como um conceito que reflete tendências de comportamentos construídos em torno de homens ao longo dos séculos. O teórico acentua que “a masculinidade costumeiramente inclui agressividade, lógica, frieza emocional e dominação, ao passo que a feminilidade é associada à paz, intuição, expressividade emocional e submissão (JOHNSON, 1997, p. 355)

Johnson faz ainda um paralelo entre masculinidade e feminilidade, e diz que tais conceitos servem a funções de controle míticas e sociais que reforçam a dominação masculina. (JOHNSON, 1997, p.356)

Compreendidas estas distinções, percebe-se claramente na obra de Gersão como esses conceitos se comportam em uma prática social longínqua na sociedade estruturada ciclicamente. Isso porque, Paulo Vaz é construído em espelhamento com Ulisses, herói homérico que não só é referenciado no romance, como possível fundador de Lisboa, mas tem a sua relação com Penélope interseccionada com a de Vaz e Cecília, atribuindo ao herói gersinino

características de virilidade, liberdade e autonomia, comumente associadas ao masculino. Como reforço a essas adjetivações, Vaz é criado para seguir os passos de seu pai, Sidônio Ramos, ficcionalizado na obra como oficial do exército, - e remetendo ao militar Sidônio Pais, ex-presidente da República. Para Vaz, Ramos era:

um homem ríspido, irascível, que trazia para casa a disciplina do exército. Ordens breves, secas, para serem de imediato cumpridas. Era metódico, organizado e julgava que o papel de marido e pai consistia em gerir um pequeno mundo pré-estabelecido, regido por horários e regras fixas. (GERSÃO, 2013, p. 74)

Nessas representações artísticas masculinas iluminam-se, no texto de Gersão, algumas reflexões sobre o impacto do patriarcalismo na formação e no desenvolvimento de Portugal enquanto sociedade e que também se ampliam para as sociedades do mundo ocidental. A esse respeito Mirela Marin Morgante e Maria Beatriz Nader escrevem:

O uso de patriarcado enquanto um sistema de dominação dos homens sobre as mulheres permite visualizar que a dominação não está presente somente na esfera familiar, tampouco apenas no âmbito trabalhista, ou na mídia ou na política. O patriarcalismo compõe a dinâmica social como um todo, estando inclusive, inculcado no inconsciente de homens e mulheres individualmente e no coletivo enquanto categorias sociais. (MORGANTE; NADER, 2014, p.3)

O que os autores estão a nos dizer é que o patriarcalismo, embora seja uma construção social, tem bases tão arraigadas no processo de formação das nações que se enuncia como um processo inerente às próprias organizações coletivas. Além disso, Antonio Tedeschi lembra que, “o patriarcado teve, como uma de suas funções na história, a construção e a reprodução de uma memória implacável, imóvel, endurecida e controladora do poder epistêmico” (2016, p. 155)

Um exemplo disso recai, a propósito, nas questões de autoria. Martin West questiona a crença da maioria das pessoas na existência de um poeta chamado Homero, uma vez que há pouca documentação que de fato valide a autoria exclusiva. Em sua opinião: “aqueles que se apegam à crença de que um único homem foi responsável por ambos os poemas parecem, para mim, estar

[...] presos por uma atração romântica pela tradicional ideia de um poeta supremo” (WEST, 1999, p. 364).

Pelo contexto da época, havendo a possibilidade dos chamados textos homéricos terem sido produzidos por várias pessoas, a atribuição das epopeias que formam o pensamento ocidental traz como norte um termo masculino para validar o discurso. Ao criar Ulisses, Homero não só funda o imaginário das histórias com suas epopeias, como desenha um comportamento masculino, baseado em traços de força e bravura a ecoar no Ocidente ao longo dos séculos.

Essa masculinidade é, de fato, introjetada nas ações de Vaz na narrativa, mas assimilada por ele, gradualmente, em um processo de crise, uma vez que como herói problemático moderno, questiona os ecos que o formaram. O herói gersinino também realiza uma viagem de retorno, o que, em uma leitura intertextual com a Odisseia, se realiza aos moldes do regresso de Ulisses a Ítaca. Sua viagem, entretanto, realiza-se no campo da memória, sendo por meio do plano psicológico que conduz os olhos do leitor, enquanto narrador personagem, a um movimento de retomada de eventos que marcaram a sua trajetória.

Além disso, infere-se que Vaz encarna na obra de Gersão um discurso coletivo associado à busca do povo português em assimilar o passado. A respeito da memória coletiva, Jacques Le Goff, em *História e Memória*, salienta que o estudo da memória social “é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento”. (LE GOFF, 1990, p. 426) Este historiador acentua ainda que “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder.” (LE GOFF, 1990, p. 410). Nesse sentido, a reconstrução das condições sociais de Vaz colabora para a compreensão dos eventos históricos vividos pelo povo português em semelhante contexto histórico.

Sabemos, por exemplo, que Vaz é fruto do casamento arranjado entre Luísa Vaz e Sldônio Ramos. Luísa, uma moça humilde que trabalhava como datilógrafa para garantir o sustento, “não queria acreditar que aquele homem que ganhara o hábito de aparecer por ali, e a quem respeitosamente chamavam major, se pudesse interessar pela criatura insignificante que ela julgava ser.”

(GERSÃO, 2013, p. 76). As questões trazidas por Luísa nesse momento, envolvem não só categorias individuais, num processo de subestimação de si, mas também social, por estarem inseridas em contexto de inferiorização, conforme remete o pensamento de Tedeschi, quando declara que:

A mulher, ao longo da história, internalizou a naturalidade da discriminação, tornando-se, assim, difícil para ela romper com esta imagem de desvalorização de si mesma. Ela acabou aceitando como natural sua condição de subordinada, vendo-se através dos olhos masculinos, incorporando e retransmitindo a imagem de si mesma criada pela cultura que a discrimina (2016, p. 156) Embora, atualmente, várias mulheres já estejam em outro estágio de percepção das realidades circundantes, em face de uma recente afirmação do corpo e do intelecto - reflexo de um permanente empoderamento disseminado por todo o Ocidente ao longo das últimas décadas -, fato é que em Portugal, o efeito violento das atitudes governamentais, com o intuito de difundir massivamente conceitos de subordinação da mulher ao casamento, ao filho e à Nação, faz com que muitas mulheres lisboetas, até os dias atuais, ainda estejam submetidas a vários desses elementos.

Por isso, não é forçoso entender o quanto Luísa sente-se privilegiada com o casamento, pois além do privilégio de ser escolhida por um homem de importância social, “agora não teria mais de se afligir a verificar se o dinheiro ia chegar ou não ao fim do mês”. (GERSÃO, 2013, p.76). Dada a realidade de muitas mulheres de sua época que passavam fome, ou que viviam sob a alienação de que deveriam sacrificar-se por sua nação, compreende-se a dimensão do que esta “oportunidade” significava em sua vida.

Sidônio, por sua vez, também cumpria todos os requisitos como “um homem que não dizia gracejos, era sério e respeitável” (GERSÃO, 2013, p. 76). Embora, comumente, se associe à subordinação aos contextos ditatoriais, a exemplo deste de Salazar, às mulheres, os homens também ocupam um lugar que os submete a determinadas violências, pois deles eram esperados o cumprimento rígido de papéis pré- concebidos. A respeito do comportamento convencionado ao homem no mundo ocidental, predominantemente capitalista, Rok Brossa escreve que:

Essa modernidade capitalista se encaixa perfeitamente no sistema patriarcal, ajustando levemente o imaginário da masculinidade e o modelo familiar. O homem foi então concebido como o motor do equipamento da família, aquele que recebe o maquinário produtivo da mudança do Estado. Ele se torna o trabalhador forte e capaz que leva dinheiro para casa, o pai provedor que fornece à sua família o que eles precisam para viver. (BROSSA, 2018, s/p)

Salienta-se que Sidônio e Luísa são situados na narrativa historicamente na década de 50, momento em que a ditadura impõe um intenso retrocesso em todas as áreas de Portugal. A compreensão do contexto em que os personagens aparecem ficcionalmente inseridos é essencial para melhor compreender as questões sociohistóricas que articulam.

Para corroborar com essa compreensão consultou-se o trabalho de Márcio Aurélio Recchia que em sua dissertação analisa as imagens expostas no documentário *Fantasia Lusitana* de João Canijo, elaborado apenas com material de arquivo. Ao longo da análise da película, ao observar fotografias de 1945 a 1959, a que chama de síntese do regime, o estudioso destaca que nelas aparecem inúmeras pessoas magras, com aspecto abatido. Sobre isso, o estudioso salienta que tais imagens eram veiculadas nos jornais e campanhas publicitárias da época para reforçar o sentimento proposta por Salazar de que “só esse peso dos sacrifícios sem conta da cooperação dos esforços da identidade de origem, só esse patrimônio coletivo, só essa comunhão espiritual podem moralmente alicerçar o dever de servir lá e dar a vida por ela” (RECCHIA, 2018, p.146)

O estudioso relaciona ainda tais imagens às estratégias mais incisivas do Governo Salazar, declarando que estas exposições remetem aos mitos da ruralidade, da pobreza honrada, essência católica da identidade nacional, o estímulo ao sentimento de alegria e portugalidade. Estes mitos compõem os “mitos fundadores do Estado Novo” propostos por Fernando Rosas para sistematizar as maiores investidas de Salazar em relação a sociedade. Sobre isso, de acordo com o autor de *Salazar e o Poder: a Arte de Fazer Durar*:

(...) Estabelecer uma ideia mítica de “essencialidade portuguesa” transtemporal e transclassista, que o Estado Novo reassumira ao encerrar o “século negro” do liberalismo, e a partir da qual se tratava de “reeducar” os

portugueses no quadro de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a essência eterna e com seu destino providencial (Rosas, 2001, p. 134)

De modo semelhante ao percurso tomado por Canijo, o autor do documentário *Fantasia Lusitana*, estudado por Recchia no trabalho anteriormente citado, a autora Teolinda Gersão, ao criar as imagens literárias de Sidônio e Luísa, trazem à discussão discursos da época em que se observam atos passíveis de problematização.

Um destes atos, é, como já se discutia, o caminho que levou ao casamento de ambos e a própria união. Isso porque, após casados, cabe a cada um cumprir o seu papel, Sidônio entende que “o papel de marido e pai consistia em gerir um mundo pequeno pré-estabelecido, regido por horários e regras fixas e salvaguardado por uma pequena conta no banco” (GERSÃO, 2013, p. 74). Por outro lado, o papel de Luísa era o de servir ao marido estando à disposição em todos os momentos que ele desejasse.

Ainda seguindo um processo “natural”, o filho nasce logo nos primeiros anos do casamento para cumprir o propósito de um casamento considerado bem sucedido. Esse modo de entender a geração de filhos no casamento é assim considerado por Brossa:

as ideias sobre reprodução e sua concepção do corpo feminino foram estudadas e repetidas pelos homens durante séculos, incutindo sua visão filosófica do homem como forma e da mulher como matéria; homem como sujeito e mulher como objeto. (2018, s/p)

Vaz, então, nasce como um “filho, imensamente desejado, em que [o pai] depositou todas as esperanças” (GERSÃO, 2013, p.74). Sidônio vê no filho *homem* a possibilidade de continuação de seu papel social, mas encontra em Paulo uma quebra, pois desde menino ele não compartilha dos gostos do pai, como se percebe quando declara:

o meu interesse por espingardas de brinquedo e soldadinhos de plástico era medíocre. Menor ainda quando ele me mostrava uma arma a sério, que, mesmo descarregada, me causava espanto e um ligeiro susto. Digamos liminarmente que eu nunca pertenceria ao seu mundo. Ambos sabíamos isso e esse facto criava entre nós uma barreira. (GERSÃO, 2013, p. 74)

Observa-se ainda que, na narrativa de Gersão, o afastamento de Vaz com o universo do pai é marcado diretamente pela aproximação ao mundo da mãe, atravessado pela influência emancipadora da arte. Mesmo encontrando na mãe suporte, Vaz cresceu rodeado de questionamentos, por entender que o “natural” seria reproduzir os passos do pai e sente como se estivesse errando por se negar a isso: “Se o seu filho tão esperado e acredito que de certo modo tão amado não tinha afinal nada a ver com ele, por que razão havia de existir? Por que não haveria de ser uma cópia dele, à sua imagem?” (GERSÃO, 2013, p.74) Uma justificativa para esse tipo de pensamento se encontra nas palavras de Eric Hobsbawm que lembra:

Em história, na maioria das vezes, lidamos com sociedades e comunidades para as quais o passado é essencialmente o padrão para o presente. Teoricamente, cada geração copia e reproduz sua predecessora até onde seja possível, e se considera em falta para com ela na medida em que falha nesse intento (2013, p. 36)

Por não encontrar caminhos pelos quais possa se distanciar das influências que se colocam como legítimas e se apresentam fortes, Vaz, em muitos momentos, sente-se pequeno para mudar essa realidade, conforme ele diz:

Eu deveria também obedecer. Como o cavalo. Ou então, de uma vez por todas, enfrentar aquele homem furioso, que aparecia montado num cavalo e o obrigava a fazer algo de insólito. Mas eu era muito pequeno, ficava pouco acima do chão, e ele era enorme, sentado na sela, segurando as rédeas com esporas reluzindo nos estribos. Como podia eu enfrentar um homem em cima de um cavalo? (GERSÃO, 2013, p. 74)

Sendo Sidônio, na obra em questão, um militar, a imagem de um homem ligada ao cavalo projeta a representação das Forças Armadas. No governo de Salazar, estas foram “enquadradas por comandos de gente fiel e cuidadosamente selecionada politicamente, seriam, na realidade, a espinha dorsal do Estado Novo, a sua força leal e disciplinada, o seu principal sustentáculo”. (ROSAS, 2013, p. 187)

Mais à frente a violência do pai volta-se contra Vaz, e os conflitos entre ambos desaguam, principalmente, na expectativa que o pai faz do “filho homem”,

e do comportamento projetado sobre ele, em confronto com a sensibilidade do rapaz e o seu interesse pelas artes plásticas, herança da mãe.

As lembranças da infância ecoam em toda a vida adulta de Vaz, moldando/ formatando suas ações e visivelmente habitando a memória que se manifesta em forma de trauma. Trauma esse que se revela ligado, primordialmente, às constantes investidas do pai em adequá-lo a um mundo normatizado. Vaz reflete sobre isso quando diz:

Se eu não dava para militar devia estudar para engenheiro, advogado ou médico. Ou arquitecto. Ou até mecânico, também era aceitável. Qualquer coisa útil, enfim, era aceitável. Mas se ia ficar a vida toda a fazer bonecos nunca iria passar de um desgraçado. De um excêntrico, incapaz de adaptar-me ao mundo e à sociedade normal. (GERSÃO, 2013, p. 83)

Sobre a perspectiva de Sidônio quanto à imposição de um trabalho sistematizado para o filho, Bourdieu lembra que “o campo literário e artístico constitui-se como tal na e pela oposição ao mundo burguês” (1992, p.75), o que significa dizer que embora artistas e escritores necessitem de subsídios para se realizarem enquanto produtores culturais, a sua lógica de produção não é regida pelo mercado econômico, e sim motivada por outros interesses. Além disso, Sidônio tem um discurso que incorpora a ideia do trabalho defendida por Salazar. Sobre isso Fernando Rosas afirma que:

A essência da << política nacional>>, ou uma das suas vertentes principais, era precisamente a ciência ou a arte de enquadrar, conduzir, conformar as massas com o <<destino nacional>>, que lhe era fixado pelas elites selecionadas e preparadas para tal. Significando isto que, na sua elaboração e execução, a <<política nacional>> era explicitamente assumida como um privilégio político e de classe reservada às elites do regime. << Manda quem pode, obedece quem deve.>> (2013, p. 33)

Frases como essas citadas acima, e ainda outras como << a minha política é o trabalho>>, <<um lugar para cada um, cada um no seu lugar>>, foram amplamente difundidas ao longo do processo ditatorial e contribuíram para o engessamento do pensamento da população local.

A esse respeito, Hobsbawm salienta que a “crença de que o presente deva reproduzir o passado normalmente implica um ritmo positivamente lento de

mudança histórica” (2013, p.19), por isso, mesmo tendo práticas tão distintas das do pai, Vaz em certo momento entende que seu pai é parte de sua formação e não o nega:

Herdei do meu pai muita coisa que não rejeito, acrescentei: também tenho o meu lado aldeão, o meu lado arcaico, uma força obtusa e teimosa, que vem da terra. Hoje não renego nada, aceito-o também a ele. Sou seu filho e não importa se o decepcionei e ele me decepcionou. A vida foi assim e não lamento nada. (GERSÃO, 2013, p. 85)

Ao reconhecer-se como extensão do pai, Vaz aciona estruturas históricas que centralizam o masculino como presença soberana desde as primeiras organizações sociais. Essa atitude de Vaz remete ao que Bourdieu escreve a respeito de que “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação, a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”. (BOURDIEU, 2002, p. 8)

Mas Vaz ignora a profundidade da conexão com o pai e segue acreditando, livre de culpas, trilhar caminhos opostos, uma vez que suas escolhas de vida, profissão, modo como lida com a companheira evidenciam práticas que em muito se distanciam da carreira militar, do casamento arranjado de Sidônio. No entanto, durante vários anos, seus comportamentos revelam a repetição de padrões que, ciclicamente, nele se renovam.

Na carreira de artista plástico, ainda que em aparente contradição, dado o caráter essencial da arte, o lado militar do pai se manifesta por meio da disciplina e foco intensos, e ainda por meio de uma atitude altiva perante a criação percebida por meio de frases como: “eu gostava, enquanto criador, de assumir uma posição autocrática” (GERSÃO, 2013, p. 22); ou ainda: “criar, era, naturalmente, um exercício de poder” (GERSÃO, 2013, p. 22).

Na vida privada, a postura rígida também é notória e se manifesta em várias passagens. Cita-se como exemplo o momento em que decide dividir a casa com Cecília, quando ele declara: “estabelecemos, no entanto, algumas regras, como barreiras de proteção um contra o outro” (GERSÃO, 2013, p. 115)

Nota-se que a rigidez que adquire na vida adulta é uma forma de corresponder às expectativas do pai, rejeitada racionalmente, mas buscada psiquicamente como meio de aproximá-los, o que é representado por uma construção simbólica de atos e falas que revelam comportamentos internalizados que nem ao menos passam pelo crivo da consciência de Vaz. Isso evidencia a assertiva de Bourdieu de que as “ações mais pessoais e mais transparentes não pertencem ao sujeito que as perfaz, senão ao sistema completo de relações nas quais e pelas quais elas se realizam” (2006, p.32).

Diante desse acordo, por exemplo, ele declara sobre o trabalho de Cecília: “Tinhas o mesmo direito a criar do que eu, éramos iguais” (GERSÃO, 2013, p. 115). Para Vaz o gesto de permitir que a companheira se ocupasse do ofício por ela escolhido era o avesso daquilo que fazia seu pai, uma vez que este não permitiu que a companheira se dedicasse a pintura, no entanto, esta postura é problemática e passível de discussão uma vez que, ainda que teoricamente aponte serem iguais, na prática o fato de ele “permitir” que ela faça o que quer que seja, já os coloca em posições hierárquicas diferentes.

O ápice da evidenciação entre os comportamentos de Sidônio e Vaz ocorre quando o artista plástico projeta no corpo da companheira, em um só momento, toda a violência recebida pelo pai e recalcada por anos. Cecília, ao dizer que está grávida, tem o ventre esmurrado por ele, que já determinara que não seria pai, pois, em um acordo que fizera com a então namorada, pensou ser essa uma questão resolvida.

A cena que se segue quando Vaz toma conhecimento da gravidez da companheira expõe a sua reação:

De repente vi-te rolar pela escada abaixo, soube que antes de caíres eu te tinha empurrado, sacudido pelos ombros e encostado contra o corrimão, soube que te tinhas debatido e tentado soltar, que te empurrei com mais força e te apertei contra o corrimão com os punhos cerrados, com os joelhos, soube que tinha desferido golpes contra ti, contra o teu ventre. (GERSÃO, 2013, p. 13)

Sugestiona-se que a reação de Vaz, ao projetar no corpo de Cecília toda a violência que nunca praticara em toda a sua vida, revela não só lugares distintos na relação, mas bastantes desiguais. Para Bourdieu, se historicamente

o corpo feminino é visto como passivo, submisso (2002, p. 13), o masculino é construído como forte, dominador. Esse perfil é parte de uma “construção social naturalizada que se realiza em uma transformação profunda e duradoura dos corpos” (BOURDIEU, 2002, p. 16).

A violência reproduzida por Vaz sobre Cecília dá continuidade aos ecos de que ele mesmo, enquanto sujeito, muitas vezes foi alvo, que o fez reproduzir uma violência repressiva, punitiva – a exemplo da que ocorreu como instrumento do poder salazarista. Esta “age implacavelmente contra o protesto efectivo, a organização clandestina da resistência, a ousadia da revolta activa”. (ROSAS, 2013, p. 187)

Somente então, após a manifestação dessa violência extremada, Vaz realiza o caminho de volta, e é quando, por meio da revisão crítica do passado, consegue, entender o que elas implicam. O modo como tal revisão pode acontecer, Hobsbawm comenta:

Paradoxalmente, o passado continua a ser a ferramenta analítica mais útil para lidar com a mudança constante, mas em uma nova forma. Ele se converte na descoberta da história como um processo de mudança direcional, de desenvolvimento ou evolução. A mudança se torna, portanto, sua própria legitimação, mas com isso ela se ancora em um “sentido do passado” transformado. (2013, p.24)

E é como homem transformado que Vaz parte para um novo relacionamento após a morte de Cecília, mas esse passo só foi possível após um minucioso exame dos momentos vividos, principalmente em relação ao pai. A esse respeito, Jacques Le Goff diz que “muitos movimentos revolucionários tiveram como palavra de ordem e objetivo o regresso ao passado” (1990, p.214). Nesse aspecto, o historiador acredita que:

O passado e o presente são não só diferenciados, como por vezes se opõem: "Se o passado e o presente pertencem à esfera do mesmo, estão também na esfera da alteridade. Se é um fato que o acontecimento passado está acabado e que esta dimensão o constitui fundamentalmente, também é verdade que "a sua qualidade de passado" o diferencia de qualquer outro acontecimento que se lhe pudesse assemelhar. A ideia de que há repetições (res gestae) na história... que "não há nada de novo sob o sol" ou mesmo de que há lições do

passado, só tem sentido para uma mentalidade não histórica" [ibid., I, p. 12]. (LE GOFF, 1990, p. 188)

Logo, infere-se que a compreensão, no caso de Paulo, de que a vivência em um ambiente opressor gerou nele atos de violência – os quais, não sem dor, reproduziu -, é, também, a compreensão de que Lisboa continua a reproduzir pensamentos da tradição, e provavelmente, por isso, não consiga abrir-se ao novo. Nesse sentido, o reexame dessas perspectivas por meio do exercício da arte ocorre porque esta possibilita questionamentos da realidade despertados no plano da consciência, os quais tornam impossível insistir em velhos posicionamentos.

Assim, o personagem de Gersão leva-nos à percepção de que, por mais enraizadas seja na sociedade, as práticas patriarcais precisam ser questionadas, sendo papel, não só das mulheres subvertê-las, mas, e, principalmente, dos homens, que tomam ciência das implicações que a longevidade de vários discursos e comportamentos endossa. Nesse aspecto, reforça-se ainda a importância da renovação do discurso artístico e cultural, e ainda de maiores investimentos no campo educacional, uma vez que, como podemos observar por meio das contribuições dos teóricos, estes têm larga influência na formação dos indivíduos.

2.2 Continuidades e deslocamentos do feminino: análise dos personagens Penélope, Luísa Vaz e Cecília Branco

Ao mesmo passo que em *A Cidade de Ulisses* a autora questiona as estruturas formadora da masculinidade, as personagens femininas, em face às inúmeras dificuldades que encontram ao longo da diegese, também são alvo de particular atenção. Como já citado, o protagonismo feminino é uma constante nas obras de Gersão, as quais, comumente, dialogam com realidades vivas no contexto da ditadura de Salazar e, portanto, aparecem associadas a termos como silenciamento, violência, subordinação.

No livro *Minha História das Mulheres*, Michelle Perrot declara que a história “é o que acontece, a seqüência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também

o relato que se faz de tudo isso.” (2007, p.16) Esta fala de Perrot dialoga com a narrativa de Gersão, uma vez que as representações femininas dispostas em *A Cidade de Ulisses* carregam características passíveis de observação crítica. Segundo Michelle:

As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal. (PERROT, 2007, p.16)

Assim como Gersão constrói papéis masculinos na obra em que se observam fendas de continuidade e de rupturas, o mesmo ocorre com as mulheres em sua narrativa. Observa-se em Luísa e Cecília comportamentos que também carregam inúmeras referências sociais condicionadas pelo contexto histórico em que estavam inseridas.

Antes de analisar as personagens, faz-se um adendo para uma estratégia discursiva utilizada pela autora nesse romance. Paulo Vaz enquanto narrador é o porta voz dessas mulheres, não as podemos ouvir, se não por ele. Isso remete ao fato de que Gersão, para melhor representar a condição feminina no contexto do salazarismo faz com que essas sejam reveladas a partir do olhar masculino. Sobre isso Tedeschi nos leva a pensar que:

Se o silêncio apareceu na história como um atributo feminino, que constituía parte do suposto mistério constitutivo da mulher, e mesmo do feminino enquanto ideal, é preciso rever seu lugar e pensar os espaços do silêncio no qual as mulheres foram “confinadas”, resultado de um poder simbólico que a ela impôs papéis e identidades. (2016, p. 54)

Repetindo a história tantas vezes contada, a narrativa de Luísa é similar à de Penélope, confinada aos cuidados da casa, enquanto o marido vai viver “o mundo forte dos homens” (GERSÃO, 2013, p. 41). Para Perrot, isso é uma questão estrutural na história:

Em primeiro lugar, porque as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. (2007, p. 17)

A invisibilidade foi reforçada em muitas sociedades, uma vez que a naturalização do patriarcado fez com que a mulher, por muitas gerações, enxergasse a lógica dessa organização social. Ao declarar que Luísa “cumpria satisfatoriamente esse papel, para além do qual ela achava que não existia mais nada” (GERSÃO, 2013, p. 94), a escritora reforça o discurso vigente na sociedade da primeira parte do século XX em Portugal. Como sinónimo de ordem, a submissão da mulher ao casamento e à família é severamente acentuada no contexto de ditadura como este em que Luísa está inserida, a Lisboa de Salazar. Filipe Pinto, David Araújo e Sérgio Tomás relatam a situação imposta à mulher na ditadura de Salazar:

No país do Estado Novo, a mulher existia para ser a mãe extremosa, a esposa dedicada, uma verdadeira fada do lar. Desde pequenina que era treinada para ser assim, submissa ao poder patriarcal do pai, do irmão e, mais tarde, do marido. O único futuro que podia ambicionar era o de fazer um bom casamento que garantisse o sustento da família, que, custasse o que custasse, tinha de se manter unida, estável e forte; uma metáfora do próprio regime. (PINTO, ARAÚJO E TOMÁS, 2014, s/p)

Acrescenta-se à informação desses autores a observação que Cândido Pimentel faz sobre o fato de, para Salazar, “os homens e as mulheres não eram encarados como indivíduos mas como membros da família, o núcleo primário «natural» e «orgânico» do Estado Novo corporativo.” (PIMENTEL, 2008, p.2). Trata-se de um acordo em que a mulher cumpre papéis específicos, como o papel observado por Paulo em um momento familiar: “Durante o almoço ela conversava – o que significava concordar com tudo o que meu pai dizia, sempre com medo de ainda assim poder dizer alguma coisa errada – e nunca olhava o relógio para ver as horas.” (GERSÃO, 2013, p.78).

A imposição de um padrão de comportamento para a mulher foi uma prática salazarista levada à risca em todos os lares, sendo inclusive amparado por leis rigorosas. Irene Pimentel e Wassyla Tamzali observam que, tendo como lema político “Deus, Pátria e família”, o papel de dona de casa foi exaltado por Salazar sob o argumento de que “o papel da mulher era muito mais bonito que o do homem, porque justamente tratava das crianças e tratava do seu marido em casa”. (PIMENTEL E TAMZALI, 2014, p. 126)

Mas Luísa, por mais “satisfeita” que demonstre estar ao cumprir o seu papel de esposa, busca uma ocupação para os muitos momentos ociosos no dia a dia e encontra nas lições de pintura um sentido para a sua existência muito maior que o casamento. Sempre que tem um tempo livre vai para o sótão pintar.

O espaço em que a narrativa se desenrola nesse momento é a casa da família, metáfora utilizada por Gersão na referência ao contexto ditatorial de Portugal. A propósito dessa metáfora, Juliana Belo afirma que “o tema da casa como lugar de opressão é recorrente nas obras de Teolinda Gersão, destacadamente nas obras *A Casa da Cabeça de Cavallo* (1985) e *Paisagem com Mar e Mulher ao Fundo* (1982)” (2015, p. 62), sendo a casa, segundo Belo, inserida em suas narrativas como um espaço central, “testemunha da passagem do tempo, pela rotação das estações do ano, das memórias, da intimidade, surgindo ora aberta, ora fechada”. (BELO, 2015, p. 60)

Esse movimento da casa, ora aberta, ora fechada, citado por Belo também ocorre em *A Cidade de Ulisses*, pois enquanto a casa em si representa este espaço fechado, cerceado pelas ordens do marido e submissão da esposa, uma janela no sótão, de onde se podia ver o rio, abre a visão das personagens Luísa e Vaz para outras possibilidades de existência. Nas palavras de Belo, este movimento, em semelhança ao que ocorre em *Paisagem com Mar e Mulher ao Fundo* (1982), reforça o quadro político de imobilidade perante o curso do tempo (BELO, 2015, p. 60).

O sótão em *A Cidade de Ulisses* tem uma função ampliadora não só por abrigar a janela que expande a visão das personagens, mas por ser um espaço de resistência às normas impostas na casa, uma vez que é nesse lugar que Luísa se dedica à pintura e Vaz inicia seu contato com a arte.

Considerando que as relações sociais perpassam questões de poder, além do campo dominante representado pela casa, abre-se neste ponto da narrativa outro campo, representado pela arte, a qual, segundo Bourdieu, “é o lugar de revoluções parciais que perturbam a estrutura do campo sem questioná-la enquanto tal, nem o jogo que aí se joga”. (2003, p. 209)

A intensa gratidão de Luísa ao marido por ele permitir que ela receba aulas de pintura remete à fala de Perrot de que, ao longo do século XIX, “a instrução é contrária tanto ao papel das mulheres quanto a sua natureza: feminilidade e saber se excluem.” (2007, p. 93) Embora essa afirmação se refira ao século XIX, dado o atraso cultural a que foi submetido Portugal na primeira parte do século XX, esse pensamento representa muito do que ocorreu em relação às mulheres nesse país.

Na narrativa de Gersão, Sidônio, em um primeiro momento, não se contraria com a atividade da esposa “porque tanto lhe fazia uma coisa como outra”, (GERSÃO, 2013, p. 78). No entanto, tão logo achou que fosse necessário economizar o valor investido nas aulas, “a professora foi dispensada e a minha mãe continuou a pintar, por sua conta e risco” (GERSÃO, 2013, p. 79) Sobre a formação cultural das meninas no século XIX, legado que vai permanecer ainda no início do século XX, momento em que se situa a narrativa, Perrot afirma que:

É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona-de-casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polídez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas. Esse conteúdo, comum a todas, varia segundo as épocas e os meios, assim como os métodos utilizados para ensiná-lo (2007, p. 93)

Essa formação, como se percebe, não era considerada uma ameaça na construção ideal de esposa, apenas um artifício para que ela passasse as horas “antes que ela começasse a olhar com demasiada atenção quem passasse na rua”.(GERSÃO, 2013, p.77). Com o passar do tempo, quando percebe um desejo maior de dedicação da esposa à pintura, o narrador declara que o marido: “achava insolência e capricho que ela levasse o seu trabalho a sério. Pintar deveria ser um passatempo para as horas vagas, imediatamente interrompido quando ele chegava e posto de parte quando houvesse outros afazeres.” (GERSÃO, 2013, p. 98). O pensamento de Sidônio foi o pensamento de muitos homens, não só em Lisboa como em todo o Ocidente, conforme elucida Perrot:

Mas as mulheres são suscetíveis de criar? Não, diz-se freqüente e continuamente. Os gregos fazem do pneuma,

o sopro criador, propriedade exclusiva do homem. "As mulheres jamais realizaram obras-primas", diz Joseph de Maistre. Auguste Comte as vê como capazes apenas de reproduzir. Como Freud, que lhes atribui, entretanto, a invenção da tecelagem: "Estima-se que as mulheres trouxeram poucas contribuições às descobertas e às invenções da história da cultura, mas talvez elas tenham inventado uma técnica, a da trançagem e da tecelagem".(2007, p.22)

As representações de criação voltadas para as mulheres eram sempre associadas ao doméstico ou a práticas consideradas menos complexas. Entre os afazeres de Luísa, e a única criação concedida pelo marido, por exemplo, estava os cuidados de Paulo: "Era tarefa de mãe, para isso lhe fizera um filho" (GERSÃO, 2013, p. 98) Nesse aspecto, faz-se um adendo de que, para além da insistência da própria Luísa em relação a continuidade do fazer artístico, há poucas, mas significantes contribuições das mulheres ao longo da história, e da própria literatura – a exemplo de Penélope, ao ter também uma estratégia para não ser obrigada ao casamento enquanto Ulisses está fora – tendo aportes nas áreas da ciência, filosofia e os mais diversos campos do conhecimento, e, se mais não fizeram, frisa-se o fato de que foram silenciadas, apagadas, e em alguns momentos mais radicais, até queimadas na fogueira, como o foi Joana D'ark que por séculos foi considerada bruxa e somente recentemente foi canonizada e transformada na padroeira da França.

No romance gersinino, Vaz lembra que, na inconsciência dos seus atos de filho que quer a mãe só para si, se coloca constantemente entre Luísa e a pintura: "Batia com os punhos e chamava a minha mãe, com tanta força e tantas vezes quantas fossem necessárias para que ela ouvisse." (GERSÃO, 2013, p. 80) E repetiu tantas vezes esse ato até que "para meu espanto e provavelmente para espanto ainda maior da empregada, a minha mãe abraçou-se e começou a chorar". (GERSÃO, 2013, p. 81).

Luísa precisa dividir as atividades de casa com os cuidados do filho, e aparentemente, em uma queda de braços com a violência constante sofrida pelo marido, com o passar dos anos fica circunscrita ao trabalho do lar. Paulo, entretanto, se apropria da paixão da mãe e constrói sua vida em torno das artes plásticas. O abandono de Luísa dos seus momentos de criação para dar atenção

ao filho, embora pequeno mas mesmo assim autoritário, remete o comentário de Antonio Tedeschi de que:

Durante muito tempo, a escrita e o saber estiveram – e ainda, talvez, continuem – relacionados ao poder e foram usados como formas de dominação e de exclusão de determinadas vozes que tentaram ecoar algum som em meio ao silêncio que era imposto para que se mantivesse a ordem social em uma sociedade de base falocêntrica, patriarcal, machista e sexista. (2016, p. 155)

Embora encontre resistência por parte do pai em seguir o caminho nas artes plásticas, Vaz não tem grandes empecilhos. Ao contrário, tem na figura da mãe elementos de proteção de que precisa para seguir em frente. Estuda, desenvolve-se tecnicamente, atua politicamente no universo da arte e em determinado momento, quando não suporta mais viver com o pai, decide ir embora. Antes de deixar a casa da infância, declara sobre a mãe:

É verdade que notei, antes de deixar Lisboa, que ela se tinha tornado mais silenciosa, mais recolhida em si mesma e indiferente ao que a cercava. Não manifestava opiniões e parecia não ter vontade própria. Mas alguma vez lhe tinham consentido que a tivesse? (GERSÃO, 2013, p. 96)

Infere-se nessa fala que para Vaz - por ter crescido em um ambiente de transição política, socialmente para si -, era normal que a mãe manifestasse esse tipo de comportamento. A despeito de seus pais, segue sua vida e é na idade adulta que conhece Cecília, sobre quem se tece algumas observações.

Vaz apresenta Cecília como seu oposto, “como a sombra e a luz” (GERSÃO, 2013, Pp. 69). Nascida em 1964 em Moçambique, vem de uma família de perfil muito mais libertário que a de Vaz. Chega em Lisboa em 1974 e é, como Vaz, também uma viajante.

Chegaste de barco com a tua mãe (o teu pai tinha vindo depois), lembravas-te de passar o Bugio, a Torre de Belém, a ponte vermelha sobre o Tejo, a macha do casario que se desenhava nas margens, de olhar com curiosidade a cidade desconhecida. Podias ver-te ainda com dez anos, debruçada no convés, no limiar de outro continente. (GERSÃO, 2013, p.70)

Desde o início do encontro do casal evidencia-se que a força da relação tem, antes de tudo, uma conexão intelectual. Vaz encontra em Cecília uma

pessoa com quem consegue dialogar sobre as questões que o interessam e, à medida que se relacionam, um transforma o outro:

Trocávamos experiências, descobertas, memórias, opiniões, que podiam ser coincidentes ou opostas. Passavam de um para o outro, circulavam. E tudo isso nos mudava e nos ia transformando. Havia um antes e depois de te encontrar. (GERSÃO, 2013, p. 21)

Adverte-se que o ano de 1974 em que Cecília chega em Portugal ocorre a Revolução em Portugal e também um momento de grande importância para o que se chama de história das mulheres. Perrot declara que:

o advento da história das mulheres deu-se na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos nos anos 1960 e na França uma década depois. Diferentes fatores imbricados — científicos, sociológicos, políticos — concorreram para a emergência do objeto "mulher", nas ciências humanas em geral e na história em particular. (2007, p.20)

A teórica salienta ainda que, nesse momento, “nasceu o desejo de um outro relato, de uma outra história” (PERROT, 2007, p. 20) em que as mulheres pudessem atuar de forma mais autônoma. Para marcar as mudanças de geração o perfil de Cecília é bastante distinto do perfil de Luísa. Enquanto Luísa foi uma mulher preparada para o casamento, Cecília é uma mulher livre. Tem opiniões próprias e demonstra conhecimento sobre si e a sociedade que a rodeia. Vaz chega a questionar-se o que havia nela que não havia em outras mulheres e tece a seguinte resposta:

Penso que para lá da atracção inicial, inteiramente física, e do desejo de por minha vez te agradar, foi o lado mental e emocional que me fez olhar para ti de outro modo. Descobri que eras sensual e brilhante e cedi ao desejo de dialogar contigo. As palavras tiveram um papel decisivo no que se passou entre nós. Eu procurava, a todos os níveis, uma interlocutora, percebi. Era isso, finalmente, o que eu encontrara. (GERSÃO, 2013, p. 20)

Um primeiro ponto a ser analisado no perfil da companheira de Vaz é que, além de ter nascido anos a frente de Luísa, ela também é criada em um contexto totalmente diferente do companheiro, com pais que tinham se casado por amor e que a deixavam ser livre. Quando Cecília opta por estudar em Lisboa, e não em Londres, por exemplo, Vaz declara: “Para meu espanto os teus pais

deixaram-te decidir sozinha e não tentaram convencer-te de que fazias uma escolha absurda”. (GERSÃO, 2013, p.71)

Infere-se que a imagem que Vaz tem de Cecília, em parte, é construída a partir das referências sociais que ele tem. No governo Salazar as mulheres africanas eram representadas de forma a vulgarizar sua existência. Isabel Castro Henriques lembra: “Se a publicidade portuguesa recorre à utilização de figuras africanas de forma inferiorizante, a escrita descreve com violência as mulheres negras que só podem pertencer ao espaço da selvajaria” (2019, p.52)

Diferentemente das representações construídas a respeito da mulher africana, Cecília é interlocura de Vaz, conversam sobre vários temas e um contribui para o aprendizado do outro. Um tema que chama a atenção dela é a questão do *Outro*: “Fora da Europa havia <<os outros>>, <<o outro>>, aquele de quem se falava ou sobre o qual se escrevia, mas nunca era o sujeito de fala nem de escrita.” (GERSÃO, 2013, p. 47) Sendo Cecília africana, infere-se que este tema chama a sua atenção por narrar a própria história dela enquanto mulher. A propósito de se sentir o outro, o diferente e submetido são Filipe Pinto, David Araújo e Sérgio Tomás que observam:

Ser o outro sexo, estar em segundo plano, ou mesmo em terceiro, ter um papel definido pelo dominador, obedecer sempre e deixar-se violentar sempre. A cartilha é longa e passou de mães para filhas, numa herança disciplinada e castradora. Na história das mulheres há desigualdade, discriminação e muita violência. (2014, s/p.)

Nesse aspecto, as referências a respeito de uma narrativa do *outro* como um monstro, ou como um demônio, principalmente as relacionadas ao feminino, como a de Dona Marinha já analisada nesta dissertação, ilustram alguns dos discursos ecoados em Portugal por séculos e reforçados no contexto Salazar. Essas representações só começam a vislumbrar uma mudança no cessar da ditadura, conforme registram Isabel de Castro Henriques e Pedro Pereira Leite: “Se o 25 de Abril de 1974 pôs fim à dominação colonial, liquidando a guerra colonial, permitiu também uma revisão da história das relações dos portugueses com a África, assim como dos preconceitos que as sedimentaram.” (HENRIQUES E LEITE, 2013, p.41)

Ademais, a inserção de Cecília no momento da Revolução de Portugal é importante e marca a busca de uma reconstrução da mulher dissociada da figura feminina que se cristalizou ao longo de décadas na sociedade lisboeta, em grande parte sustentada para ecoar um dos muitos mecanismos do projeto de Nação no Estado Novo. Tal transformação que se inicia no país corresponde aos comentários de Irla Costa e Valéria Androsio a respeito de que:

Devido às mudanças ocorridas ao longo dos anos na vida da mulher tanto no sentido profissional quanto no pessoal, a mulher hoje em dia tem sido mais independente, mudando os hábitos que lhes eram impostos pelo marido, sociedade e pela própria família, onde a sociedade impulsionava os pais a ensinarem às mulheres, desde pequenas, que elas deveriam casar-se para cuidar dos filhos, da casa e do marido. (COSTA; ANDROSIO, s/d, p.2)

Se de fato a luta de muitas mulheres propicia uma abertura bastante expressiva para que se construam novas representações do feminino, por outro lado essas representações são constantemente atravessadas pelos ecos que nelas também buscam continuidade. Quando da escolha de dividir a vida com Cecília, Vaz declara que ela era:

Leve como um gato. E silenciosa. Assim era a tua presença-ausência, quando ficavas em casa e eu trabalhava. Estavas dentro de mim e à minha volta. Suave como um animal macio, que pertence ao lugar mas não o invade. Sabias desaparecer, e eras tão cuidadosa e sensível que eu podia absolutamente confiar em ti. (GERSÃO, 2013, p. 114)

Percebe-se que, assim como Sidônio realizou uma “leitura de pontos positivos” antes de casar com Luísa, o artista também faz isso com a companheira. Considerando a afirmação de Ana Colling (2015, p.13) de que as “mulheres ainda são apresentadas como morais, frágeis, dóceis, emotivas, amantes da paz, da estabilidade e da comodidade do lar, incapazes de tomar decisões, desprovidas da capacidade de abstração, intuitivas, crédulas, sensíveis, ternas e pudicas”, evidencia-se que, mesmo que de forma inciente, Vaz projeta em Cecília comportamentos que o pai enxergava como virtudes em sua mãe.

Uma das virtudes de Luísa era a obediência muda ao marido. Se Sidônio ordenasse, aquilo se tornava indiscutível, uma vez que a voz do homem é a que

vale, por isso, toda a admiração que o Paulo tem por Cecília sucumbe quando o desejo da maternidade nela se faz mais alto a ponto de ela quebrar um acordo realizado por ambos, escutando mais aos seus desejos que ao dele, que já tinha dito de forma clara que não queria filhos para a relação.

Perrot lembra que “como a função materna é um pilar da sociedade e da força dos Estados, torna-se um fato social. A política investe no corpo da mãe e faz do controle da natalidade uma questão em evidência” (2007, p. 69).

Nesse sentido, Vaz considera completamente indissociável a carreira de Cecília e a maternidade, uma vez que no seu inconsciente, a mulher quando é mãe precisa se dedicar integralmente a isso, e não pode ter, por exemplo, uma carreira. Ele chega a desabafar: “Talvez secretamente (pensei muito mais tarde) sonhasses esse sonho que não contavas: conseguir tudo na vida, uma obra e um filho”. (GERSÃO, 2013, p. 120)

Como não consegue aceitar a maternidade da companheira, o relacionamento de ambos cessa de maneira violenta, conforme já se abordou. Os anos passam, Cecília casa e tem duas filhas, ação que, nas palavras de Vaz, “por amor de quem tinhas desaproveitado o teu talento e deixado morrer parte de ti” (GERSÃO, 2013, p. 173). Vaz, em oposição, segue cada vez mais bem sucedido como artista plástico.

Percebe-se que o *leit-motiv* da obra é a morte de Cecília. Tudo gira em torno de como o artista plástico Paulo Vaz lida com a partida da ex-companheira. Na obra, a construção da morte se dá em dois planos. Isso porque, mesmo antes de tomar conhecimento da morte física de Cecília, após passar por uma série de tormentos, o bonecreiro declara que ela está morta para si, fazendo disso um ponto de partida para recomeçar após a ruptura do relacionamento compartilhado ao longo de quatro anos em intensa cumplicidade, o que a seu ver parecia “uma questão de vida ou morte” (GERSÃO, 2013, p. 154)

Verifica-se, ao longo de toda a narrativa, o quanto Cecília e sua morte operam transformações em Vaz através das modulações de sua fala. Se de um lado Vaz consegue ser extremamente enfático ao pontuar questões políticas,

familiares e até mesmo pessoais – quando da revisão de sua conduta em alguns momentos da vida – ao referir-se à Cecília, sua fala ganha um tom melancólico.

Sem chances de retorno da relação com a amada, Vaz lança-se a algumas viagens, que, para ele, fazem parte de um processo transformador que ele chama de “fase da reconstrução”. Assim, é perceptível na narrativa de Gersão que a ruptura – ainda que no plano da consciência – ocorre antes de Paulo tomar conhecimento da factual morte de Cecília, “porque lhe parecia uma questão de vida ou morte” (GERSÃO, 2013, p. 154).

Evidencia-se ainda que anos após o desligamento da ex-companheira, o cumprimento de um primeiro luto, novamente Vaz tem que aceitar que a perdeu, no entanto, a perda agora é definitiva. A concretização da morte causa nele novo e acentuado sofrimento.

Vaz passa por um período de revolta por pensar que, se Cecília não tivesse morrido, eles poderiam ter reatado, e questiona o sentido dos fatos ocorridos. “Não aceitava ter-te perdido, a um passo de te reencontrar, quando tinha estado ao meu alcance marcar o teu número de telemóvel.” (GERSÃO, 2013, p. 175). Sobre isto Freud escreve:

O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto (2014, p. 28)

É já nesse percurso fantasmagórico – Cecília já não há - que a sua vida pregressa, e os seus ecos, colaboram para a compreensão do que esta mulher representou para Vaz. Percebe-se que, nas partes do texto em que Vaz narra o tempo que passou com Cecília, o tom melancólico se ausenta e dá lugar a uma vivacidade não comum em seu discurso.

Cecília é, pois, o que dá um sentido outro à sua vivência. Por isso a internalização de sua partida se dá de forma tão dolorosa e perceptivelmente problemática. Sua passagem pela vida de Paulo Vaz o faz, inconscientemente, projetar referências internalizadas do modo de ser mulher, e embora em um

primeiro momento ela aparente se distanciar do estereótipo da mulher que quer o casamento e filhos – assim como ele parece distanciar-se do perfil violento do pai – por muitos anos, Cecília deixa Paulo Vaz pensar que ele estava enganado: ao deixá-lo, ela reduz-se às atividades de mãe e completa o ciclo iniciado em Penélope, renovado em sua mãe e nela ecoado.

- CAPÍTULO 3 -

TEOLINDA GERSÃO E A QUEBRA DOS CAMPOS DE PODER EM A CIDADE DE ULISSSES

3.1 O intelectual e o papel da mulher nesse contexto

Teolinda Gersão é atualmente um dos grandes nomes da ficção portuguesa, o que se confirma, dentre outros muitos fatores, também pela positiva recepção da crítica aos seus textos. Em *A Cidade de Ulisses* a autora demonstra vasto conhecimento sobre a história de Portugal - a oficial e a mítica, e ela parte dessa ampla visão para questionar as estruturas basilares deste país europeu que por séculos acreditou estar no centro do mundo. A autora confronta o passado histórico com um presente que em muito destoa da imagem que o português tem de si, propondo assim um debate sociológico. Por fim, realiza esse percurso por meio de uma linguagem própria do discurso artístico no qual aborda questões críticas por meio de alegorias e referências a diversos artistas.

Nesse aspecto, a autora contemporânea encaixa-se em um grupo cada vez mais expressivo de artistas que produzem conhecimento, os intelectuais. Dentre os muitos ofícios desenvolvidos por um intelectual na modernidade, Antonio Ribeiro declara que “escrever, para o intelectual, é um imperativo. Não existe intelectual sem escrita, porque a escrita é o modo de criar a brecha entre a memória e a possibilidade de futuro (2004, p.77).

Gersão, então, tendo testemunhado importantes eventos históricos em Lisboa, tem materializado esses testemunhos em textos que não só refletem as questões críticas por quais passou Lisboa ao longo de décadas de opressão, mas contribui para uma percepção mais clara do passado, cumprindo aquilo que Ribeiro diz sobre o fato de a escrita ser o modo de testemunhar, de legar, de intervir no futuro (2004, p.77).

Em seus romances, constantemente, Teolinda Gersão constrói situações alegóricas representativas dos pensamentos coletivos pelos quais assume um posicionamento político. Essa conduta reflete o posicionamento de Adorno para quem o papel do autor e intelectual nunca é um ato neutro, uma vez que “a

situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará a sua atividade” (2008, p. 129).

As “causas” em foco nos textos de Gersão justificam-se na própria trajetória da autora uma vez que o contexto em que ela se insere refletem diretamente as questões que em sua obra representa.

No ensaio “O que é um autor?”, publicado em *Ditos e escritos III* (2009), Foucault lembra que “a noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, também na história da filosofia, e das ciências” (2009, p. 267). Então, além da obra, passa-se a dar importância àquele que produz a obra. Foucault reitera:

quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras escritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. - ou seja - no fim do século XVIII e no início do século XIX, é nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura. (2009, p. 275)

A literatura então transita de um lugar de transcendência para um lugar de transgressão e nesse novo lugar considera-se como objeto de interpretação não só o que diz o texto, mas quem é o sujeito que fala através dele. No entanto, Foucault lembra que “a função autor não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos”, pois, embora haja um grande interesse em saber a ‘fonte’ dos discursos veiculados nas obras, esse interesse supõe “pré-requisitos” cuja validação deixa entrever muito mais relações de poder que, propriamente, talento ou vocação. Foucault declara que uma das razões para isso é a “vinculação [do texto] a um conjunto sistemático que lhe dá garantia, e de forma alguma a referência ao indivíduo que os produziu.” (2009, p.276)

Considerando o patriarcalismo no Ocidente como um conjunto de manifestações sociais que sistematizou repetidos papéis ao longo de séculos, infere-se que os padrões individuais sempre se repetiam, uma vez que estes precisavam refletir as estruturas consolidadas do coletivo. Diante disso o termo autor foi, durante décadas, direcionado a homens que produziam cultura.

Mas as questões não se encerram de forma simplória. Fazendo referência à categoria de campo formulada por Bourdieu, as produções culturais delimitavam-se a homens, brancos, bem sucedidos que ocupavam espaços bastantes restritos. O mesmo acontece com o termo intelectual.

É fato que nem todo artista ou escritor pode ser considerado um intelectual, mas ao considerar que Gersão provoca problematizações ao articular questões extraliterárias em sua obra, essa classificação adiciona-se a de autor para colaborar na compreensão de alguns aspectos de sua trajetória. Além disso, seus romances não partem de “inspirações” em modelo clássico do que se supunha ser o trabalho dos artistas, mas sim de dedicação e estudo, como declara em recente entrevista concedida a Rita Ferro:

– Pensei muito neste livro, [A Cidade de Ulisses], a olhar o Tejo. E a pensar no grande mar, e no mundo, até onde o Tejo nos leva, no mundo de que, ao longo da vida, acabei por conhecer uma boa parte. E deambulei muito por Lisboa, e li muito sobre Lisboa, por causa deste livro. Mas todo esse trabalho me deu um imenso prazer. Não nasci aqui, mas é aqui que vivo, por escolha. A minha cidade é Lisboa. (GERSÃO In FERRO. Disponível em: <https://caras.sapo.pt/famosos/2011-07-24-teolinda-gersao-a-escrita-e-um-jogo-de-seducao/#&gid=0&pid=1>)

No próprio romance, antes de iniciar a estória, Gersão coloca-se como pesquisadora. Com uma *Nota Inicial*, abre o livro dedicando-o a todos os “que ao longo dos séculos e até hoje amaram, investigaram, estudaram, registaram, Lisboa” (GERSÃO, 2013, p.7)

A esse respeito, Edward Said em sua obra *Representações do intelectual* ao referir-se aos diversos modelos de intelectuais representados historicamente, retoma as concepções de Julien Benda sobre o intelectual, para quem os verdadeiros intelectuais pertencem a um grupo bastante restrito, os quais certamente “são criaturas de fato muito raras, uma vez que defendem padrões eternos de verdade e justiça que não são precisamente deste mundo.” (2005, p. 21). Além disso, afirma:

São personagens simbólicos, marcados por sua distância obstinada em relação a problemas práticos. Por isso, não podem ser numerosos, nem desenvolver-se de modo rotineiro. Têm de ser indivíduos completos, dotados de personalidade poderosa e, sobretudo, têm de estar num

estado de quase permanente oposição ao *status quo*. Por todas essas razões, os intelectuais de Benda formam inevitavelmente um grupo pequeno e altamente visível de homens — ele nunca inclui mulheres —, cujas vozes tonantes e imprecações indelicadas são vociferadas das alturas à humanidade. (2005, p. 22)

Pelo menos três questões desenvolvidas em Benda no tocante ao intelectual podem ser relacionadas a Gersão. Uma justificativa possível para o fato de Benda não incluir mulheres em sua reflexão sobre os “verdadeiros intelectuais”, possivelmente alinha-se ao fato de que estas são rodeadas de “problemas práticos”, os quais envolvem muitas vezes casamento, filhos, cuidados domésticos, entre outros.

Sendo impostos ofícios cotidianos que a confinaram ao ambiente doméstico, a mulher, enquanto personagem histórica, foi silenciada dos ambientes públicos. Sobre isso Antonio Tedeschi parafraseia George Duby e Michelle Perrot (1990, p.7) em seu questionamento:

Escrever a história das mulheres? Durante muito tempo foi uma questão incongruente ou ausente. Voltadas ao silêncio da reprodução materna e doméstica, na sombra da domesticidade que não merece ser quantificada nem narrada, terão mesmo as mulheres uma história? (TEDESCHI, 2016, p.153)

É inquestionável que as mulheres têm uma determinante participação histórica, e são muitos os casos de momentos revolucionários que tiveram mulheres a sua frente, sendo que esta nunca deixou de ocupar seu papel doméstico, mas aliou esse papel a inúmeros outros, mas é fato também que houve uma atuação harmônica de mecanismos de poder que, ao orquestrar a história oficial, formatou-a nos moldes cristãos, projetando ainda a imagem do sexo frágil fortalecida pelas obras românticas que culminou em um absoluto – salvo raríssimos episódios – apagamento de suas dinâmicas nas esferas públicas. Sobre isso Tedeschi alerta que:

a “improdutividade” das mulheres nas narrativas históricas não pode ser avaliada sem a procura pelos aspectos que fundamentaram o imaginário social na história, bem como as representações que mostraram, em certos contextos históricos, as mulheres como seres do silêncio por sua própria natureza ou destinadas, na divisão do trabalho, às tarefas do corpo, da procriação, da casa e do privado. (2016, p.154)

O texto épico citado por Gersão em *A Cidade de Ulisses, A Odisseia* de Homero pode explicar dentre os “aspectos que fundamentaram o imaginário social na história”, os modelos patriarcais ecoados ao longo dos séculos que têm em Ulisses o estereótipo do homem que vai à guerra, luta e é destinado a momentos grandiosos como derrotar ciclopes, enfrentar gigantes, enquanto Penélope, confinada à casa e ao filho Telêmaco por dez anos, pauta a motivação de seus dias ao retorno do marido para que este devolva o sentido de família, da própria vida.

Ao construir em sua narrativa um espelhamento dos modelos homéricos em seus personagens, cujas vidas se desenrolam na contemporaneidade, Gersão chama atenção para a continuidade desses “ecos” na sociedade corrente. Joan Scott (1992) adverte para a necessidade de se considerar a existência de uma história a ser escrita que aborde a noção de representação e dominação do poder desigual da história dada pela dominação masculina. A propósito disso, Antonio Tedeschi remete à ideia de Bourdieu, o qual declara que “são os homens que formulam as regras, que organizam a sociedade, que estabelecem territórios e fronteiras.” (2016, p.154). Ainda sobre a presença esmagadora do masculino, Tedeschi escreve que:

a voz masculina é onnipresente e determina o que deve ser feito em qualquer atividade, ação política ou social. A partir desta constatação não é difícil reconhecer que quaisquer esforços, tendentes a conferir às mulheres uma participação mais equitativa na gestão social e política, terão sempre de enfrentar as resistências próprias a um *status quo* longamente estabelecido e enraizado. (2016, 164)

Somente na compreensão de que há, sim, uma trajetória marcada pelo feminino na produção do conhecimento é que se pode entender com mais autonomia o efeito da fala de mulheres como Gersão, que foram silenciadas por séculos. Gersão fala por gerações de mulheres que antes dela não tiveram ‘lugar de fala’, nem espaço para se afirmar enquanto sujeito. Como afirma Roani, Gersão procura superar, através do “dizer-se” na escrita, tudo o que representou agressão e obstáculo à liberdade e ao salto criador da mulher, como voz de tonalidade autônoma e diferente em relação ao discurso codificado pelo homem. (2004, p. 26)

Outro aspecto crítico que Edward Said considera sobre o perfil do intelectual fornecido por Benda refere-se à superioridade do intelectual, tendo em vista que os indivíduos merecedores de serem ouvidos devem ocupar posições aristocráticas, só podendo ser representados por “um grupo minúsculo de reis-filósofos superdotados e com grande sentido moral, que constituem a consciência da humanidade” (SAID, 2005, p.20)

Apesar de essa tipificação restritiva do intelectual criada por Benda, Said ressalta que a valorização do intelectual como figura que ocupa posições centrais em campos de poder foi amplamente difundida, uma vez que, de fato, a lógica da estruturação das esferas sociais, até o início do século XX, supunha um restrito acesso à educação por parte de grupos que realmente detinham privilégios tais como a nobreza, no entanto, na continuidade do século XX, houve mudanças expressivas nesse perfil. Tal mudança é esclarecida por Antonio Ribeiro do seguinte modo:

com a democraticidade da escolarização e do acesso à formação superior por toda a população, o intelectual perdeu essa aura da sua aristocracia cultural, da sua invulgaridade, pois qualquer suburbano, pobre ou anônimo, pode hoje almejar ao estatuto de intelectual, o que, aliás, acontece com frequência, trazendo benefícios como sejam a reflexão sobre aspectos tradicionalmente marginais das práticas reflexivas, exatamente porque o intelectual tradicional não tinha a experiência de todo o mundo mas só de facetas do mesmo (as que naturalmente lhe estavam mais próximas).(2004, p. 73)

A fala de Benda, certamente, soa como distante temporalmente e por isso espanta pensar que foi tecida no início do século XX, momento em que não deveria mais haver espaço para pensamentos engessados como esse. Justamente neste mesmo século, há a eclosão dos novos intelectuais formados pelas Universidades e vindos das mais diferentes posições sociais e classes econômicas.

Neste cenário se insere Teolinda Gersão, mulher, casada, mãe de duas filhas, que além da produção de extensa obra literária, atuou por décadas como professora universitária. Sobre esse período, em entrevista a Álvaro Gomes, em 1993 faz as seguintes ponderações:

Gosto da universidade, gosto de estar com pessoas [...] e acho que esse lado do cotidiano me faria falta, em termos humanos, se tivesse de renunciar a ele. Escrever é um ato isolado – falo, evidentemente, do ato da escrita. (GERSÃO In: GOMES, 1993, p. 167)

As experiências compartilhadas por Gersão no ambiente acadêmico, certamente, corroboram para a visão crítica articulada em seus textos literários, frutos de sua sensibilidade artística aliados ao trabalho de pesquisa, estudo, como citado anteriormente. Concordamos então com Ribeiro ao dizer que “os intelectuais não acabaram, mudou a sua natureza e tornou-se complexa a sua formação” (2004, p. 74).

Por fim, a última oposição de Said ao conceito de Benda reside no pensamento de que o intelectual é visto como “um ser colocado à parte” da sociedade, que “se concentra em valores transcendentais” (SAID, 2005, p. 45). A ideia de Said aproxima-se muito mais à de Foucault, que escreve:

O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso. (FOUCAULT, 1979, p.71)

No tocante às lutas encetadas contra as formas de poder, cita-se o expressivo trabalho de Gersão que surge como uma voz de embate contra as estruturas de poder. E Carlos Reis ressalta esse aspecto quando escreve sobre a literatura pós-ditadura em Portugal:

É nos anos 70 e seguintes que um conjunto de escritoras nascidas do final dos anos 30 em diante vem rasgar definitivamente o caminho de uma literatura feminina em que o timbre do “gênero” é reconhecidamente duplo: por ser essa uma literatura escrita por mulheres e por ganharem nela especial significado as personagens femininas, com consciência dessa sua condição. (REIS, 2004, p.40)

Desde a publicação do primeiro livro, todos os romances de Teolinda Gersão apresentam mulheres em processo de reconstrução e gradual empoderamento do seu lugar no mundo, em um doloroso, mas necessário enfrentamento das questões que insistem em subordiná-las a condição de menores do que de fato são.

Na concepção de Marina Marques de Oliveira (2013), Teolinda Gersão assume a perspectiva de uma voz coletiva para apresentar seu posicionamento político na narrativa. Sua trajetória como autora e intelectual faz juz à premissa de Bobbio para quem o intelectual deve agir como uma “consciência crítica das formas de exercício do poder” (2013, p. 10)

Dentro da realidade política da autora é fato que o salazarismo deixou marcas intensas as quais são bastante evidenciadas nos escritos de Gersão, mas as referências ao poder nas suas obras são muitas e não se encerram no período ditatorial. A respeito da escrita atemporal do intelectual, Bobbio endossa o valor de uma postura constantemente crítica ao declarar que “a função do intelectual é chamar a atenção para aquilo que é continuamente revisto” (2015, p. 7). O teórico tece essa fala ao citar Michael Walzer para quem o intelectual deve sempre falar “em voz alta, apesar dos poderes instituídos” (BOBBIO, 2015, p.7).

Em específico sobre a trajetória de Teolinda Gersão, concordamos com Juliana Belo, quando declara que:

Teolinda Gersão concilia os significados para o termo “escritor” a fim de trazer ao espaço da representação a memória e todas as alusões que este termo carrega: o passado próximo que reconfigurou, resignificou, reconduziu a história portuguesa e que, assim que houve a “retomada” da liberdade, foi preciso ser questionada, discutida e compreendida. (2015, p.26)

Sendo mulher que enfrentou diversos desafios à época da ditadura, a autora constrói personagens femininas enfatizando em seus textos as fraturas que este momento histórico representou, sendo mais como dever moral e menos como uma escolha vocacional que a autora se coloca, aos moldes de Bobbio, “no centro do debate – ao qual nenhum homem de cultura pode sentir-se alheio – sobre as relações entre política e cultura” (2015, p. 87). Seus personagens, ao retomar criticamente momentos históricos, cumprem alegoricamente a tarefa dada aos homens de cultura “que é, mais do que nunca, a de semear dúvidas, não a de colher certezas” (BOBBIO, 2015, p. 63).

Ao intelectual cabe, portanto, ir em busca da prática verbalizada por Foucault de:

procurar relacionar, da maneira mais rigorosa possível, a análise histórica e teórica das relações de poder, das instituições e dos conhecimentos com os movimentos, críticas e experiências que as questionam na realidade (2004, p. 219)

Esse movimento é realizado em *A Cidade de Ulisses* em que os personagens, nunca cessam, nunca estão prontos. Ao contrário. Questionam ao outro e a si, constantemente, e por isso evoluem.

O texto, ao realizar-se como discurso ciente dos mecanismos de poder a serem confrontados, opera não como um projeto político, mas sim como um fato político, uma vez que:

O mundo da cultura tem exigências, obrigações, poderes de natureza política. Trata-se de saber qual é a direção dessas exigências, a substância dessas obrigações, a extensão desses poderes, ou seja, de tomar consciência da cultura como fato político. (BOBBIO, 2015, p. 87)

Assim, compreende-se que é na natureza dos embates que corporifica que o texto literário se legitima como bem simbólico e torna-se porta voz de um tempo, testemunho de uma época. Uma ação intelectual se consolida então, como um ato político, porque, segundo Foucault, “o autor de um romance nunca é apenas autor do seu próprio texto, na medida em que ele é, como se diz, um pouco importante, rege e comanda mais do que isso” (2009, 281). Um autor, ao cumprir seu papel social como agente de mudanças no compartilhamento de uma obra que coloca em xeque relações de poder, expande a consciência política de grupos, povos e até nações.

Foucault salienta ainda que um escritor sempre incorpora uma multiplicidade, mesmo que seja na pessoa que fala ou age. Em *A Cidade de Ulisses*, Gersão fala por Vaz, que fala por Homero, que fala por Ulisses, que fala por todos nós. É neste sentido que Foucault escreve: “Nós somos todos pequenos grupos. Não existe mais representação, só existe ação: ação de teoria, ação de prática em relações de revezamento ou em rede.” (FOUCAULT, 1979, p.70)

Por esse motivo, infere-se que, a diegese, embora se realize no plano teórico, remete a um contexto pragmático de necessária observância, uma vez que, como a própria autora aponta, os discursos patriarcais se renovam

ciclicamente desde os tempos da Antiguidade, e só tendem à ruptura caso tenham ciência das camadas profundas que muitos atos e falas recalcam. É no contributo para essa ciência, que o texto de Gersão se releva como um ato intelectual materializado em forma de narrativa.

3.2 Ciclos que não se renovam: a arte como poder

Percebe-se, por meio da aplicação do método de objetificação do texto literário proposto por Bourdieu, que, no espaço dos possíveis, projetam-se representações relacionais, e não individuais, evidenciando estruturas sociais em processo na construção da História. Como reforço ao método de Bourdieu, na análise de *A Educação Sentimental*, o teórico declara:

Não há melhor atestado de tudo que separa a escrita literária da escrita científica do que essa capacidade, que ela possui exclusivamente, de concentrar e de condensar na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma aventura individual, funcionando ao mesmo tempo como metáfora e como metonímia, toda a complexidade de uma estrutura e de uma história que a análise científica precisa desdobrar e estender laboriosamente (BOURDIEU, 1992, p.39)

Bourdieu afirma que “a educação sentimental de Frederic é o aprendizado progressivo da incompatibilidade entre os dois universos, entre a arte e o dinheiro, o amor puro e o amor mercenário” (1992, p. 36). No que se refere a Paulo, este também passa por um processo de educação sentimental que nele se realiza em um caminho inverso, posto ser um aprendizado progressivo sobre a compatibilidade entre dois universos que ele julgava indissociáveis: mulheres e a arte.

O caminho buscado na narrativa de Flaubert para educar o seu protagonista foi situá-lo em uma comunidade boêmia posicionando de forma contrária a “ arte social” ou “vendida”, alvo de interesse do grupo burguês dominante que, por deter grande capital, acreditava não haver nada que pudesse lhe escapar. Ao construir um personagem que não mostra o menor interesse por pertencer ao grupo dos que dirigem o campo de poder na França, Flaubert afirma

a sua independência literária e, ao mesmo tempo, afirma a condição de exceção do artista ao fortalecer o ideal de “arte desinteressada”.

Em *A Cidade de Ulisses*, o ideal de arte desinteressada é também projetada nos personagens de Gersão. Cada um a seu modo e pelas suas razões, enfrentam inúmeras intempéries, tendo em comum apenas a resistência por meio do exercício artístico.

A este ponto do trabalho já se tornou claro compreender que Paulo Vaz realiza-se como artista plástico bem sucedido graças a um conjunto de fatores que ocorreram nesse processo.

Quando Vaz declara para o pai seu desejo de assumir o ofício de artista plástico, o pai projeta sobre ele uma expectativa usual, pois se refere a artistas como pessoas fracassadas. Segundo o pai, “os bonecreiros, que vendiam bonecos nas feiras, eram vagabundos como saltimbancos. O que ganhassem hoje iam perder amanhã, porque era um dinheiro mal ganho, que os divertia e divertia o povo, mas amanhã acabava.” (GERSÃO, 2013, p. 74)

Ficamos, sabendo ao longo das páginas, que Vaz não só se torna bem sucedido como artista plástico, mas também supera a situação econômica do pai. Este, por sua vez, entra em um estado de decadência marcado por desajustes vários, tais como vício em bebidas, jogos, até chegar a completa ruína seguida de sua morte.

Entretanto, apesar de estar em uma posição de domínio como artista e de, visivelmente, estar confortável no papel de criador, autocrático, tendo orgulho de sua carreira, ao final, ao colocar apenas o nome de Cecília na exposição planejada por ambos, verificamos que vários eventos ocorreram até que nele fosse possível também viver esse ideal de “arte desinteressada”.

O momento que começa a marcar a mudança em Vaz é o da violência praticada contra Cecília. Ao mesmo passo em que Foucault nos leva a pensar que o poder em muitos momentos tem artimanhas que mascaram suas reais intenções, Bourdieu nos lembra que o poder é relacional e movimenta-se nos campos como em um jogo que em algum momento pode desestabilizar as estruturas pré-concebidas.

Em um primeiro momento, quando Cecília é agredida, ela é silenciada da forma mais hostil possível. No entanto, as suas vontades também estão em jogo nos polos de tensão que revelam diferentes interesses, e a forma como ela se impõe após esse fato coloca Vaz em um lugar que ele ainda não esteve, o dela. Isso remete à afirmação de Michelle Perrot a respeito de que “apesar de camufladas por uma política e uma história de silenciamento, as mulheres procuraram formas para subverter essa situação e/ou para resistir, fazendo do silêncio uma arma a favor de si próprias” (2005, p. 10).

Após esse evento traumático, Cecília sai da casa de Vaz e ele fica confinado a sua espera. Em um momento da narração, ele declara: “Não dava conta do passar do tempo. Queria falar-te, uma única vez que fosse, fazer-te entender as razões, que também havia, do meu lado. Tinha a certeza de que, se me ouvisses, entenderias a minha versão das coisas. E voltarias.” (GERSÃO, 2013, p. 141)

Mas Cecília não voltou, e por um longo tempo Vaz remoeu a angústia de não poder dizer a sua versão, de não fazer ouvir a sua voz, fato novo e desconhecido para ele. No período de afastamento da companheira experimenta sentimentos e pensamentos diversos em que, solitário, sonda as camadas mais profundas do seu eu em busca de assimilar todo aquele processo. Passa por momentos de revolta, tristeza e sente a dor profunda de quem é também silenciado, mas por mais que ocupe por algum tempo esse lugar, este não o pertence, por isso a compreensão é lenta e não isenta de conflitos. Em um dos muitos momentos em que vai atrás da antiga companheira e é recebido por seu pai, declara: “era injusto que não me tivesses deixado falar-te, Cecília” (GERSÃO, 2013, p. 145)

Os questionamentos são muitos nesse momento. Vaz questiona a si, a ela, às possibilidades de presente e futuro em seu possível retorno, mas é o passado que se coloca de maneira mais incisiva. As respostas latejam em sua mente e na busca de um acerto de contas escreve uma carta ao seu pai. Após várias reflexões sobre as motivações para o seu comportamento agressivo nas últimas linhas escreve:

Perdoo-te por me teres agredido, por nos teres agredido, a vida inteira. Também eu fui um agressor, e muito mais violento do que tu. Contra um filho. E contra uma mulher amada. (GERSÃO, 2013, p. 152)

Somente então a partir desse momento a violência não encontra mais continuidade nele, porque ele enfrenta o passado, entende o poder que exerce sobre ele e, em vez de continuar sendo eco, passa a produzir novos discursos.

Superadas as questões com o pai, Vaz ainda precisará de outros confrontos ao longo da vida para continuar o seu processo de conscientização. O primeiro momento ocorre quando toma conhecimento, por parte de uma empregada que o acompanhara desde a infância, que a mãe está bastante adoecida. Maior que o espanto por saber que a mãe estava tão ruim foi descobrir que a mãe também continuou pintando, mesmo não tendo a permissão do marido. Sua forma de enfrentamento contra seus constantes abusos eram as representações de natureza mortas que recalavam a realidade dos seus dias projetando em suas telas uma “ordem que escondia uma desordem” com “outras dimensões para além da superfície” (GERSÃO, 2013, p 90)

Mais surpreso ainda ficou ao constatar que ao contrário do que ele sempre acreditou, de que ela nunca fosse capaz de enfrentar o marido, ela não só permaneceu pintando como chegou a comercializar seus quadros para um pequeno galerista e receber um retorno pecuniário de seu trabalho, sua obra de arte, “herança” que inclusive é ela a deixar para ele e não o pai como se poderia supor. Ao tomar conhecimento de que a mãe por muito tempo expôs seus quadros por intermédio de um pequeno galerista, Vaz compra todos os quadros da mãe à venda e busca melhor conhecê-la a partir dos seus traços.

A representatividade da resistência de Luísa, considerando o contexto em que estava inserida, comunica a luta de mulheres que foram presas, censuradas e ainda assim continuaram criando, respondendo por meio de inúmeros trabalhos artísticos que em nada são vulneráveis aos homens.

Anos mais tarde, quando Paulo descobre que Cecília está morta e tem acesso ao seu espólio, novamente, com surpresa, fica sabendo que ela continuou pintando ao longo de todos os anos em que aparentemente foi

reduzida ao papel de esposa e mãe – informação a que ele tem acesso pouco tempo antes de ela vir a óbito.

O contato com o acervo de Cecília evidencia mudanças de comportamento bastante expressivas em Vaz. Antes de todas essas experiências certamente esse seria um lugar de absoluta rigidez ocupado pelo artista, uma vez que ele demonstra valorizar muito o seu trabalho, no entanto, ao ter ciência de que a exposição *A Cidade de Ulisses* foi pensada por ele e por Cecília, Vaz retira o seu nome da exposição e coloca apenas o dela.

O artista está em um momento que encontra finalmente a possibilidade de remissão diante da antiga companheira, por isso resolve dar continuidade ao trabalho persistente e engenhoso ao qual ela se dedicou por anos. Desse modo, Vaz torna-se Ulisses a servir, ainda que por algum momento, Cecília-Penélope, e não o contrário.

Evidencia-se ainda que Vaz vê no trabalho criador a possibilidade de “gerar” algo vivo com Cecília: se não um filho, fruto de relações biológicas, um projeto artístico, fruto das relações intelectuais, maior força atrativa de ambos desde o início. O artista trabalha incansavelmente nesta exposição e, apenas quando tudo finaliza, retoma a sua vida.

Essa ação de Paulo Vaz lembra a afirmação de Mikhail Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*, de que “o caráter individual, e os destinos individuais e o discurso individual são, por si mesmos, indiferentes para o romance.” (2014, p. 135). Ele acrescenta que os temas articulados neste gênero literário “aspiram a uma significação social” (BAKHTIN, 2014, p. 138).

Apesar de estar diante da irreversibilidade do tempo, Vaz cria e recria os momentos vividos no passado, como um meio de fazer viver novamente Cecília. Sua ação remete à máxima de Ricoeur para quem “histórias são recontadas e não vividas” (1991, 27). Em seu papel privilegiado de narrador, aqui também já colocado em evidência, o artista plástico alterna momentos de alta criticidade - família, carreira, relacionamentos -, com absolutos devaneios - arte, literatura,

mito -, na retomada de pontos de apoio para dar conta de tudo o que se apresenta.

A exposição de artes plásticas intitulada *A Cidade de Ulisses* passa então de mero trabalho trivial, em meio aos tantos que o artista fazia, para uma forma de recontar a sua história com Cecília. É a forma de Paulo Vaz lidar com o luto.

No momento em que é convidado a realizar a exposição, Vaz já não mora há pelo menos duas décadas em Portugal. Está, como legítimo migrante, de passagem. Tomamos conhecimento de que desde o término do relacionamento com Cecília, ele vai com pouca frequência à Lisboa. A essa altura os pais de Vaz já estão mortos e ele é um artista plástico de referência. Conhece muitos países com os quais não estabeleceu quaisquer vínculos.

Além disso, sabemos que neste ponto da narrativa, Vaz parece viver um momento de estabilidade emocional: namora Sara, moça a quem admira e, assim como quando estava em relacionamento com Cecília, tem prolongado a sua estada em Lisboa.

Verificamos ao longo de toda a narrativa o quanto Cecília e sua morte operam transformações em Vaz quando percebemos as modulações de sua fala. Se de um lado Vaz consegue ser extremamente enfático ao pontuar questões políticas, familiares e até mesmo pessoais – quando da revisão de sua conduta em alguns momentos da vida – ao referir-se à Cecília, sua fala ganha um tom melancólico.

A partir da concatenação dos fatos sabemos que, após o término com Cecília, Vaz saiu de Portugal. No entanto, o artista plástico não só sai de Portugal como rompe totalmente com o lugar. Em determinado ponto do romance está assinalado: “Um dia acordei com essa certeza: nunca irias voltar. E Lisboa desapareceu contigo.” (GERSÃO, 2013, p. 153)

Verificamos nesse ponto que a representação de Lisboa para o bonecreiro está diretamente vinculada ao tempo em que passou com Cecília. A capital portuguesa representara para ele o espaço do trauma, do conflito, mas ela apaziguou essa relação por meio do seu olhar.

Sem chances de retorno da relação com a amada, Vaz lança-se a algumas viagens, que, para ele, farão parte de um processo transformador que ele chamará de “fase da reconstrução”. Nessas viagens é um emigrante e trava uma guerra pessoal. Seus feitos, grandiosos, validam a odisseia experienciada. Assim como Ulisses que alcança a glória em Troia, ele se torna um artista plástico de sucesso. E, a despeito da glória, também assim como Ulisses, por todos os lugares que passa, é um estrangeiro. Não usamos aqui o termo “estrangeiro” em seu sentido lato, mas sim a partir do que propõe Georg Simmel em seu ensaio *O Estrangeiro*. Para o autor,

o estrangeiro é visto e sentido, então, de um lado, como alguém absolutamente móvel. Como um sujeito que (...) não se encontra vinculado organicamente a nada e a ninguém, nomeadamente, em relação aos estabelecidos parentais, locais e profissionais. (2005, p.3)

Vaz, então, é o herói problemático que viaja rumo a si mesmo (LUKÁCS, 2009, p.82) à medida em que afirma o seu ‘destino português’ como um ser errante.

Em Vaz inclusive esse processo não tem a ver somente com os lugares em que viaja. Mesmo em Portugal, Vaz é um estrangeiro, uma vez que nem mesmo em sua terra natal ele finca seus pés. Essa característica, acredita-se, reside no fato de ele ser português, como afirma Eduardo Lourenço:

povo emigrante antes de o ser (...) que na realidade nunca abandonou o seu ponto de partida, pois mesmo conhecendo vários lugares do mundo carrega esse jeito de ser português. (2001, p. 90)

A propósito do que trata Lourenço sobre o português como alguém que é um eterno viajante, Goethe, no ensaio *Viagem e Literatura*, lembra que:

a viagem constitui um dos temas mais antigos e frequentes das literaturas, e se mantém porque apresenta a capacidade de expressar não apenas relatos sobre o deslocamento físico, mas engloba toda uma representação simbólica do movimento mental e intelectual e da própria vida. (1788, p.821)

Vaz assemelha-se, então, a Ulisses a trilhar o caminho de volta para Ítaca. Em suas palavras: “não posso dizer que sofresse, ou pelo menos sofresse demasiado, por estar longe do meu país, embora pensasse nele muitas vezes.

Sentia-me igual a milhões de portugueses, emigrantes como eu” (GERSÃO, 2011, p. 159). A semelhança de Vaz com Ulisses coaduna-se com a proposição de Weberson Grizoste sobre o herói grego:

Na Odisseia o herói principal em todo decurso da narrativa é um peregrino (...). Odisseu terá encontrado nas terras longínquas diferentes formas de recepção ao homem estrangeiro, desde a triste hospedaria do ciclope Polifemo que devora alguns de seus homens durante o jantar; a triste recepção de Circe que transformou alguns de seus homens em porcos; o ledto engano na terra dos comedores de lótus cujo prazer fazia qualquer estrangeiro esquecer-se de sua pátria, de sua família e passar o resto de sua vida com os lotófagos (GRIZOSTE, 2014, p. 828)

Também por onde passou, Vaz encontrou problemas. Enfrentou intempéries – principalmente financeiras – mas, ao contrário do herói homérico, tem consciência de si, ama a sua liberdade e como afirma “manteve a sua liberdade por inteiro” (GERSÃO, 2013, p. 160). Esse sentimento de desprendimento vem ao encontro dele desde muito cedo. Não uma escolha, mas uma sentença. Precisa sair da casa que o oprime como sujeito, como artista, como ser pensante. A casa tanto pode ser entendida em seu aspecto de espaço privado quanto em sua esfera mais ampla pode ser entendida como o próprio País vivendo na época do salazarismo. Em ambas as esferas Vaz não consegue criar vínculo, estabelecer um sentido de pertencimento, fazendo valer a premissa de Georg Simmel de que:

o estrangeiro, o estranho ao grupo, é considerado e visto, como um não pertencente, mesmo que este indivíduo seja um membro orgânico do grupo, cuja vida uniforme compreenda todos os condicionamentos particulares deste social. (2005, p. 7).

Mesmo diante desse perfil errante, há momentos na narrativa em que Vaz se caracteriza como um “homem da terra”, o que se prova não só na fala, com em algumas de suas ações, como por exemplo, ao proteger a todo custo a casa dos devaneios do pai.

Uma solução para esse impasse vem pelas palavras de Grizoste que diz que “todo indivíduo traz em si uma identidade e nas somatórias, ora somos hospedeiros, ora somos estrangeiros.” (2014, p. 835) O teórico ainda salienta que “a questão de ser hóspede ou forasteiro depende do ciclo que estamos

envolvidos, do meio identitário que estamos, todo ser em si é distinto” (GRIZOSTE, 2014, p.835)

Verificamos, pois, que as circunstâncias “externas”, as que se desenrolam no campo da efabulação, são dadas ao leitor de forma simples e clara, ainda que, como já citado, em ordens, aparentemente, desconexas. Há, entretanto, questões que são apenas esclarecidas ao leitor, a partir da articulação de circunstâncias internas que são testemunhadas por Vaz.

Percebemos que suas vivências são narradas em tom melancólico. Não é lamento, nostalgia ou saudade, mas sim melancolia, termo de natureza quase intraduzível quando se trata do homem português, de acordo com Eduardo Lourenço. O autor de *Mitologia da Saudade* salienta que, por se tratar de um cidadão português, o conceito de melancolia ganha um conceito mais amplo. Em sua concepção, o “povo português é melancólico devido ao seu destino de povo marítimo, viajante, separado de si mesmo pelas águas do mar e do tempo.” (LOURENÇO, 2001, p. 91)

Ao fazer referência às suas viagens, Vaz não declara um desejo de mudança do passado, de arrependimento. Apenas conta como se deram os acontecimentos e nesse contar apenas o tom usado desperta algum afeto. Em um paralelo com a epopeia de Homero, Eduardo Lourenço bem lembra que “Ulisses não desceu ao reino das sombras para trazer os vivos de volta ao reino da luz, mas para lamentar a tristeza dos mortos bem-amados”. (2001, p. 98)

Nesse ínterim, *A Cidade de Ulisses*, uma obra que também reflete o impacto dos discursos que moldaram o destino de homens e mulheres em Portugal, recupera os ecos temporais de Ulisses e Penélope, dispostos na narrativa como meio de elucidá-los. Como justificativa para a realização da intertextualidade o narrador registra:

a história da Odisseia era universal e intemporal, nunca acabaria de ser contada, nunca poderia acabar de ser contada. A viagem de Ulisses era a vida de todos nós, qualquer um podia identificar-se com Ulisses. A primeira palavra, abrindo o livro, era a palavra “homem”. (GERSÃO, 2013, p.39)

Homem. Palavra de ordem para entender a narrativa das sociedades ocidentais nos últimos séculos, é aqui, nessa obra, evocada para ser questionada. Para construir o comparativo alegórico de que, enquanto Ulisses vive os seus dias de glória na guerra, tendo a oportunidade de viver aquilo que o motivava em sua jornada, Penélope é confinada a casa, dedicando-se aos cuidados do filho, da guarda das posses. A engenhosidade dela – tal qual Ulisses ao criar o cavalo que acabará com a guerra de Tróia – permite a ela a façanha de esperar dez anos pelo marido, mesmo este sendo dado como morto. Mas apenas Ulisses importa.

A Ulisses é dada toda glória, inclusive a posse da cidade que Gersão ficcionalmente revisita. Ao entregar, em seu romance, a posse da cidade a Ulisses, de modo provocador, Gersão reproduz os passos historicamente empreendidos pelos homens - cujos feitos heroicos eram glorificados muitas vezes por se inserirem em padrões pré-estabelecidos – aos quais foram entregues as principais realizações no Ocidente. Entretanto as artimanhas de Penélope na luta pela sobrevivência são ignoradas, ela é silenciada, uma vez que, em momento algum, em uma narrativa que também é sobre ela, não lhe foi outorgado um lugar de fala. Mas Gersão enxerga Penélope e resgata seus possíveis caminhos:

Penélope ouve rumor sobre a morte de Ulisses e corre a afogar-se no mar. Mas é salva por pássaros, provavelmente gaivotas, que a trazem até à praia; Penélope cansa-se de esperar por Ulisses e cede aos pretendentes, sobretudo a um deles, Anfímono. Ulisses regressa e mata-a, ao saber dos seus amores com Anfímono; Ulisses regressa a Ítaca mas torna a partir abandonando Penélope, desolado com a sua infidelidade; Penélope cansa-se de esperar por Ulisses e deita-se com os cento e vinte e nove pretendentes. Desses amores nasce o grande deus Pã. (GERSÃO, 2013, p.40)

A escritora verifica ainda que “em nenhuma versão se tornava ela própria rainha de Ítaca, no lugar de Ulisses”. (GERSÃO, 2013, p. 40) Este lugar de superioridade, pelo simples fato de supor a escolha de ir sem olhar para trás é ocupado, séculos depois, por Cecília, em um acontecer narrativo que confirma ser a literatura um lugar de possibilidades, a arte pela qual se representa tudo aquilo que poderia ter sido e não foi. Tedeschi lembra que:

Se historicamente o feminino é entendido como subalterno e analisado fora da história, porque sua presença não foi registrada, libertar a história é falar de homens e mulheres numa relação igualitária. Falar de mulheres não é somente relatar os fatos em que elas estiveram presente, mas reconhecer o processo histórico de exclusão de sujeitos, desconstruindo a história da história feminina para reconstruí-la em bases mais reais e igualitárias. (2016, p.156)

Em um exercício intelectual, em que não se operam sexismos e sim discursos, e ainda no ato de ocupar um lugar que nada mais é que um lugar de fala, seu por direito também, enquanto sujeito histórico social e político, Cecília, Penélope, Luísa, Teolinda quebram o poder antes instituído e colocam novas regras em jogo e só o fazem porque são artistas, e como tais, criam e recriam o mundo a sua maneira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: De quem *A Cidade de Ulisses*?

A escolha por ler *A Cidade de Ulisses* por uma perspectiva multidisciplinar, deve-se ao fato de considerar o texto literário como importante testemunho de seu tempo e de acreditar haver no discurso artístico uma pluralidade de significados que contribuem, amplamente, para a emancipação dos sujeitos.

A literatura, como o espaço dos possíveis, nos apresenta personagens que, muitas vezes, internalizam as mais diferentes crises, mas transformam suas lutas em ideais de resistência. O que está em jogo não é o “ganhar” ou “perder”, mas o aprendizado que se realiza na viagem de cada um, em face de suas representações, em suas diferentes buscas.

Ao construir mulheres que a tudo enfrentaram e continuaram pintando, pelo simples amor que nutriam pela arte, Gersão representa a si mesma ao resistir a automatização de uma sociedade estruturada que tem como fim primeiro, o capitalismo. E pinta ainda tantas e tantas mulheres, artistas, escritoras, mães, esposas, sujeitos femininos historicamente silenciados e invisibilizados do processo de constructo de Nação em Portugal, ainda que os seus trabalhos de resistência – tal qual Penélope a tecer seus fios como seu estratagema de sobrevivência – tenham sido de uma engenhosidade admirável.

Ao contrário dos arquétipos e estereótipos que envolvem as representações relacionadas aos poetas e artistas plásticos – artistas aqui delimitados no corpo dessa pesquisa – verificamos por meio da trajetória de Paulo Vaz e Cecília Branco que para além do talento, uma carreira é realizada com muito trabalho. Vimos ao longo das páginas que ao redor de ambos articulou-se uma série de elementos até que, cada um a sua maneira, conseguisse se consolidar dentro da sua área – ela inclusive, só conseguindo ter uma exposição depois de morta. Por isso, a proposta de que os artistas devem ser estudados não de forma isolada, mas dentro do grupo/ contexto em que se insere.

Ademais, as metáforas de Sidônio e Paulo Vaz, ainda que sujeitos representantes do masculino, também falam em Gersão, ainda que em um movimento inverso ao construído na narrativa. Se enquanto em *A Cidade de*

Ulisses as mulheres são reveladas pelo olhar de Vaz, em uma percepção extradiegese, Gersão parece apontar que os homens em sua sociedade podem mudar. Basta que revisem criticamente seus pensamentos, comportamentos e atitudes, o que ainda os manterá em seu lugar de prestígio, mas possibilitará que outros estejam ao seu lado. E mais. É um chamado a enxergar que eles podem continuar a ocupar, se assim quiserem, funções de poder, mas que estas sejam legitimadas pelo valor simbólico dos trabalhos, e não porque a construção social do Homem afirma-se como um lugar de violência e a tudo domina.

Violência essa que também recai sobre os ombros de muitos deles, como pudemos observar por meio da construção em arco que inicia com a superioridade de Sidônio e finaliza com sua decadência, uma vez que, por ser homem em um país que vivia uma ditadura, precisava agir tal qual o Estado lhe impunha, mas como humano, demonstrou toda a sua fraqueza nos jogos, nos vícios, na fuga para a irracionalidade.

A escrita de Teolinda Gersão é o instrumento pelo qual a autora exerce a sua liberdade recém conquistada, enquanto membro da sociedade lisboeta, e inculca o desejo de repensar a história, de não deixar impune as lutas de tantas mulheres silenciadas e, principalmente, garantir, por meio do trabalho da memória, que a história não se repita. Esse exercício, é fato, deve ser praticado não só em Portugal, mas em todas as nações cuja ameaça à democracia faz-se como realidade, uma vez que, como percebemos neste romance português, as questões políticas atravessam as relações humanas de forma direta, muitas vezes implacável. Leva à loucura, ao adoecimento, e mesmo à morte, sendo cada vez mais necessário romper com esses finais distópicos.

Esse processo de mudança, como vemos no livro da autora, é um trabalho de todos. Embora por séculos tenha havido uma dicotomia entre o masculino e o feminino, livros como *A Cidade de Ulisses* nos mostram de maneira clara que isto não é gratuito, antes, foi e é uma prática sustentada ao longo dos séculos por interesses de mecanismos de poder. Sidônio busca formatar Vaz ao seu 'padrão' social, mas a presença de Ulisses, mostra que Sidônio também foi colocado naqueles moldes. A força deste trabalho de mecanização entre gerações é intensa, por vezes, violenta, mas pelo caminho do enfrentamento

pode ser racionalizada e modificada. Um caminho para essa modificação é compreender que por mais natural que seja a todos nós nesse momento pensar e falar em Ulisses como ser que articula uma série de representações ligadas a força, ele assim o é, porque foi construído em um tempo distinto do nosso, em que se vivia um contexto que justificava a sua heroicidade. Logo, não faz sentido, que esse comportamento seja ‘ecoado’ ao longo dos séculos ignorando que o tempo mudou, as lutas são outras, ser vulnerável – na literatura e na vida – não é sinal de fraqueza.

No que concerne *A Cidade de Ulisses*, as alegorias que a autora constrói são metáforas de uma sociedade portuguesa ainda em construção de sua identidade, na busca de autonomizar-se como independente não só dos outros países da Europa, mas também de si, na busca de afastar-se das representações de nação na qual viveu durante séculos em uma projeção maravilhada de si mesma e de ausentar-se da marcha da História.

A escrita de Gersão é a atualização do discurso artístico pelo qual o mito não encontra eco porque é, como declara a autora, apenas “mentira”. Ao mostrar um outro lado de Lisboa, com problemas políticos, entraves econômicos e ainda construções abandonadas, Gersão, na busca de contribuir para o avanço da História, desloca o olhar do leitor viciado das construções imponentes, que já não simbolizam a capital portuguesa, dando a elas o crédito – importante, claro – de passado, para uma outra Lisboa, com outras características, mas nem por isso menos bela

Metaforicamente, em *A Cidade de Ulisses* é na arte que a violência se desfaz. É pelo exercício da pintura que Luísa se eterniza em suas telas, e é pelas anotações, pinturas, que Cecília não é mais, apenas a mãe, apenas a esposa – como se isso não fosse muito. Teolinda Gersão, ao escrever esse romance, cumpre seu papel político como intelectual, e causa fissuras no campo de poder de que é parte.

Se Homero cria a *Odisseia* para revelar à Idade Antiga o mundo forte dos homens, Teolinda Gersão cria *A Cidade de Ulisses* para revelar à contemporaneidade o mundo forte, resistente, e historicamente em construção das mulheres.

Faz-se um adendo de que no processo de leitura de *A Cidade de Ulisses* e dos textos teóricos consultados para a pesquisa, verificou-se a quantidade de temas que transitam pela narrativa, todos passíveis de análise, mas vários ainda sem estudos direcionados, o que de certo modo traz um ineditismo para esse trabalho, realizado com base em leituras gerais sobre os vários temas aqui versados, assim como trabalhos acadêmicos relacionados a outros romances de Gersão. Em específico sobre *A Cidade de Ulisses* foram encontrados apenas artigos e como nenhum deles apresentava proposta investigativa semelhante a aqui aplicada, não foram consultados.

Nesse aspecto, frisa-se a imensa contribuição de alguns trabalhos acadêmicos sobre as obras de Teolinda Gersão, autora que, como vimos, colabora significativamente, não só para o quadro de novas escritoras em Portugal, como desponta como prestigioso nome da literatura contemporânea, ocupando no cânone lugar notório pela positiva crítica vinculada a sua carreira e prêmios que soma ao longo da jornada. As leituras acadêmicas sobre a sua obra são recentes e vêm aumentando graças aos investimentos em pesquisas pelos programas de pós-graduação em grande parte de Universidades Estaduais e Federais.

Nesse sentido, vale destacar importantes trabalhos, como por exemplo, a dissertação de mestrado de Olga Maria Carvalho Duarte intitulada “Teolinda Gersão: a escrita do silêncio” que realiza importante análise sobre um traço recorrente sobre a escrita de Gersão, o silêncio, o qual permeia todas as personagens femininas de todas as suas obras, leitura fundamental para entender o porquê de, em *A Cidade de Ulisses*, Cecília ser revelada pela voz do narrador Paulo Vaz: ela não tem voz porque foi silenciada pelo parceiro de forma violenta, tal como ocorreu com tantas mulheres por tantas décadas em Portugal.

Cita-se ainda o trabalho de Juliana Moraes Belo cuja dissertação de Mestrado “Uma casa que se escreve na paisagem: paisagem com mulher e mar ao fundo de Teolinda Gersão”, da Universidade Estadual de Campinas foi fundamental para a realização desta pesquisa ao contribuir para a compreensão dos símbolos que a autora utiliza em seus romances, como por exemplo, a

imagem da casa dos personagens, como espaço de opressão, sendo uma representação do Portugal salazarista.

Além destes, destaca-se a tese de doutoramento de Flávio Leal, intitulada “Uma leitura dos silêncios: aproximações entre Teolinda Gersão e Clarice Lispector”, da Universidade Federal Fluminense, que realiza importante trabalho de comparação entre as obras de duas escritoras tão representativas deste tempo e que gera uma possibilidade, entre as tantas, de diálogo entre a literatura portuguesa e a literatura brasileira. Este trabalho foi por mim consultado logo no início do mestrado, uma vez que pensei em realizar um trabalho de pesquisa comparada, e foi de grande valor ao me fornecer ferramentas de como realizar essa dinâmica, mas, posteriormente, acabou não sendo levado a frente, em razão de minhas escolhas metodológicas.

Há, de certo, além dos autores citados, um conjunto de pesquisadores no Brasil e em Portugal que se debruçam sobre a obra de Gersão, e verifica-se também, nos seus respectivos trabalhos, que são inúmeras as possibilidades temáticas que se apresentam nos contos, novelas e romances produzidos pela escritora. A pluralidade da obra de Gersão abre-se a um leque de discussões não só sobre as linhas ficcionais captáveis em suas narrativas, mas também sobre ações extradiegéticas, as quais carecem, amplamente, de estudos futuros, adaptação de suas obras para outros formatos de linguagem, entre eles teatro e cinema, sendo este último objeto de interesse pessoal em um futuro doutorado.

Assim, para que pesquisas como essas e tantas outras possam ser colocadas em prática necessitamos de contínuos investimentos em educação, e embora tenhamos visto ao longo deste trabalho que todas as relações sociais são regidas por campos de poder, esperamos que a Universidade, como lugar de construção de conhecimento, seja respeitada e tenha o seu direito de fala preservado para que homens e mulheres possam continuar atuando juntos no processo de construção de uma sociedade democrática por direito, humana por dever, seja em Portugal, Brasil ou em qualquer outro lugar.

Por meio de um romance que apresenta um mito de fundação de Lisboa, lembramos que Ulisses cessou sua viagem em Lisboa. Ao contrário do

personagem homérico, Gersão continua viajando, 'fundando' novos mundos, atravessando pontes, alcançando – e levando com ela – leitores.

REFERÊNCIAS

Fonte primária:

GERSÃO, Teolinda. **A Cidade de Ulisses**. Portugal: Sextante, 2013.

Geral:

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradutor: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. Tradutores: Autora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Tradutor: Mário Laranjeira.

BELO, Juliana Morais. “**Uma Casa que se Escreve na Paisagem: Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo, de Teolinda Gersão**”, 2015. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/305685>>. Acesso em: 28/12/ 2019.

BOBBIO, Norberto. **Política e Cultura**. Tradutor: Jaime A. Clasen. 1ªed. – São Paulo: Editora UNESP, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Tradutor: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradutor: Maria Helena Kühner. 2a ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Tradutor: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século – Edições, Sociedade Unipessoal, Ltda, 2003.

BROSSA, Rok. **Reflexões sobre Homem, Masculinidade e Sociedade Patriarcal**, 2018. Disponível em:<https://medium.com/@feminismoclasse/reflex%C3%B5es-sobre-homem-masculinidade-e-sociedade-patriarcal-1fc7e0340d93>. Acessado em: 10/04/2020

COLLING, Ana Maria. **A Construção Histórica do Corpo Feminino**. Caderno Espaço Feminino - Uberlândia-MG - v. 28, n. 2 – Jul./Dez. 2015 – ISSN online 1981-3082. P.180 – 200. Disponível em: [www.seer.ufu.br > index.php > nequem > article > view](http://www.seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view). Acessado em: 05/03/2020.

COSTA, Irla Henrique. ANDROSIO, Valéria de Oliveira. **As Transformações do Papel da Mulher na Contemporaneidade**. Univale. 2010. Disponível em: <http://www.pergamum.univale.br/pergamum/tcc/Astransformacoesdopapeldamulhernacontemporaneidade.pdf> Acesso em: 06/03/2020.

DIAS, Joaquim Cardoso. **“Teolinda Gersão: A Voz do Silêncio”** – entrevista. Revista Ensino Magazine. Lisboa. Nº 14, p. 14 e 15, abril, 1999.

FERRO, Rita. Entrevista: **“Teolinda Gersão: A Escrita é um Jogo de Sedução”**. Disponível em: <https://caras.sapo.pt/famosos/2011-07-24-teolinda-gersao-a-escrita-e-um-jogo-de-seducacao/#&gid=0&pid=1>, Acesso em: 14/04/2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **“O que é um Autor?”** Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **“Política e Ética: uma Entrevista.”** Tradutor: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V*. Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GARMES, Helder; SIQUEIRA, José Carlos. **Cultura e Memória na Literatura Portuguesa**. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

GERSÃO, Teolinda. **Site Teolinda Gersão**. Disponível em: <https://teolindagersao.com/> Acesso em: 20/11/2019.

GOETHE, Von. **Apresentação do Dossiê: Viagem e Literatura**. 1788. Disponível em: http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/11152/2/Viagem_e_Literatura.pdf. Acesso em: 05/02/2019, p.821-825.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Voz Itinerante**. Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. – (Criação e Crítica; vol. 14).

GRIZOSTE, Weberson Fernandes. **A Questão do Estrangeiro em Paul Ricoeur**. Letrônica, Porto Alegre, v. 7, n. 2, Porto Alegre: 2014, p. 826-839.

HEINICHI, Nathalie. **Práticas da Arte Contemporânea: uma Abordagem Pragmática a um Novo Paradigma Artístico**; sociologia&antropologia | RIO DE JANEIRO, V.04.02: p. 373–390, OUTUBRO, 2014.

HENRIQUES, Isabel Castro. **Mulheres Africanas em Portugal: o Discurso das Imagens** (Séculos XV-XX) 1 ed, 2019. Disponível em: file:///D:/Autoria/Mulheres_africanas_Book_PT.pdf Acesso em: 14/03/20.

HENRIQUES, Isabel de Castro; LEITE, Pedro Pereira. Lisboa, Cidade **Africana: Percursos e Lugares de Memória da Presença Africana**. Edição: Marca d' Água: Publicações e Projetos. 1ª edição, Junho, 2013.

HERCULANO, Alexandre. **Lendas e Narrativas**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. Tradutor: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas. Tradução: Bernardo Leitão. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

- LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 2001.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Tradutor: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. **O Papel do Intelectual Hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- MORGANTE, Mirela Marin; NADER, Maria Beatriz. **“O Patriarcado nos Estudos Feministas: um Debate Teórico”**. XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e Práticas Científicas. 28 de jul a 02 de ago de 2014. Disponível em: http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1399953465_ARQUIVO_textoAN_PUH.pdf Acesso em: 18/04/20.
- OLIVEIRA, Mariana Marques. **“Outro Mar, Outro Eu: uma Leitura sobre a Natureza Metáforica de Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo”**. In: Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 112-122, 2013.
- PATEMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. Tradutora: Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- PEREIRA, Rui. **(Educação em Portugal: Tempos, Ideias, Combates (1974-2014))**, Educação, Sociedade & Culturas, nº 43, 2014. p. 11-24.
- PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradutora: Angela M.S Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.
- PIMENTEL, Irene; TAMZALI, Wassyla. **As Mulheres na História e nas Histórias**. Faces de Eva, N.º 32, Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa (2014).
- PIMENTEL, Manuel Cândido - **O Mito de Portugal nas suas Raízes Culturais**. In Matos, Artur Teodoro de ; LAGES, Mário Ferreira, coord. Portugal: percursos de interculturalidade. Lisboa : Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, 2008. ISBN 978-989-8000-58-3. vol. 3, p. 7-52
- PINTO, Filipe; ARAÚJO, David; TOMÁS, Sérgio. **Desigualdades entre os Homens e as Mulheres antes do 25 de Abril**; RTP ensina, 2014. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-ideal-feminino-do-estado-novo/> Acesso em: 02/02/2020.
- REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo 1950-2010**, Lisboa, Ed. Caminho, 2012.
- REIS, Carlos. **A Ficção Portuguesa entre a Revolução e o Fim do Século**. Scripta, Belo Horizonte, V. 8, N. 15, 2º Sem, 2004, p. 15-45.
- RICOEUR, Paul. **A vida e a Questão da Narrativa**. Narrativa e Interpretação. Londres: Editora David Wood, 1991.
- RIBEIRO, Antonio Pinto. “Os Herdeiros”. In MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro. **O Papel dos Intelectuais Hoje** – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 69-78.
- ROANI, Gerson Luiz. **Sob o Vermelho dos Cravos de Abril – Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo**. Revista Letras, Curitiba, n. 64, Editora UFPR, 2004. p. 15-32
- RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve História da Censura Literária em Portugal**. Biblioteca Breve, Vol. 54, 1ed., 1980.

ROSAS, Fernando. **Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar**, 1ª ed., Lisboa: Tinta-da-China, 2013.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradutora: Denise Bottmann. — São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Edward. **Representações do Intelectual: As Conferências Reith de 1993**. Tradutor: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCOTT, Joan. **“História das Mulheres”**. Tradutora: Magda Lopes. In: BURKE, Peter (Org). *A Escrita da História*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1992.

SILVA, Orivaldo Rocha. “Isto e Aquilo: o Jogo das Histórias em *A Casa da Cabeça de Caval*, de Teolinda Gersão”. Dissertação apresentada a USP em 2015.

SIMMEL, Georg. **O Estrangeiro**. Tradutor: Mauro Guilherme Pinheiro Koury. RBSE, Vol. 4, nº 12, 2005. p. 265-271.

TEDESCHI, Losandro Antonio. “Os Desafios da Escrita Feminina na História das Mulheres.” In: Revista RAÍDO. V.10, N.21, JAN./JUN. 2016. p. 153-164. <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/5217/2737>. Acesso em 23/03/2020.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradutora: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEST, Martin L. **The Invention of Homer**. *Classical Quaterly*, v. 49, n. 2, 1999, p. 364-382.