

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

VANIA MARIA DA SILVA

**Os sentidos do espaço em
A Cidade de Ulisses de Teolinda Gersão**

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2023

VANIA MARIA DA SILVA

**Os sentidos do espaço em
A Cidade de Ulisses de Teolinda Gersão**

Versão Corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

SÃO PAULO
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

d586s da Silva , Vania Maria
Os sentidos do espaço em A Cidade de Ulisses de Teolinda Gersão / Vania Maria da Silva ; orientadora Marlise Vaz Bridi - São Paulo, 2022.
107 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Espaço. 2. Cidades. 3. Identidade. 4. Literatura Portuguesa . I. Bridi, Marlise Vaz , orient. II. Título.

Nome: SILVA, Vania Maria.

Título: Os sentidos do espaço em *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa.

Banca examinadora

Prof. Dr. Charles Borges Casemiro

Instituição: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo.

Julgamento: _____

Prof. Dr. Edson Santos Silva

Instituição: Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná.

Julgamento: _____

Profa. Dra. Susana Ramos Ventura

Instituição: Sem vínculo.

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Pedro, o primeiro contador de histórias que conheci, quem me apresentou o mundo da imaginação e das narrativas, quem me ensinou a amar os livros, mesmo tendo frequentado a escola por tão pouco tempo.

Aos meus filhos, Lucas e Mariana, amores e inspiração da minha vida, que estão ao meu lado sempre, me incentivando e dando forças.

À minha querida orientadora Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, a quem agradeço imensamente pela oportunidade, apoio e confiança.

Ao Prof. Dr. Charles Borges Casemiro, meu primeiro orientador no universo da literatura.

Aos meus irmãos Jacqueline, Edivaldo e Edilene, com os quais construí uma história de amor e sobrevivência.

A minha Banca Examinadora, Prof. Dr. Edson Santos Silva e Profa. Dra. Susana Ramos Ventura.

Aos amigos e amigas que acreditam e sempre acreditaram em mim, os quais não poderia listar os nomes de todos sob o risco de esquecer algum deles. Mas, é mister citar, com um carinho especial, Jéssika Aparecida Santachiara Nascimento Santos, pela solidariedade e companhia na caminhada do Mestrado e a Profa. Dra. Mirian Gado pelas contribuições assertivas na leitura do texto.

À CAPES pelo apoio a esta pesquisa.

RESUMO

SILVA, Vania Maria da. **Os sentidos do espaço em *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão**. 2022. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

Este estudo propõe-se investigar a representação do elemento narrativo espaço e suas inter-relações com as subjetividades na obra *A Cidade de Ulisses* (2011) de Teolinda Gersão. A análise buscou debruçar-se sobre como a configuração literária do espaço público, pertinente aos bairros, ruas, equipamentos urbanos e monumentos da cidade de Lisboa, e do espaço privado, este referente à casa, espaço íntimo e de memória do protagonista, é capaz de construir sentidos relacionados às questões identitárias. A pesquisa desenvolveu-se baseada nos conceitos sobre espaço narrativo, identidade, alteridade, memória e representação social do sujeito feminino. Buscou-se apontar que a obra está inserida no contexto da literatura pós-Revolução dos Cravos, na medida em que oferece uma revisitação crítica da história de Portugal, referenciando e confirmando a autora Teolinda Gersão como uma das vozes do grupo de escritores do romance português contemporâneo, que atuam nesse viés questionador da história oficial da nação.

Palavras-chave: Teolinda Gersão. Espaço. Cidade. Identidade.

ABSTRACT

SILVA, Vania Maria da. **The senses of space in *A Cidade de Ulisses* by Teolinda Gersão** 2022. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This study proposes to investigate the representation of the narrative element space and its interrelationships with subjectivities in the work *A Cidade de Ulisses* (2011) by Teolinda Gersão. The analysis sought to focus on how the literary configuration of the public space, relevant to the neighborhoods, streets, urban facilities and monuments of the city of Lisbon, and of the private space, which refers to the house, an intimate space and memory of the protagonist, is capable of to construct meanings related to identity issues. The research was developed based on the concepts of narrative space, identity, alterity, memory and social representation of the female subject. It was sought to point out that the work is inserted in the context of post-Carnation Revolution literature, insofar as it offers a critical revisitation of the history of Portugal, referencing and confirming the author Teolinda Gersão as one of the voices of the group of writers of the Portuguese novel contemporaries who act in this questioning bias of the official history of the nation.

Key words: Teolinda Gersão. Space. City. Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: POR QUE FALAR DE ESPAÇOS E IDENTIDADES	9
ESPAÇO: Importância e relações com o sujeito moderno	20
A oposição espacial-identitária de Paulo e Cecília.	33
LISBOA DE LINHAS PARTIDAS E PERSPECTIVAS QUEBRADAS	40
Corpo: O espaço sensório da cidade	47
Cidade: A condição pública da memória.....	55
A CASA: Lugar de memória, infância e de mulher	59
O sótão-útero de Luísa.....	70
O mito da rainha do lar: A representação social da mulher.....	77
O ESPAÇO SIMBÓLICO DE ULISSES	79
Paulo Vaz, o Ulisses ressignificado.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

Digo:
«Lisboa»
Quando atravesso - vinda do Sul - o rio
E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse
Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna
Em seu longo luzir de azul e rio
Em seu corpo amontoado de colinas -
Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo
Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência
Porque digo
Lisboa com seu nome de ser e de não-ser
Com seus meandros de espanto insónia e lata
E seu secreto rebrilhar de coisa de teatro
Seu conivente sorrir de intriga e máscara
Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata
Lisboa oscilando como uma grande barca
Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência
Digo o nome da cidade
- Digo para ver

Sophia de Mello Breyner Andresen | "Navegações", 1983

INTRODUÇÃO: POR QUE FALAR DE ESPAÇOS E IDENTIDADES

Teolinda Gersão é uma escritora que constrói uma voz narrativa pós-revolucionária¹ portuguesa que publicaseu primeiro romance em 1981- *O Silêncio* e, entre a vasta trajetória literária, citaremos, aqui, algumas obras: *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, de 1982, *História do homem nagaíola e do pássaro encarnado* (literatura infantil), também em 1982, *Os guarda- chuvas cintilantes*, de 1984 e *O cavalo de sol*, de 1989 e *A casa da cabeça de cavalo*, de 1995. Dois anos depois, a autora publica *A árvore das palavras*, uma narrativa espacial da cidade de Lourenço Marques, Moçambique, e que retrata dois momentos diferentes da vida de uma família de brancos pobres dividida entre o mundo dos brancos e dos negros. Após esse romance, a autora publica duas novelas: *Os teclados*, em 1999, e *Os anjos*, em 2000, para em seguida iniciar sua escrita de contos, nos quais busca capturar instantes da sociedade contemporânea através do olhar de personagens que rompem o silêncio para expressar suas próprias visões de mundo. Assim, em 2003, publica *O mensageiro e outras histórias com anjos e Histórias de ver e andar*, e em 2007, *A mulher que prendeu a chuva*. Em 2011, Teolinda Gersão retorna ao romance com *A Cidade de Ulisses* e nos oferece um contundente inventário crítico e histórico de Portugal, expondo a relevância do elemento constitutivo da narrativa – o espaço - na trama ficcional e fomentando discussões sobre como tais paisagens citadinas sejam elas públicas e (ou) privadas, da esfera da rua e (ou) do íntimo, podem configurar subjetividades e contribuir para a construção de sentidos. Assim, a obra da autora configura um corpus adequado e produtivo para um estudo que objetiva investigar a espacialidade e observar suas inter-relações com a subjetividade, ou em outras palavras, com as questões identitárias das personagens. Dessa forma, acreditamos que a escolha de *A Cidade de Ulisses* para tal estudo vislumbra uma viagem instigante pelo texto literário e para a compreensão das figurações não somente do espaço público, o da cidade, como da vida privada, a casa.

¹ Em referência à Revolução dos Cravos, movimento que derrubou o regime Salazarista em Portugal, em 1974, e sobre o qual o sociólogo Boaventura de Sousa Santos afirma: “O colapso do regime em 25 de abril de 1974 não implicou o colapso generalizado do estado. A ruptura deu-se ao nível das características fascistas do velho regime: o partido único, a polícia política, as milícias para-militares (...). Para além disso, o processo de reconstrução normativa e institucional foi relativamente lento e muito desigual” (SANTOS, 1984, p.17).

O romance narra a (re) criação de uma cidade através do ponto de vista de um narrador-artista plástico, que em um profundo diálogo com as artes plásticas se propõe a revisitar a história do espaço de Lisboa e também a sua história pessoal. Nesta viagem, navegada por entre memórias fragmentadas e pelo imaginário português, o narrador-personagem, Paulo Vaz, suscita distintas relações entre o espaço urbano e subjetividades, sejam elas de turistas, viajantes ou das personagens do romance. A jornada é percorrida através da memória individual, cortada ou não pela consciência, pois as recordações que um corpo pode guardar podem organizar e desorganizar identidades, sobretudo, um corpo urbano tocado pelas informações múltiplas e imagéticas da urbe, tendo em vista do que é possível lembrar ou esquecer. O trajeto também se faz pela memória coletiva e histórica capaz de contar a história de um povo e prover respostas acerca da origem e identidade de uma nação. Assim, observamos as lembranças de Paulo Vaz, sem perder de vista que ouvimos apenas sua voz, mesmo quando o narrador se refere ao outro sujeito, como por exemplo, Cecília Branco, também artista plástica e um grande amor do passado.

Se imaginarmos uma triangulação de interesses que circundam os debates identitários, deparamo-nos com dois vértices que nos oferecem um diálogo rico e produtivo: o do espaço-identidade e o da identidade-literatura, que se somariam à terceira interseção, o da literatura-espaço. Na primeira, vemos o espaço como uma recorrência constante para a construção de sentidos, de discursos e de visões paisagísticas que culminam por revelar sujeitos errantes e insatisfeitos. No segundo, relacionamos a literatura e suas representações subjetivas performadas ou con (formadas) a partir de paisagens urbanas enunciadas criticamente pela forma romanesca, a forma que aqui nos interessa. Por fim, ressaltamos no terceiro e último a importância que o elemento narrativo do espaço tem no escopo da literatura. Em tal confluência de pontos, assim, determinamos o objetivo deste estudo: o de investigar quais relações simbólicas são estabelecidas a partir da articulação entre identidade, espaço e romance contemporâneo português e, desse modo, ressaltar a importância de tal instância narrativa na construção de sentido do texto literário.

As questões identitárias estão no centro do debate cultural, político e social na contemporaneidade por inúmeras razões e quase todas elas encontram-se intrincadas por relações complexas que envolvem discussões de pertencimento de raças, etnias, gêneros, culturas e nação. Nas investigações sobre os processos identitários no

“espaço-tempo da língua portuguesa”, Boaventura de Sousa Santos (2003) aponta especificidades do colonialismo de Portugal que, por consequência, estabelecem uma conformação identitária portuguesa a partir das relações com os povos da América, Ásia e África. O debate identitário é um debate que se dá em torno do pertencimento e assumiu um caráter culturalista, uma vez que se desenha a partir de perspectivas de uma “epistemologia do sul”, cujo limite, muitas vezes, se dá no esquecimento das bases materiais da cultura.

Ainda na perspectiva dos estudos sobre identidades, o teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall chama a atenção para um conceito de identidade cultural balizada por um conjunto de representações, ou conforme suas palavras, uma comunidade imaginada, transformada em narrativa que permite ao sujeito sentir-se pertencente ou não. As geografias imaginárias² de Edward Said e referenciadas por Stuart Hall (2006) estão localizadas em um espaço simbólico, compostas por paisagens estéticas identitárias, lugares, senso de casa e de lar e de um tempo contemplado por mitos de origem e narrativas que conectam passado e presente.

De acordo com algumas referências da fortuna crítica³ de Teolinda Gersão, Lisboa desponta como a grande personagem coletiva de *A Cidade de Ulisses*, estatuto concedido a ela por Paulo Vaz, pois é ele quem nos convoca a experiencarmos a cidade ficcional, que conforme Annabela Rita e Miguel Real é o que alicerça as existências do protagonista e sua amada, e que também estimula o leitor a reproduzir mentalmente a cidade real a partir da leitura da obra.

Lisboa, a cidade que se desenvolveu ao longo do cais e praias, e que cresceu verticalmente, com seus bairros populares, suas ruas de grande concentração de igrejas por metro quadrado, palácios e pequenos comércios é o lugar onde o casal se conhece, apaixona-se e vive uma história de amor. “Era o chão que pisávamos, um lugar que nos pertencia, porque era nele que nos tínhamos encontrado e nos amávamos” (GERSÃO, 2011, p. 83). Reconhecido pelo direito de olhar a cidade e de recriá-la, nosso narrador segue afirmando: “Deambulando à toa reparávamos em

² Na obra sobre as muitas representações e interpretações do Oriente, Edward W. Said aponta como “eles” tornam-se “eles”, quando em suas palavras, “as fronteiras geográficas acompanham as sociais, étnicas e culturais de maneiras previsíveis. Mas o modo como alguém se sente não estrangeiro com frequência se baseia numa ideia muito rigorosa do que existe “lá fora” para além do território conhecido” (SAID, 2007, p. 91).

³ De acordo com o pesquisador e professor Rogério Miguel Puga, *A Cidade de Ulisses* dá a Lisboa uma forte carga cultural e simbólica, transformando-a em personagem coletiva e metáfora no romance.

pormenores, varandas e janelas, quiosques e recantos, empenas, chafarizes, letreiros com nomes curiosos. Era uma cidade de lugares, sítios, detalhes inesperados que se descobriam por acaso, ao virar de uma esquina” (GERSÃO, 2011. p. 70).

O termo “deambulando”, o ato ou ação de deambular, nos aponta de que o ponto de vista sobre a cidade não é fixo, mas sim de movimento a se cumprir o significado exato do termo arquitetônico de origem latina *deambulatório*. Pelo foco deste narrador, atravessado pela memória, nos chegamos histórias de um espaço que é movência, que situa o lugar físico das personagens, mas é, sobretudo, farol do que é histórico e simbólico em Portugal, que é dinâmico, portanto, não estático, afastando-se da concepção de cenário literário dado apenas como pano de fundo para um enredo. Afinal, “Lisboa era algo que lhe acontecia”. (GERSÃO, 2011, p. 81). Portanto, é possível afirmar que as cidades literárias de materializam, se realizam, se concretizam em suas personagens, e como os espaços urbanos da vida real influenciam e dialogam com as subjetividades de visitantes e moradores. Ora, o verbo acontecer, defetivo unipessoal, que só se conjuga na terceira pessoa do singular e do plural, apenas se torna realizável no visitante que vê e que vive a cidade, e para cada olhar, haverá uma única cidade. Jamais será uma mesma cidade, ainda que vista por mais de uma vez por um mesmo sujeito. As cidades reais e imaginárias acontecem, portanto, nas relações que todo o sujeito estabelece com elas. Ganha evidência o indivíduo soberano, cujo nascimento entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII representou uma ruptura importante com o passado, como veremos mais adiante com o teórico Stuart Hall. A nova concepção de sujeito encontrava na concepção filosófica de René Descartes (1596-1650) o respaldo para sua nova posição na cadeia do ser. Será o sujeito cartesiano e sua capacidade de raciocínio, posto no centro do conhecimento e afastado de Deus, que abrirá as portas da modernidade. A célebre frase “cogito, ergo sum” (penso, logo existo) contribuirá para uma nova forma de estar no mundo e relacionar-se com ele.

Inicialmente, no capítulo *Espaço: Importância e relações com o sujeito moderno*, propomos uma breve apreciação da importância do espaço para as análises literárias e buscamos definir as diferenças entre espaço, lugar, ambientação e paisagem. Não se trata de estabelecer uma tipologia sobre tal elemento constitutivo da narrativa, mas, de pontuar alguns dos limites entre as diferentes definições do espaço na literatura. Partimos de uma indagação: dada a importância de tal elemento narrativo, o que pode

ser observado a partir de uma nova perspectiva espacial do mundo contemporâneo? Afinal, de que maneira e em que medida a compressão espacial e temporal atual pode ou não se relacionar ao texto literário, especificamente na obra em questão. Neste rápido percurso teórico, nos pautaremos, inicialmente, na teoria sobre espaço de Osman Lins (1976), elaborada quando em suas análises sobre Lima Barreto, mais especificamente nos estudos sobre as relações entre espaço e personagem.

A pesquisadora Ida Alves (2019)⁴ assevera que a escolha de uma cidade e não outra para a representação em um texto literário já demanda sentidos diferentes. Assim, também, como a opção, dentro da obra, por determinados espaços também infere significados distintos. A obra escolhida para este estudo traz com muita robustez as inúmeras paisagens de Lisboa, inscritas e escritas no texto: as públicas como as ruas, os estabelecimentos comerciais, o patrimônio arquitetônico e histórico e os espaços da arte, como já enumeramos acima; mas, o livro nos dá também as íntimas, tais como um sótão ou um ateliê, recuperadas pelas lembranças de um artista bem sucedido, que sofre com as agruras do passado, e por isto mesmo chega, muitas vezes, à reclusão do próprio corpo e da linguagem, também espaços de um estar no mundo. O silêncio como linguagem e como expressão relevante, pois o não dito muito revela, é temática de Teolinda Gersão em outras obras, é agora é dado também a Paulo Vaz, que prefere esquecer a infância sombria, mas que se aventura a contar a sua história ao leitor como a si próprio fosse.

O proposital diálogo estreito da obra com as artes plásticas, mencionado pela autora em nota inicial do livro, será a chave para análise de páginas tão descritivas e que mais parecem pinturas urbanas, ao ponto de um leitor que lá nunca esteve ser capaz de imaginar e traçar um mapa mental da cidade. Neste estudo, escolhemos três espaços dos quais levantamos as hipóteses de que tal como são abordados no texto nos levam a estabelecer relações subjetivas diferentes. O primeiro deles, que damos ênfase no capítulo *Lisboa de linhas partidas e perspectivas quebradas*, refere-se ao espaço urbano de Lisboa de linhas partidas, de perspectivas quebradas (GERSÃO, 2011, p.72), que uma vez escavado revelaria muitas outras cidades, portanto,

⁴ O projeto *Páginas Paisagens Luso-Brasileiras em Movimento*, iniciado em 2016, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, teve o objetivo, em sua primeira fase, reunir apresentações de diferentes obras literárias de autores brasileiros e portugueses destacando como eixo de abordagem as paisagens escritas/inscritas nessas obras. A prof^a dra. Ida Alves (UFF) foi organizadora do livro intitulado *Páginas paisagens luso-brasileiras: estudos literários* (Eduff), em 2019.

diferentes civilizações e culturas escondidas no subsolo. A Lisboa que o título da obra já aponta pertencer a Ulisses⁵, herói grego da obra Odisseia de Homero, e sobre o qual um narrador cético põe em xeque passagem dele pela cidade e questiona a consolidação do mito fundacional de Lisboa no imaginário português. O título nos diz uma cidade de Ulisses, contudo o narrador nos afirma uma cidade que não pode ser de Ulisses.

São justamente as relações culturais, na perspectiva dos Estudos Culturais do qual Stuart Hall é um nome proeminente, que evidenciam os lugares onde os discursos são produzidos, resultando em uma dimensão simbólica à materialidade do espaço. A partir da leitura do texto de Teolinda Gersão, é possível reconhecer os sujeitos que habitaram Lisboa e através do ponto de vista do nosso narrador compreender as muitas formas de se relacionar com a cidade. Afinal, a cidade afeta de formas diversas os diferentes sujeitos. Nosso narrador diz por mais de uma ocasião que os turistas, por exemplo, buscam conhecer lugares diferentes, quando na realidade buscam a si mesmos. De fato, não conhecem profundamente nenhum dos lugares por onde passam, pois a viagem a que se propõem é a da fuga da vida enfadonha que levam. A Lisboa urbana apresentada fragmentada e cosmopolita é uma cidade que pode abranger tudo: símbolos, cultos, maçônicos, espíritas e esoterismo. Pode revelar-se diferente para visitantes e moradores, que distanciados ou não, podem percebê-la de forma particular e surpreender-se com uma cena fora do comum como o nascimento de uma ovelha no meio da urbe.

No capítulo *A casa, primeira habitação: Lugar de memória, infância e de mulher*, investigamos outro espaço repleto de significações no romance, portanto de extrema relevância, que é o espaço interior, que como bem aponta o pesquisador Orivaldo Rocha (2015), em sua análise sobre a obra gersiana *A Casa da Cabeça de Cavallo*, de 1995, o espaço doméstico, juntamente com elementos como a mulher, a linguagem e a história são peças recorrentes “no jogo de contar e recontar histórias” da autora. Em *A Cidade de Ulisses*, pela memória do narrador-protagonista, a casa

⁵ Ulisses (G. Odysseus). Filho de Laerte (ou de Sísifo) e de Anticleia (vv.), nascido na ilha de Ítaca, situada no mar Jônio. Ulisses teria sido discípulo do centauro Quíron (v.), à semelhança de Aquiles (v.) e de outros heróis gregos, e nessa época foi ferido no joelho durante uma caçada a javalis no monte Parnasso. Essa ferida deixou uma cicatriz permanente, graças à qual foi possível o seu reconhecimento por ocasião de sua volta de Troia. Em sua juventude Ulisses viajou à Lacedemônia; lá ele foi hóspede de Ífito (v.), que lhe ofereceu como penhor de hospitalidade o arco de Êurito (v.); Ulisses serviu-se mais tarde desse arco para matar os pretendentes à mão de Penélope (v.), sua mulher, conforme Dicionário de Mitologia Grega e Romana. (CURY, 2009).

é um espaço dividido, revelador de diferentes subjetividades vivenciadas por uma criança e lembrada por um adulto. Tentamos apontar como o espaço físico da casa, seja a sala ou o sótão, é registrado na obra. Ora ameaçador, ora venturoso, ora limitado, ora irrestrito e libertador, a ponto de assentar-se “nas nuvens” (GERSÃO, 2011), o espaço está passível às alterações subjetivas. Ao sótão, dedicaremos um subitem específico, pois ao constatar uma tensão entre espaço e a personagem, consideramos a hipótese que há referências de opressão, substituído posteriormente pelo sentimento de liberdade, conforme os afetos que movem as personagens.

Neste capítulo dedicado ao espaço da intimidade, examinaremos também alicerçadas pela teoria de Georg Lukács como se relacionam as questões históricas presentes no romance e a relação destas com os dilemas identitários das personagens. Uma das premissas teóricas que nos conduz é a de que identidades são construídas a partir de contextos sociais e históricos, constituídas, portanto, pelo espaço social. Dessa forma, adiantamos aqui que o protagonista Paulo Vaz é filho de militar, cresce em meio à ditadura Salazarista e vivencia a opressão e o totalitarismo dentro da espacialidade da casa. Por isso, pressupomos ser possível observar na obra *A Cidade Ulisses* como os regimes totalitários fortalecem o patriarcalismo. Levamos em conta que o Salazarismo, apontado por alguns teóricos como um fenômeno ideológico, é capaz de interferir no modo de pensar dos portugueses, no modo de escrever, nas relações matrimoniais, na pedagogia, e nas outras esferas do saber, e na análise dessa obra atinge o percurso das personagens pela figura do patriarca da família. Ao citarmos trechos em que o narrador se refere ao pai com um homem ríspido e irascível, que reproduzia em casa a disciplina do exército, propomos ilustrar como os espaços da intimidade são impregnados pelo autoritarismo, onde, na tentativa de sobreviver, a única estratégia é a obediência.

Por fim, é incontornável o espaço do mito na prosa de Teolinda Gersão, o simbólico, do qual trataremos no capítulo *O Espaço simbólico de Ulisses*. No livro *A Cidade de Ulisses*, o narrador-personagem é convidado para organizar uma exposição de arte que homenageia a cidade de Lisboa. Entre o convite, montagem e inauguração da mostra, Paulo Vaz posiciona um olhar crítico diante do imaginário português sobre a nação, tendo como ponto de partida o mito de Ulisses. Nesta fase do trabalho, nos pautaremos em estudos que elucidem as semelhanças e diferenças entre Ulisses e o protagonista Paulo Vaz, uma vez que partimos do princípio de que

há um paralelismo entre a figura homérica e a personagem. Há de considerar, também que o mito de origem tem o propósito de valorizar o princípio, que uma vez conhecido pode ser reatualizado através do rito⁶. O que há de comum, assim, entre a odisseia de Ulisses e a que Paulo Vaz se propõe a fazer? Ambos traçam como destino o retorno para casa. Um navega pelos perigos dos mares. Outro navega pelas cicatrizes oriundas do passado.

No caso de Ulisses, conforme o mito, após a guerra de Tróia, na viagem de volta para casa, Odisseu ou Ulisses, o rei de Ítaca, teria fundado Portugal. Relatos históricos apontam que no século I, Lisboa se chamava Ulisseum por ter sido fundada por Ulisses e por uma etimologia improvável, Ulisseum teria se transformado em Olisipo. O primeiro registro do mito da fundação de Lisboa por Ulisses consta em um documento de um cruzado inglês, em 1147, durante a conquista de Lisboa e início da colaboração luso-inglesa em uma missiva. Após a segunda metade do século XVIII, os relatos aumentaram em função do grande tráfego de viajantes a Portugal e desde então vem sendo atualizado na literatura portuguesa e ressoa também na literatura anglófona. É o que atesta Rogério Miguel Puga ao acrescentar que o herói homérico é facilmente adaptável a variadas culturas, e que já no século XII há menções sobre a personagem nas literaturas de língua inglesa. Desde sempre, a leitura de obras portuguesas contribuiu para a recorrência do mito nas viagens anglófonas. No caso português, a referência contínua de Ulisses em toda a parte de Lisboa é o que Paulo Vaz nomeou de 'pegada mítica de Ulisses', deixada em alguns monumentos arquitetônicos da cidade, como a Torre de Ulisses, no Castelo de São Jorge ou a livraria Olisipo no Largo da Misericórdia.

Teolinda Gersão não se furta à criticidade em suas obras, pois como exímia contadora de histórias, em *A Cidade de Ulisses* envolve o leitor por uma narrativa leve e poética da história de amor de um casal, que se separa, mas que se reencontra para realizar o antigo projeto de recriar Lisboa pelas artes plásticas. É bem verdade que ao retornar às origens de Portugal, Teolinda propõe uma revisitação à história portuguesa, desde o mito de sua fundação, passando pelo regime Salazarista, até os dias atuais, sem deixar de lado a visão crítica de seu narrador sobre o que foi afirmado

⁶ Os autores François Laplantine e Liana Trindade afirmam que “As experiências cotidianas, e não apenas as religiosas, são permeadas por ritos. As homenagens a fatos históricos e míticos, os aniversários, velórios, cortejos fúnebres, casamentos e batizados religiosos são rituais de reatualização dos acontecimentos passados e de passagem de uma etapa da existência humana para outra” (1996, p. 8)

pelo imaginário português. Assim, nos oferece um narrador cético da existência de Ulisses, que considera improvável a volta do herói homérico ao leito conjugal, e cuja narração busca preencher lacunas que a história não deu conta.

Mas, nesta pesquisa, mais do que enumerar as marcas de Ulisses em Lisboa, é necessário investigar o que a recuperação do mito pode nos apontar sobre a subjetividade de Paulo Vaz, nosso narrador-personagem. Em outras palavras, quais relações simbólicas são possíveis de serem estabelecidas tendo em vista um estudo que pretende desdobrar-se aos aspectos identitários. Para além do olhar humano e universal, recuperar Ulisses é entender que sua aventura atravessa a história portuguesa porque também em Portugal os homens partiram e deixaram mulher, filhos e a casa para a conquista de novos mundos ou para as guerras coloniais.

Na prosa gersiana, o mito ressignificado transforma o Ulisses homérico e equilibrado, consolidado ao mundo, portanto sem cisões, em um Ulisses problemático, o herói Paulo Vaz, que em busca de algo se propõe uma viagem ao passado para (re) constituir-se. Nos estudos sobre as formas épicas e romanescas, Georg Lukács pontuou as diferenças das figurações entre o herói clássico e o do romance. Lukács nos guiará nas nossas interlocuções, nas descobertas por este novo herói do romance, por entender no que ele (o herói) pôde ter se modificado a partir das novas configurações dadas pelo mundo globalizado. Paulo Vaz é fragmentado como o mundo globalizado e a Lisboa de “linhas partidas”? O que nos diz a identidade de Paulo Vaz enquanto herói problemático? Também é ele um *ser-Ulisses* em construção?

Baseando-se na teoria de Georg Lukács (2000), tentaremos demonstrar as características subjetivas que traçam tal perfil de herói problemático do protagonista gersiano, que busca restabelecer uma noção do ser e repensar a ideia de pertencimento. Nesta viagem rumo ao encontro de si mesmo, Paulo Vaz narra: “Mas nunca abri mão de uma condição um tanto distanciada, da liberdade de não pertencer. Na verdade, também em Portugal o meu modo de estar era esse”. (GERSÃO, 2011, p. 196). Errante e naufragado, como se reconhece, ou descentrado, como nas referências de Stuart Hall (2006), cujas pesquisas traçaram o percurso do sujeito cartesiano até o sujeito descentrado, fragmentado, que emergiu com as sociedades modernas mais complexas.

Será na posição de solitário e abandonado pelos deuses, daquele que deve buscar por si a explicação de si mesmo, da vida e do mundo, porque ninguém mais o fará por ele, é que observaremos Paulo Vaz e sua identificação com Ulisses. Não somente por um espírito nômade, mas também pela busca do caminho de casa, o que significa convocar lembranças e encontrar respostas dentro de si. Paulo Vaz poderá ser, sim, um Ulisses fragmentado, que recorre às suas recordações para integralizar seu ser.

Ao analisar a obra, apontamos as características do romance contemporâneo português, do qual a ficcionista faz parte com uma escrita crítica sobre a história de Portugal, como já pontuamos. Reconhecemos que os romancistas se apropriam de narrativas primárias como o mito, a lenda ou a fábula, numa tentativa de virar a história pelo avesso. O que interessa ao romancista não são os fatos propriamente ditos, mas a essência que está no imaginário de um povo. Sem a exigência da coerência, o mito fundacional de Lisboa ligado à figura de Ulisses perpetuou-se ao longo dos séculos no imaginário português. Não é à toa que uma obra que busque narrar Lisboa enumere em suas páginas as muitas referências de Ulisses na cidade, tais como o seu nome dado a uma das torres do Castelo de São Jorge ou a representação de seu busto nos jardins de São Pedro de Alcântara. Imaginário, memórias individual, coletiva e histórica, portanto, mesclam-se na narrativa de Teolinda Gersão.

O romance é, um romance com tanta recuperação da história dos últimos anos de Portugal, é como um documento das transformações substanciais atravessadas pela sociedade portuguesa. Faz-se necessário estabelecer os limites entre memória e imaginário. Alguns vieses dos estudos literários têm levado ao campo da memória, que segundo Aleida Assmann, (2011), não se tornou alvo de interesse, enquanto provedora de respostas para as questões de origem e identidade, somente a partir do século XIX. Já o Renascimento viu surgir o tempo dos “arquivistas, cronistas e historiadores”, cujas pesquisas foram importantes para legitimar privilégios de príncipes e burgueses bem-sucedidos. A memória não constitui o foco desse estudo, mas a considerar o debate contemporâneo em torno do tema e a relevância do elo recordação e identidade na narrativa de *A Cidade de Ulisses*, abordaremos algumas nuances em torno do assunto. Por enquanto, ressaltamos o quanto as atuais discussões sobre memória transformaram a história em elemento mobilizador para a

compreensão identitária. No plano individual, o quanto as memórias, evocadas ou não, são capazes de revelar sobre as subjetividades.

Nesta perspectiva, a obra mistura ficção e realidade e o aspecto social do espaço vem à tona, ganha relevância. A história do casal é entremeada com a de um país “à beira da bancarrota” (GERSÃO, 2011, p. 130). Uma época marcada por protestos e abaixo-assinados, de moeda desvalorizada, falências de empresas, altos impostos, fuga de investimentos e uma das piores rendas per capita da Europa. Uma nação com um alto índice de corrupção que provocou um rombo de 310 milhões de contos no Orçamento Geral do Estado e que em 1984 possuía 100 mil trabalhadores com salários atrasados. Havia 450 mil desempregados. Para completar o país enfrentou também as intempéries do clima. Secas e inundações causaram morte e deixaram milhares de desabrigados. Apenas 65 % da população tinha saneamento básico. A crise piorou em 85. Teolinda Gersão nos apresenta os fins dos anos 80 decadentes de Portugal e o espaço narrativo na obra acompanha a dinâmica trágica que atingia o contexto econômico e social do país. Afinal, os prédios caem como castelos de areia na cidade.

A história do mito fundacional de Lisboa tão bem explorado pela linguagem poética da autora convoca a reflexão sobre as inúmeras reatualizações de Ulisses pela literatura, mas principalmente sobre o que a história universal da personagem homérica pode ter ou não em comum com a identidade do homem moderno. A trajetória de Paulo Vaz, suas recordações apresentadas de forma não linear, sua percepção do espaço urbano, sua vivência e busca do autoconhecimento, tudo na escrita gersiana faz de *A Cidade de Ulisses* uma obra peculiar e instigante à luz da literatura e daquilo que é próprio do humano, justificando a escolha da obra para essa pesquisa. Um texto do qual podemos nos furtar de espaços literários, do espaço social, psicológico e físico, com um texto rico em ruas, patrimônio histórico-artístico e cultural, um texto permeado de aspectos íntimos revelados pela casa. Pelo texto, o leitor apaixona-se por Lisboa, envolve-se na trama e reconhece a contribuição atenta e sólida de Teolinda Gersão para o enriquecimento da prosa contemporânea portuguesa, esta que tanto busca olhar Portugal através de novas perspectivas e lugares e onde a revisitação à história perfaz um caminho obrigatório.

ESPAÇO: Importância e relações com o sujeito moderno

A compressão do tempo e do espaço é dada como uma das mais contundentes características do mundo contemporâneo. Campos do saber como a sociologia, antropologia, economia, filosofia, entre muitos outros, nos apontam sobre como as configurações da globalização e o avanço da tecnologia da informação encurtaram distâncias, rompendo fronteiras geográficas e reduzindo o tempo. A civilização moderna inaugurou uma nova percepção do tempo e do espaço e a literatura como observadora de todos os mundos e épocas registrou tais transformações. Quando no século XV, os portugueses deram início às grandes navegações deram também o primeiro passo para o mundo globalizado e desenharam uma cartografia que alteraria o eixo comercial mundial do Mar Mediterrâneo para o oceano Atlântico. Partiram em direção aos pontos mais distantes do globo e o fizeram a partir de Lisboa, do Porto, do Algarve, entre outros portos, em naus, galeão, batel, barca ou caravela. Carregavam a convicção de que conquistar espaços era e é até os dias atuais o pleno exercício de poder. No caminho, muitas cidades surgiram à beira-mar, bases, feitorias ou fortalezas construídas fossem para o abastecimento ou renovação dos navios.

O mundo alargava não somente suas fronteiras geográficas. Estava configurado o primeiro processo de expansão econômica, política e cultural a nível mundial. Como cabeça deste império marítimo, Lisboa transformava-se numa das grandes metrópoles do planeta, sonora e multicolor, reunindo gentes de todos os continentes e atraindo, pelas excelentes oportunidades de multiplicar a riqueza, alguns dos principais mercadores europeus. O seu poder assentava na rede de cidades atlânticas, americanas, africanas e asiáticas, a que se ligava pelo longo mar, nas forças militares marítimas, de intervenção, na artilharia e nas naus. Para sustentar todo este esforço militar ao serviço da navegação, da conquista e do comércio, Lisboa mobilizava homens e produtos do país interior e integrava no seu mundo largos milhares de homens de África, da América e sobretudo da Ásia". (COELHO, p.71).

O historiador Antônio Borges Coelho escreve que, no século XV, foram publicados aproximadamente de 1.904 títulos em Lisboa, o sinal de que à reboque da expansão marítima-comercial veio também a cultural. A literatura, a iniciar pela literatura de viagens, de eminente caráter descritivo e de sua necessidade de registrar as novas descobertas, não se furtou, portanto, às muitas problematizações desta nova compreensão da espacialidade mapeada pela geografia da cidade moderna, que por sua vez se alinhará à profusão da tecnologia avançada e à uma nova forma de

percepção corporal, e aqui convocamos Richard Sennett (2006). Na realidade como na narrativa, tempo e espaço possuem uma relação de interdependência, e temos o propósito de salientar o quanto tal conexão aprimorou-se na modernidade.

Por algum tempo, o conceito de espaço foi pensado mais relacionado à geografia, ou seja, como um território demarcado, e não como um desdobramento de vivências. Concordamos com alguns pesquisadores que, ocupada com as análises temporais, a crítica literária preteriu os estudos espaciais, ou ao menos, demandou mais foco ao tempo que ao espaço, ainda que ambos estejam entrelaçados por um só veio narrativo. Logo pudemos observar nas narrativas modernas a impossibilidade de uma disjunção entre esses dois elementos ficcionais – tempo e espaço. Tomando como princípio a escrita de autoria feminina, relembremos, por exemplo, Virginia Woolf. Considerada uma das fundadoras do modernismo inglês, *Mrs. Dalloway*, livro da escritora inglesa publicado em 1925, narra um dia na vida de Clarissa Dalloway que, enquanto cuida dos preparativos para a festa de aniversário de 50 anos, viaja no tempo movendo-se entre o passado e o presente. A partir da técnica do fluxo de consciência, a obra woolfiana desmonta o tempo cronológico, põe em pauta o tempo psicológico, subjetivo, misturando mundo interior e exterior, elencando um sujeito que se define pela demarcação subjetiva da realidade fora de si.

Do ponto de vista dos elementos de composição da narrativa: o espaço está entrelaçado ao tempo; assim ele se estabelece e se transforma. Possamos reforçar: o tempo só existe como espaço de tempo e, ao final, ambos – tempo e espaço - são dimensões inerentes à experiência humana. De máxima importância no texto literário, o espaço tem sido pontuado, e assim reforçamos, como um dos elementos até agora subestimado e ainda com imenso potencial de estudo na literatura. Temos como interesse maior demonstrar a importância da figuração do espaço no texto e para tal intuito possamos trazer mais um exemplo, e o façamos já adentrando o nosso universo de pesquisa, a literatura portuguesa. Sophia de Mello Breyner no conto *O silêncio* nos traz uma personagem que estava em casa a lavar louça num perfeito silêncio. Casa e personagem perfazem um só centro na narrativa, em que a organização e limpeza do espaço vão nos revelando um estado interior da protagonista Joana. “Mas sentia dentro de si uma grande limpeza como se em vez de, estar a lavar a loiça estivesse a lavar a sua alma”. (1989, p. 47).

No conto de Sophia de Mello Breyner, ocorre uma personificação do silêncio que é a própria subjetividade de Joana revelada em profunda harmonia com o espaço. “O silêncio desenhava as paredes, cobria as mesas, emoldurava os retratos. O silêncio esculpia os volumes, recortava as linhas, aprofundava os espaços”. (1989, p. 47). O silêncio ganha forma e movimento, preenche espaço e sujeito, ao confundir-se com os dois. Até que um grito do outro lado da rua desestabiliza toda a ordem e pureza que integravam o ser de Joana e o espaço da casa selados pelo silêncio e a comunhão entre os dois é esvaziada. “Tudo se tinha tornado acidente absurdo, sem ligação, sem reino. As coisas não eram dela, nem eram ela, nem estavam com ela. Tudo se tornara alheio, tudo se tornara ruína irreconhecível”. (1989, p. 47). Relembramos tais exemplos porque consideramos exemplares para apontar como estes dois elementos, como já dissemos anteriormente, estão imbricados nas obras. O que a técnica do fluxo de consciência de Virginia Woolf e a polissemia de Sophia de Mello Breyner refletem é a forma de representação daquilo que é externo à personagem, a realidade objetiva, mas a partir de um sensorio, de uma abstração do sujeito. Assim como as duas autoras aqui citadas, outros escritores a partir da segunda metade do século XIX, seduzidos pela psicanálise, envolveram a literatura à complexa rede da mente humana para explorar os desejos e sensações de suas personagens. Na perspectiva do tempo subjetivo ou psicológico, as representações do tempo encontram novas formas de referenciar e interpretar o real. O relógio, o tempo cronológico, agora está também atravessado pelas vivências subjetivas da personagem ou do narrador. O tempo de memória como o de Mrs. Dalloway é o tempo psicológico da modernidade, que problematiza a categoria espacial como nas demais narrativas modernas. Guiada pela memória, garantia de um tempo e uma realidade anteriores, a ficção contemporânea vai explorar os inúmeros pontos de vista sobre o espaço.

Convictos do caráter indivisível de tempo e espaço, centremos nossa atenção no segundo elemento narrativo. Levando em conta as já mencionadas configurações atuais do mundo moderno, investigar a espacialidade das obras pode ser elucidativo para compreender as questões de espaço e pertencimento do sujeito e as relações de poder presentes nos discursos das cidades. O apertado vínculo do espaço com a caracterização do sujeito, valorizando, revelando ou ocultando subjetividades nos permite indagações que, embora muitas já investigadas, ainda comportam novas ou diferentes respostas. O espaço propicia ação? Provoca? É libertador e vai além de

um conjunto de informações geográficas, naturais e sociais? O espaço interfere na personagem ou é o contrário? E se consideramos as cidades, especificamente, o que estas nos dizem sobre os sujeitos que a habitaram? O que dadas identidades podem nos falar sobre as cidades que construíram?

O desenvolvimento das cidades a partir do século XV, sobretudo a partir de 1450, é resultado da retomada da economia, em que é visível uma balança comercial favorável ao espaço urbano em detrimento a do campo, pois o aumento dos preços industriais se contrapõe ao declínio dos valores agrícolas.⁷ Até o apogeu das feiras internacionais, no século XVI, resultado da ampliação do comércio atlântico com as grandes navegações, as cidades serão palco de progressos econômicos e populacionais. Fernand Braudel nos lembra que antes mesmo, já os séculos XIII e XIV, antes da Peste Negra, já tinham sido “épocas de franca aceleração” (1977, p. 33) nos centros urbanos. Levando em conta o cenário europeu, Fernand Braudel descreve os mecanismos de trocas, o aumento do crédito e consumo, até chegar ao século XVIII, século de forte aceleração econômica, quando todos os instrumentos comerciais se encontram estabelecidos e conforme suas palavras:

A favor da nova supremacia do Atlântico, há uma ampliação da economia em geral, das trocas, das reservas monetárias e, uma vez mais, é o progresso vivo da economia de mercado que, fiel ao rendez-vous de Amsterdam, carregará em suas costas as construções ampliadas do capitalismo. (BRAUDEL, pág. 78).

No estreito diálogo com as artes plásticas, a obra *A Cidade de Ulisses*, da autora contemporânea Teolinda Gersão tem como mote inicial o convite ao protagonista para a montagem de uma exposição de arte sobre Lisboa. Se traçarmos o percurso espacial do livro desenharemos um mapa narrativo que tem início no Centro de Arte Moderna (CAM), na Fundação Gulbenkian, local do convite, atravessaremos as recordações de Paulo Vaz, caminhando pelos cafés, hotéis, praças, ruas, comércio e bairros de Lisboa, conhecendo o patrimônio arquitetônico e histórico – incluindo paradas no imaginário português-, até adentramos no espaço íntimo da casa da

⁷ Fernand Braudel em *A Dinâmica do Capitalismo* (1987), resultado de três conferências proferidas na Universidade de Johns Hopkins nos Estados Unidos, em 1977, apresenta a história da vida material e econômica e seus impactos no crescimento das cidades a partir do século XV, considerando os cenários da Europa, China, Japão, Índia e o mundo islâmico.

infância e do ateliê do par romântico da obra, para ao final chegarmos novamente ao espaço da arte, a Fundação Gulbenkian. É possível observar, portanto, uma circularidade nos termos físicos do espaço. Uma travessia que começa e chega a um mesmo ponto. Assim, como o tempo não linear da narrativa, o espaço também não o é.

Das primeiras linhas do romance até a última página, entretanto, a viagem de Paulo Vaz percorre anos e se desloca tanto no âmbito espacial quanto temporal. Primeiramente, cruza os anos históricos de Portugal, desde sua fundação aos dias atuais, os seus mitos e as crises sociais e econômicas reais. Depois, penetra também por toda a vida de nosso protagonista. Adulto, Paulo Vaz através de uma espécie de monólogo mental, ora tendo Cecília como interlocutora, viaja até a infância e ao despotismo da casa dos pais, rememora as viagens de vespa ao lado de Cecília e seus quatro anos de relacionamento, os passeios pelas praias de Lisboa, os movimentos políticos pelo fim do Salazarismo. É inocente, portanto, imaginar que uma viagem de autoconhecimento como a de Paulo Vaz não implicará em um crescimento interno e pessoal. As vivências de emoções e sentimentos pautam o processo de amadurecimento inerente ao humano, portanto, contínuo e complexo, que se estende por toda a extensão entre o nascimento e a morte. O livro começa e termina no mesmo espaço físico, a Fundação Gulbenkian, mas entre o projeto da exposição e amostra propriamente dita, inúmeros lugares de Lisboa serão percorridos, os físicos e os imaginários. A circularidade do tempo e do espaço guiam os olhares do leitor pela paisagem tal como se dá numa pintura, cuja dinâmica descreve o movimento dos olhos pela imagem. Cabe aqui esclarecer que não utilizamos, aqui, o conceito de circularidade⁸ dado pela geografia cultural, que estabelece uma troca circular de influências recíprocas entre a cultura popular e cultura erudita dada em um território.

Nos estudos do espaço, lembremos como Osman Lins considera a observação do espaço social importante para as obras de Lima Barreto, onde os conflitos se deslocam do plano interpessoal e se estabelecem entre personagem e meio e não entre personagem e personagem. “A categoria das edificações existentes no local

⁸ Cfm. Ginsburg (1987), “... o termo circularidade: entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo [...]. [Trata-se de um], [...] influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intenso na primeira metade do século XVI. (grifos do autor, p. 13-15) (MELO, Emerson, 2019. p. 83).

onde vive ou se move a personagem pode indicar o seu espaço social” (Lins, p.74). Em *A Cidade de Ulisses* também encontramos tensões entre as personagens e o espaço, questões que nos aprofundaremos no capítulo destinado ao espaço privado da obra gersiana. Na perspectiva de Osman Lins, existe uma distinção entre o espaço social, constituído por casas, castelos, tendas, por exemplo, e que atende a uma natureza passível de ser modificada, e ao que chamou de “atmosfera” - a social, psicológica, ideológica e humana, que emana do espaço propriamente dito e que possui carácter abstrato. A essa atmosfera definiu “ambientação”, que se distancia do espaço por resultar de uma rede simbólica. Não deve haver confusão entre espaço e ambientação, a segunda decorre e manifesta a primeira. Assim, o autor Osman Lins elenca as diferentes ambientações nas narrativas modernas, nem sempre passíveis de serem identificadas, apontando “ambientação” como o conjunto de processos simbólicos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente, que estará sempre a serviço da ficção. Para conhecer o espaço, necessitamos de nossa experiência de mundo.

Possamos explorar ainda a terminologia paisagem simbólica utilizada por Michel Collot, que a define inicialmente como o aspecto visível e perceptível. Importante trazer a terminologia utilizada pelo professor de literatura francesa, sobretudo, porque a utilizamos para explanarmos sobre o espaço urbano de Lisboa, pois insistimos que ao narrar a cidade, Paulo Vaz matiza o texto como tintas colorem uma tela. A paisagem é antes de tudo uma “organização perceptiva”, observada por uma perspectiva fenomenológica e psicanalítica, que se edifica a partir do sujeito. Assim nas palavras de Collot “A paisagem é definida do ponto de vista a partir do qual ela é examinada: quer dizer, supõe-se como condição mesma de sua existência a atividade constituinte de um sujeito. (2012, p.12). Portanto, a paisagem não é um objeto observado pelo sujeito, e tampouco este se encontra distanciado enquanto observador da paisagem. Ele está inscrito na paisagem, enquanto esta é a própria experiência do sujeito, portanto os dois são inseparáveis. O ponto de vista de Paulo Vaz sobre Lisboa só o é porque é Paulo Vaz, português e artista crítico da história portuguesa quem o faz. Na carta imaginária enviada ao diretor do CAM, na qual aceita o convite para organizar a exposição sobre Lisboa, Paulo Vaz comunica que tal evento será na prática uma armadilha, pois “qualquer exposição sobre Lisboa, mesmo limitada a um aspecto, é um objetivo minado” (2011, p.22). Projeto insensato e aceito,

a exposição, antecipa Paulo Vaz, será uma obra camuflada do artista que a criou, que como em toda obra de arte é o disfarce do artista fingidor. “Os artistas expõem, mas não se expõem. Fingem sempre”, assevera nosso protagonista. Expor a cidade, era expor a si próprio, condição que não estava disposto a fazer e por isso despede-se sem enviar a carta.

Logo no início da narrativa, o artista Paulo Vaz, nosso narrador, adianta sobre a obra que leremos: ler a história de Lisboa através de suas paisagens será conhecer o sujeito que ali habitou, e particularmente, Paulo Vaz. Ao narrar-se, Paulo Vaz é o sujeito da enunciação, o agente da narrativa e também o sujeito do enunciado, a personagem central da ficção, um eu paciente, objeto da ação de narrar. Pelo narrador autodiegético, ocorre desde já uma cisão do *eu*, que é originária das muitas facetas de Paulo Vaz e que a memória ao longo do romance tentará dar unidade e sentido, porém sem a certeza de sucesso. Conheceremos o Paulo Vaz que é artista, aquele que é amante de Cecília Branco e de Sara, o filho de Sidônio Ramos e Luísa Vaz e o menino assustado numa infância que se pretende esquecer. Conheceremos os múltiplos eus pela particular característica espacial do romance, através da história de Lisboa e dos rastros deixados na cidade, nas imagens que retomam os primeiros anos de sua vida. Talvez em função dessa fragmentação, desse “eu” capaz de abarcar tantos outros, possamos compreender, e nunca justificar ou defender, as contradições de um artista bem sucedido, apoiador da igualdade de produção e criação entre homens e mulheres, uma admirador da pílula anticoncepcional, que considera mais importante do que a ida do homem à lua, um sujeito consciente da independência da existência dele e de Cecília Branco, tenha sido capaz de um ato de agressão à amada repetindo um jeito de ser do pai, Sidônio Ramos. “Também eu fui um agressor, e muito mais violento que tu. Contra um filho. E contra uma mulher amada”. (GERSÃO, 2011, p. 187). Era, pois, reconhece, enfim, também um aldeão, um vilão, rústico e grosseiro como o pai, portador de muitas facetas em um só sujeito. A concepção de pessoa ao longo da história da humanidade atravessou transformações na virada do século XIX para o XX e mudou significativamente a noção do ser humano como senhor de si mesmo.

Várias correntes do pensamento – que se corporificam em práticas sociais concretas – vieram desestabilizar o império do indivíduo. A ação do homem se vê condicionada por fatores socioeconômicos, como aponta o Marxismo; o homem está submetido a seu

inconsciente, como sugere a Psicanálise; subjugado à linguagem, como indica a Linguística; subordinado às determinações culturais, como ressalta a Antropologia. A ideia de que o homem poderia atingir um saber pleno sobre o universo e sobre si mesmo é substituída pela impressão de que a Verdade é sempre uma forma provisória de interpretação. O homem uno, indivisível, senhor de sua identidade, é substituído pelo homem múltiplo, fragmentado, que não sabe exatamente quem é”. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 24).

Paulo Vaz narra-se e narra uma cidade que ganha preponderância de objeto narrado no subcapítulo intitulado *Em volta de Lisboa*, mas o que tentamos corroborar aqui é que detalhar a cidade é ainda mostrar o sujeito Paulo Vaz, pois ele o fará através do seu olhar. A paisagem é assim parcial e irá depender sempre da perspectiva de quem a olha, onde o mapa é somente uma parte dela, e principalmente terá em sua composição o que é visível, mas também daquilo que não é visível, pois o sujeito a vivencia com todos os sentidos e não somente com o da visão.

Conhecer a paisagem de Lisboa através das palavras do nosso narrador nos leva até as indagações sobre a arte narrativa e as intrincadas relações espaço, personagem e tempo. O olhar dicotômico do Georg Lukács sobre a arte de narrar ou descrever foi por muito tempo um norte para a análise de como os autores aproximam-se de seus objetos para a arte da representação, e como estabelecem, sobretudo, os limites entre a criação estética do que é observado. São para o autor – narrar e descrever - métodos fundamentalmente próprios de representação de períodos sucessivos do capitalismo, e que por serem antagônicos exigiram dos escritores posições estéticas assumidas. Segundo suas palavras, “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (Lukács, 2000, p. 62), pois a literatura que somente descreve elimina o elo entre a ação e o interior subjetivo. A forte crítica do autor ao método descritivo, que transformaria o romance em um caos de múltiplas imagens e sentidos distorcidos como um “caleidoscópio” defende que a descrição resultaria em uma prosa árida da vida burguesa e em um virtuosismo de uma arte de laboratório. Assim, a arte de descrever esteve, de certa forma, inferiorizada frente à arte de narrar, dada a importância que o teórico deu à práxis enquanto concretude da essência humana, pois “não existe uma ‘maestria’ separada e independente de condições históricas e sociais e pessoais que sejam adversas a uma rica, vívida e ampla reprodução da realidade objetiva” (Lukács, p. 55).

Todavia, também foi Georg Lukács, que em suas observações sobre a épica e o drama e de textos do realismo posterior a 1848, considerou que Flaubert e Zola não renunciaram totalmente ao narrar, e que embora contrastantes, portanto, os métodos não são fenômenos absolutamente puros. Nos estudos sobre os romances de Vergílio Ferreira, pôde o pesquisador António da Silva Gordo (1995) constatar que é praticamente impossível existir um texto narrativo que não tenha minimamente traços descritivos. O mesmo não ocorre na direção contrária. O que é necessário pontuar é que nada no texto deve ser desprezado, e que toda a descrição de coisas e objetos só adquire importância em suas inter-relações com as personagens e que é em suas experiências que o todo descrito vai sendo preenchido de sentidos, ou caso contrário seria apenas inanimado e sem poesia.

Na narrativa dedicada ao espaço público da cidade, Paulo Vaz menciona o bairro operário de Lisboa e a vida do industrial Agapito, motivo de curiosidade de Cecília Branco. Dessa passagem, chamamos atenção para os fatos narrados sobre a história dessa personagem. Antes, é oportuno lembrar que a presença dos galegos em Portugal já remete às discussões de alteridade, em outras palavras, a visão que se tem do estrangeiro e das diferenciações que se estabelecem entre eu e o outro. Trataremos dessa questão com mais propriedade ao falarmos da oposição espacial-identitária existente entre Paulo Vaz e Cecília Branco. Esclareçamos, agora, que referimos o galego, natural da *Galizia*, região-província da Espanha, delimitada a norte e oeste pelo mar, a sul pelo rio Minho e a nascente pelas montanhas Asturiana. O galego que chegou a Portugal como assalariado⁹ disposto a conquistar um lugar não ocupado pelo português, substituindo a mão-de-obra barata vaga, segundo alguns, pela supressão da escravatura.

O trabalho braçal era, então, o elemento definidor da presença (geracional, talvez) galega, masculina, em Portugal, ao longo doséculo XIX. Socialmente os galegos ocupavam a base de uma sociedade ainda presa aos valores do Antigo Regime, herdeira o pensamento medieval que marginalizava os mecânicos. As funções que aceitavam executar, algumas repugnantes ou socialmente reprováveis, apartavam os galegos até das classes inferiores portuguesas. (RESENDE, 2018, p. 160).

⁹ Um interessante estudo na Universidade do Porto sobre a representação dos imigrantes galegos nas literaturas de viagens em Portugal dos oitocentos, a partir do cruzamento de inúmeras fontes – literatura de viagens e também iconográficas – observou o galego como figura recorrente e secundária na sociedade portuguesa, tratado como pobre, no sentido de dominado e miserável. (RESENDE, 2018.).

Sobre Agapito, o narrador faz menção às construções feitas por ele – um bairro operário no entorno da fábrica que fundara e o cinema, posteriormente transformado em supermercado, com o intuito de proporcionar lazer para os trabalhadores da fábrica. Michelle Perrot (1988) nos seus estudos sobre os excluídos da história – operários, mulheres e prisioneiros – relata que, durante muito tempo no século XIX, as primeiras manufaturas da França surgiram no meio rural, construídas como empreendimentos rurais, tendo no centro a casa do patrão, e a empregabilidade de todo o núcleo familiar. A administração dessas primeiras fábricas se caracterizava por certo paternalismo, em que o patrão se responsabilizava, inclusive, por propiciar lazer aos operários. O sistema paternalismo perdurou ainda durante muito tempo, mesmo com a urbanização das fábricas, acima de tudo nas empresas familiares, em que a gestão e o capital são repassados através das gerações. O contexto paternalista constituía, dessa forma, em uma espécie de controle da classe operária, pois a insubordinação contra o patrão, segundo Perrot, constituía também uma forma de contrariedade ao pai de família. De origem galega, Agapito é o protótipo do homem moderno capaz de ascender socialmente mesmo vindo de origem menos favorecida. Assim, a virada de Agapito, para Paulo Vaz, resgatava “com o seu sucesso todos que durante séculos tinham andado por Lisboa, de costas curvadas sob o peso de barris de água, mercadorias e bagagens, como se servir de burro de carga fosse sina dos galegos”. (GERSÃO, 2011, P. 66). Foi a modernidade que decretou o fim da instância fixa do ser do sujeito, pois até então, um nobre morreria nobre, e um plebeu morreria plebeu. No mundo moderno, o *status quo* do sujeito é mutável, ascende de classe social, ao menos, é o que se defende a ideologia da meritocracia das sociedades capitalistas. Mas, sobre tal instabilidade do ser, retomaremos, mais adiante, a discussão. Por hora, observamos que a instalação da fábrica de Agapito no bairro e a construção das casas dos operários informam certa organização mais racional e funcionalidade na ocupação do espaço público de Lisboa, inaugurando certo modelo de gestão nas sociedades capitalistas.

As grandes empresas não limitam seu controle ao perímetro da fábrica. Elas tentam estendê-lo à vida cotidiana dos trabalhadores, através de todo um conjunto de instituições e uma política de ordenamento do espaço, chegando até à instituição de verdadeiras cidades industriais. O objetivo dessas cidades-fábricas não é apenas, nem mesmo principalmente, a ordem do trabalho, mas a fixação de

uma mão-de-obra, sua manutenção ao melhor custo, sua alocação no trabalho e sua reprodução. (PERROT, 1988, P. 71).

O fato é que nada escapa ao olhar crítico de Paulo Vaz e quando menciona sobre as lutas operárias deixa nas entrelinhas se tais acontecimentos na história de Agapito encontrariam ou não respaldo no cenário das reivindicações dos direitos trabalhistas. Deixa a dúvida para a contradição de Cecília, que valorizava as lutas operárias, mas deixa seduzir-se por histórias exemplares de patrões como o galego. Ainda segundo Perrot (1988), no século XIX, há inúmeros registros de reivindicação do espaço externo, o da cidade, compreendido como alívio para a família, levando em conta as más condições das fábricas, como por exemplo, o fato dos trabalhadores ficarem sentados por horas.

Antecipemos, aqui, uma análise do espaço privado, mais precisamente o ateliê dos artistas Paulo Vaz e Cecília Branco. Instalado em uma pequena rua do bairro da Graça, é o ateliê que “condiciona” e “constrói” a vida do artista Paulo Vaz, durante os anos que vive com Cecília Branco. Um lugar antigo, que adquire sentido, vigor e potência com o destino que lhe é dado e com a companhia com o qual é compartilhado. “Era um espaço enorme, com móveis enormes – mesas de trabalho, prateleiras, móveis de gavetas – onde só eu, finalmente, era pequeno” (GERSÃO, 2011, p.137). Tal como a grandiosidade do local também são os projetos artísticos do protagonista, pois sua visão “megalômana” encontrou ainda que casualmente o espaço que tornava realidade suas aspirações artísticas. O espaço cheio de potencialidades para a arte, ainda pequeno, pois foi necessário aumentar o espaço útil em quase um terço. Mas, um espaço grande demais quando o artista leva em conta suas inseguranças pessoais, pois o lugar sem condições de habitabilidade somente adquire conotação de casa, portanto habitável, com a presença de Cecília Branco.

Aí tudo era mais pequeno e acolhedor e sobretudo menos caótico. No lugar onde trabalhava nem sequer te via, mas saber que estaria em baixo da escada, junto da janela, protegia-me de algum modo de mim próprio. (Gersão, 2011, p. 138).

A descrição da imensidão do lugar e do mobiliário configura certa dualidade imposta ao ateliê: primeiro, uma oficina grandiosa para a produção artística, pois a

Paulo Vaz, “nenhum espaço parecia demasiado grande para os projectos que acalentava”, portanto, pequeno para os projetos profissionais do artista. Na perspectiva de espaço da intimidade, o ateliê passa a ser vivenciado na sua realidade e na sua virtualidade, no que possa vir a ser a partir da presença de Cecília. O local inabitável e húmido torna-se acolhedor. A valoração dada ao ateliê estabelece o nexo com o todo narrativo da obra: o profundo diálogo e valorização das artes visuais e a carência afetiva da personagem dada uma trajetória solitária e cheia de lembranças dolorosas. À exceção dos valores subjetivos, seria a descrição esvaziada das experiências, e transformada em meras catalogações de coisas objetivas do espaço narrativo. “As coisas só têm vida poética quando relacionadas com acontecimentos de destinos humanos”. (Lukács, 2000, p. 73).

Assim a descrição do espaço adquire importância, função e tais elaborações são possíveis levando em conta também as revisões do processo de representação da realidade, com o entendimento de que toda a recepção de uma obra de arte passa sobretudo pelo acordo entre o artista e seu espectador, ou mais precisamente, entre o autor e o leitor, num jogo que reúne dois imaginários, o do criador e aquele que aprecia a obra. O protagonista de Teolinda Gersão, enquanto artista plástico, nos fala desse jogo:

Eu gostava, enquanto criador, de assumir uma posição autocrática: levar o espectador para dentro de um mundo que eu construísse, onde quem ditava as regras era eu. Ele podia manter a distância e a liberdade do seu juízo crítico, mas primeiro tinha de entrar dentro da obra (ou do espaço mais alargado da exposição). E, tendo entrado, estava apanhado como um pássaro numa gaiola, até encontrar a porta de saída. Enquanto estivesse dentro sujeitava-se a uma experiência, ou a uma vivência, que até certo ponto eu determinava. Aceitava ver o que eu propunha, de algum modo através dos meus olhos. Só depois era livre de olhar outra vez com o seus, e recusar tudo se quisesse. Era a sua vez de jogar, na segunda parte do jogo. Mas a primeira jogada era minha. (GERSÃO, 2011, p. 29).

Nas artes plásticas ou na literatura, o jogo da mimesis é um jogo de poder e, ao mesmo tempo, inatingível, pois, por mais que se empreenda esforço, a representação não será nunca fiel ao real. Concordamos que o ato de descrever deve ser somado à narração e o espaço representado é acima de tudo discurso e potencialidade para revelar ideologias e poderes, que aloca cultura, portanto, não pode ser investigado

apenas como forma física, e que o sujeito que ali habita não pode ser estudado fora de seu lugar.

A oposição espacial-identitária de Paulo e Cecília

Além de Lisboa, através da obra de Teolinda Gersão, conhecemos Moçambique, narrada principalmente pelos contrastes de valoração sentimentais e identitárias. Na página 84, sabemos um pouco sobre a cidade natal de Cecília Branco, com quem Paulo Vaz mantinha o projeto de contar Lisboa através da arte. Há um jogo de oposição entre as identidades de Cecília Branco e Paulo Vaz, que traz para o centro do debate a questão da alteridade, e que é descrito já a partir da geografia moçambicana e do mapa das ruas lisboetas. Para entender melhor a construção do olhar sobre o Outro recorreremos à ideia do 'jogo de espelhos' tão bem nomeada por Boaventura Sousa Santos ao esclarecer que "Quem tem poder para declarar a diferença tem poder para declará-la superior às outras diferenças em que se espelha"¹⁰. O 'jogo' consiste em constituir-se enquanto 'ser', ou mais apropriadamente delinear uma identidade própria, na mesma medida em que se observa o Outro, ou que se configura a identidade-outra. Numa perspectiva dicotômica dos estudos coloniais, o português colonizador vê-se diferente ou semelhante, ou melhor, compreende sua pertença portuguesa, levando em conta agora a dimensão de uma nacionalidade portuguesa, na proporção em que o Outro também não é pertencente. Assim, subjetividades vão sendo construídas nas diferenças e semelhanças, e neste caso, sustentadas pelo discurso do Eurocentrismo.

Mas, o eurocentrismo parecia então inquestionável, porque a Europa era o lugar onde a viagem começava, e o ponto de vista a partir do qual se escrevia a História. Fora da Europa havia "os outros", "o outro", aquele de qual se falava ou sobre o qual se escrevia, mas nunca era o sujeito da fala nem da escrita. (GERSÃO, 2011, p. 58).

¹⁰ Boaventura explica que o jogo de espelhos é complexo, onde a "A identidade dominante reproduz-se assim por dois processos distintos: pela negação total do outro e pela disputa com a identidade subalterna do outro. Quase sempre o primeiro conduz ao segundo". (SANTOS, 2003, p.30).

Boaventura explica que o jogo de espelhos é complexo, onde a "A identidade dominante reproduz-se assim por dois processos distintos: pela negação total do outro e pela disputa com a identidade subalterna do outro. Quase sempre o primeiro conduz ao segundo". (SANTOS, 2003, p.30).

Boaventura de Sousa Santos conceitua o termo *Interidentidade* para defender a ideia de que também o colonizador português teve sua identidade influenciada e permeada pelos traços identitários do colonizado. "A identidade do colonizador português é, assim, duplamente dupla, constituída pela conjunção de dois outros: o outro que é o colonizado e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado. Foi essa aguda duplicidade que permitiu ao português ser emigrante, mais do que colono, nas "suas" próprias colônias. (SANTOS, 2003, p. 27).

Boaventura de Sousa Santos considera que a identidade nacional moderna reflete as especificidades do colonialismo português, e que por sua vez ecoam no pós-colonialismo de língua portuguesa. Para o autor, entre as diferentes características da colonização anglo-saxão, considerada padrão, e da portuguesa vem a dificuldade de estabelecer uma distinção clara entre a identidade do colonizador e a do colonizado. Não adentraremos na seara que caracteriza as colonizações portuguesa e britânica. Até porque a discussão das identidades coloniais não é aqui o nosso foco de estudo. Também é salutar que se ressalte que a obra gersiana estudada não tratada crítica anticolonial, ao menos especificamente, ou detalhadamente, diríamos. No entanto, trabalhamos como uma autora que não se furta à visão crítica da história portuguesa em sua escrita e que esmiúça os problemas nacionais a partir dos dramas pessoais de suas personagens. Recorremos a Boaventura de Sousa Santos para exemplificar tal processo dicotômico num espaço macro de colonizados e colonizadores, e porque defendemos que tal perspectiva também posiciona Paulo Vaz e Cecília Branco no centro deste jogo, e é o narrador quem o diz: “Em muitas coisas eras diferente de mim, por vezes quase o meu oposto, como a sombra e a luz” (GERSÃO, p.84). O que desejamos apontar é sobre como esses dois sujeitos - Cecília e Paulo – oriundos de cidades tão diferentes organizam suas subjetividades pela oposição que estabelecem um do outro. Na narrativa ficcional, há um espaço para *ser* a personagem estará posicionada com relação a outros elementos do texto de caráter físico, temporal, o diante de outras personagens e até de suas próprias características psicológicas e linguagem com a qual se expressa.

O espaço da personagem em nossa narrativa seria, desse modo, um quadro de posicionamentos relativos, um quadro e coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o e percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só o compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a que – esse algo está. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67).

Em nenhum momento, Cecília Branco se questiona quanto ao pertencimento de sua nacionalidade. Ao menos, sobre isto nada nos diz Paulo Vaz. De origem moçambicana, Cecília não viu a Revolução de Portugal em 1974. Filha de pais retornados, que tinham partido muito jovens para a capital Lourenço Marques, Cecília

conhecia somente a África até os tenros 10 anos de idade. Suas lembranças são permeadas de praias quentes, de savana, florestas, animais selvagens e de imensas paisagens. Para nossa personagem, Portugal era apenas um espaço demarcado no mapa. “De resto na altura Portugal, como o resto do mundo, excepto África, eram para ti apenas superfícies delimitadas por linhas e pintadas de cor, no grande mapa dos continentes”. (GERSÃO, 2011, p.84).

Após a primeira viagem de navegação de Cecília, as paisagens quentes foram substituídas pelos arredores lisboetas com seus palácios e palacetes, o que lhe trouxe certo desgosto. “Detestavas esse gosto do sofrimento e do macabro, os relicários com ossos e caveiras, o memento mori”. (GERSÃO, 2011, p. 68). Contudo, foi em Lisboa que a artista escolheu viver e era onde sentia-se em casa. Em Londres, sentiu-se “estranha”. Tal sentimento de pertença, segundo o narrador, se justificaria porque Cecília encontrava-se numa espécie de não lugar, uma “situação particular”: “Estavas ao mesmo tempo dentro e fora, olhava-la (Lisboa) com olhos de sim e de não. (GERSÃO, 2011, p. 87).

Pensemos um pouco mais sobre este não lugar a que se refere o narrador, ou ainda, diríamos, um entre-lugar¹¹ de Cecília. Fora ou no meio, trata-se de um lugar de onde é possível ver Lisboa por outra perspectiva, com certo distanciamento, mas que ainda assim era a cidade que dava à Cecília a sensação de estar em casa. Contudo, possamos questionar: em África, como filha de emigrantes, Cecília é colonizadora, africana, portuguesa ou emigrante? Afinal,

Muitos emigrantes tinham partido para sobreviver, não tinham mentalidade de colonizadores nem se sentiam superiores aos africanos. Eram gente pobre, lutando por melhores condições de vida. Ao longo do tempo as populações misturavam-se e era muito comum haver nas famílias um primo, um tio, um cunhado, um avô africano (...) a tua experiência na escola primária, onde foste feliz era de crianças brancas e de cor convivendo com a maior naturalidade do mundo”. (GERSÃO, 2011, p. 85).

Boaventura de Sousa Santos¹², ao estudar as especificidades do colonialismo e pós-colonialismo de Portugal, menciona as duplas ambivalências de representação

11 O conceito Entre-lugar foi criado por Silviano Santiago, na década de 70, considerado importante para o debate cultural pós-colonial. (HOELZ, 2020).

12 “Sobretudo no Brasil é possível imaginar que a identidade do colonizado foi construída, em alguns períodos pelo menos, a partir de um duplo outro: o do colonizador direto português e o do colonizador indireto britânico”. (SANTOS, 2003, p. 28).

que afetam tanto o colonizado, quanto o colonizador. Da artista plástica que será o grande amor da vida de Paulo Vaz sabe-se que o colonialismo e a guerra não são pontos cruciais em suas memórias de infância. Lembramos mais uma vez que quem nos conta é Paulo Vaz. Somente adulta, já em Portugal é que Cecília “revisita” suas lembranças sob as perspectivas políticas e sociais que passa a conhecer em Portugal.

São as trocas culturais e as mútuas influências entre os povos que despertam o interesse da jovem e é justamente por isso, levantamos hipóteses, que ela se transforma numa espécie de embaixadora do Outro na narrativa. “Tentavas refazer o percurso da imaginação até a concepção moderna de que o outro não era o monstro e não fazia sentido diabolizá-lo, porque era igual a nós”. (GERSÃO, 2011, p. 76).

As questões de representação do sujeito colonial são atravessadas pelas relações de poder estruturadas em modelos econômicos e políticos de exploração, pela estereotipização do Outro e pelos deslocamentos culturais. Na recuperação da história de Lisboa, entre as recordações de um amor do passado, também o narrador nos conta como a visão do índio foi demonizada pelo colonizador.

Apesar de termos encontrado o índio do Brasil, em carne e osso, na sua verdade e realidade, desde 1500, víamo-lo como uma criatura híbrida, com seios de mulher e sexo de homem, cauda animal, escamas nos ombros como um dragão, unhas saindo de escamas debaixo dos braços e cornos na cabeça (GERSÃO, 2011, p. 76).

Provocada pela resistência do europeu em aceitar o que era pertinente à alteridade, Cecília dedicou sua arte ao Outro, transformando-a em objeto de crítica e irreverência. Ao organizar a exposição sobre Lisboa, o narrador-artista plástico traz para o conhecimento público as obras da artista: gravuras, esculturas, fotos e instalações. Dentre elas, duas séries da Mostra apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian vão revelar a visão de Cecília. A série *O pátio dos bichos* subverte o discurso eurocêntrico e propõe uma inversão de lugares e valores ao pintar a corte portuguesa como uma reunião de animais exóticos.

E havia os quadros da série *O pátio dos bichos*, uma espécie de jardim zoológico da corte com animais exóticos, mas também os reis, condes, duques e marqueses surgiam como animais exóticos, “aves raras”, diferentes do vulgo, numa visão caricatural de humor e estranheza. Humor e estranheza. (GERSÃO, 2011, p. 247).

Através da arte, Cecília destitui o europeu do lugar de sujeito soberano, “a encarnação metafórica do Império”¹³, reposiciona colonizado e colonizador. Ao subverter a ordem instaurada pelo discurso eurocêntrico, a personagem ecoa o caráter ambivalente que afeta a ambos, que estão numa estreita relação de construções identitárias. Recorremos mais uma vez a Boaventura de Sousa Santos (2003) que assevera que as identidades “São sempre relacionais, raramente recíprocas”. Nessa perspectiva, o que Cecília expõe através da arte - aliás, a arte crítica, que se revela como potência e resistência – vai de encontro ao pensamento do autor, segundo o qual a imagem que os portugueses performaram a respeito dos povos colonizados eram, curiosamente, muito semelhantes a que viajantes, comerciantes e religiosos vindos da Europa do Norte atribuíam aos portugueses. São muitos os registros que apontam do subdesenvolvimento à precariedade, a falta de disposição física, ócio, a falta de higiene, além de superstição e irracionalidade.

O narrador Paulo Vaz afirma também certa irracionalidade na história portuguesa e a tendência para a distorção da realidade. Ele cita o historiador Hartman Schedel, um dos primeiros cartógrafos a fazer uso da imprensa de Gutenberg, mas que em sua crônica ilustrada, publicada em 1493, e primeira a apresentar mapas de cidades e países não se furtou a presença de figuras fantásticas. Ainda que não se tenha qualquer registro de seres mitológicos nos documentos de navegação, o historiador menciona que o rei de Portugal descobriu gente com cabeça de cão e longas orelhas de burro, com braços e coxas de cavalo, e que ruminavam como animais. Resume, pois, a constante dificuldade do português para reconhecer o Outro, da mesma forma como foi complexo para os renascentistas confrontarem os clássicos, ou ainda para a bíblia admitir as observações de Galileu, um imaginário português que se recusa a renunciar aos mitos.

A exposição de arte, que empresta nome ao romance (ou será o contrário?), amplia a discussão da alteridade para as instalações. Em uma delas, *A viagem do Mundo I*, o visitante é convidado a uma volta no tempo e pelas terras colonizadas pelo português. Por um labirinto de corredores, o expectador experimenta a sensação de descobrir um mundo novo. Ao final da jornada, cores e luzes terminam em terror. No percurso do caminho labiríntico, tal qual uma metáfora do colonialismo português e

13 Termo sugerido por Boaventura de Sousa Santos ao referir-se as questões de representação do colonizador, tão desfeito de soberania quanto o colonizado. A condição de colonizado e colonizador também explica a condição de periferia de Portugal na Europa.

através de efeitos visuais, o visitante experimenta a violência das bombas, tortura e morte, até chegar a um espelho, onde era possível ver o próprio reflexo. A curta viagem do expectador, entretanto, não responde às perguntas que são projetadas nas paredes do labirinto.

Mas o que sabemos das pessoas?

Nada.

São-nos estranhas, nunca transpusemos a distância até os que são diferentes de nós, diabolizamos-los e alucinamo-los”

O outro somos nós. (GERSÃO, 2011, p. 249).

Na voz de Paulo Vaz é Cecília Branco que nos apresenta o jogo da alteridade e assim ele conclui: “Somos assim. Gente misturada, mestiçada, no sangue e na mentalidade. Vimos de muitas gentes, de muitas raças. Somos assim a nossa identidade é esta”. (GERSÃO, 2011, p. 244). Mas podemos transpor esse jogo para a perspectiva do minimundo, ou em outras palavras, na ambivalência identitária de Cecília Branco e Paulo Vaz, à luz de seus espaços de origem? Reconhecemos que no jogo da alteridade, o discurso do narrador-protagonista se constrói no exercício de olhar para o outro, e em oposição, vai compondo-se como sujeito discursivo. Enquanto Cecília nos indica amor, felicidade, liberdade, leveza e luz, Paulo Vaz nos remete à culpa, medo, confusão, vergonha, clausura, solidão, melancolia, disciplina, autoritarismo, agressividade e escuridão.

O sujeito se forma, se constitui na relação com o outro, percebendo sua alteridade; isto é, da mesma maneira que toma consciência de si mesmo na relação com esse outro, o sujeito do discurso se constitui, se reconhece como tendo uma determinada identidade na medida em que interage com outros discursos, com eles dialogando, comparando pontos de vista, divergindo, etc. (BRANDÃO, 2012, p. 26)

O sujeito Cecília e sua arte descrevem e desmistificam os Outros e também os Muitos que habitaram Lisboa. Pensar o sujeito é pensar os espaços que ele habita. Os autores Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pêssoa de Oliveira, no livro *Sujeito, Tempo e espaços ficcionais* indagam “É possível ser sem estar?” (2001, p.67). A identidade é sempre relacional e localizada, afirmam os pesquisadores. Assim, define-se uma identidade sempre relacionada a outros elementos e será justamente a literatura aquela que irá destacar os espaços subjetivos no lugar dos concretos e físicos. Afinal, dos sentidos humanos a visão parece ser a mais mentirosa e, sendo assim, não olharemos a concretude do mundo com olhos isentos. “Andávamos por aí,

e olhávamos a cidade como se nos pertencesse e fôssemos construir alguma coisa a partir dela” (GERSÃO, 2011, p.19). O que defendemos é que para cada olhar que avista haverá uma cidade concreta diferente. Mesmo que voltemos uma segunda vez a uma cidade na qual já estivemos antes, essa já não será a mesma, porque com um tempo passado e outras experiências vivenciadas também já não seremos os mesmos sujeitos.

LISBOA DE LINHAS PARTIDAS E PERSPECTIVAS QUEBRADAS

Uma cidade é muito mais do que uma reunião de edificações contínuas, entre prédios e casas, meio-fio, calçadas, rede de iluminação, comércios e saneamento. No emaranhado do concreto - muito antes com as primeiras cidadelas na história da humanidade há sete mil anos na região da Mesopotâmia até as que emergiram com as novas forças do capitalismo a partir do século XVII e seu estímulo à expansão urbana - a cidade é a materialização das experiências humanas, do trânsito individual e coletivo através do tempo e da história, o registro contumaz da passagem do homem e das suas intervenções junto à natureza e daquilo que de alguma forma lhe afetou e que foi eternizado pela arquitetura, pelo monumento e espaço público. O preço do desenvolvimento urbano ao longo dos séculos, sobretudo a partir do acirramento do capitalismo, é uma conta paga por muitos para o benefício de poucos, a mais pesada, no geral, por uma população mais pobre e miserável. O mundo assistiu as transformações da Praça de Mercado para a Economia de Mercado concomitantemente às transformações da economia mundial como atesta Lewis Mumford,

Assim, a cidade, desde o princípio do século XIX, foi tratada não como uma instituição pública, mas como uma aventura comercial privada, a ser afeiçoada de qualquer modo que pudesse aumentar a rotatividade e subirem mais ainda os valores dos terrenos. (MUMFORD, 2004, p.461).

Enquanto reunião de discursos múltiplos – o sentimental, material, histórico e político -, a cidade configura um desafio para aqueles que buscam dela obter uma visão totalizante, definida, portanto impossível, pois o espaço urbano é “composto de pedaços, fragmentos, trechos apagados pelo tempo, rasuras de textos que jamais serão recompostos na íntegra”, conforme Renato Cordeiro Gomes (2008). Mapas, plantas baixas, fotos, ruínas, nada poderá exaurir as possibilidades de ler e escrever uma cidade. A literatura a reinventa sempre, mas é preciso ter em mente que o discurso apresentado pelas letras ainda não é propriamente a cidade real. Em *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão, obra aqui estudada, o leitor conhece a Lisboa re (inventada) por Paulo Vaz, edificada por suas memórias e pelo imaginário

português que abarca o mito¹⁴ de Ulisses em sua fundação, e que como ele mesmo o diz “não tinha que coincidir com a que existia” (GERSÃO, 2011, p.41).

A Lisboa imaginária fundada por Ulisses de Homero é consoante a muitos outros mitos que fazem referência aos territórios povoados ou não, cultivados ou não, desaparecidos ou não, que constituem a imaginação popular, como as montanhas sagradas, palácios reais, lugares sagrados e cidades lendárias como Atlântida, a ilha que submergiu há milhares de anos e já referenciada na antiguidade pelo filósofo grego Platão. O mitólogo Mircea Eliade defende um modelo arquetípico por parte das culturas urbanas em que o processo de civilização de uma região tem como inspiração um modelo celestial.

O mundo ao nosso redor, civilizado pela mão do homem, não tem validade além daquela devida ao protótipo extraterreno que serviu como seu modelo. O homem constrói de acordo com um arquétipo. Sua cidade ou seu templo não se baseiam apenas em modelos celestiais; a mesma coisa se aplica a toda a região que ele habita, com os rios que a estão banhando, os campos de plantação que lhe dão comida, etc. O mapa da Babilônia mostra a cidade no centro de um vasto território circular, limitado por um rio, do mesmo modo como os sumérios idealizavam o Paraíso. (ELIADE, 1992, p.18).

Em todos os povos haveria crenças semelhantes sobre um simbolismo arquitetônico do centro habitado pelo sagrado, como o paraíso da criação de Adão, que estaria localizado no centro da terra. O que atravessa todas essas convicções registradas nos textos religiosos, filosóficos e literários é que haveria sempre a esperança da volta ao princípio, à origem da humanidade, e que remonta à tentativa de controlar o tempo e o espaço para assim atender às aspirações humanas de felicidade e eternidade. Seriam esses preceitos que estão presentes nas Idades do Ouro e Idades Míticas, como referenciou Jacques Le Goff (1990) ou no mito do eterno retorno nomeado por Eliade (1992) e que narram o começo do mundo, dos animais, das plantas e dos homens, e que principalmente revelam uma origem sobrenatural e criadora do homem, pois o mito tudo explica e justifica a miserável condição humana, do pecado e da guerra, dos sentimentos vis e desprezíveis. Há, portanto, um caminho

¹⁴ Para entender o que é mito e em quais condições é proferido recorreremos aos conceitos de Roland Barthes, na obra *Mitologias*, na qual o autor define mito como um sistema semiológico, que se constrói a partir de outro já existente, como o da língua, por exemplo. Enquanto sistema de comunicação, o mito é uma mensagem, uma significação, uma forma, uma fala.

de volta a percorrer e que justificará sempre a existência humana e levará o homem ao lugar onde a morte deixará de existir para dar lugar à bem-aventurança e à felícia. Aqui, possamos chamar a atenção para a particular condição histórica de Portugal durante a formação de sua nacionalidade e também no jogo político das forças europeias. Dentro de um contexto histórico-social português, de frágil reino ibérico, desde a Idade Média aos séculos XV e XVI e mais posteriormente durante o Estado Novo e nas configurações pós-segunda Guerra, Portugal recorreu, em sua trajetória, à necessidade premente de afirmação de uma identidade/natureza lusa. Um traço psíquico-cultural consolidado no imaginário português que teve início, pode-se dizer, com o Milagre de Ourique¹⁵ e que atravessou desde sempre a história portuguesa. Vejamos também o mito civilizacional português, durante as navegações marítimas, que lhe outorgava as conquistas e a formação dos impérios coloniais, e em seguida, ao longo do século XIX, com a ideologia do Império Ultramarino português. O fato é que se o mito existe para explicar e aprender sobre os segredos das coisas, do princípio e do mundo, é a própria existência humana que confirma a existência dos seres sobrenaturais, e a ideia de uma nação portuguesa alimentou-se desde sempre neste ideário mítico.

No caso das cidades míticas, muitos são os protótipos que servem de modelos para as mais variadas atividades humanas. A concepção ontológica defendida por Mircea Eliade é que tudo se torna realidade se estiver a serviço da imitação de um arquétipo. Complexo e passível de ser observado a partir de várias perspectivas, o mito conta uma história sagrada, um acontecimento fabuloso ocorrido nos tempos primórdios. Ainda nas palavras do mitólogo, é sempre uma narrativa da “criação” de um “Ente sobrenatural”, o relato de como algo começou *a ser* (1992, p. 11). Sendo assim, não é casual que Paulo Vaz aponte que a história de Ulisses assentava como uma segunda pele no imaginário de Lisboa, e novamente, como bem observou Boaventura de Sousa Santos (1994), os mitos sobre a sociedade portuguesa são parte da realidade social de Portugal e como tal devem ser estudados. Ora, o que

¹⁵ Segundo o Milagre de Ourique, em 1139, Afonso Enriques, conde de Portugal, derrota uma coalizão de soberanos em Ourique, atual Alentejo, ao sul do rio Tejo. Era o Milagre de Ourique, origem de Portugal independente, cuja lenda a Batalha de Ourique foi o momento decisivo da independência do pequeno condado portugalense e que, no fim da peleja, D. Afonso Henriques foi aclamado pelos combatentes como Rei. Um ancião apareceu em visão celestial e teria feito sobre D. Afonso o sinal da cruz. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/iej/alunos/2001/lendas/Lendas%20de%20Ourique.htm>>. Acessado em 15.ag. 2022.

tentamos apontar, é que desde sempre a fundação de Portugal e sua subsequente história esteve relacionada aos fatos fabulosos, aos heróis e salvadores da nação, atrelada ao mito do eterno retorno, ao sagrado, como o do sebastianismo, a crença no retorno de D. Sebastião, rei de Portugal desaparecido na guerra contra os mouros. O que salientamos é que de outrora, e a literatura tratou de perpetuar tal corporatura, o sobrenatural esteve presente no imaginário português comumente sob o domínio das necessidades de delinear uma identidade portuguesa e reafirmar uma constituição de nação. Como fundador da origem, o mito é verdadeiro tal qual é real o mundo criado por ele e assim também se faz crível.

Essa construção mítica corrobora, assim entendemos, a Lisboa imaginária referenciada por nosso narrador. Homem crítico de seu tempo, Paulo Vaz é capaz de apontar os pilares que fundamentam o mito no imaginário português, não sem antes ressaltar as imperfeições do próprio Ulisses, que roubou a vida de Penélope e Telêmaco, pois “ocupou todo o espaço” (GERSÃO, 2011, p. 50). Para olhar a Lisboa real, Paulo Vaz desenha uma cartografia figurada, traduzida pela memória afetiva e que, enquanto memória, estará longe de se completar num *puzzle*. Afinal, a memória não é linear, é labiríntica, como afirma o nosso narrador ser o mapa de Lisboa: “era fácil embrulhar-se no traçado irregular das ruas, que se interrompiam, cruzavam, mudavam de direção inesperadamente” (GERSÃO, 2011, p. 71). Esse jogo para o protagonista não tem saída, não há ganhadores ou perdedores, pois não é possível juntar todos os pedaços e formar uma só figura de Lisboa. Mesmo seguindo as ruas da cidade com o cuidado de não se perder, tal qual desenrolar os emaranhados fios de um novelo, não seria possível reunir os fragmentos de Lisboa, pois a cada passo há uma interrupção no percurso. Esse grande mosaico é referido no texto por Paulo Vaz e resumido na palavra labirinto, também dado como um caráter mítico da grande cidade.

O labirinto é a pátria de quem hesita. O caminho daqueles que têm medo de chegar à meta facilmente toma a forma de um labirinto. É o que acontece com as pulsões nos episódios que antecedem a sua satisfação. Mas é também o que acontece com a humanidade (a classe) que não quer saber aonde leva o seu caminho. (BENJAMIN, 2015, p. 382).

A cidade enquanto metáfora dos labirintos e de Babel¹⁶, o mito bíblico em que a profusão de línguas promoveu uma confusão entre a humanidade, segundo Renato Cordeiro Gomes (2008), é uma recorrência nos textos ficcionais referentes à cidade. Na tentativa de mapeá-las, não há ponto de chegada e saída, apenas uma infinidade de caminhos, que resultam nas cidades imaginárias. Vista como um manancial de metáforas, a cidade real cresceu obedecendo à lógica da acumulação do capital em condições geográficas gerais. Ao investigar o papel da urbanização na transformação social, especialmente sob as condições das relações sociais capitalistas e de acumulação do capital, o geógrafo David Harvey (2005) aponta a importância da urbanização para o desenvolvimento cultural, político e industrial do século XIX e defende que o estudo da mudança social e do desenvolvimento econômico seja feito em paralelo aos estudos sobre urbanização. Afinal, o modo de produção capitalista fomenta a produção de formas baratas e rápidas de comunicação e transporte, o que implica investigar as características da história capitalista a partir da natureza dos processos urbanos.

A redução nos custos de realização e circulação ajuda a criar espaço novo para a acumulação de capital. Reciprocamente, a acumulação de capital se destina a ser geograficamente expansível, e faz isso pela progressiva redução do custo da comunicação e transporte. (HARVEY, 2005, p. 50)

A relação estreita do acúmulo do capital e do desenvolvimento urbano nos direciona às brevíssimas análises aqui propostas sobre Portugal no contexto econômico mundial. No período pós-Segunda Grande Guerra, com medo que Washington incentivasse a independência nas colônias em África, Portugal ainda relutou em aproximar-se dos EUA. Somente em 1949-1950, a nação compreende que a configuração internacional a respeito dos impérios havia mudado. As críticas internacionais ao colonialismo cresciam e sem os tradicionais apoios internacionais, o país precisou adequar-se e caminhou para a dissolução de seu Império Ultramarino. Apoiados em Jose Antonio Telo, pontuamos tais fatos históricos apenas para lançar luz sobre como se localiza Portugal e sua capital Lisboa no território europeu. O fato é que o “pequeno país de 89 mil quilómetros quadrados”, como afirma o narrador

¹⁶ Da narrativa bíblica: “A torre de Babel simboliza a confusão. A própria palavra Babel provém da raiz BLL que significa confundir. O homem presunçoso só eleva-se desmesuradamente, embora lhe seja impossível ultrapassar sua condição humana”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, Dicionário dos Símbolos, p.111).

Paulo Vaz e que teve um dia “a pretensão de abarcar o mundo”, ocupa no sistema mundial uma posição semiperiférica. Império além-mar ou quintal da Europa, tal dualidade posta na história portuguesa repete-se em sua figura metonímica que é Lisboa, cheia de dualidades, cidade literária fundada por uma personagem mítica de Homero, cidade real com suas paisagens urbana e rural, espaço simbólico e afetivo, de vivências de tempos diferentes, matéria-prima transformada em memória e literatura.

Não faz parte do escopo desse trabalho apresentar como se deu o desenvolvimento urbano de Lisboa a partir da economia nacional, tampouco explicar o atraso econômico português que delega ao país uma posição inferior persistente, ao longo dos últimos 150 anos¹⁷, no contexto geográfico das economias ocidentais. Entre os motivos registrados, desde Antero de Quental em *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos três séculos* aos estudos mais recentes da história portuguesa está, recorrentemente, a debilidade e a fraqueza da burguesia portuguesa. Mas, como metonímia de Portugal, Lisboa reproduz a complexidade nacional, e olhar a cidade, entendida como uma grande arena dos eventos sociais-históricos e econômicos, a transforma em um texto cultural importante para a compreensão de um povo, e no mais em um grande laboratório da esfera pública. Na página 73, “ainda em 1975”, ressalta Paulo Vaz, rebanhos dividiam espaço com a urbanização da cidade. Chamamos a atenção para a palavra “ainda”, na qual é inevitável observar o tom crítico da personagem. A cena descrita por Paulo Vaz, o do nascimento da ovelha em plena cidade, é na realidade uma referência ao atraso do desenvolvimento urbano de Lisboa, que como descrito no texto possui ainda pastagens verdes junto aos prédios. Paulo Vaz ainda acrescenta que a capital de Portugal “sequer tinha passeios”. Saibamos que desde o advento das cidades, a partir dos planejamentos urbanos, ao lado dos equipamentos urbanos e mobiliários, de ruas e jardins, os passeios figuraram de suma importância como garantia do direito de ir e vir e da acessibilidade dos transeuntes. O assombro da personagem, “Olhei varado de espanto”, não é gratuito; é acima de tudo uma apreciação negativa aguçada. A sociedade portuguesa, nota Boaventura de Sousa Santos (1994) possui suas nuances perturbadoras, buscando

¹⁷ Jaime Reis no ensaio *Causas Históricas do atraso econômico português* (In José Tengarrinha, 2000) oferece um estudo da economia de Portugal, uma análise comparada frente à Inglaterra da Revolução Industrial ou dos EUA, líder econômico no século XX, onde um dos problemas para tal atraso estaria assentado em uma Revolução liberal, em Portugal, incompleta nas primeiras décadas do século XIX.

sempre caminhos próprios para o desenvolvimento e vivenciando uma posição de “intermédio” na conjuntura econômica do sistema mundial. Durante cinco séculos, foi o centro das colônias e também periferia, em um primeiro momento em relação à Inglaterra, depois quando já integrada à União Europeia, permaneceu com uma colocação de desenvolvimento econômico com maior potencial periférico. Internamente, e nada escapa aos olhos desse nosso narrador-personagem, o país sempre viveu suas contradições. Passados trinta anos da data narrada por Paulo Vaz, Boaventura de Sousa Santos assinala:

Portugal seguiu um modelo de desenvolvimento agrícola e de relações agricultura-indústria muito diferente daquele que foi adoptado pelos países mais desenvolvidos da Europa. Em consequência, Portugal tem a mais elevada percentagem europeia de população a viver em meio rural e o operário português típico é ainda hoje (1992) um semiproletário, pluriactivo, isto é, obtém simultaneamente rendimentos do trabalho industrial e da agricultura” (SANTOS, 1994, p. 60).

Na página 33, Paulo Vaz narra outra cena da Lisboa contraditória, quando relata a presença do elétrico 28 dividindo as ruas com os táxis e carros. O bonde que “ainda” (GERSÃO, 2011) servia os lisboetas em algumas zonas é o mesmo que atrai os turistas em busca de uma viagem no tempo. O tilintar do bonde ecoa em meio ao trânsito de uma cidade que guarda o novo e o antigo, o urbano e o rural, que é metonímia de um país de sol, mas que segundo Paulo Vaz, também possui o lado da melancolia e da tristeza. Passemos, agora, a compreender como o sujeito relaciona-se com essa cidade tão contraditória, ao menos nas palavras do nosso narrador.

CORPO: O espaço sensório na cidade

O ser humano se relaciona com o outro, com a cultura e com cidade e no limiar do espaço de sua subjetividade e o mundo exterior está o corpo. O ser humano está inserido corporalmente no mundo e, desconsiderando a dicotomia ocidental do corpo-mente ou corpo-alma, caminharemos nesse estudo na esteira do pensamento fenomenológico sobre a percepção corpórea de Merleau-Ponty (1999), em que o corpo é referência do que está próximo e distante, na frente ou atrás, no alto e no baixo. Nos estudos da pesquisadora Joana Braga Macedo Basto a respeito de uma linguagem que limite o espaço urbano e privado, o “corpo, enquanto condição física imperfeita e real, que vincula uma relação inacabada com a cidade, através do diálogo que o seu limite sugere” é o primeiro habitar do ser que compreende dois universos – um interior e exterior – que se complementam e é, portanto, o limite entre o que está na esfera interior corporal e exterior geográfica. A pesquisadora ainda acrescenta: “Do corpo não podemos escapar” (BASTO, 2013, p. 30).

No trecho *Em volta de Lisboa* do capítulo 1 de *A cidade de Ulisses*, Paulo Vaz narra a cidade e sua história, seus mitos e passa a descrever o mapa mental da cidade com suas ruas, vilas operárias, mercearias, cafés e lojas, em um movimento livre de reinvenção, ele o próprio diz, “podíamos (re) inventá-la livremente”. O roteiro desse mapa é desde sempre histórico, humano e social, mas há nesse decurso da obra uma prevalência do espaço físico-geográfico e do espaço temporal, esse entendido como o espaço histórico presente no espaço arquitetônico público. Pretende o narrador apresentar o local físico-geográfico inscrito em um quadro desenhado por seus olhares, o dele e de Cecília Branco. Saltam das páginas as configurações externas de uma cidade: ruas, igrejas, chafarizes, monumentos que vão muito além de provas materiais da passagem dos séculos e guia para turistas. Aqui, nos deparamos com a magistral arte de contar histórias de Teolinda Gersão, que alterna a narração entre o Paulo Vaz-narrador e o Paulo Vaz personagem-protagonista e artista plástico. O leitor passa a conhecer a história de Lisboa em uma narrativa com inúmeras citações de fatos, datas, corroboradas por historiadores e pesquisadores, e de repente vê-se surpreendido pela voz do protagonista. Um nos conta a história da cidade real, nos apresenta uma memória histórica e coletiva e sobre a qual discorreremos mais adiante, o outro arrebatava o leitor ao discurso do mito e sua passagem por essa mesma cidade, onde dois amantes se permitem caminhar e fazer amor nas praias, por onde

o herói grego passara. Vozes que se intercalam, complementam-se, mas que também se opõem. O narrador nos nega a passagem de Ulisses por Lisboa, mas o protagonista permite-se à imaginação: um insiste na racionalidade do homem moderno, cujo Paulo Vaz é representante, outro se projeta na pele de Ulisses com Helena, que por instantes são também ele e Cecília Branco. O narrador ressoa o discurso racional a fim de denunciar a inconsistência do mito fundacional de Lisboa por todas as suas falhas e lacunas historicamente possíveis. O artista fotografa, esculpe, registra o amor que vive com Cecília Branco, busca repetir e atualizar a experiência de Ulisses. No fim, são dois Paulos da modernidade, o sujeito cindido que desde sempre desejamos apontar.

“Foi esse ponto de partida de um dos quadros que pinte na altura: um homem e uma mulher muito jovens avançando entre ruínas, que lhe são completamente indiferentes. (...) reclamam o direito de ser felizes a qualquer preço, e desafiam as circunstâncias, as convenções, os outros, a sociedade (...)” (GERSÃO, 2011, P. 48).

Interessa-nos nesta parte do trabalho investigar o espaço público da obra partindo do princípio que o bairro, a rua, a praça, todos ainda são espaços importantes para as relações sociais que permitem a vivência coletiva. Afinal, a cidade desde seu aparecimento na região da Mesopotâmia, há mais de 10 mil anos, com os primeiros assentamentos humanos e os primórdios da agricultura, é uma comunidade coletiva. Possamos rapidamente conceituar, na nova perspectiva das ciências sociais, o espaço, visto acima de tudo como base indispensável para vida do homem.

As primeiras concepções do espaço o definiram como pontos demarcados independentes da experiência humana. A partir da década de 70, surge a ideia do espaço como localização das atividades humanas, fundamentada no materialismo histórico e na dialética, acompanhada da aceção de que diferentes práticas do homem resultavam em distintas organizações espaciais. Nos estudos sobre o espaço geográfico, Roberto Lobato Corrêa enumera cinco conceitos-chave: paisagem, região, espaço, lugar e território e todos estão no centro do debate. Nos primeiros modelos da geografia teórica-quantitativa, por exemplo, conceitos de lugar e território ganharam relevância, enquanto o de paisagem foi esquecido. Nos primeiros casos, o que prepondera é o aspecto homogêneo fosse da ocupação humana, seja das ações econômicas, onde a distância variável é a mais importante. A noção do espaço relativo

desenvolve-se exatamente a partir do entendimento de que a distância implica em teorias de valor-utilidade e esquemas centros-periferia, que resultam em lugares marginalizados e outros não (CORRÊA, 2000, p. 21). O espaço que se define diferente do ponto de partida (ideia do espaço absoluto) ou do ponto de chegada (ideia de espaço como produto social, objeto ou soma de todas as coisas) é o que queremos corroborar, pois acreditamos que se alinha ao nosso propósito. O espaço é concebido como “*locus* da reprodução das relações sociais de produção, isto é, da reprodução da sociedade”, assinala Lobato Corrêa considerando as contribuições de Henri Lefébvre para tais estudos. “Uma sociedade só se torna concreta através do seu espaço, do espaço que ela reproduz e, por outro lado, o espaço só inteligível através da sociedade”. (CORRÊA, 2000, p.26). O importante é frisar que toda a análise deverá guiar-se concebendo não somente a forma espacial, do que se apreende a uma primeira mirada, mas também ao conteúdo, ou seja, considerando as funcionalidades aplicadas a tal espaço.

Na posição de observadora do simbólico e da subjetividade, será a geografia humanista a que mais se debruçará sobre a experiência do espaço vivido e nessa perspectiva o conceito de paisagem ganhará relevância. Tal percurso de investigação muito nos interessa, pois como notou Lobato Corrêa, é a partir da experiência que nascem vários tipos de espaços, entre eles o espaço mítico-conceitual que adentra estruturas mais abstratas no que concerne à vivência do homem. Sobre esse, especificamente, nos deteremos mais adiante. Nessa perspectiva mais sociológica, o espaço coletivo, o da rua, o público, é o grande campo para as trocas interpessoais, entre os transeuntes desconhecidos, que se esbarram no frenesi dos grandes centros. Em *A Cidade de Ulisses*, se o objetivo era o de expor uma geografia extraficcional, em outras palavras, deter-se na forma espacial da cidade, detalhando com minúcias as ruas e os bairros, o intuito não se concretiza, pois às muitas referências das localidades do mundo real somam-se as impressões e sensações vivenciadas pelas personagens da obra, ainda que as vidas dessas não orbitassem a cidade. Como mesmo antecipa o protagonista, tudo na cidade poderia ser percebido ou sentido ainda que involuntariamente. Ele então nos apresenta uma cartografia que surge, sobretudo, pela percepção corporal que as personagens extraem do espaço urbano, e que desejamos agora observar como se processa tal apropriação que se realiza através da interação corpo-espaço público.

Defendemos que o corpo recolhe impressões e sensações, ainda que involuntário, ou anestesiado, como afirma Richard Sennet. Nos estudos sobre as experiências corporais e os espaços em que as pessoas vivem, o historiador aponta que dada a geografia da cidade moderna e a tecnologia avançada, o espaço tornou-se um lugar de passagem, e que as sensações vêm sendo profundamente afetadas, alterando a consciência corporal, resultado da facilidade com que nos aproximamos e distanciamos dos espaços.

(...) a nova geografia reforça a mídia de massa, o viajante, bem como o telespectador vivencia o mundo como uma experiência narcótica: o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua. (2020, p.17)

Ao atravessar uma rua, caminhar pela calçada, viajar no transporte público, o homem está integrado a uma paisagem que lhe toca e da qual é afetado através dos sentidos. Assim, Paulo Vaz reconhece Lisboa pelo barulho da água “batendo no paredão na beira do rio, identifica o cheiro da maresia pelas manhãs, ouve ainda o bando de estorninhos ao fim da tarde no inverno”, ou seja, há um olhar que se elabora sobre a cidade a partir do contato corpo-espaço, pois toda a cidade é ouvida, sentida e vista pelo sensório para desaparecer em seguida, até que outro corpo permita mais uma vez o movimento existencial do sujeito. Afinal, adianta Paulo Vaz: “No instante seguinte já teríamos esquecido tudo isso, vivíamos à pressa, como toda a gente” (GERSÃO, p. 42). Porque Paulo Vaz descreve o espaço público de Lisboa de uma forma sinestésica, achamos necessário observar como se dá a percepção do espaço e para tal recorreremos aos estudos sobre percepção do filósofo francês da fenomenologia, Merleau-Ponty (1999), que conceitua a percepção, inicialmente, como “a maneira como sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo”, desconstruindo a visão positivista que considera a percepção como algo distinto da sensação. A compreensão fenomenológica da percepção por Merleau-Ponty a coloca sempre em movimento, portanto agora também cinestésica, além de provisória e incompleta, sempre relacionada à atitude corpórea. Ao examinar as noções de percepção e espaço, o filósofo propõe:

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível.

Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. Portanto, ou eu não reflito, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como o ambiente das coisas, ora como seu atributo comum, ou então eu reflito, retomo o espaço em sua fonte, penso atualmente as relações que estão sob essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte, passo do espaço espacializado ao espaço espacializante. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328).

Ao propor que nossos sentidos não são receptores passivos e se encontram sempre prontos para novas situações existenciais, Merleau-Ponty reforça a teoria da percepção que se fundamenta na experiência do sujeito encarnado, do sujeito que olha, sente e, que nessa experiência do corpo fenomenológico, reconhece o espaço como expressivo e simbólico. “Tudo nos reenvia às relações orgânicas entre o sujeito e o espaço, a esse poder do sujeito sobre seu mundo que é a origem do espaço” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 338). Na perspectiva da cultura ocidental, há uma tendência de privilegiar o sentido da visão e a modernidade repleta de imagens favoreceu ainda mais a ênfase do olhar. Nas considerações de Walter Benjamin (2015), foi Baudelaire que encontrou o tipo fisionômico do olhar citadino nos inúmeros desenhos que Guys dedicou às prostitutas, um olhar ora perdido no horizonte, ora tenso e inquieto.

Entende-se por que razão o olhar do citadino está sobrecarregado de funções que têm a ver com a sua segurança. Simmel lembra uma outra exigência, menos evidente, desse olhar: “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que aquele que ouve sem ver. Esse fato contém algo de muito característico das grandes cidades. As relações recíprocas dos seres humanos nas grandes cidades... caracterizam-se por um evidente predomínio da atividade do olhar sobre a do ouvido. As causas principais desse estado de coisas são os meios de transporte coletivos. Antes do aparecimento do ônibus, do trem, do bonde no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de se encontrar durante muitos minutos, ou mesmo horas, a olhar umas para as outras sem dizer uma palavra. (BENJAMIN, 2015, p. 354).

A visão, um dos órgãos do sentido que representa a capacidade de enxergar tudo a nossa volta, é talvez o mais ilusório dos sentidos. Para além de uma Lisboa reinventada pelo olhar artístico de Paulo Vaz, tutoramos que ele a vivencia sem medo, enquanto passava o dia ao lado de Cecília “recolhendo impressões e sensações, por

vezes sem quase dar por isso”, aspirava o cheiro da maresia, sentia a brisa e ouvia o som de “passos andando na calçada com desenhos a preto e branco, de basalto e calcário”. (GERSÃO, 2011, p. 41). É uma Lisboa alcançada por todas as percepções sensoriais: o olfato para o cheiro do mar, a sensação térmica para a brisa do vento, e sim, a visão para as cores. Edward T. Hall (1977) ao investigar sobre aglomeração humana e suas tensões, tanto do ponto de vista das multidões, quanto no círculo familiar e profissional, e sobre a percepção humana do espaço social e pessoal, chamou a atenção para o fato que tanto a pintura como a literatura têm muito a ensinar sobre a maneira em que o homem enxerga o mundo. Hall promove um extenso estudo sobre as percepções dadas pelos sentidos e sinaliza que tudo o que o homem é e faz vincula-se à experiência do espaço.

O sentido humano do espaço é uma síntese de muitos insumos sensoriais: visual, auditivo, cinestésico, olfativo e térmico. Não apenas cada um deles constitui um sistema complexo - como, por exemplo, as dúzias de maneiras diferentes de experimentar visualmente a profundidade — mas todos são modelados e padronizados pela cultura. Daí, não existe nenhuma alternativa para a aceitação do fato de que as pessoas criadas em culturas diferentes vivem em distintos mundos sensoriais. (HALL, 1977, p. 161).

Lisboa, cidade desfocada pela urgência da contemporaneidade ganha, enfim, pelas memórias fragmentadas do nosso protagonista um tempo para (re) inventá-la ao lado de Cecília. As cidades são espaços construídas por muitas subjetividades, sensibilidades diferentes de homens outros, oriundos de todos os lugares, e no caso de Lisboa, é possível citar os judeus, os mulçumanos e os cristãos, apenas para mencionar a coexistência religiosa.

Desse modo, sobre as ruas de Lisboa Paulo Vaz as define, como já apontamos anteriormente, como um espaço fácil de enovelar-se e que é preciso chegar bem perto, mapear seus becos, ruelas e praças, e assim enxergar, o que se completa ou se contradiz. A cidade fragmentada é espelho dos muitos sujeitos que ali passaram e ainda vivem, e que para alcançar a unidade é necessário reunir todos os seus pedaços, o que somente será viável quando for (se) possível preencher as lacunas e interrupções que a história não deu conta de preencher.

Já dissemos nesse trabalho que a descrição do espaço romanesco da obra gersiana inicia na Fundação Gulbenkian, primeiro na sala do diretor do CAM, e em

seguida, nos jardins. Vejamos a passagem do nosso narrador pelos jardins e o que isso pode nos indicar quanto às abstrações do sujeito. Após receber, em uma rápida conversa com o diretor, o convite para uma exposição do olhar sobre o país, Paulo Vaz apenas pede alguns dias para pensar. Em seguida, já dando início ao seu monólogo mental, caminha entre as árvores e senta-se ao ar livre e passa a observar as pessoas que ali estavam ou a namorar, a ler ou a cuidar de crianças que corriam pela relva. Não se alonga no passeio. Os jardins são sobretudo um símbolo bastante recorrente na literatura. Claudete Daflon (2020) ao examinar as representações literárias do Passeio Público do Rio de Janeiro, inaugurado em 1783, observa o jogo de contradição entre um modelo de cidade almejada pela sociedade carioca e um espaço decadente e melancólico. As reflexões apontam para a valorização dos jardins no desenvolvimento das urbes, ora como expressão de uma “natureza civilizada” ou como “dimensão espiritual” dotada a eles.

Claro está a passear é um exercício literário que autoriza ao cronista furtar-se das exigências do documento histórico a favor de narrativas que, no encontro do registro e a tradição oral, participam da construção de um imaginário em torno do jardim e de seu papel na cidade”. (DAFLON, 2020, p. 78).

Chamamos atenção para tal dimensão “espiritual” aludida pela teórica e que está alinhada ao que o rápido passeio pelos jardins do CAM parece provocar em nosso protagonista. Pondo-se como expectador da cena que desenha, Paulo Vaz descreve um quadro edílico revelado pelas palavras relva, água e céu, que o levam a uma paz de espírito. “O verde é uma cor tranquilizante” (GERSÃO, 2011, p.16). Uma permissão temporária para descrever um desenho que se forma e que destoa do trânsito da cidade, pois um avião que risca o céu logo o retira de um estado de fantasia, dos sentimentos ternos provocados pelos pares de namorados abraçados e crianças, para em seguida dar lugar ao olhar cruel que admite ter sempre.

Construído na década de 60, o jardim da Fundação Calouste Gulbenkian é um dos jardins mais emblemáticos do movimento moderno em Portugal e uma referência para a arquitetura paisagista portuguesa. Em meio aos seus questionamentos sobre aceitar ou não o convite e sobre os objetivos da mostra, Paulo Vaz revela-se um crítico cruel e impiedoso no que tange à valorização da cultura em Portugal. “Mas pretendiam exactamente o quê? Que os artistas ajudassem a colocar o país no mapa? (...) num lugar onde a cultura era tão ironicamente maltratada”. (GERSÃO, 2011, p. 17).

Possamos continuar a flunar com Paulo Vaz pelas ruas de Lisboa, mas, de agora em diante, observando algumas questões relacionadas a memórias que nos ajudam a lembrar ou a esquecer os lugares por onde caminhamos ou vivemos.

Cidade: A condição pública da memória

A despeito das discussões¹⁸ contemporâneas sobre qual das memórias – a individual ou coletiva - tem maior prevalência, desejamos ressaltar que mapear as ruas de uma cidade é convocar as muitas memórias atravessadas pelo o que é concreto, visível nas ruas e construções, como também do que não é visível, do que é possível perceber também pelo silêncio do caminhar por estas ruas, e nesse caso, levando em consideração as elaborações já apresentadas a respeito do corpo como limite da subjetividade com o mundo externo e não mais como objeto a ser observado desmembrado do espaço.

O filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) deixou um considerável legado no que tange aos estudos da memória e é dele que tomamos alguns empréstimos sobre o tema, particularmente as definições sobre memória, lembrança e recordação, termos que buscamos utilizar com parcimônia neste trabalho. Sempre considerando as abordagens fenomenológica e sociológica, comumente instadas como antagônicas, o autor pontua a lembrança como uma espécie de imagem, que inclui um páthos e práxis. Uma teoria de memória que leva em conta a lembrança, tanto na forma passiva da presença da lembrança do espírito, quanto na forma ativa da busca da lembrança, a recordação, o esforço da busca, que poderá ou não ser reconhecida ou comemorada ao final.

Apoiados nos postulados do filósofo Paul Ricoeur (2007) e também em Maurice Halbwachs (1990), possamos falar sobre a memória coletiva compartilhada que Paulo Vaz evoca nesse trecho da obra, pois defendemos que as descrições do espaço da rua de Lisboa, com seus monumentos arquitetônicos e históricos referenciam uma memória coletiva-histórica da cidade e do país. Sobre a memória individual, esmiuçaremos mais adiante. A memória produzida a partir de um tempo transcorrido é a lembrança de uma afecção e pressupõe uma anterioridade, uma realidade anterior, o que a dispõe em uma operação diferente da imaginação, pois esta é dada ao território do fantástico e irreal. Pretende-se, portanto, a memória ser fiel ao passado e sua função é o de não esquecer.

¹⁸ Em alusão à problemática referenciada por Paul Ricoeur acerca das duas memórias, que a priori são postas em oposição. Para o autor, nem Platão nem Aristóteles preocuparam-se com tal atribuição (*quem se lembra?*), resumo da radicalização e emergência da subjetividade na discussão contemporânea. (2007, p. 106).

A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo (Santo Agostinho *dixit*), ao “sepultamento” no esquecimento. Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar. Aquilo que, no próximo estudo, chamaremos de dever de memória consiste essencialmente em dever de não esquecer. Assim, boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer. De maneira mais geral, a obsessão do esquecimento passado, presente, vindouro, acrescenta à luz da memória feliz a sombra de uma memória infeliz. (RICOEUR, 2007, p. 48).

Sobre lembrar e esquecer, Paulo Vaz nos revela que há memórias da infância que deseja não lembrar e as omite de Cecília Branco. “Tudo o que disse era rigorosamente verdadeiro, mas referi-te apenas uma parte dos factos” (GERSÃO, 2011, p. 89). Mesmo quando a personagem convoca as lembranças dele com Cecília, os fatos históricos estão presentes e vêm à tona pela memória fragmentada, mas sempre entrecruzada e encadeada na obra. Mas, o que faz Paulo Vaz recordar esse ou aquele fato? O quê, como todo o sujeito viajante ou não, funciona como força motriz para nos levar a essa ou àquela lembrança? No trecho Quatro anos com Cecília, no capítulo 2, Paulo Vaz nos conta o fato histórico do 25 de abril e, antes da Revolução dos Cravos, os comícios do qual como jovem de 18 anos fizera parte. Em seguida, já na década de 80, ele rememora as crises do país que se misturam às lembranças dos quatro anos com Cecília. Em meio, às citações dos amigos da época, dos teatros, cinemas e café, os nomes dos filmes, a luta pela preservação do patrimônio arquitetônico, como o esforço para transformar o Martinho da Arcada¹⁹ em imóvel de interesse público, esse o Café que acompanhou e marcou uma época culturalmente muito decisiva para a estruturação da modernidade em Portugal, e que ainda hoje, busca-se manter viva tais características, permitindo evocar os valores que o tornaram conhecido. Todas essas lembranças estão entremeadas pelas greves, a fome, o desemprego, os desequilíbrios do sistema fiscal e a dívida com o FMI. Tudo, o caos do país, a realidade conturbada pós-revolucionária, mistura-se às lembranças dos anos vividos pelo casal. Limitadas a um tempo e a um espaço, as memórias

¹⁹ O Martinho da Arcada é o café mais antigo de Lisboa, inaugurado em 1782, e que tornou-se famoso por ser muito frequentado por artistas e intelectuais, entre eles o poeta Fernando Pessoa e o escritor José Saramago.

individual e coletiva, como Ricoeur assevera, não são rivais, se complementam sobretudo.

Existe uma trama social, corrobora Mauríce Halbwachs (1990) ao pontuar sobre a memória individual e memória coletiva, da qual nada escapa, pois nossas lembranças encontram-se compartilhadas no grupo, não são solitárias, apoiam-se nas lembranças dos outros, pois "Um homem que se lembra sozinho daquilo que os outros não se lembram assemelha-se a alguém que vê o que os outros não veem" (Halbwachs, p. 228). Há segundo o autor, uma memória pessoal e interna ou autobiográfica e uma memória exterior, social ou histórica, onde estariam compreendidos os fatos nacionais, em que a primeira se apoiaria na segunda, pois toda a história individual está inserida em uma história geral.

E as lembranças compartilhadas em um tempo conturbado, continua Halbwachs, ganham maior importância nas rememorações. Paulo Vaz é um homem engajado em seu tempo, lutou pelo fim do regime salazarista, reconhece que sua geração passou da escuridão para a luz com a revolução, pois assim o diz literalmente, e por isso evoca os acontecimentos históricos do qual vivenciou e que de alguma forma permaneceram em seu espírito. "Tudo isto são memórias soltas, a realidade foi naturalmente muito mais complexa. No entanto ainda conservo alguns recortes de jornais, que agora folheio para recordar fragmentariamente algo do que então acontecia." (GERSÃO, 2011, p. 135). Mas, para cada sujeito, uma parte das lembranças coletivas surgirá com mais intensidade que outras, pois cada memória individual será um ponto de partida, e que seguirá uma direção conforme a perspectiva do lugar que esse indivíduo ocupa. Mesmo para lembrar deste fato histórico e não daquele, ainda apoiados em Halbwachs, é necessário que haja uma identificação, um aspecto em comum com o grupo, que poderá ser uma ideia, um gosto, um ponto de contato com as lembranças do restante do grupo, e assim é necessário que continuem a fazer parte da mesma sociedade.

Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória. Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto. (HALBWACHS, 1990, p. 41).

Nessa malha intercambiante de memórias, sem que haja disputa entre elas, e de onde emergem as lembranças transformadas em linguagens, temos a combinação de diversos elementos. A memória individual, por sua vez, requisita elementos fora dela, pois um homem para evocar seu passado busca pontos de referência fixados na sociedade. Sobre memória individual e como a qual aparece ao Paulo Vaz, trataremos no capítulo a seguir. Cuidadosamente encaixadas, as memórias de Paulo Vaz vão revelando a história da cidade de Lisboa, as suas, da infância e de suas relações familiares e íntimas, em um ir e vir no tempo. Conhecer ou reconhecer-se, ou seja, entender o processo da identidade passa invariavelmente pelo caminho da memória, ainda que este não seja o único. Nas palavras do historiador francês Jacques Le Goff “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (1990, p. 449). Sobre a memória coletiva ou social ou do que uma nação é capaz de lembrar-se sobre sua trajetória histórica, é necessário ressaltar como esta representa um instrumento de poder, e que o seu desconhecimento, tentativas de anulação, invalidações ou fraudes podem repercutir em sérios danos de autoconhecimento e posteriormente desenvolvimento.

A CASA: Lugar de memória, infância e de mulher

“Pois a casa é o nosso canto no mundo”. Optamos por iniciar este capítulo com uma citação de Gaston Bachelard pela compreensão que nela – a casa - está contida a plurissignificação que toda a imagem poética, para usar uma terminologia própria do filósofo e poeta francês, pode abarcar. A imagem poética definida pelo poeta é o produto mais fugaz da consciência humana e só pode ser compreendida no singular e efêmero instante do seu aparecimento. Assim, a imagem da casa não é propriamente a casa, nem tampouco a substitui, mas é a representação ou imaginação, variacional, que projetamos sobre tal objeto. Nos estudos fenomenológicos dos valores do espaço interior, no problema da poética da casa, Bachelard salientou a necessidade de superar a descrição objetiva ou subjetiva do objeto-casa, modesta ou não, e desprover-se de métodos para entender como todos nós humanos, indistintamente, a transformamos em um espaço valorado, de enraizamento primário, de refúgio e proteção do eu, e cuja imagem será construída pela indissociabilidade da memória e imaginação.

Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (BACHELARD, p. 201).

As pesquisas de Gaston Bachelard para entender como a topografia da casa se transforma na topografia do *ser* íntimo apontaram que os mais recônditos cantos de uma residência têm grande importância para as nossas lembranças e para o nosso inconsciente. Por consequência, a casa é valorada não mais no instante vivido, mas a partir da memória e do devaneio. A casa será a grande protetora do sonho e do sonhador e aquela que permitirá dar unidade ao ser pela dinâmica do passado, presente e futuro, pois sem ela, diz Gaston Bachelard, o homem seria um ser disperso. Nela – a casa - a “vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa”. É ela quem guarda a infância imóvel e os valores positivos, mesmo quando ela não existir mais irá ressoar, sem cessar, os ecos do passado. A primeira casa estará sempre de alguma forma presente oniricamente, e apesar dos anos passados, todas as vezes que vivenciarmos uma emoção, seja de solidão, dor, apreensão, medo

ou as muitas expectativas com relação ao futuro, retornará a imagem do primeiro abrigo, a primeira casa verdadeiramente habitada, a casa natal, aquela que irá desdobrar-se em muitas outras e que está enraizada no inconsciente.

Tendo em vista a relevância do espaço ficcional para o efeito de sentidos no texto literário, e a casa assim com a cidade é uma forma espacial, porém em diferente escala, observamos a representação da casa para Paulo Vaz, nosso narrador, a fim de demonstrar como esse espaço no romance *A Cidade de Ulisses* revela tensões e conflitos das personagens, pois as lembranças do exterior, assevera Gaston Bachelard, nunca “terão as mesmas tonalidades das lembranças da casa”. Nossas análises devem centrar-se para além da forma em si ou cairemos na espacialidade estéril. E o que as lembranças de Paulo Vaz é capaz de revelar sobre sua infância, sobre as pessoas que no passado compartilharam a moradia com ele e, acima de tudo, sobre quais valores marcaram o menino com profundidade e reverberam nesse homem adulto, do momento presente em que narra. Pela memória de Paulo Vaz, a casa é revelada um espaço tirânico, dividido para uma criança e para a mãe, Luísa Vaz, sujeito feminino enclausurado na casa, objetificado na sala, refugiado no sótão, lugar de insulamento e também de liberdade. Sobre estas tensões e conflitos no espaço doméstico, nos seus cômodos, nos cantos e recantos que trataremos a seguir.

No trecho do livro nomeado *Em volta de nós* do romance *A Cidade de Ulisses*, pretende o narrador contar-nos quem orbita a história dele e de Cecília Branco, quem eram seus pais, onde nasceram, e no caso dele, em que casa viveu a infância. Através das lembranças do protagonista, e tal perspectiva é importante salientar, e daquilo que ficou registrado em sua memória, é que teremos algum conhecimento dos primeiros anos de sua vida e da moradia que foram experienciados pelos sujeitos então narrados. Temos como proposta nos centrarmos nas experiências do menino Paulo Vaz, rememoradas no tempo presente da narrativa, e de Luísa Vaz, esposa e mãe, revelada por estas mesmas memórias.

A casa como indicadora de traços subjetivos é tema recorrente nos livros da ficcionista portuguesa Teolinda Gersão. Orivaldo Rocha da Silva ao analisar os aspectos de construção da narrativa em *A Casa da Cabeça de Cavallo* (1995) aponta que a casa, assim como o cavalo, possui sentidos múltiplos na narrativa e que o projeto de escrita da autora, o da “arte de contar e recontar histórias”, foi revelado pelas “vozes narrativas na Casa” (2015, p. 137). Assim, reconhecemos que tal espaço

doméstico tem uma peculiar importância não apenas neste romance, mas também em outros da trajetória literária de Teolinda Gersão.

A casa da infância é o primeiro espaço valorado, vivido, imaginado e recordado, já o dissemos, aqui. Os estudos da pesquisadora Joana Marques de Almeida, na Universidade de Lisboa, foram bastante produtivos para as análises aqui propostas. A casa, signo de abrigo, “é o ponto de partida e de chegada, testemunha silenciosa do que há de mais íntimo e privado na vida de quem a povoa” (2015, p.40). Assim, observamos que há uma relação profunda com as identidades que ali começam a ser delineadas. Para Gaston Bachelard, uma das principais referências na reflexão do espaço literário, conforme palavras da autora, a casa é “metáfora de família” e voltar a ela significa retornar à origem.

No romance de Teolinda Gersão, através de fragmentos de memória, Paulo Vaz volta à casa de sua infância e de sua origem da mesma forma que o grego Ulisses, personagem de *Odisseia*, viaja à Ítaca. A experiência original, a do retorno à origem, vivida por Paulo Vaz é também a essência do mito de Ulisses. É possível assinalar, portanto, um ponto de contato entre a personagem de Homero (2006) e aquela criada por Teolinda Gersão. Ambos trilham uma viagem para casa e Paulo Vaz a faz com intuito de autoconhecimento, um trajeto doloroso, pois afirma não ter conhecido o amor paterno da infância guarda lembranças que prefere esquecer. “Gostaria de ouvir-te, mas não gostava de falar de mim. Sobretudo a infância, preferia esquecer-la. Em contraste com a tua infância luminosa, a minha era demasiado sombria pra ser contada”. (GERSÃO, 2011, p. 89).

São nessas lembranças obscurecidas pela dor que acompanhamos a narração de Paulo Vaz. Primeiramente é preciso salientar que as recordações do artista plástico não nos ofertam muitas informações sobre os objetos, os móveis e utensílios do espaço interno da obra, nosso foco agora. Sabemos apenas que a casa estava localizada num andar “pequeno”, porém, “confortável” (GERSÃO, 2011, p. 94). Recorreremos também às pontuações de Osman Lins sobre o espaço, sua função, e tipologia de diferentes ambientações, por ocasião de suas análises da obra de Lima Barreto, e que nos iluminam para a análise do espaço doméstico de *A Cidade de Ulisses*. Osman Lins considera que a disposição de objetos nos fornece características das personagens, mas esclarece tratar-se de um caminho de duas

vias, pois “se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia” (1976, p. 99).

Logo, retomemos: já dissemos que a casa da infância é “pequena” e “confortável”. Entretanto, os poucos móveis desta habitação só os conhecemos quando desaparecem, na ocasião em que Sidônio Ramos, pai de Paulo Vaz, os vende para pagar as dívidas de jogo: o relógio de pé no alto da entrada, o contador de pau preto, a mobília da sala de jantar, duas mesas de jogo e os candeeiros da sala, além das pratas, e uma mesinha de encostar. Ainda tendo como base as considerações de Osman Lins (1976) de que os objetos dispostos no espaço possuem sempre uma função, podemos dizer que tal mobília apenas é mencionada e justificada pela ausência, ou seja, para indicar a falência e ruína do patriarca e do que realmente tinha valor para o nosso protagonista-narrador. Mais uma vez a descrição da cena somente pelo descrever é inumana e transforma o homem em acessório das coisas (Lukács, 2011). É a arte de narrar a experiência humana que estabelece a tensão, principalmente quando a descrição é feita pela personagem que está agindo. O que explica a falta de detalhamento do ambiente da sala. “Mas a desapareição que me interessava, a única de que facto eu dava conta, era a do espólio da minha mãe. O resto não me importava, nem sequer fiz perguntas (...)” (GERSÃO, 2011, p.111). Também, não há qualquer menção sobre os quartos da casa, o que poderia demonstrar uma perspectiva amorosa e mais íntima dos pais.

Assim, com pouquíssimas referências e certo ocultamento dos móveis, mas de fundamental importância nas lembranças do narrador, a casa-memória vai ganhando tintas de espaço arbitrário e ditador. “A ideia que guardo é a da casa como um espaço dividido, o espaço ameaçador do meu pai e o mundo aventureiro e secreto da minha mãe. Passava-se de um para o outro através da *escada* (GERSÃO, 2011. p. 97; grifo nosso). Paulo Vaz, é preciso dizer, é filho de um militar, que levava para o interior da casa a disciplina do exército. O menino nasceu e cresceu durante o salazarismo e, na adolescência, foi às ruas protestar contra a ditadura. Compartilhamos a ideia de que os regimes totalitários fortalecem o patriarcalismo. Álvaro Cardoso Gomes assevera que o Salazarismo configurou um fenômeno ideológico “a ponto de interferir no modo de pensar dos portugueses, no modo de escrever, nas relações matrimoniais, na pedagogia” (1993, p.86). Por isso, é importante que os espaços sejam pensados de maneira interseccionada com outras áreas de estudo sociocultural-histórico, pois o

que habita ou o que ocorre no espaço público das ruas de Lisboa também, de alguma forma, reverbera nos conflitos da narrativa. Novamente nos apoiamos a Osman Lins, que enumera que as tensões do romance tanto podem ser interpessoais como podem se deslocar para o espaço. Em *A Cidade de Ulisses*, as tensões ocorrem na sala e atingem também o sótão, quando no confronto entre mãe e filho, o que mais adiante melhor nos deteremos.

Agora, chamamos a atenção para o elemento *escada* no texto, que divide a casa e tem grande importância na memória de Paulo Vaz. Antonio Candido nos estudos sobre o romance *L'Assomoir*, de Emile Zola, pondera sobre como a escada, a partir da urbanização do século XIX, logo ocupou um posicionamento central no espaço simbólico

(...) a escada, que logo passou de traço realista a cenário fantástico e daí a espaço simbólico. Escadas que recebem a sombra hesitante de Raskolnikof; que conectam os modos da hipocrisia burguesa em Pot-Bouille, de Zola; que alegorizam a subida espiritual da conversão em Ash Wednesday, de T. S. Eliot; que projetam o destino das famílias decadentes na peça de Jorge Andrade; ou recebem o desfile dos personagens-fixações em 8 1/2, de Fellini. As escadas meramente metafóricas (como a de Jacó, no mito bíblico, e a Vermelha, em que Oswald de Andrade a transformou para representar a conversão política) são completadas por este produto de uma transformação radical do espaço urbano: a escada real das casas, – dando lugar a um renovo de figuração, multiplicando as possibilidades de simbolizar. (CANDIDO, 2006, p. 40).

Gaston Bachelard defende a verticalidade da casa, assegurada pela polaridade do sótão e porão, assinalados como os guardiões dos medos e sonhos. Há utilidade para os dois e do sótão falaremos mais adiante. Mas, ao citar o psicanalista C. G. Jung, o filósofo francês pretende mostrar que a dupla imagem tem em comum a garantia da análise dos medos que habitam a casa.

Encontraremos no livro de Jung: *L'Homme à la Découverte de Son Âme* (O Homem na Descoberta de Sua Alma), tradução francesa, página 203, uma comparação que deve tornar clara a esperança que tem o ser consciente "de aniquilar a autonomia dos complexos desbatizando-os". A imagem é a seguinte: "A consciência se comporta então como um homem que, ouvindo um barulho suspeito no porão, se precipita para o sótão para constatar que aí não há ladrões e que, por consequência, o barulho era pura imaginação. Na realidade, esse homem prudente não ousou aventurar-se ao porão. (BACHELARD, p. 209).

Sobre a escada, Gaston Bachelard afirma que descemos sempre a que nos leva para o porão, enquanto que para o sótão, podemos subir ou descer. Com grande potencial simbólico, a escada para Paulo Vaz não apenas divide dois espaços físicos da casa da infância, mas como também separa dois mundos antagônicos, o do opressor do pai e o da liberdade da mãe. A parte inferior da casa é a obscuridade do porão, embora tal aposento não exista de fato na casa da infância, é ela que está abaixo do sótão e é habitada pelo pai enfurecido, e espaço que condensa as emoções e lembranças que ele deseja esquecer. Fora do sótão, o menino vive o sentimento do abandono, do desamor e do perigo. A certa altura da narrativa, uma porta fechada no sótão irrompe um dos momentos mais dramáticos do texto de Teolinda Gersão. Impedida de entrar no cômodo onde a mãe refugiava-se para pintar, a criança sente-se rejeitada e reivindica fazer parte daquele mundo próprio da mãe, separado do restante da casa. Estar fora dele era estar, por consequência, fora da vida da mãe. Na sensibilidade infantil não estar no sótão era, pois, a própria morte, o que culmina em uma reação de desespero e socorro. “(...) atirei com o frasco, que se estilhaçou contra a parede, e desatei aos gritos como se o mundo acabasse. Porque, de certo modo, acabara”. (GERSÃO, 2011, p. 100).

A escada é a possibilidade para o menino eliminar as sombras que o atormentavam durante o sono, e que ao acordar o levava ao porto seguro do colo da mãe. Simbolicamente, a escada está associada à ascensão, à via de comunicação de sentidos duplos entre diferentes níveis, e até à ligação entre o céu e a terra, do terrestre às nuvens. A ação de subir a escada, galgar os degraus, passar de um lugar ao outro por tal elemento, podemos associar ainda ao rito de passagem, celebrações de transição particulares do indivíduo, seja social, religiosa ou comunitária, mas que sobretudo marcam momentos cruciais na experiência humana porque são capazes de indicar quase sempre a própria mudança e/ou renovação do sujeito. Através da escada que dá acesso ao sótão, e pela transfiguração desta, o menino não somente passava de um ambiente ao outro, mas alterava um estado do ser. “Passava-se de um para o outro através da escada: o sótão era um lugar ilimitado, como se boiasse no ar ou assentasse nas nuvens” (GERSÃO, 2011. p. 97).

Aplicamos ao elemento, portanto, um simbolismo importante na narrativa, de passagem que vai além do físico e alcança a subjetividade, que permite migrar do espaço autoritário para o de liberdade e elo entre filho e a mãe, Luísa Vaz. Enquanto

passagem, os dois mundos ainda irão coexistir no percurso da escada. Quando, em sonho, o menino se vê subindo com a mãe as escadas de um edifício suntuoso e avista painéis de vitrais, cheios de luz no meio da escada, não consegue, ainda, desvencilhar-se da violência do pai, caracterizado como “irascível”, “histérico” e “incapaz de amar”. Vemos a luz que ilumina o sombrio da infância, que eleva até liberdade do sótão, mas há também a violência e o medo, pois ao ver a cena em que a mãe escolhe um tecido, Paulo Vaz constata:

Mas quando o empregado começou a desenrolá-lo em cima do balcão, a seda, aparentemente lindíssima, estava cheia de buracos, como se tivessem atirado rajadas de chumbo contra ela. O rolo inteiro estava estragado. Foi nesse momento que acordei. (GERSÃO, 2011, p. 123).

Mesmo quando adulto, o espaço dividido entre o andar de cima e o de baixo ainda concentra subjetividades antagônicas. Desse último, Paulo Vaz informa que “libertou” o espaço para que a arte de Cecília pudesse ocupá-lo. No ateliê, ele instala um espaço do meio, um mezanino, para o qual uma escada o leva até o refúgio. Dali observava Cecília trabalhar e onde podia sentir-se seguro e longe do andar de baixo, onde não podia viver e onde “as coisas” o agrediam. Só o mezanino o salvava. “Aí tudo era mais pequeno e acolhedor e sobretudo menos caótico. No lugar onde trabalhava nem sequer eu via, mas saber que estarias em baixo da escada, junto da janela, protegia-me de algum modo de mim próprio” (GERSÃO, 2011, p. 138). Curioso é de quem o artista se protege: de si próprio. Qual poderia ser a ameaça que o próprio artista representava para ele? Do que ou para onde Paulo Vaz estava sempre em fuga? Talvez possamos estabelecer algumas impressões ao encontrar diferenças e semelhanças entre ele e Ulisses de Homero. Mas, isso só faremos no capítulo posterior.

Possamos agora centralizar as reflexões nas relações do sujeito feminino Luísa Vaz, silenciada e apresentada pelas memórias do filho Paulo Vaz, com o espaço da casa. Na memória do narrador, agora a casa-opressão do menino é também a casa-prisão para Luísa Vaz. Devemos pontuar que a sociedade patriarcal destinou às mulheres o espaço da casa, o espaço privado, e nele deveriam habitar e ser preservados os valores da era vitoriana. O culto às virtudes e aos bons costumes da era vitoriana adentrou o século XX, ainda que revestido por uma máscara de hipocrisia em muitas sociedades. Mônica Figueiredo em seus estudos sobre o corpo, a casa e

a cidade, aponta sobre como a idealização da família, traço característico desse período, gerou também a idealização do indivíduo, transformando o espaço doméstico em uma grande representação teatral.

Nesse contexto, o lar era o palco primeiro para as representações diárias e era também o espaço que o feminino estava confinado, protegido das ameaças que vinha da rua. Surge o direito doméstico – mais uma invenção oitocentista – que, ao mesmo tempo que cultuava o papel da mulher com a rainha do lar, perversamente também a imobilizava, retirando-lhe qualquer direito de evasão. (FIGUEIREDO, 2011, p. 30).

Aos homens, destinou-se o espaço da rua, o público. Na história das conquistas marítimas dos portugueses, as viagens foram álibis para que os homens se lançassem ao mar e, conforme o narrador de Teolinda Gersão, recuperassem “sua liberdade por inteiro”. Foi assim também para “Ulisses encontra na guerra de Tróia um álibi perfeito para abandonar Penélope”. No caso português, os homens deixaram mulheres e filhos em busca de novos mundos. Motivados pela fome do ouro e riquezas do Brasil, pelo cheiro das especiarias da Índia, pela fé em Deus, pelo espírito de aventura ou pela ânsia de poder, os portugueses impulsionaram a corrida primeiro ao Atlântico, depois ao Índico e os mares da Ásia e Oceania, do século XV ao XVIII, enquanto a Europa mergulhava em intermináveis guerras de poder sob as bandeiras religiosas.

O movimento dos portugueses pelos mares, que segundo os historiadores abrangeu um pouco de tudo, de troca de riquezas e ideias, confronto de culturas até evangelização à mão armada, recebeu diferentes designações: expansão, conquistas, descobrimentos, evangelização, império ou civilização. Segundo o historiador Antônio Borges Coelho, a lista do vocábulo é infinita, atualizada e reatualizada por novas perspectivas históricas. Entre todos os termos, o “civilizar é um resto à mercê do caixote do lixo da História mas que alguns gostariam de ver recuperado. A expressão encontro de culturas, encontro real, permite aplacar as consciências sensíveis”. (2000, p. 60). O fato é que por um motivo ou outro, os portugueses desde sempre viram no mar a porta de saída ou de chegada. Paulo Vaz, longe de absolver os europeus, nos aponta

Íamos procurar o longe, descurando o que ficava perto. O país despovoava-se, não havia braços nem vontade para cultivar, nem pescar e era demasiado caro o esforço contínuo da guerra, porque a expansão se fazia pelas armas. A “glória de mandar” desfez-se

rapidamente em vaidade e espuma. O Velho do Restelo foi sempre criticado e mal-visto, e ninguém aproveitou uma única palavra do que ele disse”. (GERSÃO, 2011, p. 61).

Nas muitas embarcações que partiram dos portos de Lisboa, poucas mulheres seguiam. Apenas aquelas apontadas nos registros de navegação como “de vida fácil”, convidadas a tentarem a sorte na Índia ou ainda as órfãs. Na volta das expedições, chegavam muitas escravas. Assim, partiam os homens pelos mares onde a morte era dada como certa. Morriam nas batalhas ou das doenças, enquanto as mulheres permaneciam em terra na espera do retorno. Partiam para os descobrimentos, assim como partiram antes para as cruzadas e depois na emigração e guerra colonial. No romance de Teolinda Gersão, é Luísa Vaz na condição de mulhercasada que cumpre esse papel, embora o marido não tenha partido pelo mar. Mas, de alguma forma ela vivia uma solidão de viuvez. Casada com um major do exército, Luísa Vaz vivia sitiada no espaço privado e precisava manter determinadas aparências, por isso não poderia trabalhar, nem tampouco ter uma renda própria. Como as mulheres de bem do seu tempo, também não deveria sair às ruas sozinhas, ter autoestima, e necessitava, pois, ser subserviente, invisível aos olhos do mundo. O narrador diz textualmente sobre a modéstia de sua aparência, seu caráter beato, devota e incorruptível. Um encarceramento manifestado pela pobreza pessoal e a serviço da preservação do casamento por parte do pai.

Além de estar invisível aos olhos do mundo e enclausurada, Luísa Vaz é um corpo invisível também na sala da casa. José Ornelas (2005), no ensaio “Corpo e Linguagem”, menciona que a denunciar todas as formas de opressão, não somente as que sacrificam o sujeito-mulher, Teolinda Gersão propõe uma narrativa transgressora contra um sistema opressivo da sociedade patriarcal. É a luta pela subversão do espaço privilegiado masculino, com o objetivo de construir outro espaço onde a mulher possa ter voz. As personagens femininas de Teolinda Gersão resistem à normatividade do sistema repressivo com suas práticas regulatórias e disciplinares, considera José Ornelas ao destacar protagonistas dos romances *O Silêncio* (1981) e *A Casa da Cabeça de Cavallo* (1995) e defende que o discurso do patriarcado, assim como o fascismo, destrói os corpos femininos. Também em *A cidade de Ulisses* encontramos outra personagem gersiana, cujo corpo é invisibilizado e que de alguma forma necessita ser resgatado. Ao lembrar a figura materna, o narrador a expõe objetificada, coisificada, tal qual um objeto decorativo que deveria estar devidamente

organizado e limpo quando o Major Sidônio Ramos chegasse. Como a mesa que precisava estar posta e as cadeiras no lugar, também o corpo de Luísa precisava estar de prontidão.

Então sentava-se na sala e esperava-o. Esperar já também um modo de servi-lo, de criar à volta um espaço vazio que o antecipava e que ele *pisaria* ao entrar. E tudo o que a seguir ela dissesse ou o fizesse seria atento e rigoroso, como se o cumprisse à risca um manual de instruções. (GERSÃO, 2011, p. 92).

A sala é ocupada pelo mundo de Sidônio Ramos. É ele, com sua austeridade e disciplina, que decide o que Luísa veste e como ela irá ocupar o seu tempo. Define seu comportamento e se deve ou não trabalhar e ter renda. Até que descubra na arte um movimento de resistência, o mundo de Sidônio Ramos é o mundo de Luísa, sem gostos, sem vontade, sem identidade. A espera de Luísa pela chegada de Sidônio Ramos é também a de Penélope pelo retorno de Ulisses à Ítaca. O *pisar* do oficial do exército nos remete às marchas das botas, prenúncio de violência e marco da austeridade do único sujeito que deveria dominar o espaço. Nem mesmo o piano, dado como símbolo de família abastadas na sociedade burguesa, ficaria na sala, pois trata-se de uma referência à Luísa, que também não pode usar suas tintas e pincéis e sujar o chão. Resta à Luísa Vaz o sótão, espaço primeiro de refúgio e insulamento, que logo se transforma em espaço-libertador.

Segundo José Ornelas (2005), muitas das personagens femininas de Teolinda Gersão resgatam seus corpos, enfrentam o desafio de (re)construir espaços seus, superam os espaços vazios que lhe são designados e subvertem, ao final, o confinamento e a clausura.

O fato é que a narrativa gersiana sempre faz uso da capacidade das suas personagens para criar mundos alternativos, para denunciar e desenvolver as condições que reprimem e enclausuram o ser humano, e para levarem a cabo ações que subvertem as instituições que reprimem e confinam. (ORNELAS, 2005, p. 105).

A ideologia fascista dos 48 anos de ditadura salazarista tutelou a propagação do mito da esposa obediente, mãe instintiva, mulher passiva e recatada. A literatura emergente após a Revolução de 25 de abril de 1974 expôs uma nova representação feminina, que se tornou possível a partir das mudanças políticas-sociais. A denúncia da repressão e opressão masculina e a atribuição de um novo papel social à mulher

portuguesa já tinha eclodido na literatura com a publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972, obra antes proibida pelo regime. As autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa davam um basta ao silenciamento feminino e reivindicavam um espaço de emancipação sobretudo do corpo feminino. Luísa Vaz não buscou o caminho das letras, mas o das artes plásticas para a sua independência e autonomia. Procurou construir um espaço para si no sótão da casa. É o que veremos a seguir.

O sótão-útero de Luísa

Se o porão e os subterrâneos, ou no caso de Paulo Vaz as dependências do andar inferior, são habitados pelos medos humanos mais profundos, o sótão é o espaço do sonho, e acima dele está o telhado representando a racionalidade que protege o homem do tempo. Chegamos, então ao sótão, que no geral, nas moradias modernas, é o espaço destinado para repositório de coisas que não desejamos ou precisamos ter à vista dos olhos, daquilo que não nos servem mais. Na topoanálise de Gaston Bachelard, a casa é imaginada como um ser vertical marcada pela polaridade do porão e do sótão.

As marcas dessa polaridade são tão profundas que abrem, de alguma forma, duas perspectivas muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. (BACHELARD, p. 208).

No entanto, é o sujeito que atribui valores ao espaço e o preenche de significados. Quando Paulo Vaz faz sua viagem de retorno à casa da infância, o sótão é recordação de afeto e segurança. “O tempo que passei no sótão foi de longe o mais feliz da minha infância” (GERSÃO, 2011, p. 97). Nas palavras da pesquisadora Joana Marques de Almeida “a casa pode ser considerada um símbolo feminino, no sentido de mãe, de seio maternal” (2015, p. 40). Tomamos como empréstimo tal assertiva porque concordamos que, no sótão, o menino recordado pelo protagonista adulto não só viveu o melhor da infância, como também o vinculou ao materno e às referências de carinho e proteção. Nomeamos o cômodo de sótão-útero, com pulsão de vida e de morte, aquele que remete ao órgão feminino onde a vida é gestada. Lá, o menino irá amadurecer e lá também a arte nascerá. Vale lembrar também que a expulsão do útero é o primeiro desabrigo vivenciado pelo homem, por isso o menino não quer ficar do lado de fora, quer manter-se nele, seguro e livre dos perigos externos. Na narrativa de Teolinda Gersão, expulsos da sala, mãe e filho, já o dissemos, são refugiados no sótão. Para o menino, o espaço vai simbolizar segurança e, em seguida, cumplicidade e vínculos com a arte que começa a florescer.

Então tudo começava a ser possível: bastava eu querer e uma coisa aparecida: o sol, um pássaro, uma árvore, uma folha de erva. Ela dizia sim, e sorria. Éramos cúmplices e partilhávamos um poder mágico,

cada um desenhando numa folha de papel. Estávamos no centro do mundo, e ele obedecia (GERSÃO, 2011, p.97).

Luísa Vaz, de corpo invisível, sujeito sem voz e silenciado na sala e cuja autoestima era nula. Quando o filho pôde enfim ter acesso aos quadros que a mãe pintava em vida, descobriu também uma sensualidade reprimida. As pinturas de natureza morta revelavam solidão e melancolia, mas nos frutos vermelhos e carnudos, por vezes partido (GERSÃO, 2011, p. 110), reconheceu um lado feminino que Luísa não pôde exercitar. É no espaço do sótão que tudo começa a mudar, caracterizado primeiramente como um lugar de refúgio e de insulamento. Em suas memórias, Paulo Vaz chega a mencionar que uma saída para o aprisionamento da mãe poderia ter sido levar o sótão para outra casa. Mas, como não foi possível, restou a ele conviver com o sentimento da culpa por ter sido uma “fatalidade” na vida de Luísa, o motivo pelo qual a fez permanecer no casamento. “Por vezes penso: ela amou-me a tal ponto que renunciou por mim ao que mais amava. A criação é dura, profundamente egoísta” (GERSÃO, 2011, p. 120).

Mas, o sótão também é mutável na narrativa. Torna-se lugar de transgressão para Luísa Vaz e da única subversão cometida por ela, o exercício da arte, única forma de ultrapassar o espaço privado. Silenciada, será através das telas que adquire a linguagem. De refúgio, o sótão eleva-se para o lugar onde são gestados os artistas plásticos e depois de onde é possível ver nascer a liberdade. Ali, desenvolve-se o experimento da arte, transformada em resistência e paixão por e para Luísa. Havia no sótão apenas uma janela, mais precisamente um alóio, com abertura parcial sobre o telhado, porém o suficiente para abrir-se às novas possibilidades de outra existência. A janela é o limite, a possibilidade de enxergar o rio que leva até o mar, tão simbólico e recorrente na literatura portuguesa. Simbolicamente, o mar expressa a dinâmica da vida. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “tudo sai do mar e tudo retorna e ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos.” (2015, p. 592). Já a janela é o que liga o mundo interior, o do âmbito do privado, ao externo e público de Lisboa. Há uma simbologia recorrente e que não podemos ignorar. “Na janela se estrutura uma geometria do limiar, do intermédio: diante dela se desdobram rua, campo e céu – para aquele que escolhe estar dentro de casa. Ela é o lugar-entre de um contato suspenso, promessa e imposição de distância”. (FAGUNDES, 2020, p. 153).

A janela de contato com dois mundos não é completamente uma janela. O narrador diz e frisamos “um retângulo de vidro no tecto esconso, que parcialmente podia se abrir sobre o telhado”. (GERSÃO, p.98). Ora, Luísa não tinha sequer uma visão ampla do mundo exterior e o sótão podia ser mais uma vez um espaço de clausura, entretanto, desdobra-se para um mundo novo alimentado pela imaginação. A pintura renascentista já tinha nos apresentado a experiência visual proporcionada pelos limites do quadro-janela, em que a tridimensionalidade da imagem resultava na sensação de continuidade, apesar da descontinuidade original do material. Modelos ópticos que, no século XIX, teriam desdobramentos na fotografia e no cinema para a construção ilusória da realidade. Mônica Genelhu Fagundes (2020) em suas investigações sobre as muitas janelas no único romance de Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, lembra a formulação do arquiteto do renascimento Leon Battista Alberti, em seu tratado *De pictura*, de 1435, que elege justamente a figura da janela como símbolo da nova pintura. A janela não é uma simples abertura no visível: ela é antes a abertura que permite o próprio ver. O que se tem aí, então, não é a pintura como acesso ao visível, e sim a pintura como o espaço que faz surgir o visível. Das recordações da infância, Paulo Vaz tinha o mar com uma das mais antigas. Como da janela surgia o mar alimentado pela imaginação e pincéis, também pelas telas era possível fugir: “Ela não precisava de mim para ser feliz ali, para fugir de casa, pelas portas que abria no fundo do quadro. Para fugir no rio, nos barcos, no mar que pintava de azul”, (GERSÃO, 2011, p.9).

Vale ressaltar que o romance de Teolinda Gersão é de uma plasticidade ímpar, profundamente alinhado à proposta do diálogo com as artes, sobretudo no capítulo “Em volta de Lisboa”, do qual para cada página há uma paisagem de Lisboa. O que ressaltamos, agora, é o simbolismo da janela no texto gersiano a partir da personagem Luísa Vaz, que transforma a janela num aparato para ver e pintar o mundo e de onde podia se ver o rio, que levaria até o mar. “Da janela não se via o mar mas sabia-se que estava lá porque era até ele que deslizava o rio” (GERSÃO, 2011, p. 98). A visão do mundo externo pela janela é imperfeita, imprecisa. Lembremos: é uma janela quase janela, incompleta, parcial, de onde Luísa só acessava se estivesse sentada por causa de sua inclinação no teto, e de onde Paulo Vaz só acessava se subisse em uma cadeira. Até então, as janelas, a da sala, podiam somente levá-la ao caminho do pecado e da perdição. Sidônio Ramos não hesitou em arrumar-lhe ocupação antes

“que ela começasse a suspirar pelas janelas e a olhar com demasiada atenção quem passasse na rua (e passavam muitos homens na rua).” (GERSÃO, 2011, p. 95). No sótão, cabe à abstração da mãe e do menino ampliar seus horizontes a partir da janela (quase janela), conforme seus desejos e aspiração de liberdade. Desse modo, chegar até o mar, tão expressivo e figurado pela literatura portuguesa. Símbolo de descobertas de novos mundos, muitas vezes vilão e herói na literatura, mas inevitavelmente descrito e presente na escrita portuguesa.

Quando Paulo Vaz é procurado pela antiga criada da família, que revela a existência de um espólio artístico da mãe, e vai à casa do pai à procura dos quadros percebe a falta de móveis e objetos. Ao perguntar ao pai pelas fotografias da mãe, lembranças que de fato importavam ao protagonista, descobre que tinham sido metidas em uma gaveta. Segundo Gaston Bachelard, há também uma casa das coisas como gavetas, cofres e armários, lugares capazes de guardar fantasias antes mesmo de conhecermos a realidade dos objetos ali guardados. O que desejamos chamar a atenção é que há certo simbolismo no fato de Sidônio Ramos tê-las “metido em uma gaveta”. A palavra usada implica o descuido, o descaso, o desamor. As fotos não foram guardadas ou preservadas. O major faz questão das molduras, mas despreza a memória de Luísa Vaz. Na prática, o que ele Sidônio Ramos faz com as imagens é o que fez enquanto ela estava viva. Ele não a olha, não a reconhece enquanto sujeito, pois guardar também é velar ou cuidar. A atitude provoca indignação ao filho.

Há um simbolismo nas gavetas, que como nos cantos da casa, são o reduto daquilo que ainda não conhecemos, portanto, uma vez desconhecido são também território da imaginação. Assim, como uma caixa, uma chave, possa instigar os mais longínquos devaneios. Para além do valor simbólico e na perspectiva da indissociabilidade do tempo-espço na narrativa, é possível afirmar que no espaço da gaveta pode-se condensar o tempo.

Em outra gaveta da obra, a da cómoda no apartamento em que morava com o artista, Cecília Branco guardava projetos, esboços e o plano solitário da maternidade. Em certo trecho, o protagonista afirma que fosse o que estivesse guardado na gaveta não estaria imóvel. A alusão tanto pode ser ao projeto artístico de Cecília - que tinha um modo próprio de produzir, pois reunia informações e notas em pequenos cadernos – como poder referir-se ao projeto de ser mãe. Crescia também dentro de Cecília

aquela que seria sua maior obra, um filho. O sonho secreto que não dividia com Paulo Vaz. Sabemos que a maternidade foi e ainda é, em pleno século XXI, um grande desafio para as mulheres que desejam se mãe e ao mesmo tempo estarem inseridas no mercado de trabalho. Luísa Vaz e Cecília Branco enfrentaram o desafio de exercerem sua arte, simultaneamente à maternidade. Quanto à primeira, são inúmeras as passagens em que Luísa precisa desdobrar-se para dividir o tempo de atenção e educação do filho e a pintura. Sem a colaboração do marido, o narrador menciona era “tarefa de mãe, para isso lhe fizera um filho. Não para que o empurrasse para os braços dele (Sidônio Ramos), nem para que o deixasse em lágrimas atrás da porta, enquanto ela pintava” (GERSÃO, 2011, p. 120). A educação do filho coube somente à Luísa, que movida pelo medo também não deixava o menino a sós com o pai. Anos depois, o filho reconhece as renúncias que a mãe obrigou-se a fazer em função da maternidade.

Se queria encontrar-se e seguir o seu caminho, deveria ter tido a coragem de me deixar, na infância, do outro lado da porta. Por muito que eu gritasse e batesse com os punhos, ela nunca deveria tê-la aberto. (GERSÃO, 2011, p. 120).

Já Cecília Branco se aventura primeiro a uma gestação não autorizada pelo parceiro, uma espécie de produção independente interrompida pela negativa do pai e pelo tombo na escada do ateliê que a leva ao aborto. Anos depois, os planos de realizar uma exposição de arte por muito tempo também foi deixado de lado, pois, sem muito tempo livre com as crianças pequenas, precisou ser “simplesmente a ‘mãe’, ou a mulher daquele homem afável” (2011, p. 227). O fato é que conciliar os dois papéis – artista e mãe – foi sempre um desafio para as duas mulheres, ainda que separadas por épocas distintas. Assim, a gaveta guardou para Cecília a vontade da maternidade por algum tempo e guardou também os projetos profissionais por mais tempo ainda, ainda que nunca tenha deixado de pintar.

Nas gavetas, tencionamos preservar de algum modo algo que nos é importante, ora como protetora da memória, ora como esconderijo de algo para essa mesma memória. No caso de Sidônio Ramos, acreditamos na segunda hipótese, pois enfiar as fotos de Luísa em uma gaveta é reiterar o que fez com a esposa durante todo o casamento: apagar a sua existência no espaço, porque como já dissemos neste estudo o sujeito se concretiza e deixa rastro na espacialidade. Faz parte dele, estabelece trocas, é construído e o constrói simultaneamente. Novamente,

observamos um breve paralelo entre os dois sujeitos femininos da obra: quando Paulo Vaz visita Gonçalo Marques para conhecer o espólio de Cecília e observa as fotografias da artista distribuídas pela casa, é capaz de perceber sua forte presença no espaço. “Estavas lá, na atmosfera acolhedora e alegre que se desprendia das coisas, da harmonia do conjunto, no acerto da disposição dos móveis, na escolha dos objectos, nas pregas suaves das cortinas”. (GERSÃO, 2011, p.227).

Todavia, Luísa Vaz não teve a possibilidade de realizar-se enquanto sujeito e nem mesmo na situação absurda do post mortem. Quantos sujeitos se constituem postumamente. “Ele era um sujeito tão bom”, atribuem sem nunca na vida ter sido. No caso de Luísa, estamos, conforme Brandão e Oliveira (2001), diante de uma dupla morte: do sujeito nos lugares e dos lugares no sujeito. No hospital onde vive os últimos anos de vida, Luísa continuou em silêncio e o relógio parado no armário de parede ao fundo do corredor é a representação do corpo inerte da personagem portadora da doença de Alzheimer. O tempo que não passa figura também a falta de movimento dos pacientes, pois poucos conseguiam chegar até a sala de jantar para fazer as refeições. O relógio, testemunha singular para Luísa, metaforiza o tempo interrompido nos anos de casamento quando precisava exercer o papel de esposa submissa. Outrora, como agora, a vida está suspensa no tempo para Luísa.

Durante o almoço ela conversava – o que significava concordar com tudo o que o meu pai dizia sempre com medo de ainda assim poder dizer alguma coisa errada – e nunca olhava o relógio para ver as horas. Mas, quando depois do café ela o vinha acompanhar à porta, o tempo interrompido parecia outra vez soldar-se: olhava para o relógio de pêndulo da entrada e corria novamente escada acima, em direção ao sótão. (GERSÃO, 2011, p. 96)

A morte de Luísa é simbólica e representa a forma como viveu, em luta contra o apagamento e resistindo através da arte. Antes da morte física, a criada Alberta já o dissera, “Ela não morreu mas é a mesma coisa, não é verdade” (GERSÃO, 2011, p.109). Já vivendo em um lar de idosos, Luísa Vaz buscou nas gavetas indícios de sua própria existência, como parece indicar o narrador: “Mas logo a seguir podia por exemplo começar a esvaziar armários e gavetas, como procurasse alguma coisa” (GERSÃO, 2011, p. 119). No hospital, o mar, antes o horizonte através da janela do sótão para Luísa, é substituído pela parede branca do hospital. A parede, diz o narrador, agora é uma tela branca. A parede que se torna tela reforça a ideia de que

o mundo é a visão de quem o olha. O conto “O retrato oval” do poeta e contista Edgar Allan Poe apresenta dois relatos que se encaixam, mas não se confundem. A primeira narra a história de um homem que procura abrigo em um castelo desocupado e se encanta com uma pintura de uma jovem muito bela. Mas, é a segunda que nos chama a atenção. A primeira narrativa é interrompida para que a segunda possa ser encaixada e narra como o homem toma conhecimento da história da jovem. Pela leitura de um livro de descrição, ele descobre que a jovem deu a vida para agradar o esposo, um artista que desejava pintar o seu retrato. Ela morreu em decorrência de ter permanecido sentada por muito tempo, e sucumbiu o espírito enquanto o pintor realizava o seu trabalho. Ao final, vê, diante de si, a esposa morta. Voltando à primeira história, o traço do terror e fantástico está no fato do homem ter percebido o quadro vivo. Ao observar a obra de arte, pôde o observador deixar-se levar pela imaginação livre. Ao ver-se diante da doença da mãe, Paulo Vaz afirma: “Nunca me ocorreu que um dia ela poderia furar a tela e passar para o outro lado, como se passasse para o outro lado de um espelho e fugisse para onde já ninguém a podia acompanhar”. (GERSÃO, 2011, p. 118). Vencida pela doença, Luísa Vaz continuou a viver outro mundo possível, como aquele que a arte lhe proporcionara. Ela morre sem memória e sem a linguagem pela qual tantos anos foi sua expressão, a da arte. Apenas, a memória do filho e o espólio da arte serão capazes de testemunhar a sua existência.

O mito da rainha do lar: A representação social da mulher

No século XIX, o espaço político estava associado ao público, que por sua vez excluía as mulheres sob o argumento da sua incapacidade política. O discurso excludente respaldava-se na teoria biológica e naturalista que resultava em duas espécies humanas separadas pelo sexo e com aptidões diferentes. Assim, surgiam os estereótipos masculinos e femininos: ao homem, a racionalidade, às mulheres, o coração. Cada sexo teria, portanto, suas tarefas predeterminadas. Nas palavras de Michelle Perrot (1988), inaugurava uma divisão sexuada do trabalho. “A economia política reforça essa visão das coisas, ao distinguir produção, reprodução e consumo. O homem assume a primeira e a mulher o terceiro, e cooperam na segunda”, (1988, p.178). À mulher delega-se relativo poder, o comando da economia doméstica, enquanto na rua será a responsável pela difusão do gosto e da moda. A figura da rainha do lar estava de certa forma petrificada na sociedade burguesa, onde a casa seria o reinado feminino por excelência.

Entretanto, Michelle Perrot assevera que nem todo público é político ou masculino, assim como nem todo privado será feminino, pois o poder continuará a ser exercido pelo pai, de direito e de fato. Luísa Vaz administrava a casa com a criada Alberta fosse para decidir as idas ao mercado ou sobre os consertos dos utensílios da casa; cumpria a missão de organizar e ordenar o privado, a família e o materno. Como dona-de-casa tinha autonomia, mas como sujeito não podia expressar-se e limitava-se em concordar com as opiniões do major. “As heroínas domésticas, pelos seus sofrimentos, sacrifícios, virtude, restabelecem a harmonia do lar e a paz da família. Elas têm o poder - e o dever - de sair bem”. (1988, p. 181). É possível afirmar que há, sim, uma relativa autonomia para as atividades das mulheres na esfera doméstica, quando se compreende o termo como sinônimo da capacidade de decisão quanto às questões da maternidade, por exemplo. Há de se considerar que a própria literatura diverge quanto ao conceito da terminologia, pois argumenta-se uma complexidade e uma dificuldade de dissociá-la da independência financeira, esta vista como retribuição ao trabalho desenvolvido na esfera do público, pois aquele feito no privado não é considerado trabalho. Nesse caso, lembremos que Luísa Vaz, nossa personagem analisada, era proibida de ter um trabalho remunerado. Fiquemos, aqui,

com a definição de Terssac ²⁰(2012), que defende autonomia como a capacidade de conduzir-se sobre suas próprias regras e rebelar-se contra um sistema de regras opressor. Nesse caso, Luísa Vaz estava longe de fazê-lo, ao menos de forma direta, contra as normas ditadas pelo marido.

Ganhar visibilidade no espaço público era impensável para Luísa Vaz. O sucesso como artista plástica seria visto pelo marido como ameaça ao poder patriarcal exercido na casa. “(...) ele veria seu sucesso como um roubo, uma agressão, uma afronta contra ele.” (GERSÃO, 2011, p.117). Apesar dos muitos avanços da participação das mulheres no mercado de trabalho, ainda é possível encontrarmos pensamentos machistas como o do casal do final da década de 50 e início dos anos 60. A desigualdade salarial entre gêneros, por exemplo, ainda é um problema e tabu para muitos homens. No Brasil, mesmo ocupando os mesmos cargos e realizando tarefas iguais aos homens, tendo os mesmos níveis de formação profissional e maior escolaridade, a renda das mulheres equivalia a 71,5% ²¹da dos homens, em 2000. Controvérsias nos dias atuais e desafio ainda maior para os tempos em que viveu Luísa Vaz.

²⁰ Consideramos a definição de autonomia segundo o estudo das autoras Diocélia Antônia Soares do Nascimento y Dalva Maria da Mota (2019): “O conceito de autonomia em estudos sobre mulheres”, Revista Caribeña de Ciencias Sociales (enero 2019). En línea.

²¹ O dado é do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e foi referido no trabalho A mulher no Mercado de Trabalho das autoras Rosângela Saldanha Pereira* Danielle Almeida dos Santos** Waleska Borges, publicado na II Jornada de Políticas Públicas da Universidade Federal do Maranhão, em 2005.

O ESPAÇO SIMBÓLICO DE ULISSES

No capítulo *Lisboa de linhas partidas e perspectivas quebradas* desse estudo, já observamos as muitas referências do mito de Ulisses em Lisboa. Neste que se inicia objetivamos estreitar a questão mítica da obra ao que se relaciona mais especificamente ao sujeito-homem Paulo Vaz, nossa personagem odisseica atualizada. Antes, nas reflexões sobre símbolo e imaginário, possamos pontuar que o simbólico abarca um conjunto de valores subjacentes, históricos ou ideais referidos nos objetos ou instituições a que se referem. Assim, a cruz é símbolo de Cristo, mas não o substitui, é uma parcela dele. “É o Cristo que se significa na cruz e não o inverso” (Laplantine e Trindade, 1996). Mas, não apenas a cruz de Cristo. É possível elencar os inúmeros símbolos presentes na experiência cotidiana humana, que além de conter significações afetivas são também capazes de mobilizar comportamentos sociais. Começemos pela cidade, a urbe moderna, com a qual nesse estudo não podemos nos desligar. A própria cidade, cuja rua pertence ao flâneur, é dita um símbolo, no caso o símbolo da modernidade.

A rua transforma-se na casa do flâneur, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa. A vida em toda a sua diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras cinzentas da calçada e contra o pano de fundo cinzento do despotismo. (BENJAMIN, 2015, p. 74).

Conforme já apresentamos nesse trabalho, é na cidade que se concretizam os aspectos mais marcantes da Revolução Industrial e o conseqüente acirramento do capitalismo, advindo das modificações da praça de mercado, quando a metrópole transforma-se no lugar da concentração da produção, da circulação e do consumo de bens e serviços. A cidade guarda, pois, os valores latentes da modernidade ao tornar-se o cenário das mutações mais sensíveis e velozes, e não menos vorazes, da sociedade que se anuncia.

Retomando à Lisboa, nos encontramos em uma cidade que possui como símbolo a figura literária de Ulisses e, por isso pretende enaltecer e estar associada, assim nos parece, aos valores da cultura grega. Basta ressaltar que a obra *Odisseia* de Homero está entranhada na cultura ocidental, o que a literatura tem expressado com bastante frequência. Ulisses ou Odisseu, o herói coletivo da saga, é importante, pois foi quem herdou os mares e espalhou pela Europa o legado da cultura helênica, da qual pontua-se valores como a racionalidade e a democracia. Nas considerações sobre o imaginário, este mobilizador e evocador de imagens utiliza o simbólico para exprimir-se e existir, que por sua vez pressupõe a capacidade imaginária. Seguimos, assim, na esteira das considerações de Laplantine e Trindade (1996) sobre as relações imbricadas entre o simbólico e o imaginário para refletir sobre a constante presença de Ulisses no imaginário português. Segundo os autores, o imaginário apoia-se no real, toma-o como referência e termina por transfigurá-lo e deslocá-lo, sem deixar de atender a um código de coerência compartilhado pela coletividade. Assim, nos esclarecem:

Para construir o processo do imaginário é preciso mobilizar as imagens primeiras, como dos homens, cidades, animais e flores conhecidas, libertar-se delas e modifica-las. Como processo criador, o imaginário reconstrói ou transforma o real. Não se trata, contudo, da modificação da realidade, que consiste no fato físico em si mesmo, como a trajetória natural dos astros, mas trata-se do real que constitui a representação, ou seja, a tradução mental dessa realidade exterior (1996, p. 9).

Entretanto, em *A Cidade de Ulisses*, a referência contínua e permanente do herói grego em Portugal é refutada pelo protagonista gersiano com a convicção de que a pegada mítica de Ulisses pode ser encontrada apenas no imaginário do povo português. “Ali estávamos ao sol, plantados na praia, num lugar que há milénios se chamava Tróia, onde podíamos imaginar na areia as pegadas de Ulisses, como se procurássemos pegadas de dinossauros. Com a diferença que os dinossauros existiram.” (GERSÃO, 2011, p.47). A ironia do discurso é explícita e nos oferece indubitavelmente a voz crítica que desde o início do relato do protagonista está presente no texto. “O meu olhar agudo e sem complacências” (GERSÃO, p. 17), anunciou Paulo Vaz já na ocasião do convite para exposição de arte.

A prevalência do mito no imaginário português é assim negada na mesma medida em que ocorre a desvalorização cultural do imaginário pelo pensamento

ocidental, esse defensor das verdades racionalistas da civilização. Lembremos: Paulo Vaz frequentou Belas artes, em Lisboa, e como viajante conheceu os principais museus da Europa. Morou em Nova York, Los Angeles, conheceu o Japão, viveu em Milão. Como homem do mundo, pode-se dizer, traz o traço do sujeito moderno, o cartesiano, e que se possível fosse dialogar com o Boaventura de Sousa Santos²², concordaria com o autor que o “excesso mítico de interpretação da sociedade portuguesa” é dada por uma repressão ideológica, estagnação científica e obscurantismo cultural ao longo da história portuguesa. A partir do conhecimento do mundo e das muitas experiências vivenciadas, Paulo Vaz pôde olhar criticamente o seu país e, instigado desde sempre pelas muitas contradições de Portugal, como a de organizar uma exposição de artes sobre uma nação que ignora a cultura (GERSÃO, 2011, p. 17), pôde também entender, não no sentido de concordar, o porquê da presença assídua de uma figura mítica que se opõe a uma visão real da história portuguesa.

Enquanto fenômeno de interação, a intertextualidade posiciona a literatura como um discurso estético que se constitui por um constante processo de empréstimo e troca com outras culturas e textos. Assim, a aventura do grego que parte para a guerra e sonha com o retorno para casa já foi revisitada nas obras de Luís de Camões e Fernando Pessoa, apenas para citar alguns autores da literatura portuguesa. Tal concepção de interação alinha-se à noção de Dialogismo – num diálogo ao mesmo tempo interno e externo à obra – apresentada por Bakhtin nos estudos do romance do século XIX, que nos fundamenta que o texto dialoga sim com outros textos e também com o contexto social de sua produção:

O prosador romancista não expurga de suas obras as intenções alheias da linguagem heterodiscursiva, não destrói aqueles horizontes socioideológicos (mundos e minimundos) que se escondem atrás das linguagens integrantes do heterodiscurso – ele os introduz em sua obra. (BAKHTIN, 2015, p. 76).

Na escrita gersiana, recorrer a Ulisses reafirma um olhar da autora para a perspectiva do humano, certo padrão em outras de suas obras. Nessa parte do trabalho, nos preocuparemos em observar o que o mito homérico tem em comum ou

²² Em *Onze teses por Ocasão de mais uma Descoberta de Portugal* (1994), Boaventura de Sousa Santos aponta sobre como a falta de uma tradição filosófica e científica em Portugal faz do excesso mítico de interpretação um mecanismo para compensar o déficit de realidade.

não com o homem moderno e, mais especificamente, com o protagonista Paulo Vaz. Já citamos os paralelismos entre o herói que retorna à Ítaca e o nosso narrador. Sobre as viagens que ambos se propõem em suas aventuras marítimas e existenciais. Ao estudar a recuperação de Ulisses na Literatura Portuguesa, reelaborado na obra de Teolinda Gersão, Rogério Miguel Puga (2013) aponta o mito como metáfora do homem moderno, e, paralelamente, como metonímia de Portugal.

(...) o herói em questão funciona também como símbolo da antiguidade e da riqueza histórico-cultural de Lisboa, e, através de um processo metonímico, do país em geral, servindo o propósito de legitimação histórica. (PUGA, 2013, p. 295)

Mas, quem é, em primeiro lugar, esse herói grego? Ulisses pertence ao que alguns críticos denominam de mundo perfeito com uma cultura fechada e acabada, um mundo sem questionamentos, somente composto por respostas e soluções. Tudo é conhecido no mundo grego: o ser, o destino, a perfeição e os deuses, ainda que esses sejam incompreendidos. O autor Georg Lukács (2000) é quem nos guiará para a compreensão do universo de Odisseu até chegarmos, assim pretendemos, ao nosso herói moderno, o artista plástico Paulo Vaz, sujeito em permanente construção. Sobre o mundo grego, Lukács esclarece:

É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. Como qualquer outro elo dessa rítmica, a alma encontra-se em meio ao mundo; a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas: ela traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo; só separa em referência a e em benefício de um sistema homogêneo de equilíbrio adequado. Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais "filosóficas", mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado. O dever-ser é para ele apenas uma questão pedagógica. (LUKÁCS, 2000, p. 29).

Ao descrever a Era da epopeia, Lukács afirma que não há discordâncias sobre o ser e nem abismos internos e o círculo em que vivem é a própria essência transcendental de suas vidas. O espírito grego impõe uma forma-reflexo dessa união perfeita entre o ser e seu mundo já acabado e homogêneo. Entretanto, o rompimento

dos limites fronteiraços ao redor do cosmo perfeito para o homem moderno²³ - o herói nomeado por Lukács - o impossibilita de respirar em um mundo fechado, pois tendo criado “a produtividade do espírito”, o pensamento humano deu início a uma trilha que nunca chega ao fim. O mundo agora é interminavelmente grande e longe de ser homogêneo torna-se obstáculo para a totalidade do ser antes experimentado pelo grego. O homem do novo mundo, ainda de acordo com a teoria do romance elaborada por Lukács, não tem mais o céu estrelado para guiá-lo ao seu destino. Ele agora caminha solitário, sem a ajuda dos deuses. Não será mais possível saber se a adequação do ato ao sujeito atinge a substância, pois “o sujeito se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo” (2000, p. 34). A quebra da unidade do mundo grego criou um precipício no interior do novo homem.

A despeito do ceticismo do narrador quanto à existência ou não da personagem homérica e sua passagem pela capital portuguesa, pois Paulo Vaz afirma cabalmente que “obviamente nunca aqui esteve, desde logo porque nunca existiu” (GERSÃO, 2011, p.44), o fato é que a narrativa do mito reúne os muitos fragmentos pitorescos sedimentados no imaginário português. Rogério Miguel Puga (2013), aliás, assevera que não há necessidade de coerência nestes muitos episódios ou nas efabulações sobre a figura homérica, sempre reatualizados. Teolinda Gersão e sua mitopoética reúnem já no título tais elementos, e também por causa deles, anuncia que a narrativa será sobre a cidade pertencente a Ulisses. Paulo Vaz, entretanto, discorda da pertença de Lisboa ao mito e, embora, admita um estatuto singular dado a uma cidade que é criada por uma personagem literária, considera improvável a passagem de Ulisses.

Tudo, diz o nosso narrador, já havia sido “inventado” sobre a relação do herói homérico com Lisboa. “Não tínhamos que inventar nada, já tudo tinha sido inventado dois mil anos, e essa história, porque tinha pés para andar, continuara a andar pelos séculos fora”. (GERSÃO, 2011, p. 43). Nosso narrador, ao referenciar os inúmeros textos que aludem ao mito fundacional da cidade, informa que tantas invenções foram ditas inclusive por bocas santas como a de Santo Isidoro, portanto estamos todos

²³ Georg Lukács explica que de Homero até Platão o que mudou foi a forma de lidar com a substância: “Há de ficar claro que, no mundo grego, a substância está sempre presente, não importa em qual de seus estágios, seja épica, tragédia ou filosofia; o que se altera é a *relação* com essa substância - da imanência à vida até a transcendência”. (2000, p. 33). O homem de Homero foi substituído pelo herói da tragédia e, posteriormente, pelo o homem sábio de Platão.

livres da culpa em dar crédito ao mito. Talvez, por isso mesmo, admite, apesar das controvérsias do mito, que *A cidade de Ulisses* era, pois, o nome “irrecusável” para a exposição de arte que seria organizada. Ulisses, à vista disso, está presente na memória coletiva portuguesa, que constrói o discurso de uma cidade, ou a desenha através do tempo, inscrevendo-a na história. Quando apresentamos os aspectos da memória presentes do espaço público da cidade, observamos as vinculações entre memória coletiva, esta compartilhada no grupo, e a individual, de caráter subjetivo, essa última um pouco mais examinada no capítulo *A casa, primeira habitação*.

Toda memória está ancorada tanto no tempo quanto no espaço, em uma relação inextricável e observá-la tem sido uma tendência nos fins do século XX e há, segundo Aleida Assmann (2011), referência no campo dos estudos da memória cultural, uma crise da memória na atualidade. Afinal, por que guardar na memória o que se pode armazenar nos inúmeros aparatos tecnológicos? Mas, o que as questões do campo dos estudos da memória ainda podem nos ajudar na compreensão do sujeito Paulo Vaz? Reconhecemos que ao lado da constatação de uma crise de memória vem o reconhecimento da importância da recordação para a construção da identidade, que segundo Stuart Hall também se encontra em crise, na modernidade tardia, e por isso mesmo extensamente discutida na teoria social. E justamente por estarem em crise – memória e identidade - e serem postas na experiência da dúvida e incerteza é que se tornam questionamentos em inúmeras áreas de estudo. “A temática dos estudos culturais relativas à memória não se mostra apenas como um novo campo de estudos, mas também como uma maneira especial de processar as amplas malhas de problemas que concernem ao todo da sociedade” (ASSMANN, 2011, p. 22).

Tendo como princípio que as identidades modernas estão descentradas, deslocadas ou fragmentadas, Stuart Hall dedicou-se a compreender o teor da crise da identidade cultural e para que direção a mesma seguia. Tanto as investigações de Aleida Assmann sobre memória como as indagações de Stuart Hall a respeito das questões identitárias desenvolvem-se no rastro dos recentes fenômenos sociais. Após a dissolução da União Soviética, memórias étnicas do leste europeu vieram à tona, pois chegava ao fim uma época de memórias congeladas. A partir da década de 80, as questões que relacionam identidade e as novas fronteiras políticas e culturais do mundo ganharam preponderância nas pesquisas culturais e sociais. Nesse momento, a história surge como a grande consciência coletiva, força motriz para as

pesquisas sobre quem sou eu e a qual etnia, língua ou cultura pertença. Qual é a memória que vincula uma pessoa a uma nação? Paulo Vaz, por exemplo, é português, mas em mais de uma ocasião nos diz: “Sou um homem errante, ou se preferires, errático. Estou apenas de passagem”. (GERSÃO, 2011, p. 35). Essa característica é marcante no nosso herói e em todo o herói moderno.

As transformações de sólidas localizações geográficas e culturais nas sociedades modernas no final do século XX reverberaram em um duplo deslocamento, ou por assim dizer, um descentramento dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos, pondo por terra a noção de sujeitos integrados. As contínuas e rápidas mudanças das sociedades modernas a partir das muitas interconexões comerciais e culturais de diferentes áreas do globo configuram as principais diferenças quanto às sociedades tradicionais, caracterizadas pelo estado-nação, pela mercantilização e o trabalho assalariado.

Atravessadas pelas diferenças e antagonismos sociais, as sociedades da modernidade tardia - assim convenientemente denominada a modernidade por alguns estudiosos - convivem com o que Stuart Hall denominou de “jogo de identidades”. Para ilustrar a fragmentação ou pluralização das identidades, o teórico jamaicano apresenta o caso do juiz negro americano, Clarence Thomas, acusado em 1991, de assédio sexual por uma mulher negra, ex-colega de trabalho de Thomas, Anita Hill. O juiz de perfil conservador havia sido indicado pelo então presidente americano Bush com o objetivo de restaurar a ala conservadora na Suprema Corte americana. A estratégia de Bush era obter tanto o apoio dos eleitores brancos quanto dos negros para o juiz. No caso do primeiro, pelo conservadorismo do juiz com relação à legislação de igualdade de direitos, e do segundo em função de ser um homem negro. De acordo com Stuart Hall, o presidente americano colocava em prática, portanto, o jogo das identidades, uma estratégia que tinha por objetivo atrair, através do fortalecimento de vínculos de identificação e empatia, o apoio de variados grupos sociais. O que o presidente americano não contava é que a denúncia de assédio sexual não somente escandalizaria como polarizaria a sociedade americana.

Alguns negros apoiaram Thomas, baseados na questão da raça; outros se opuseram a ele, tomando como base a questão sexual. As mulheres negras estavam divididas, dependendo de qual identidade prevalecia: sua identidade como negra ou sua identidade como

mulher. Os homens negros também estavam divididos, dependendo de qual fator prevalecia: seu sexismo ou seu liberalismo. Os homens brancos estavam divididos, dependendo, não apenas de sua política, mas da forma como eles se identificavam com respeito ao racismo e ao sexismo. As mulheres conservadoras brancas apoiavam Thomas? não apenas com base em sua inclinação política, mas também por causa de sua oposição ao feminismo. As feministas brancas, com perfil conservador que frequentemente tinham posições mais progressistas na questão da raça, se opunham a Thomas tendo como base a questão sexual. E, uma vez que o juiz Thomas era um membro da elite judiciária e Anita Hill, na época do alegado incidente, uma funcionária subalterna, estavam em jogo, nesses argumentos, também questões de classe social” (HALL, p. 18).

Trouxemos o exemplo apenas para aclarar o jogo de identidades que todo o sujeito moderno parece vivenciar, e digamos também o nosso herói Paulo Vaz, que não se exime também do jogo das alteridades e vai se reconhecendo como sujeito. Foi assim com Cecília Branco e também com o seu pai. Através do que tem em comum ou diferente com o outro. Nas palavras de Stuart Hall, “identidade é um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada” (HALL, 2003, p. 16). Com a amada, nosso protagonista se admitemargo, solitário, sombrio face a uma personalidade cheia de vida e luz, tão prontamente a enxergar o outro. Com o pai, Paulo Vaz atesta-se aldeão, agressor, incapaz de amar. Na carta nunca enviada ao pai, Paulo Vaz desabafa a relação esvaziada de afeto e cumplicidade que manteve com o pai, os sonhos de vingança contra a figura paterna que não o entendia e não o aceitava como diferente por não gostar de armas.

Levantar-me-ia contra ti, levantaria a mão para agredir-te. Dispararia uma arma contra ti. Sonhei isso muitas vezes. Ironicamente, não terias tentando em vão inculcar-me o gosto pelas armas. Eu acabava por me interessar, aprendia a manejá-las, e agora que aprendera disparava contra ti. (GERSÃO, 2011, p. 183).

Mas, nessa mesma carta, pôde pela primeira vez olhar a história pela perspectiva de Sidônio Ramos, colocar-se no lugar do pai e perceber também suas fraquezas – ironicamente, as dele e as do pai. Ver o pai como um homem sem família, também

solitário, excluído de certa forma em sua própria casa, um homem sem lugar na velhice. Agora, também um marginalizado. A memória, portanto, parece expressar outros labirintos do ser, onde um jogo perigoso leva ao mais terrível dos Minotauros, aquele onde é possível (re)descobrir-se e ver no Outro suas próprias imperfeições.

Paulo Vaz, o Ulisses ressignificado

O caminho do nosso herói passa ao lado do caminho do gênero romance. Sobre a épica e o drama, Georg Lukács (2000) nos explica que o verso épico pode revelar o herói, com toda a sua profundidade, em sua solidão e aniquilação, mas jamais poderá imprimir um trato puramente humano e psicológico ao herói, que agora desmascarado precisa encontrar sua própria essência. Entretanto, contar a história dessa transição do herói juntamente com a história do romance ou defini-lo é tarefa árdua e a dificuldade reside, segundo a crítica, no caráter de constante mutabilidade do gênero, imerso sempre em movimentos de rupturas e continuidades. Não arriscaria discorrer mais longamente sobre o nascimento e desenvolvimento do gênero, o que exigiria maior aprofundamento deste trabalho. Também não é o objetivo desse estudo recuperar a teoria romanesca, dado ser essa, conforme Julián Fuks na obra *Romance – a história de uma ideia*, um campo de batalha duelado por interesses distintos. Fiquemos somente com uma das características inerente à Forma que é o de narrar a experiência do ser e apropriar-se da realidade do mundo. A aposta é que é justamente essa empreitada que dá ao romance o caráter incerto, pois na tentativa de representar a totalidade da vida, o gênero sofre transformações ao longo dos tempos, e nas palavras de Julián Fuks existe “A certeza de que a realidade não se deixará sequestrar por qualquer convenção eventual de que estará sempre sujeito às contingências da época”. (FUKS, 2021, p. 18).

O romance nasce com a modernidade, tempo que também vê surgir um indivíduo cuja identidade nunca foi tão volátil. Novamente, recuperemos as diferenciações que Stuart Hall estabeleceu sobre o sujeito humano a partir das novas configurações associadas à modernidade e que retiraram as tradições usadas para o apoio ao indivíduo.

A época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de individualismo, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade. Isto não significa que nos tempos pré-modernos as pessoas não eram indivíduos mas que a individualidade era tanto "vívida" quanto "conceptualizada" de forma diferente. (HALL, p. 24).

O Humanismo renascentista ao deslocar Deus do centro de universo, libertando a consciência individual das instituições religiosas da igreja, valorizando o antropocentrismo, a razão e o conhecimento científico, criou as condições necessárias para o nascimento do homem cartesiano, que aparentemente indivisível, respaldou-se em postulados de figuras importantes como John Locke e o filósofo e matemático francês René Descartes (Penso, logo existo). O homem-da-razão nasce e logo experiencia sua morte para dar lugar ao sujeito social, ainda acompanhando as classificações de Stuart Hall, porque o avanço da complexidade das sociedades modernas logo exigiu um cidadão individual “enredado nas maquinárias burocráticas e administrativas do estado moderno” (HALL, p. 30). Também a sociologia, enquanto nova ciência encarregou-se em oferecer críticas ao individualismo racional do sujeito cartesiano, além de defender a formação subjetiva a partir das interações sociais mais amplas.

A partir da primeira metade do século XX, Stuart Hall esclarece que o sujeito social se encontrava isolado, sozinho em meio à multidão, pronto para ser impactado pelo avanço das teorias sociais e ciências humanas. Segundo o teórico, cinco rupturas nos discursos do conhecimento moderno contribuíram fortemente para o descentramento final do sujeito cartesiano e posterior sujeito social. Foram elas: as novas interpretações do pensamento marxista na década de 60, a descoberta do inconsciente por Freud, o trabalho do linguista estrutural Ferdinand Saussure, a produção de uma genealogia do sujeito moderno por Michel Foucault e por fim o impacto do feminismo. Citamos o embasamento teórico de Stuart Hall somente para demonstrar o mapeamento dos tipos de sujeito elencados por ele, e tentamos apontar como o sujeito do Iluminismo, dado com uma identidade fixa e estável chegou ao sujeito moderno, o sujeito inacabado, contraditório e, enfim, descentrado.

Tendo em vista as configurações sociais que favoreceram o aparecimento do romance, será tal sujeito e sua realidade que o gênero vai buscar representar. Desde o sujeito cartesiano, o homem afastou-se de Deus e transformou-se no indivíduo que deverá agora dar conta de sua própria história, da mesma forma que o herói romanesco apontado por Georg Lukács, em seus estudos sobre as formas literárias, deverá fazê-lo. Julián Fuks pondera que o romance nunca participa da construção da realidade de forma mecânica, automática ou simplificada. Em suas palavras “Se é

histórica e contingente a realidade que o romance deve refletir, histórica e contingente é a realidade que ele pode transformar” (FUKS, 2011, p.30).

Paulo Vaz, o protagonista de *A Cidade de Ulisses*, é esse sujeito descentrado e fragmentado, um herói ressignificado na Forma romanesca, um Ulisses revisitado e reinventado, pois é possível estabelecer um ponto de contato entre o rei de Ítaca e o protagonista gersiano, seja por oposição do ponto de vista do herói, seja por semelhança na perspectiva do humano. Nessa última, partimos do pressuposto que também a personagem de Homero é um ser humano em construção. Vejamos o excerto abaixo:

Embora já conhecesse aspectos civilizatórios como a divisão de trabalho – pois era o rei responsável por liderar um povo opulento, um navegador comandante de muitos marinheiros e naus –, o herói ainda estava a completar-se. Não possuía consciência de si mesmo e identidade uma. (FREITAS, 2016, p. 340).

Incompleto, herói navegante, o conquistador Ulisses termina sua viagem como herói civilizador. O rei que não vira o filho crescer, que guerreou por longos 10 anos ao lado do general Menelau em uma guerra motivada por uma vaidade ferida, e que depois levou outros anos enfrentando os perigos do mar para voltar para casa. Tudo isso é o mito e Odisseu. Ao ressignificar o mito, Teolinda propõe outras interpretações que teriam sido possíveis. Desenlaces que terminariam por gerar histórias diferentes das que se leem no presente. Assim, o retorno de Ulisses à Ítaca não somente seria improvável.

Porque não é possível alguém voltar ao leito conjugal e fazer amor, contar o que sucedeu durante os anos de ausência, enquanto uma deusa faz com que a noite se prolongue e o dia tarde a nascer para termos tempo de contar o tempo intermédio e tudo voltar a ser como era, desde o momento em que foi interrompido. Nada disso era possível, a não ser numa história mal contada. (GERSÃO, 2011, p.188).

Como também seria possível imaginar, por exemplo, um romance entre Ulisses e Helena de Tróia ou escolhas diferentes para Penélope. Estas são algumas das revisitações ao mito que o romance proporciona ao leitor, ao mesmo tempo, que lança luz crítica sobre as muitas versões que impregnaram o imaginário português ao longo dos séculos.

Se o mito de Ulisses, da forma em que foi sedimentado na memória portuguesa, colabora para a confirmação da ideologia patriarcal, pois permitiu que Ulisses ganhasse o alibi da guerra para ganhar o mundo, o mito de Penélope reproduziu-se, ao longo dos séculos, nos papéis femininos, perpetuando uma condição da espera que ainda cabe muitas vezes à mulher por muito tempo restrita ao espaço doméstico. A espera, tempo provisório, nem presente, nem passado e nem futuro. O tempo transitório de Paulo Vaz.

Possamos nos aprofundar em como se representa o mito de Penélope no romance, que somamos ao de Ulisses para nossa análise. A recorrência da autora à Penélope é gratuita, e como a Ulisses, o intuito é apontar que Portugal é um país onde os homens partiram. Como dissemos, outros desenlaces poderiam ter mudado o destino de Penélope e a obra nos sugere. “Penélope cansa-se de esperar por Ulisses e cede aos pretendentes, sobretudo a um deles, Anfinomo. Ulisses regressa e mata-a, ao saber dos seus amores com Anfinomo” (GERSÃO, 2011, p. 50). Ou ainda, conforme o narrador: “Penélope cansa-se de esperar por Ulisses e deita-se com os cento e vinte e nove pretendentes” ou torna-se ela própria rainha de Ítaca. Entretanto, não foram estas versões que permaneceram no imaginário para citar apenas o português. A sociedade patriarcal e uma história gerida pelo homem trataram de reverberar aquela que esconde o sujeito feminino do protagonismo.

Do ponto de vista da construção de subjetividades, Paulo Vaz é Ulisses porque reconhece em si uma alma errante, mas vivencia a espera de Penélope. “Tinhas partido e era eu que ficava em casa, à tua espera. Como Penélope, era eu que te esperava, que mantinha a esperança. Contra o mais elementar senso comum.” (GERSÃO, 2011, p. 188). Chamamos a atenção para “o mais elementar senso comum”. O homem no lugar de Penélope não é exatamente o discurso recorrente na cultura ocidental a partir do mito. O papel da Penélope foi historicamente atribuído às mulheres e defendemos um reposicionamento nesse trecho da obra *A Cidade de Ulisses*. Quando Cecília vai embora, as mudanças não ocorrem repentinamente no espaço do ateliê. Tampouco na cidade. Há primeiro um processo de aceitação por parte de Paulo Vaz de que sua amada não voltaria mais, para então se dar conta: “Lisboa ruiu. Não posso contar a mais ninguém, porque me diriam louco, mas posso afiançar-te: Lisboa desapareceu contigo” (GERSÃO, 2011, p. 189). Trata-se de uma passagem bastante significativa da relação espacial-subjetividade explorada no

romance. A cidade que sucumbe com o sentimento de perda e vazio do protagonista. Paulo Vaz precisou expurgar a presença de Cecília da casa, enfim libertar-se. Foi necessário mudar internamente para ecoar a ausência feminina também no ateliê. “Mas agora eu quebrava os frascos, para te deixar fugir. Para te libertar da nossa casa, para libertar de ti a nossa casa”. (GERSÃO, p.191).

Paulo Vaz é o novo Ulisses e também é Penélope e vai concebendo-se ao longo do romance, ou reconstruindo-se. Identifica-se e diferencia-se com Cecília ou com o pai, mas também com o gato Leopoldo acolhido por Cecília. Aqui, há um traço distintivo, defendemos, ou ao menos peculiar, da forma como até este momento o nosso herói se espelhava. Até então, nosso protagonista recorreu à memória para contar a sua história e a de Lisboa, memória que é garantia de uma realidade anterior, que ocorreu antes da lembrança, e ainda que fragmentada possui o compromisso de ser fiel ao passado, pois o ato de lembrar é a busca contínua do que tememos ter esquecido e a função da memória nada mais é do que a luta contra o esquecimento. Diríamos, portanto, que as rememorações de Paulo Vaz, a coletiva relativa à cidade ou a individual de caráter mais subjetivo relacionado ao espaço íntimo da casa, buscaram certa validade, ora nas citações dos fatos reais da história portuguesa: “A nível coletivo, a recordação mais forte é a de uma crise generalizada. Em 83 já tinha havido dez eleições desde 74, havia greves, salários em atraso, uma dívida externa gigantesca” (GERSÃO, 2011, p. 130). Nesse caso, bastava irmos aos jornais, documentos e dados da época para atestar a memória de Paulo Vaz. Ora, quando reconhece nas cores dos quadros pintados pela mãe certa sexualidade repreendida.

Mas, no jogo do espelhamento com o gato Leopoldo, há de certa forma, um elemento de fantástico²⁴ nessa configuração do ser. Aqui, não nos deteremos entre as diferenciações de maravilhoso e fantástico. Metamorfosando-se em gato, nosso herói descobre-se. Não sem antes estudá-lo e compará-lo à Cecília. Agora, a memória dá lugar ao imaginário.

Não, nunca ele tinha feito queixa de mim, uma única vez que fosse. Além disso tratava-me pelo meu nome Paulo Vaz, não dizia simplesmente “o homem”, enquanto eu não me dignava a reconhecer que também ele tinha um nome e lhe chamava sempre, sobranceiramente, “o gato”. O eu o ofendia e desgostava, porque “o

²⁴ Trabalharemos com o conceito: “O fantástico, ao contrário do maravilhoso, supõe por um lado a intrusão de um elemento desconcertante na trama da vida cotidiana acordada, e por outro uma suspensão do julgamento, quer dizer uma hesitação sobre o que acabou de acontecer.” (LAPLANTINE E TRINDADE, 1996, p. 20).

gato” era uma designação genérica, enquanto que ele era único, diferente de todos os outros, e tinha por isso o nome: Leopoldo. Era um indivíduo, com personalidade própria, da mesma forma que eu, e com o mesmo direito” (GERSÃO, 2011, p. 153).

A aversão de Paulo Vaz ao gato exprime o sentimento de quem não fixa residência e é oriunda da dificuldade de apegar-se, inclusive, às relações afetivas e de fincar raízes na vida de outrem. Leopoldo, animal de destino errante, definido assim pelo protagonista, o destitui de seu lugar na casa e na vida de Cecília e por isso propõe trocá-lo por um cão, como Argos, o cão de Ulisses. Sente-se um pouco como o gato, mas não deseja sê-lo, está perdido como ele. Um lado não domesticado comum ao gato e ao artista.

Esse lado, eu partilhava-o profundamente com ele. Era-me fácil por isso entendê-lo, segui-lo ou persegui-lo, no meu modo feroz de trabalhar: olhando-os de todas as perspectivas com uma atenção ilimitada, entrando de algum modo dentro dele e vendo mundo através dos seus olhos em fenda. (GERSÃO, 2011, p. 160).

No lugar imaginário do/de gato, Paulo Vaz se indaga sobre os espaços grandes e livres ou pequenos à frente, como na aventura portuguesa, que tendo o mar como porta de entrada e saída para o mundo, deixou atrás de si uma nação que permaneceu pequena quanto ao desenvolvimento econômico e social. Enquanto sujeito, Paulo Vaz questiona seu lugar e identidade. “Hesita, de repente, sem saber aonde pertence”. (GERSÃO, 2011, p. 161). Traduz-se aqui um jogo de projeção e identificação, que hesita entre o não pertencimento e o medo de pertencer, terminando num constante trânsito do ser. “Mas nunca abri mão de uma condição um tanto distanciada, da liberdade de não pertencer. Na verdade, também em Portugal o meu modo de estar era esse”. (GERSÃO, 2011, p. 196).

Para Rogério Miguel Puga, a viagem existencial de Paulo Vaz culmina com o amadurecimento pessoal de um homem que está pronto para viver verdadeiramente um amor, e que o identifica também com o grego Ulisses, e que retorna para casa e dessa vez para os braços de Sara. “(...) enquanto Ulisses ‘moderno’ parte para o Brasil, não de barco, mas de avião, para voltar para os braços da sua Penélope, Sara, pois afinal a história de Ulisses é a mais universal de todas, a do regresso e da espera a que o amor ‘obriga’”. (2013, p. 307).

Assim, Ulisses perpassa toda a obra de Teolinda e ao final torna-se tema de uma série de quadros na exposição ficcional sobre Lisboa organizada por Paulo Vaz. A

série *Ulisses - Mulher à janela, Mulher esperando à janela, A espera -*, de Cecília Branco, composta por quadros de acrílicos, bem poderia ser histórias portuguesas. Voltar-se para o mito, contar a história de Lisboa ou a procura pela cidade, segundo Paulo Vaz, é buscar a si mesmo, ou o português chamado viajante. Do mesmo modo que Ulisses, Paulo Vaz percorre uma viagem de volta para casa, ou ainda, uma viagem para o interior de si mesmo e de Lisboa. No processo de autoconhecimento e amadurecimento, como sujeito histórico, transforma-se numa metonímia de Portugal, que necessita fazer também sua viagem, que consiste em revisitar a própria história e encontrar novos caminhos num contexto geopolítico atual do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O geógrafo brasileiro Milton Santos, influenciado pelo materialismo histórico, foi um dos grandes pensadores sobre o espaço do homem e o homem no espaço e é dele a frase que agora recorremos de que “o momento passado está morto como o *tempo*, não porém como *espaço*”. Tal singularidade - que dá ao espaço uma instância social, observando-o tanto no caráter objetivo, com seus objetos fixos e as configurações espaciais (ruas, livrarias, igrejas, monumentos teatros, entre outros.), quanto na perspectiva do subjetivo, esse relativo aos fluxos e dinâmicas sociais – foi ao final uma esteira que caminhamos ao longo dessa dissertação. A categoria do espaço foi assumindo cada vez mais preponderância, ganhando protagonismo e acalorando as discussões que recaem sobre identidades, tendo como ambiência a literatura portuguesa. Inicialmente, fomos despertados pela exímia contadora de histórias, a escritora portuguesa Teolinda Gersão, cuja narrativa é considerada uma referência importante no horizonte da escrita de autoria feminina, que desponta pós-Revolução dos Cravos. Em diante, fomos conduzidos, assim, assentados no texto de *A Cidade de Ulisses*, às investigações espaciais-identitárias que se consolidam em um espaço público como a cidade de Lisboa ou em um espaço íntimo, como a casa.

A obra *A Cidade de Ulisses*, uma homenagem à Lisboa entregue por Teolinda Gersão, nos ofereceu um texto-fonte não somente para as reflexões da instância social do espaço, e por isso mesmo nos foi extremamente úteis as leituras de Fernand Braudel, Roberto Lobato Correa e David Harvey, mas também nos presenteou com uma escrita profundamente proveitosa para a compreensão das relações subjetivas, que se estabelecem entre o sujeito e o lugar que habita. Sobretudo, considerando as novas configurações espaciais do mundo globalizado, cuja característica geográfica reporta a materialização do meio-técnico-científico-informacional. A categoria espacial revela-se como o grande assombro da contemporaneidade e como nos disse Michael Foucault, em uma Conferência proferida em março de 1967, mas somente publicada em 1984 (*De outros espaços*), o espaço tornou-se a grande obsessão do século XX. A obstinação acentuou-se em função das atuais composições econômicas e tecnológicas do mundo, indicando uma revolução espacial em curso, registrada não somente na virtualidade, mas especialmente pelos novos processos migratórios locais

e globais. Análises recentes apontam, por exemplo, Portugal como um porto de imigrantes no limiar do século XXI, revelando-se um cais de abrigo de imigrantes de várias nacionalidades. Grande parte chega para suprir a necessidade de mão-de-obra de um país, cuja população já se encontra envelhecida. Um país notadamente lugar de partida assume, pois, agora, um ancoradouro para chegadas, o que o leva, mais uma vez na história, a clamar pela necessidade do aprendizado e exercício do olhar do Outro, para observar semelhanças e diferenças face aos portugueses. Atitude que a personagem Cecília Branco adotou em sua arte para com os povos colonizados pelos portugueses por ocasião das Grandes Navegações. A complexidade dos fluxos migratórios em Portugal e no mundo repercutirá, certamente, nas questões de identidade, requisitará políticas de organização e estabelecimento desses migrantes, todavia, o que importa ressaltar é que, da mesma forma quando por ocasião de sua formação, o país se evidenciará de novo como um território de várias gentes.

Ainda sobre o espaço real, se o processo de urbanização foi a imagem do avanço do capitalismo a partir do século XIX com o crescimento das metrópoles, hoje, ainda pode ser uma importante referência do ordenamento espacial do mundo, permitindo leituras sobre o estar do homem nesse mesmo mundo, em que a desigualdade social desponta como um dos principais sinais de uma triste realidade, se considerarmos um conjunto coerente de elementos de ordem econômica, social, política e moral. Debruçar-se sobre o movimento de pessoas e práticas sociais que sedá nas grandes cidades, considerando sua história, seus monumentos, suas instalações, o ir e vir do homem e seus registros pertinazes deixados, é uma vereda de reflexão sobre qual trilha a sociedade seguirá rumo ao futuro.

Juntamos essa importante configuração do espaço real e primeiro símbolo da modernidade, a cidade, à representação do espaço literário, elemento essencial à narrativa. Na trama de *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, duas personagens tornam-se objetos de instiga, que nos envolvem e cativam a conhecê-los ou a reconhecê-los: Lisboa e Paulo Vaz. A primeira como metonímia de Portugal, metrópole que abriga tantos povos e contradições, assim como é a própria história da nação portuguesa. Basta lembrar uma das primeiras referências de Paulo Vaz ao seu país, apresentando-o como um pequeno país com 89 mil quilômetros quadrados e Império Ultramarino. A segunda personagem, nosso narrador e protagonista, que nos

guia pela primeira e que, em certos momentos, confunde-se ou unifica-se a ela. Na costura das duas personagens, uma terceira, que tanto pode referenciar a primeira como a segunda, literária e simbólica, Ulisses de Homero. Concluimos e confirmamos nossa hipótese inicial, portanto, que investigar esses espaços – o real e o ficcional – são fundamentais para inúmeros entendimentos sociais, econômicos e históricos, dentre eles, as questões identitárias sobre as quais nos dedicamos nos dias atuais.

Em *A Cidade de Ulisses*, os eventos se organizam a partir da memória do narrador e lembrar-se de algo ou alguém é um movimento atravessado simultaneamente pelas categorias do tempo e do espaço. Lembrar-se de algo é lembrar de si, defendeu Paul Ricouer, dado num determinado lugar habitado, que tanto pode ser público, nas andanças e viagens em uma cidade, ou privado, em nossa primeira casa, lar, símbolo de seio materno, onde nenhuma outra residência, por melhor que seja, é capaz de substituí-la em nossas lembranças. Na apreciação da leitura da obra, creditamos a relevância do movimento de rememorar a si e ao mundo e ressaltamos a proeminência da memória, que reporta a um espaço, a um lugar. Esse é o segundo enfoque que pontuamos ao final desse trabalho. Na ficção e na vida real, as categorias do tempo e do espaço são indissociáveis. Voltamos no tempo para evocar lembranças e estas invariavelmente nos levarão a um espaço vivido. As lembranças se apoiam em um tempo e um espaço. Assim, Paulo Vaz nos guiou pela memória individual e coletiva, e nessa última habitada pela personagem literária que permaneceu no imaginário português por tantos séculos, Ulisses, Mas, nessa viagem, Paulo Vaz é agora o capitão da nau.

Ainda com algumas considerações sobre a memória, reiteramos que as ficções que se apresentaram após a revolução de 25 de abril de 1974 buscaram retratar o passado, sobretudo o período relacionado ao Estado Novo e a Salazar, quase todas com a proposta de desmistificar uma visão idealizada de nação, antes respaldada por valores cristãos e na glória de um passado mítico. Teolinda Gersão integra a turma dos escritores que se propuseram a esta empreitada, entre eles, Lídia Jorge, José Cardoso Pires e António Lobo Antunes, apenas para citar alguns. Nos parece inevitável que a leitura de *A Cidade de Ulisses* não nos leve às investigações dos meandros da memória para a revisitação também da história de Portugal. Tal condução reafirma o compromisso da escritora com a realidade política-histórica de

uma época. Soma-se a esse aspecto, a luta contra os sistemas opressores que perpassa o discurso narrativo das obras de Teolinda Gersão. Em *A Cidade de Ulisses* nos deparamos não apenas com a memória individual evocada pelas lembranças de um homem que precisa amadurecer, livrar-se de amarras do passado para estar pronto para o novo amor, o amor de Sara. Mas, nos encontramos diante do resgate de uma memória coletiva, que urge desprender-se de uma construção imaginária de nação, que torna imperioso observar o passado sem complacências, como Paulo Vaz se propõe, e concluir, por exemplo, que o processo de colonização português jamais foi dado por uma operação pacífica.

Mas se a rua configura um espaço importante no sistema social, assim também o é a casa, representada na obra como um espaço imaterial, pois localiza-se somente na memória e é resultado dos afetos de Paulo Vaz. A partir da teia discursiva da obra desvenda-se as relações de poder possíveis presentes na esfera privada, sejam elas efetivadas entre os sexos, que promove a função materna à mulher em um modelo social em que a identidade feminina se perde, sejam as desempenhadas pela figura autoritária de Sidônio Ramos. A leitura possível a partir da representação da sala ou do sótão da casa, ou a elementos como uma janela ou escada, durante a infância do narrador, nos levou sobretudo aos aspectos simbólicos que esses espaços assumem na narrativa. Uma topoanálise nos foi possível constatar a marginalização do sujeito feminino, confinado do espaço público, onde o homem circula livremente. Sequer Luísa Vaz ia pessoalmente entregar suas obras para comercialização.

Mas, agora que já pontuamos a importância e convergência dos espaços reais e ficcionais da narrativa de Teolinda Gersão, e ressaltamos o chamado da obra para a revisitação histórica de Portugal, possamos arrematar os liames com as subjetividades das personagens. Em outras palavras, concluir alguns nexos e desdobramentos entre tais espaços e as identidades das personagens. Partimos do corpo como a primeira fronteira entre o espaço habitado e o ser que habita e começemos nossas ilações por Luísa Vaz e a sua experiência de um corpo excluído, que vivencia a condição do espaço vazio, liberto somente a partir da manifestação da arte. Teolinda Gersão e as narrativas contemporâneas pós-revolucionárias trataram de denunciar os discursos segregadores dos corpos femininos e sobre como o patriarcalismo e o salazarismo usaram o corpo para a perpetuação do sistema

opressor. Luísa é um corpo regulamentado, inspecionado, que como mulher deve ficar fora do espaço da esfera pública, restrita ao papel de procriadora e administradora do lar, pois como corpo feminino constitui ameaça ao sistema. O desaparecimento de Luísa pela doença de Alzheimer é a mutilação de seu corpo sem sentido no tempo histórico. Somente a arte ecoa o sujeito-Luísa, o caminho que a personagem encontrou para sabotar o sistema.

Sobre Paulo Vaz, inferimos que há entre as três personagens, a coletiva-Lisboa, a mítica-Ulisses e a literária-Paulo Vaz uma profunda conexão que nos permitiu as investigações do espaço e suas relações com a subjetividade das personagens e forneceu elementos para as análises identitárias. A re (invenção) de Lisboa pelo artista plástico através da montagem da exposição de artes é a sua própria reinvenção pessoal, concluída após a viagem interior promovida pela memória. Paulo Vaz conta a história de sua cidade natal para registrar a história de Portugal. Nesse aspecto, todo o levantamento histórico promovido pela autora portuguesa nos é apresentado sempre com as pontuações críticas e sem complacências de seu narrador, sem que o texto se transforme em uma aula enfadonha de fatos históricos. Ao contrário, pela prosa poética da autora, são os entremeios das duas histórias, a justaposição da memória, os entrelaces, que vão aos poucos nos clareando sobre uma e outra personagem, vão desvendando semelhanças e diferenças entre a personagem coletiva e a personagem Paulo Vaz.

Vemos no homem moderno Paulo Vaz a errância de seu tempo e logo lembramos a mesma errância do povo português, dado o caráter geográfico de um país voltado para o mar, para a chegada e saída, de costas quase sempre para sua própria história. Mas, Ulisses, a nossa personagem mítica, também é errante. Lutou 10 anos numa guerra deflagrada por um capricho do lendário governante de Micenas, Agamêmnon, contrariado com a ofensa sofrida pelo irmão Menelau, rei de Esparta. O fato é que Ulisses eternizou-se em Portugal e no mundo ocidental, pelo ardid da mentira no episódio do Cavalo de Tróia. Não fosse a guerra de Tróia, Odisseu talvez não tivesse a sua glória. Foram dez anos guerreando e outros dez para o retorno à Ítaca. Sua errância estava apenas começando. Foram muitos os desembarques em ilhas, costas e relatos estranhos de povos com gigantes e homens que se

transformavam em porcos. Tudo parece muito improvável, afirma o narrador de *A Cidade de Ulisses*.

Assim, se é possível afirmar que Lisboa é o espaço existencial de Paulo Vaz, cidade mitificada pelo fabuloso Ulisses, do qual Paulo Vaz torna-se reflexo. Os dois heróis têm muito em comum. O último, ressignificação do primeiro, diferentes, mas muito semelhantes no que diz respeito ao humano e às jornadas empreendidas na vida. Nas postulações de Antonio Cândido a personagem é um ser fictício, logo não se deve concluir que uma personagem seja igual a um ser vivo, e que apesar da inerente qualidade da verossimilhança do romance, o contrário seria a própria negação do gênero. Entre as muitas enumerações de tipos de personagens dada pelo crítico literário, Paulo Vaz e Ulisses se alinham naquelas cujas origens podem ser traçadas mais ou menos na realidade, mas cujas raízes desaparecem. Isso porque as duas obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico ou uma espécie de arquétipo. Ulisses é, pois, um modelo de superação. Paulo Vaz também venceu seus obstáculos no regresso para casa. No épico ou no drama, na idade antiga ou no contemporâneo, tanto ele quanto Paulo Vaz traduzem uma busca que é própria do humano. Talvez seja justamente esse caráter humano, ao lado de uma escrita profundamente poética e crítica, um dos aspectos mais notáveis da escrita de Teolinda Gersão e, ao final, a posição como uma das vozes mais importantes no cenário da literatura portuguesa contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Joana Marques d. **A Casa-Espaço de intimidade e de transformação: uma leitura de seis romances portugueses de autoria feminina (Década de 50)**. Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura Especialidade em Estudos Portugueses. Universidade de Lisboa. 2015.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, Identidade, Diferença. In: **Aletria Revistas de Estudos em Literatura**, p. 90-97. Minas Gerais: UFMG, 2002. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 15 Jun. 2020.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **A casa do mar**. In: Histórias da terra e do mar. Porto: Figueirinhas, 2006, p. 67-82.

_____. **Obra poética**. 1^oed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018. p.723.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Tradução e coordenação Paulo Soethe. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

AUERBACH, Eric. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ALVES, Ida. **Paisagens em movimento: Rio de Janeiro e Lisboa, cidades literárias**: volume 1 / Ida Alves, Eduardo Cruz (orgs.) – Rio de Janeiro: Contra Capa: Faperj, 2020. 280 p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: os pensadores. Tradução Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 181-354.

BAKHTIN, M. (V. N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 3. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. **Novas Cartas Portuguesas**. Organização de Ana Luísa Amaral. ed. anotada. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998, 2010.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução Rita Buoungermino e Pedro de Souza. 11^o ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 131-178.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Helena N. Enunciação e construção do sentido, IN: FIGARO, R. (org). **Comunicação e Análise do Discurso**. (pp. 19-43).

BRAUDEL, Fernand. **A dinâmica do capitalismo** / Fernand Braudel; tradução Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Tradução de: La dynamique du capitalisme.

BENJAMIN, Walter. 1892-1940. **Baudelaire e a modernidade** / Walter Benjamin; edição e tradução de João Barrento. -- 1. ed. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAMINHA, Pero Vaz de. “Carta de Pero Vaz de Caminha”. In: PEREIRA, P. R. (Org.). **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

_____. Degradação do espaço: (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L’Assommoir*). **Revista Letras**. São Paulo, v.46, n.1, p.29-61, jan./jun. 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras**. 27; 1 ed. cores, números) / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. – 27º ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COELHO, Antônio Borges. Os argonautas portugueses e o seu velo de ouro (séculos XV-XVI). Capítulo 4. p.59-77. In: **História de Portugal**. José Mattoso... [et all]; José Tengarrinha, organizador. Bauru, São Paulo: EDUSC: São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões 2000. 371p.; 23 m. (Coleção História).

CORRÊA, Roberto Lobato. Espaço, um conceito-chave da Geografia. In: **Geografia conceitos e temas**. Org: Iná Elias de Castro, Paulo Cesar da Costa Gomes, Roberto Lobato Corrêa. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 17-47.

DAFLON, Claudete. Belas noites, tristes dias: O Passeio Público do Rio de Janeiro em Prosa e Verso. In: **Paisagens em movimento: Rio de Janeiro e Lisboa, cidades literárias**: volume 1, p.67- 83. / Ida Alves, Eduardo Cruz (orgs.) – Rio de Janeiro: Contra Capa: Faperj, 2020.

DALFARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado. O foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Editora Ática, 1978, p. 17-53.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FAGUNDES, Mônica Genelhu. Das janelas de Lisboa se vê ao longe: uma leitura do Nome de guerra, de Almada Negreiros. In: **Paisagens em movimento: Rio de Janeiro e Lisboa, cidades literárias**: volume 1, p.67- 83. / Ida Alves, Eduardo Cruz (orgs.) – Rio de Janeiro: Contra Capa: Faperj, 2020

FERREIRA, José Medeiros. Após o 25 de Abril. Capítulo 18, p. 339. In: **História de Portugal**. José Mattoso... [et all]; José Tengarrinha, organizador. Bauru, São Paulo: EDUSC: São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões 2000. 371p.; 23 m. (Coleção História).

FIGUEIREDO, Mônica. **No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d’Études Architecturales, em 14 de março de 1967.

FREITAS, Zilda de Oliveira. O mito de Ulisses em Mensagem de Fernando Pessoa. **Revista Entrelinhas**. Vol. 10, n. 2 (jul./dez. 2016). p.340-253.

FUKS, Julián. **Romance: A História de uma ideia**. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p.7-49.

GERSÃO, Teolinda. **A Cidade de Ulisses**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

- GERSÃO, Teolinda. **Alice e outras mulheres**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.
- GERSÃO, Teolinda. **Atrás da porta e outras histórias**. Lisboa: Porto Editora, 2019.
- GERSÃO, Teolinda. **A árvore das palavras**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
- GERSÃO, Teolinda. **O Guarda-chuvas cintilantes**. 1º ed. Lisboa: Projornal, Ltda., 1984.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A Voz Itinerante**: Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Ed. Ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GORDO, António da Silva. **A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira**. Lisboa: Porto Editora, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2ª ed. São Paulo: edições Vértice - Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.
- HARVEY David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.
- HALL, Edward T. **A dimensão oculta**; tradução de Sônica Coutinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977. p. 147-167.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 2º. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOELZ, Maurício; BITTENCOURT, Andre. Repetição, diferença, reescritura: das vantagens do “entre”. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 95–116, mar. 2020. DOI: 10.17851/2317-2096.30.1.95-116. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/22197>>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- HOMERO. **Odisseia**. Trad. Jaime Bruna. Texto integral. São Paulo: Cultrix, 2006.
- JACOTO, Lilian – **O Casaco de Pele de Teolinda**. In: BRIDI, Marlise; POMA, Paola; SIMAS, Mônica (org.) – *Dor e Desejo*, Paulistana, São Paulo, 2010.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário da Mitologia Grega Romana**. 8º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora Unicamp, 1990.
- LINS, Osman. (1976) “Espaço romanesco”, “Espaço romanesco e ambientação” e “Espaço romanesco e suas funções”. In: _____. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo: Ática, p.62-110.
- LOURENÇO, Eduardo. **Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português**. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. Eduardo. Eduardo Lourenço e o universalismo português. [Entrevista concedida a] Nuno Grande. **Fundação Calouste Gulbenkian**, Paris, 2016. Disponível em: <<https://gulbenkian.pt/noticias/eduardo-lourenco-e-o-universalismo-portugues/>>. Acesso em: 04 jan. 2021.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2000. 240 p. (Coleção Espírito Crítico).

_____. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle; Apresentação Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. Ensaio sobre a literatura. **Narrar ou descrever**. Tradução de Giseh Vianna Konder. Págs. 43-94. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A.

MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. In: **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n.º 36, junho de 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>>. Acesso em: 29 Jun.2020.

MELO, Emerson Costa de. Circularidade cultural e agenciamentos territoriais: uma apreciação teórico conceitual. **Caminhos da História**, v.24, n.2 (jul./dez.2019), p. 79-93.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2º ed. São Paulo: Martins fontes, 1999.

MATOS, Licia R. de O; FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. **Mito de Ulisses e a História Lusitana nas mãos de Teolinda Gersão**. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491258712.pdf>. Acessado em: 15 Jun.2020.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. Tradução Neil. R. da Silva. 4º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ORNELAS, José. Corpo e linguagem na narrativa de Teolinda Gersão. In: BORDINI, Maria; REMÉDIOS, Maria; ZILBERMAN, Regina (org.). **Crítica do tempo presente - estudo difusão e ensino de Literaturas de Língua Portuguesa**. Porto Alegre: Nova Prova, 2005. p. 104-115.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 101-125.

PUGA, Rogério Miguel. Vt pictura poesis: reconfigurações artísticas do mito da fundação de Lisboa por Ulisses em A Cidade de Ulisses (2011), de Teolinda Gersão **Ágora. Estudos Clássicos em debate**, núm. 15, 2013, pp. 293-312 Universidade de Aveiro Aveiro, Portugal.

_____. A Odisseia de um mito: diálogos intertextuais em torno da fundação de Lisboa por Ulisses nas literaturas anglófonas. **Ágora. Estudos clássicos em debate**, v. 13. p. 145-175, 2011.

REIS, Jaime. Causas Históricas do atraso econômico português. In: **História de Portugal**. José Mattoso... [et all]; José Tengarrinha, organizador. Bauru, São Paulo: EDUSC: São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões 2000. 371p.; 23 m. (Coleção História).

RESENDE, Nuno. “Pobre galego?” Ideia e representação dos emigrantes galegos na literatura de viagens em Portugal de oitocentos. **Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso**, 25, p. 147-168, 2018.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução: Alain François et al. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

RITA, Annabela. REAL, Miguel. O essencial sobre Teolinda Gersão. Lisboa: Imprensa Nacional, 2021.

ROSAS, Fernando. Estado Novo, Império e Ideologia Imperial. In: **Revista de História das Ideias, Lisboa, v. 17, 1995**.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Rosaura Eichenberg. _ 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, v. 2, n. 66, p.23-52, jun. 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A crise e a reconstituição do Estado em Portugal (1974-1984). **Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº 14, nov. 1984.

_____. **Pela Mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade**. Onze Teses por Ocasão de mais uma Descoberta de Portugal. 7ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 1994). p. 49-67.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pêsoa. Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEIXO, Maria Alzira. O regresso de Teolinda. **Jornal de Letras**. Lisboa, p.23, mar. 2012.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra**. Richard Sennet: Tradução de Marcos Aarão Reis. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Best Bolso, 2020.

SILVA, Orivaldo Rocha. **Isto e aquilo: o jogo das histórias em A casa da Cabeça de Cavalo, de Teolinda Gersão**. 148 p. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2015.

SILVA, Orivaldo Rocha. **O olhar e o mito: a (re)criação de Lisboa em “A cidade de Ulisses”, de Teolinda Gersão**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TELO, António José. As Guerras de África e a Mudança nos Apoios Internacionais de Portugal. **Revista de Histórias das Ideias**. Coimbra, v.16, p.347-369, 1994.

TELO, António José. **Do Estado Novo ao 25 de Abril**. Coordenação Isabel Nobre Vargues. Universidade de Coimbra: Portugal, PO, 1994. Faculdade de Letras. Instituto de História e Teoria das Ideias.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TORGAL, Luís Reis. O Estado Novo. Facismo, Salazarismo e Europa. Capítulo 17, p. 313. In: **História de Portugal**. José Mattoso... [et all]; José Tengarrinha, organizador. Bauru, São Paulo: EDUSC: São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões 2000. 371p.; 23 m. (Coleção História).

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012 A.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Vania Maria da Silva****Data da defesa: 12/12/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 03/02/2023

*Assinatura do (a) orientador (a)*