



Mulheres sob escombros n' *A cidade de Ulisses*

Women under ruins in A cidade de Ulisses

Livia Penedo Jacob

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

pjlivia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4863-1210>

Resumo: Após uma década de publicação, o premiado *A cidade de Ulisses* (2011) confirma a análise de Gomes, para quem “Teolinda Gersão é uma das escritoras que mais tem contribuído para a renovação do romance contemporâneo em Portugal” (GOMES, 1993, p. 82). Nesse artigo, buscaremos analisar a obra a partir dos pressupostos legados por esse teórico, investigando, ainda, a *ekphrasis* com que Teolinda evoca, nas artes plásticas, o imaginário mítico acerca de Ulisses, suposto fundador da cidade de Lisboa. A fim de compreender a relação que o romance estabelece com as artes visuais contemporâneas, utilizaremos o embasamento teórico de Canclini (2016) e Latour (2009). Interessa, ainda, compreender uma questão central para a construção dessa narrativa: a negação da maternidade e o controle dos corpos femininos pela sociedade ocidental, em consonância com as teorias de Kitzinger (1996), Woolf (1992) e Beauvoir (1970). Por fim, veremos, por meio dessa análise, como a obra de Gersão aponta para a transmutação da realidade em outros mundos possíveis.

Palavras-chave: literatura portuguesa; estudos de gênero; *ekphrasis*; maternidade; Teolinda Gersão

Abstract: After a decade, the awarded *A Cidade de Ulisses* (2011) still confirms Gomes' analysis, for whom "Teolinda Gersão is one of the writers who has most contributed to renew Portuguese contemporary novel" (GOMES, 1993, p. 82). This article aims at analysing this book based on Gomes' theory, also investigating how Teolinda Gersão evokes the notion *ekphrasis* in correspondence with arts and the character of Ulysses, the founder of Lisbon, according to the myth. In order to understand the relationship that the novel establishes with contemporary visual arts, we will use the theoretical basis of Canclini (2016) and Latour (2009). Finally, it is interesting to understand a key issue of this narrative: the denial of motherhood and the control of female bodies by Western society, in dialogue with the assumptions held by Kitzinger (1996), Woolf (1992) and Beauvoir (1970). Finally, this analysis shows how Gersão's novels demonstrate that the creation of other possible worlds is possible.

Keywords: portuguese literature; gender studies; ekphrasis; motherhood; Teolinda Gersão

1 Cravos

Conquanto seja difícil mensurar os estragos que as décadas de ditadura causaram em Portugal sob o ponto de vista socioeconômico, na literatura é com precisão que percebemos suas marcas. Durante a era salazarista, grande parte da produção editorial do país se pautou pelo Neorrealismo, corrente estética que pretendia denunciar as mazelas sociais e se opor àquele sistema político. A Revolução dos Cravos e a posterior democratização da nação estabelece, por sua vez, um divisor de águas para a produção ficcional, pois, com o fim da censura, abriu-se espaço para temas outrora polêmicos: discussões acerca das subjetividades (tais como corpo e sexualidade), e pautas políticas globais (descolonização e identidades plurais, por exemplo) ganhavam, finalmente, espaço.

Apesar da abertura trazida pelo fim da censura, a ficção narrativa imediatamente posterior ao 25 de Abril se dedica, principalmente, a refletir sobre o salazarismo, sendo mais comuns as obras que retratam aquela época, ainda que de modo simbólico. Os dois autores emblemáticos desse período são José Saramago e António Lobo Antunes, não obstante as diferenças entre eles: enquanto Antunes manteve-se mais ou menos fiel às

narrativas que discutem questões de ordem local, sobretudo com base em sua experiência como médico psiquiatra na África e Portugal, Saramago inicia sua carreira com histórias que espelhavam, de algum modo, a realidade portuguesa, para, em seguida, se descolar dos temas regionais, lançando-se em preocupações mais universais. Esse movimento, podemos dizer, reflete as tendências da prosa portuguesa contemporânea, que foi se afastando cada vez mais do Neorrealismo, ampliando seu repertório para questões de ordem filosófica e humana.

Note-se, por outro lado, que o teor social não foi imediatamente abandonado, mantendo suas influências nos autores lusitanos atuais, conforme nos assegura Seabra Pereira (2020) quando analisa as obras de Miguel Esteves Cardoso, José Rodrigues dos Santos, Isabel Stilweel, Maria João Lopo de Carvalho, dentre outros. Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1993), por sua vez, a combatividade é própria dos romances posteriores à democratização do país, que, para além de criticar a realidade, ocupam-se constantemente em atacar o próprio processo de escrita e os mecanismos da ficção. Cardoso enumera, ainda, uma série de problemas costumeiramente apresentados ao leitor nessas obras: opressão ditatorial, peso da tradição, descaracterização do povo, gerações sem causa, hierarquias do sistema, condição feminina, guerra colonial e a própria Revolução dos Cravos.

Seguindo o lastro teórico do autor supracitado, investigaremos, na próxima seção, como esses aspectos são desenvolvidos por Teolinda Gersão na obra *A cidade de Ulisses*, e, na última parte do artigo, daremos ênfase à questão feminina conforme desenvolvida na narrativa, em especial no que tange ao drama da maternidade espelhado nas figuras da mãe e de Cecília, primeira companheira do narrador Paulo Vaz. Ora, sabemos que a obra *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, configurou um divisor de águas nos estudos sociológicos acerca da maternidade. Beauvoir inovou ao contestar, de forma contundente, o determinismo biológico então em voga, propondo que a maternidade era uma construção social, estando, pois, condicionada aos interesses políticos de cada comunidade humana.

É a partir desse olhar crítico que buscaremos ler *A cidade de Ulisses*, visto evidenciar-se, no romance, uma reflexão profunda sobre a maternidade e sua relação com o Ocidente, cuja organização social contemporânea trata a reprodução humana como empecilho à prosperidade material feminina. Por outro lado, embora os conflitos

entre homens e mulheres tenham sido discutidos em outras publicações da autora, notadamente em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1996) e *O silêncio* (2007), a obra em estudo reflete sobretudo sobre a desvalorização da mulher pelo mercado de trabalho e suas implicações nas relações matrimoniais. A fim de melhor analisar essas questões, nos guiaremos pelas percepções de Canclini (2016), Latour (2009), Kitzinger (1996), Woolf (1992) e Beauvoir (1970).

2 Rosas

Lançado há uma década, o premiado romance *A cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão, dialoga com a contemporaneidade, não apenas devido aos temas que aborda, como também pela estrutura narrativa adotada. Ao contar a história de uma exposição prestes a acontecer no Museu Calouste Gulbenkian, a autora ilumina a cidade de Lisboa, tema e local do evento. Estabelece, assim, um diálogo com as artes plásticas, conforme informa no introito do livro, por meio do qual afirma ter se inspirado livremente na produção do lisboeta José Barrias (1944 – 2020). Ao emoldurar uma história — a da montagem da exposição — em outra — as recordações do artista expositor —, relacionando-as, ainda, à paisagem lisboeta, Teolinda serve-se de um recurso muito caro às artes plásticas: o *mise en abyme*.

Afinal, conforme a narrativa avança, entendemos que o título da obra não se refere somente à Lisboa; intitula, igualmente, a exposição a ser organizada pelo narrador Paulo Vaz. Essa exposição, por sua vez, nasce de um antigo projeto, de igual nome, criado pelo próprio Paulo em coautoria com sua primeira companheira, Cecília Branco. A partir desses fractais, o romance ganha contornos memorialísticos, tornando-se um grande *flashback*, que ora avança para a época pós-revolução, ora regride ainda mais, revelando-nos a infância de Paulo, ele próprio um “filho” do salazarismo. Essa perspectiva se dá de forma literal na história, visto que o pai, militar conservador, se opunha ao desenvolvimento profissional da mãe de Paulo, transformada em dona de casa após o casamento. Desse jogo do “pai contra a mãe” surgem consequências devastadoras, desvendadas, por completo, apenas após a morte da progenitora. É quando Paulo descobre, enfim, que a mãe era também uma artista, mas, para não ser admoestada pelo marido, pintava em segredo e, com a ajuda da empregada, vendia suas produções a baixo custo para uma papelaria.

Assim, o narrador é inevitavelmente fruto de uma realidade social em que o trabalho e o talento da mulher são desvalorizados tanto pelo sexismo dos homens como pelas próprias circunstâncias históricas. Paulo não consegue romper com essa realidade, reproduzindo essas assimetrias na relação que estabelece com Cecília, conforme veremos adiante. As constantes referências às artes visuais compõem uma *ekphrasis* que evoca o mito segundo o qual Ulisses aportou um dia ao território lusitano, fundando-o. Retomando a teoria de Cardoso, citada na primeira parte deste artigo, vemos, nesse romance, uma preocupação em superar a descaracterização do povo, um dos tristes legados dos “anos de chumbo”. Nesse sentido, se o mito não espelha nenhuma verdade, serve como prova imaterial de que Portugal pertence ao “berço” da civilização ocidental, pois uma cidade real, criada por um personagem de livro, é, lembra-nos o narrador, “contaminada pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas” (GERSÃO, 2017, p. 23).

Essas histórias se fundem, ainda, nos vários gêneros presentes na narrativa, que, embora aparente ser um solilóquio epistolar, mescla-se, na realidade, com a ensaística, a pesquisa histórica e as narrativas memorialísticas. Dessa maneira, Teolinda dialoga com a arte contemporânea, à qual se refere ao longo do romance, visto que essa linguagem absorve todas as demais linguagens artísticas existentes, a depender do gesto intencional e poético de cada artista. Note-se, ainda, que, na arte contemporânea, “as distintas indefinições entre ficção e realidade confundem-se devido ao ocaso de visões totalizadoras que situam as identidades em posições estáveis” (CANCLINI, 2017, p.22). Ao pontilhar a narrativa com inúmeras referências históricas, como a presença de Caio Júlio César, a Revolução dos Cravos e diversos escritores ilustres, Gersão assume que ou tudo é ficção, ou tudo é realidade nesta Lisboa inventada por todos os habitantes, por todos os transeuntes, a partir de suas sensações e memórias ímpares.

Esse hibridismo dos tempos atuais, muito presente nas visualidades contemporâneas, também é notado por Bruno Latour, para quem “[...] quanto mais nos proibimos de pensar os híbridos, mais seu cruzamento se torna possível; este é o paradoxo dos modernos que esta situação excepcional em que nos encontramos nos permite enfim captar” (LATOURE, 2009, p.17). Segundo o filósofo, a modernidade se caracterizou por uma tensão entre a busca da purificação e a criação de híbridos, e nela sobressai a mistura de gêneros, culturas e seres. Na contemporaneidade,

por sua vez, emerge a consciência de que jamais fomos modernos, isto é, o conceito de pureza se reduz a uma abstração perigosa, capaz de culminar em percepções políticas e filosóficas totalitárias.

No campo da Linguística, Bakhtin (2002) já havia notado a hibridização dos gêneros e sua presença no romance. Esse cruzamento derivaria, inclusive, das combinações de diferentes linguagens e manifestações culturais, evidentes a partir da modernidade. Na obra de Teolinda Gersão, a mescla entre gêneros textuais traz à tona uma inevitável intertextualidade, na medida em que retoma a épica *Odisseia*, uma das obras inaugurais do Ocidente: a referência à Penélope é evidente, dado que a mãe de Paulo se resguarda no sótão, a tecer, escondida, seus sonhos, feitos e refeitos cotidianamente. Observamos, contudo, uma contraposição, visto que n’*A cidade de Ulisses* já não há uma esposa casta a aguardar o regresso de seu herói. Na obra em estudo, a redenção da mulher só parece possível pela via contrária, ou seja, caso o marido militar, sempre presente e opressivo, desapareça.

Por outro lado, no que tange à reconfiguração de uma identidade portuguesa pós-ditadura, Teolinda Gersão propõe uma série de questionamentos referentes às verdades solidificadas no imaginário lusitano acerca de suas ancestralidades e cultura. Nesse sentido, fornece aos leitores informações históricas valiosas tanto sobre tempos muito antigos — a exemplo de Al-Lixbuna, a Lisboa árabe anterior à conquista cristã —, como sobre um passado recente da cidade, quando “ainda era possível ir à padaria buscar pão quente, à hora da fornada, e saber os nomes dos empregados do café” (GERSÃO, 2017, p. 65). A própria cidade é um amálgama de culturas e diferentes histórias, enquanto o povo lusitano, em seu passado colonizador, passa a ser visto como herdeiro não apenas dos nautas gregos e dos lusíadas, mas também de outros navegantes que por ali estiveram, a exemplo dos fenícios e mouros.

Nesse sentido, conforme escava a história de Lisboa, Paulo realiza uma consequente arqueologia do eu, buscando prestar contas consigo mesmo e com seu passado. Ciente dos erros que cometeu no relacionamento que manteve com Cecília, o narrador busca, na realização dessa exposição, recriar um futuro para si e para a própria coletividade portuguesa. Afinal, no passado glorioso de “donos do mundo”, os lusitanos muitas vezes se perderam quanto à construção do presente, evidenciando-se a necessidade de desenterrar não apenas as ruínas de uma Lisboa antiga, mas, ainda, os habitantes invisibilizados da cidade, a fim de repensar o lugar de Portugal no cenário político europeu atual.

Feita essa breve análise do romance, e retomando a teoria de Cardoso sobre a literatura portuguesa contemporânea, concluímos que *A cidade de Ulisses* perpassa quase todos os temas enumerados pelo teórico — opressão ditatorial, peso da tradição, descaracterização do povo, gerações sem causa, hierarquias do sistema, condição feminina e a Revolução dos Cravos. A questão da opressão ditatorial se reflete na própria vida familiar de Paulo Vaz, visto que o pai, absorto pela hierarquização militar e pelas tradições, após oprimir a mulher, não aceita a carreira do filho, desmerecendo sua arte. Em resposta, Paulo se torna um simpatizante à causa revolucionária, militando durante a Revolução dos Cravos. Por sua vez, a questão feminina, conforme retratada no romance, revela-se uma herança maldita dos tempos salazaristas, que impediram Portugal de avançar na democratização dos direitos. Por fim, a exposição que dá nome à obra se ergue como uma tentativa de reestabelecer a identidade dos lisboetas, expandindo esse processo a todo o país.

Sobre a produção ficcional de Teolinda Gersão, Cardoso Gomes assinala que, desde o primeiro romance, a autora tem se dedicado ao tema do confronto entre homens e mulheres, do esvaziamento da linguagem, da castração do indivíduo pelo sistema, entre outros. Quanto ao desenvolvimento do enredo, o crítico observa uma tendência a privilegiar a intimidade dos personagens, em histórias “arquetípicas que servem para, criticamente, comentar as relações humanas deterioradas” (GOMES, 1993, p. 74). Nesse lastro, não é difícil observarmos um paralelismo entre *A cidade de Ulisses* e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1996), tanto pela referência que faz às artes visuais desde o título, como pela metalinguagem empregada. Novamente, Penélope é referenciada, através da figura de Hortense, à mulher que nega o mar, ou seja, rejeita o passado “glorioso” dos portugueses, conclamando a recriação da realidade a partir da terra.

Daí a correlação entre os sujeitos e a paisagem na qual se inserem, corriqueira tanto na literatura portuguesa como na obra de Teolinda, conforme ressalta Dias (2008, p. 32): “Sejam quais forem as tendências da literatura portuguesa surgida após 74, todas carregam uma mesma matriz — o espaço da terra como sentimento vital para o universo do romance”. Referindo-se à obra de Gersão, a autora acrescenta tratar: “[...] a terra como impulso para o exílio em outro espaço — o da interioridade subjetiva”. Portanto, a “cidade ao fundo” emerge da exterioridade à interioridade, e, conquanto a “[...] óptica feminina que assim se manifesta

na ficção [da autora] desenvolv[a] [um] modelo de percepção de seu ser mais profundo, ao empreender a descida em si mesma [...]” (DIAS, 2008, p. 194), em *A cidade de Ulisses* a subjetividade das personagens femininas em seus sofrimentos também se revela, ainda que a partir das conclusões de um narrador masculino.

Desse modo, tal como a Hortense de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, Cecília não consegue se livrar da “teia do destino”, e acaba por ser castrada, em seu potencial criativo, pelo próprio narrador, conforme analisaremos adiante. O homem, no entanto, é igualmente enredado pelas circunstâncias, visto que Paulo carregará o peso de seus atos até a maturidade. Define-se, pois, uma temática muito explorada em outros romances da autora — o conflito entre gêneros —, embora se dê maior ênfase, nessa obra, à questão da maternidade enquanto fardo social, pois, afinal, o desejo que Cecília tem de ser mãe lhe rende retaliações sociais. Desse modo, embora aparentemente o romance tenha por mote a vergonha que o narrador carrega pela má condução de seus relacionamentos íntimos, acaba por trazer à tona a impotência humana para subverter a ordem política, tornando-se, todos, engrenagens de um mesmo mecanismo. Essa divisão dos gêneros em conformidade com o modo de produção capitalista foi objeto de amplo interesse das autoras pertencentes à “segunda onda feminista”. Assim, os estudos de Kitzinger (1996), Woolf (1992) e Beauvoir (1970) guiarão nossa análise da narrativa em pauta, no que tange à maneira como as questões referentes à maternidade se desenvolvem nos dramas pessoais da mulher e da mãe de Paulo Vaz.

3 Espinhos

Dentre os estudos que refletem sobre a alienação produzida nos corpos femininos com relação às suas funções reprodutoras ao longo da história, destaca-se a recente pesquisa de Federici (2017), para quem as populações pagãs oriundas da Europa conheciam métodos naturais de controle da natalidade, demonizados a partir da institucionalização do Cristianismo. Segundo a autora, a autonomia do indivíduo em detrimento da hegemonia do clero passou, então, a ser vista como perigosa, tornando-se, pois, “plausível que a caça às bruxas tenha sido, pelo menos em parte, uma tentativa de criminalizar o controle da natalidade e de colocar o corpo feminino — o útero — a serviço do aumento da população e da acumulação da força de trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 326). Ainda

sobre esse tema, Elisabeth Badinter acredita que a contracepção foi rejeitada pelas próprias mulheres durante longo tempo, as quais se “conformaram” ao único papel social a elas disponível. Assim, “o filho preenche uma carência afetiva e social e compensa, por algum tempo, diversas frustrações. Para retardar o momento fatal da solidão, essas mães deixam agir a natureza e produzem tantos filhos quanto seu corpo o permite” (BADINTER, 1985, p. 224).

Mas foi Simone de Beauvoir quem antes se notabilizou por teorizar sobre a feminilidade enquanto construção social, opondo-se à tese biologizante de Freud. Em *O segundo sexo*, a autora analisa as diferenças visíveis, no que tange ao processo de reprodução, entre os humanos e as demais espécies animais: “[a maternidade] é indefinida na mulher; só a sociedade pode decidir dela” (BEAUVOIR, 1970, p. 55). Beauvoir revelou que a gravidez sempre está condicionada à necessidade social em ter maior ou menor prole, e que, em igual medida, os encargos referentes à maternidade (que ela chama “servidões”) variam segundo os costumes e épocas, a exemplo do número de procriações desejáveis (numerosas ou restritas), do sexo livre (liberado ou condenado), da rede de apoio parental (disponível ou não), dentre outros fatores. Assim, embora a obra da feminista francesa não pudesse prever que nos finais do século XX as relações de trabalho tornariam a maternidade indesejada, uma vez que torna os corpos femininos menos produtivos, *O segundo sexo* aponta, ao menos, como a geração de novas vidas está condicionada à sociedade, nem sempre de maneira tão óbvia.

E se antes a mulher não conhecia outro papel social senão a maternidade, hoje se confronta com os desafios impostos pelo mercado de trabalho e com a ausência de redes de apoio, um efeito que gera a diminuição das taxas de natalidade em praticamente todo o mundo. Interessada em entender as mudanças sociais que levaram à inversão dessa equação, Naomi Woolf afirma que a entrada das mulheres no mercado de trabalho foi decisiva para que pudessem, enfim, começar a assumir o controle sobre seus corpos. Essa absorção da mão-de-obra feminina se deveu à baixa numérica masculina legada pela Segunda Guerra Mundial, e operacionalizou uma subversão nas relações sociais, pois, remuneradas, as mulheres “perderam sua dependência da permuta sexual pela sobrevivência” (WOOLF, 1992, p. 291). Mas, se a partir dos anos 1960, a popularização da pílula anticoncepcional libertou a mulher do encargo de se tornar mãe, a precarização das relações de trabalho experimentada no final do século XX traria um problema oposto: a

maternidade vira empecilho para o progresso material, sendo adiada para idades cada vez mais avançadas, a ponto de se tornar, para muitas, uma impossibilidade.

No âmbito da Medicina, a questão foi investigada por Mónica Durães, para quem Portugal assiste a uma redução dos níveis de natalidade inferiores aos necessários para assegurar a substituição das gerações, de modo que o país “tem vindo a registar um intenso e acelerado envelhecimento populacional, que coloca em causa o equilíbrio geracional e a sustentabilidade do próprio Estado Social” (DURÃES, 2018, p. 2). Em suma, o capitalismo mais uma vez venceu, e, ao invés de se adequar o modo de produção à sociedade, são as pessoas que devem se encaixar às necessidades do mercado. Na ficção, ressalte-se, essa ideia de que a função materna se condiciona ao Estado já havia sido tratada por Gorki, em *A mãe* (1926), cujo enredo retrata o drama de Anna, uma mulher “reduzida” ao trabalho doméstico, mas que, em idade avançada, decide se insurgir contra os czaristas. Ao tratar o tema a partir de uma abordagem contemporânea, levando em conta o contexto português pós-revolução e as condições de trabalho impostas pelo neoliberalismo, Gersão empreende uma profunda reflexão sobre a maternidade e a parentalidade, a partir da relação do narrador com a mãe e a primeira companheira, conforme veremos adiante.

4 Jardins

Tema hoje pouco debatido na literatura, tendo em vista a naturalização das relações exploratórias e o desprestígio das teorias marxistas nos meios intelectuais a partir dos anos 1990, a maternidade ressurgiu em *A cidade de Ulisses*, não mais como papel social oprimido, mas suprimido pelo sistema. Afinal, na longa carta que escreve, Paulo revela que a mãe jamais pode publicizar seu talento artístico, já que, casada com um militar conservador de quem dependia financeiramente, prefere se anular em prol da família. Ela vive, portanto, sua “felicidade clandestina”: pinta, em segredo, no sótão da casa, aproveitando a ausência do marido e do filho, sendo o último alijado do mundo privado da mãe por extensão, já que pertencia também ao universo masculino. Quando descobre o mundo secreto no qual a mãe viveu até o dia de sua morte, Paulo entende, enfim, que a maternidade fora, para ela, um fardo a mais a prendê-la àquele casamento opressivo que pouco a pouco vai se “desbotando” em cores tão pálidas quanto as suas aquarelas.

Não deixa, portanto, de ser um clichê que o narrador se relacione com uma artista plástica, mulher tão independente quanto ele gostaria que tivesse sido sua mãe. Mas a relação amorosa entre eles se mostra assimétrica desde o começo, visto que, além de oito anos mais jovem, Cecília foi aluna de Paulo, quando ele lecionou por um curto tempo na universidade. Além disso, ela é uma “estrangeirada” nascida em Moçambique, que pouco ou nada se lembra dos tempos salazaristas que assombram o protagonista na figura do pai. Assim, a mulher de que se fala ocupa um lugar das alteridades; pois, para além das questões mencionadas, é a diferença de gênero que cria fissuras desde o começo da relação, notadamente quando o homem tenta alertá-la para que não se apaixone, porque o amor “gasta-se com o tempo e exclui a paixão. Ou a paixão exclui o amor. Esgota-se em si mesma, esgota seu objecto e vai à procura de outro” (GERSÃO, 2017, p. 36).

Contudo, da mesma forma que Cecília ignora a fala de Paulo – “[...] quando eu te dizia coisas destas (e sei que as repeti até a saturação e ao cansaço) tu tinhas uma forma peculiar de não ouvir” (GERSÃO, 2017, p. 36) –, ele aprende a ignorar a ausência de sentimentos profundos por ela, ou, talvez, aprende a amá-la, permanecendo ao seu lado por quatro anos. História de amor entre dois artistas plásticos, Teolinda Gersão inspira-se na ideia contemporânea de que “[...] a arte é o lugar da imanência” (CANCLINI, 2017. p. 19), transpondo esse conceito para a sua escrita, na medida em que anuncia, a cada temporalidade decorrida, o que deverá ocorrer em seguida. Pois, afinal, primeiro sabemos que a mãe de Paulo produz e comercializa seus desenhos e pinturas em segredo, temerosa da possível censura do marido, militar em exercício durante a ditadura salazarista. Em seguida, descobrimos que Cecília tampouco consegue se firmar na carreira artística, acabando por renunciar a seu sonho profissional em prol da família: parte com o marido, Gonçalo Marques, para a Suécia (onde ele trabalhava) e torna-se mãe. Em suma, apesar da passagem temporal e da democratização do país, fica claro que o sexismo não foi superado, repetindo-se, ainda que em contexto diverso, entre as diferentes gerações retratadas.

A trama, extremamente bem enredada por Gersão, demora a nos revelar o fim trágico de Cecília, concentrando-se na hamartia que conduz Paulo ao seu fracasso existencial. Convencido de ser a origem da frustração emocional da progenitora, impedida de se lançar no mercado de trabalho desde o momento em que se torna mãe, ele decide que jamais terá

filhos. Mas, ao se casar com uma mulher autossuficiente, aparentemente capaz de livrá-lo da tragédia de ver o drama da mãe se repetir, ele acaba por descobrir que ela engravida, sobrepujando os acordos conjugais com a maternidade. Incapaz de superar as estruturas patriarcais de poder, Paulo atira Cecília escada abaixo ao saber da notícia, provocando-lhe o aborto e a conseqüente separação. Fica instituída, assim, sua tragédia pessoal, pois, ao buscar fugir do destino estabelecido pela relação do pai em oposição à mãe, ele acaba por repetir a história familiar, impondo-se de forma violenta sobre a mulher, reproduzindo, portanto, o comportamento abusivo do pai.

Paulo busca, sem sucesso, se reaproximar de Cecília, restando-lhe como única opção prosseguir sozinho, sem poder, inclusive, compartilhar esse segredo com ninguém. A estrutura narrativa tem inspiração óbvia nas tragédias gregas, visto que todas as tentativas de escapar das teias do Destino acabam por confirmar aquilo que estava reservado para os personagens. Há, ainda, uma notável remissão à *Odisseia*: se no mito grego Penélope aguarda o retorno de Ulisses lançando mão de suas artimanhas – a confecção de uma mortalha feita e refeita exaustivamente –, no romance de Teolinda Gersão as mulheres também se reconstroem a partir das brechas que encontram. A mãe de Paulo comercializa sua arte de maneira discreta em uma papelaria, contando, para isso, com a ajuda da empregada. Cecília, por sua vez, abandona Portugal, partindo para lugares supostamente mais “civilizados” – Inglaterra, Holanda, e, em seguida, Suécia.

Ao tomar consciência da morte de Cecília, Paulo assume que a exposição “Cidade de Ulisses” era, na verdade, uma criação intelectual da ex-companheira, compartilhada com ele quando viviam juntos. Decide, com a ajuda do viúvo, organizar o evento *in memoriam* da artista, cedendo, para ela, a autoria. Desse modo, não havendo reparação individual possível – Cecília Branco estava morta –, Paulo Vaz tenta compensar suas falhas arquitetando uma reparação de ordem coletiva, na medida em que dá espaço à obra da ex-mulher, de modo a incentivar a democratização das artes plásticas, mercado dominado, em Portugal, pela autoria masculina¹. Ou seja, Paulo não sai de cena, mas posterga sua própria exposição,

¹ A fim de vencer esse obstáculo, a Ministra da Cultura, Graça Fonseca, criou um projeto, em 2019, para combater a invisibilidades das mulheres artistas portuguesas. A esse respeito, recomendamos a leitura do seguinte artigo: <https://magg.sapo.pt/cultura/>

cedendo à Cecília, *in memoriam*, a abertura da exposição Cidade de Ulisses, dando-lhe, pois, certa precedência e protagonismo.

5 Colheita

Embora tenhamos nos embasado em um aporte teórico feminista para empreender essa leitura d'*A cidade de Ulisses*, enfatizamos que a obra de Teolinda Gersão se mostra refratária a quaisquer análises estanques. Em entrevista recente², concedida por ocasião do lançamento de *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, a autora argumenta que seus livros não devem ser lidos como manifestos feministas. Nossa proposta não pretende reduzir a obra de Gersão a nenhum tipo de panfletarismo que lhe seja alheio; buscamos, ao contrário, relacioná-la a questões de interesse público, debatidas por diversos pesquisadores sob múltiplos olhares. Escolhemos o recorte sociológico por entendermos que melhor atende aos anseios trazidos pela literatura portuguesa contemporânea, ainda herdeira, de algum modo, do olhar neorrealista que permeou a produção literária durante o Salazarismo.

Dentre os aspectos que abordamos, demos ênfase à confluência que a romancista estabelece entre a literatura e as artes plásticas, conforme já estabelecido em outras obras de sua autoria. Nesse sentido, *A cidade de Ulisses* se destaca por descrever, em detalhes, a curadoria de uma exposição ficcional, que dá nome à obra. Também o enredo conta com três personagens que dedicam suas vidas às artes plásticas, ainda que de forma clandestina – caso da mãe de Paulo Vaz – e de maneira frustrada – conforme ocorre com Cecília Branco, incapaz de conciliar as funções maternas a esse trabalho. Nesse sentido, o romance aprofunda diversas questões referentes às artes visuais enquanto “um mercado como outro qualquer”, insensível às subjetividades de seus próprios realizadores.

Por outro lado, o tema da maternidade, fulcral nessa obra, não passa despercebido em outras publicações da autora, dentre as quais citamos *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, em que as personagens Clara e Ondina rejeitam a maternidade: a primeira por já ter perdido um

artigos/mulheres-nas-artes-temos-de-nos-esforçar-o-dobro-para-dizer-eu-estou-ca
Acesso em 14 ago 2021.

² Conforme: <https://www.dn.pt/cultura/nenhum-dos-meus-livros-pode-ser-interpretado-como-um-manifesto-feminista--13428992.html> Acesso em 14 ago 2021.

filho, e a segunda, por manter-se infantil, sem qualquer inclinação para essa função. Também em *O silêncio* (1988) a personagem Lídia perdeu um filho, revelando-se, no texto de Gersão, uma maternidade distante da romantização imposta pela mídia, visto que permeada pela dor. Em *A cidade de Ulisses*, a autora vai além ao questionar a participação (ou a ausência dela) dos homens no processo de parentalidade, pois, afinal, a educação das crianças ainda é compreendida, pelo senso comum, como responsabilidade, se não exclusiva, majoritariamente da mulher. Assim como o pai de Paulo Vaz não participa ativamente de sua criação, enxergando-se como elemento central da família, o narrador não aceita que Cecília tenha engravidado sem o seu consentimento. Embora, de fato, a decisão devesse partir de um desejo mútuo ou, pelo menos, de um “acordo ético”, o aborto, subsequente à reação intempestiva e violenta de Paulo, acaba por revelar sua incapacidade de romper com certa postura ególatra que historicamente marca a percepção masculina sobre as relações afetivas.

E, embora conscientes de que os biografismos são prescindíveis para a compreensão das obras literárias, não deixa de ser interessante notar a preocupação demonstrada por Teolinda Gersão sobre a maternidade, quando confrontada sobre o tema. Antes professora universitária, a autora só pode se dedicar à literatura a partir de seus 41 anos, quando suas filhas já possuíam alguma autonomia, pois, segundo revela em entrevista, sentia culpa devido à dificuldade em conciliar o trabalho com as crianças: “A mulher está muito só perante este dilema que a dilacera”³. A literatura produzida por Gersão acaba por espelhar essa preocupação social, que, no caso da obra em análise, dialoga sobretudo com as produções artísticas contemporâneas, a exemplo do coletivo de artistas anônimas Guerrilla Girls, que desde a sua criação, em 1984, tem trabalhado para expor a discriminação sexual e racial no mundo da arte.

A fim de conscientizar o público que a participação das mulheres nas artes visuais – seja como artistas, curadoras, críticas ou *marchands* – é ínfima quando comparada à expressiva participação masculina, as Guerrilla Girls expõem esses dados por meio de performances que questionam a lógica operacional dos museus e do mercado. Um cartaz produzido pelo grupo em 1989 e que circulou o mundo pergunta em

³ Conforme: <https://www.noticiasmagazine.pt/2017/teolinda-gersao/historias/25590/>
Acesso em 14 ago 2021.

letras garrafais: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu Metropolitan?”. Em seguida, uma legenda parece responder à provocação: “Menos de 3% dos artistas nas seções de arte moderna são mulheres, mas 83% dos nus são femininos”⁴ (POMPIDOU, 2013, p. 108). Em outra produção do coletivo, o manifesto intitulado “As vantagens de ser uma mulher artista”⁵, publicado em 1988, as artistas elencam, de forma irônica, uma série de obstáculos que se impõem à vida daquelas que desejam se dedicar às artes. Dentre as ditas “vantagens” figuram a falta de reconhecimento ou “saber que sua carreira pode deslanchar depois que você fizer 80 anos” e “ter a oportunidade de escolher entre carreira e maternidade” (POMPIDOU, 2013, p. 108).

Importa ressaltar que a preocupação em conferir protagonismo às mulheres dentro do campo artístico e cultural ganha expressividade, no Ocidente, a partir dos anos 1960, graças à produção de artistas que se notabilizaram por discursos antimachistas, como Niki de Saint Phalle (que não se identificava diretamente com nenhum tipo de militância de gênero), bem como daquelas que se envolveram diretamente com os movimentos feministas, a exemplo de Nancy Spero. Na década subsequente, Linda Nochlin publica “Por que não houve grandes artistas mulheres?” (1971), fazendo coro com a Art Workers Coalition, organização estadunidense que exigia uma maior valorização e participação feminina nos meios artísticos.

No contexto lusitano, merece destaque o trabalho de Clara Menéres (1943 – 2018), que criticou, em muitas de suas produções, as definições estanques dos papéis sociais definidores dos gêneros. Desse modo, em suas obras questionava o ideal do “sagrado feminino”, propondo tanto olhares transcendentais sobre a maternidade (conforme vemos em “Mulher-Terra-Viva”, escultura-instalação de 1977) como contestando a redução da mulher ao mundo privado familiar (a exemplo da série “Bordados”, de 1972, em que subverte com erotismo uma expressão marginalizada nas artes e tradicionalmente associada ao “feminino”). A obra de Gersão, portanto, em consonância com diversos movimentos empreendidos por coletivos e artistas feministas contemporâneas, aponta para a transmutação da realidade em outros mundos possíveis, pois, afinal,

⁴ No original: “Do women have to be naked to get into the Met Museum? Less than 3% of the artistes in the Modern Art sections are women, but 83% f the nudes are female” (tradução nossa).

⁵ No original: “The advantages of being a woman artist” (tradução nossa).

retirada dos escombros, a “Cidade de Ulisses” imaginada por Cecília, uma vez levada ao mundo, liberta Lisboa (nascido do Ocidente) de suas próprias sombras.

Referências

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do romance*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 71-164.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Volume 1. Fatos e mitos. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CANCLINI, Nestor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2016.

DIAS, Maria Heloísa Martins. *O pacto primordial entre mulher e escrita: Teolinda Gersão e a atual prosa feminina portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2008.

DURÃES, Mónica Sofia Alípio. *O adiar da maternidade e a infertilidade*. 2018. 37f. Tese (Mestrado integrado em Medicina). Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar, Universidade do Porto, 2018.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

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

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaios sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: USP, 1993.

KITZINGER, Sheila. *Mães: um estudo antropológico da maternidade*. Editorial Presença: Lisboa, 1996.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 43, 2009.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *As literaturas em língua portuguesa*. Lisboa: Gradiva, 2020.

POMPIDOU. *Elles: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*. Centro Cultural Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2013.

WOOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Data de recebimento: 20 de agosto de 2021.

Data de aprovação: 27 de outubro de 2021.