



## Sobre palavras e pincéis: imagens de Lisboa pelo olhar de Teolinda Gersão e de Maluda

*About words and painting: images of Lisbon through the eyes of  
Teolinda Gersão and Maluda*

Karina Frez Cursino

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

[karina.friburgo@gmail.com](mailto:karina.friburgo@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-8571-1706>

Silvio Renato Jorge

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

[silviorjorge@gmail.com](mailto:silviorjorge@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-6784-9960>

**Resumo:** O presente artigo tem como principal objetivo refletir sobre o encontro interartístico entre o romance *A cidade de Ulisses* (2017), de Teolinda Gersão, e os seguintes quadros de Maria de Lourdes Ribeiro (Maluda): *Lisboa III* (1973), *Lisboa XXXII* (1986), *Lisboa XXXIII* (1987), *Janela XXVIII* (1987) e *Janela XIX - Lisboa* (1981), a partir da representação de imagens da cidade de Lisboa. O diálogo é conduzido através de teorias a respeito da correspondência entre a literatura e as artes plásticas, mais especificamente, entre romance e pintura. As imagens reveladas por meio das palavras da narrativa ganham ainda mais visibilidade por meio da apreciação dos quadros urbanos de Maluda, provocando ressonâncias significativas entre as composições das duas artistas. Os traços geometrizantes de Maluda intensificam o discurso literário de Teolinda Gersão em *A cidade de Ulisses*, mais uma obra da autora propícia ao diálogo interartes.

**Palavras-chave:** Teolinda Gersão; *A cidade de Ulisses*; romance contemporâneo; Maluda; pintura; interartes.

**Abstract:** The main objective of this article is to reflect on the interartistic connection between the novel *A cidade de Ulisses* (2017), by Teolinda Gersão, and the paintings by Maria de Lourdes Ribeiro (Maluda): *Lisboa III* (1973), *Lisboa XXXII* (1986), *Lisboa XXXIII* (1987), *Janela XXVIII* (1987) and *Janela XIX - Lisboa* (1981), based on the representation of images of the city of Lisbon. The dialogue involves theories about the correspondence between literature and the visual arts, more specifically, between the novel and painting. The images revealed through the words of the narrative gain even more visibility through the appreciation of Maluda's urban paintings, provoking significant resonances between the compositions of the two artists. Maluda's geometrical features intensify Teolinda Gersão's literary discourse in *A cidade de Ulisses*, another novel by the author that is conducive to interartistic dialogue.

**Keywords:** Teolinda Gersão; *A cidade de Ulisses*; contemporary romance; Maluda; painting; interarts.

Dávamos conta entretanto que não estávamos sozinhos a procurar Lisboa. Encontramos um número impressionante de outros que antes de nós tinham amado a cidade e a tinham estudado, investigado, pintado, fotografado, registrado, filmado, comentado, descoberto, interpretado. O nosso olhar era devedor a todos eles (...)

Teolinda Gersão

## 1 Introdução

“A fruição de uma obra de arte é um encontro, um corpo a corpo” (Gersão, 2017, p. 30). Motivados por essa ideia de apreciação da obra de arte, nossa proposta desenvolve um diálogo entre as produções de Teolinda Gersão e Maria de Lourdes Ribeiro (Maluda), duas escritoras-pintoras da cidade de Lisboa. Cada uma a seu modo escreve e pinta, respectivamente, formas afetuosas de olhar e sentir a capital portuguesa. Iniciamos nossa reflexão com uma fala do narrador-personagem Paulo Vaz, artista plástico que, através da rememoração de seu passado, guia a narrativa de *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, publicada em 2011. Segundo Paulo, nos movemos para essa experiência sensorial entre a literatura e as artes plásticas, propondo um corpo a corpo com criações que oferecem diversas perspectivas sobre a paisagem urbana de

Lisboa: *A cidade de Ulisses* e alguns quadros de Maluda que apresentam como tema os elementos urbanos lisboetas: *Lisboa III* (1973), *Lisboa XXXII* (1986), *Lisboa XXXIII* (1987), *Janela XXVIII* (1987) e *Janela XIX - Lisboa* (1981).

Envoltos pelo desejo de *dar a ver* as ressonâncias que julgamos existir entre a narrativa e os quadros citados, nos colocamos tal como o *leitor-espectador-visitante*, revelado a partir da reflexão do narrador-artista Paulo Vaz:

Estava-se numa época de viragem, em que as formas se contaminavam e tudo era possível: outras maneiras de contar, mostrar, *dar a ver*, partilhar, experimentar, *tornar visível*. O *leitor-espectador-visitante* passava a ter um *papel cada vez maior*. Era levado a entrar nas obras, a circular por dentro delas, a perder-se e encontrar-se nelas (Gersão, 2017, p. 29, grifos nossos).

Ao circularmos pelo romance em questão, somos provocados a intuir imagens, especialmente, pela capacidade da literatura de criar projeções, possibilidades de encontros e alargamentos com outras áreas e artes. Dessa vez, a obra literária, ou seja, as palavras de Teolinda Gersão, carregadas de um olhar atento para os diversos ângulos de Lisboa, nos levaram até alguns quadros de Maria de Lourdes Ribeiro, gerando uma confluência inevitável entre literatura e pintura, na qual as camadas do texto convocam as várias camadas produzidas pela paleta singular da pintora Maluda.

A escrita de Gersão revela frequentemente uma predisposição para corresponder-se com outras manifestações artísticas e outros campos do saber, como é o caso, sobretudo, de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, publicado em 1982, e *Os Teclados*, de 1999. Defendemos que a leitura de suas obras é capaz de despertar múltiplas sensações no leitor através das estratégias que a autora utiliza ao estreitar o discurso literário com a História, a Geografia, a Arquitetura, a Filosofia, a Música e ainda com outras áreas. A partir dessas zonas de contato, evidenciadas por suas obras, nossa proposta deseja destacar a convergência entre literatura e pintura, desenvolvida ao longo da narrativa *A Cidade de Ulisses*. O romance apresenta uma nota prévia, na qual a autora o relaciona diretamente com as artes plásticas:

Este livro, que dialoga deliberadamente com as artes plásticas, deve-se ao meu interesse por essa área e a múltiplas conversas ao

longo dos anos com amigos artistas plásticos (João Vieira foi um deles e saliento o seu nome, em sua memória, porque infelizmente já não está entre nós) (Gersão, 2017, p. 9).

Instigados por tal nota e pelas imagens produzidas através das reflexões presentes na obra propomos o diálogo com algumas pinturas de Maluda, capazes de intensificar o olhar para Lisboa que o romance por si só já é capaz de produzir. Dessa forma, convocaremos alguns tons, cores, volumes, traços e geometrias da cidade que só a pintora portuguesa foi capaz de criar.

## 2 “*La pittura è cosa mentale*”<sup>1</sup>: Notas sobre Literatura e Pintura

Étienne Souriau disserta sobre a potência dos encontros interartísticos em *Correspondência das artes: elementos de estética comparada* (1983). Para o filósofo, apesar de apresentarem traços diferentes e movimentarem sensações diversas, as artes estabelecem comunicação entre si, gerando uma troca extremamente produtiva:

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, *se comunicam ou comungam*. Contudo, quantas diferenças! Algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Umas erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Umas trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais (Souriau, 1983, p. 16, grifo nosso).

Esse diálogo interartístico, proposto pelo autor, revela um enriquecimento mútuo entre as artes, destacando as singularidades de cada manifestação, prezando pela potência advinda desses encontros. Em “A poesia não é como a pintura ou a ordem das visibilidades” (2007), Ida Alves reflete sobre o deslocamento da célebre fórmula horaciana

---

1 Frase atribuída a Leonardo Da Vinci, citada em *A cidade de Ulisses* (Gersão, 2017, p. 23).

*ut pictura poesis*<sup>2</sup>, que atravessou os tempos conectando a poesia e a pintura de maneira muito próxima, mas também bastante restrita. Partindo desse posicionamento de Alves, é imprescindível destacarmos que a nossa proposta não pretende equiparar as artes e muito menos gerar uma hierarquia entre elas. Seguiremos defendendo a singularidade das expressões artísticas e intencionamos estabelecer ressonâncias que podem surgir a partir de encontros e/ou afastamentos. O que nos guia é exatamente a ideia de correspondência entre as artes, proposta por Souriau, na qual cada arte agencia, à sua maneira, um bloco de sentidos e sensações, podendo em alguns momentos criar pontos de interseção com outras artes.

Percorreremos um caminho que visa evidenciar a ordem das visibilidades presente tanto na literatura quanto na pintura, mas notando que essa ordem, apesar de movimentar o visível, se apresenta de maneira particular em cada manifestação artística, indo ao encontro do que Alves destaca a respeito da discussão de Michel Collot sobre o assunto: “Michel Collot, no seu *Poésie et Paysage* (2005), faz exatamente uma leitura em contramão do aforismo, retomando a tradição do *ut pictura* para discutir que a poesia não é como a pintura pois ‘a voz lírica dá a ver o invisível da paisagem’” (Alves, 2007, p. 116). Esse acesso ao não visível, característica de certos poemas, é colocado pela autora a partir da própria escrita se apresentando como imagens em movimento, rompendo a ideia da fixidez de uma única cena. Ainda sobre o “não-visível”, Alves convoca Georges Didi-Huberman e sua obra *O que vemos, o que nos olha* (1998), na qual o autor nos convida a “experimentar o que não vemos com toda evidência”:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que

<sup>2</sup> Expressão usada por Horácio na sua *Arte Poética* (c. 20 a. C.), que significa “como a pintura, é a poesia”.

algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (Didi-Huberman, 1998, p. 34).

Huberman mobiliza a questão do visível, partindo de um ver que é ter/ganhar e chegando a um ver que é perder/escapar. Quando o ver está no sentido de que algo nos escapou, estamos no campo da escrita poética que rejeita a representação, conforme também podemos ler em Alves:

Falamos de poemas que se negam a serem como pinturas paisagísticas clássicas na estratificação de volumes, na imobilidade captada de um momento, na organização de figuras para compor previsivelmente uma cena, um retrato, uma ordem de visão. Interessa-nos a poesia que nos dá a ver vazios, incompletudes, impossibilidades, o indizível, nomes para o tempo, a existência e a morte. Experiências de diferentes poetas que se deparam com o momento crucial em que a escrita poética rejeita a representação ou a apresentação se dá como abertura ao não visível, sendo ela própria, a escrita, imagens em movimento, rompida a ideia de fixidez e de registro (Alves, 2007, p. 118).

Analizando as ideias até aqui trabalhadas, sabemos que a poesia e a pintura movimentam diferentes ordens do visível e do não visível, entretanto, para o resultado que desejamos obter com nossa proposta, nos deteremos até o ponto em que as duas constroem imagens, lidando com a visibilidade.

Os debates e os estudos que envolvem a relação entre a pintura e a poesia foram ganhando mais espaço e novos olhares, estendendo as reflexões para o campo literário como um todo, não se limitando a tecer considerações apenas entre a pintura e a poesia, mas ampliando os diálogos para pensar nos diversos ecos que podem existir entre a palavra e a imagem. A partir dessa extensão, muitos estudiosos passaram a considerar também os pontos de contato entre o romance e a pintura, como é o caso de Orhan Pamuk, escritor e professor de literatura da Universidade Columbia. Pamuk desenvolve uma discussão em torno do paralelo entre literatura e pintura, retomando apreciações de outros estudiosos e expandindo as afinidades entre tais esferas, dando destaque, principalmente, para a associação entre pintura, poesia e romance. Em *O romancista ingênuo e sentimental* (2011), apresenta ensaios, advindos de conferências, nos quais discorre sobre a criação de imagens na literatura e a criação de narrativas por meio das pinturas. O foco é a relação da

pintura com o romance, mas a poesia é convocada para demonstrar toda a sua capacidade imagética. O professor parte da própria experiência como escritor e leitor para desenvolver sua compreensão sobre a carga visual evocada dos escritos. No primeiro ensaio do livro citado, cria uma lista de operações que nossa mente executa quando lemos um romance, nos interessando aqui o segundo item, que reflete diretamente sobre a construção de imagens a partir das narrativas:

2. Transformamos palavras em imagens mentais. O romance conta uma história, mas não é só uma história. A história emerge, pouco a pouco, de muitos objetos, descrições, ruídos, conversações, fantasias, lembranças, informações, pensamentos, eventos, cenas, momentos. Ter prazer com um romance é desfrutar o ato de partir de palavras e transformar essas coisas em imagens mentais. Ao visualizar na imaginação o que as palavras nos dizem (o que elas querem nos dizer), nós, leitores, completamos a história. Com isso, impelimos nossa imaginação, procurando descobrir o que o livro diz ou o que o narrador quer dizer, o que ele pretende dizer, o que supomos que ele está dizendo — em outras palavras, tentando encontrar o centro do romance (Pamuk, 2011, p. 15).

Pamuk também elenca a paisagem como um fator indispensável para a elaboração de imagens, mostrando o quanto a descrição dos espaços aparece na literatura para enfatizar sentimentos e ajudar a compor sentidos: “Cada aspecto da paisagem geral, cada folha, cada flor é interessante e intrigante, porque esconde um significado oculto” (Pamuk, 2011, p. 19):

Quando percebemos que a paisagem dentro do romance é uma extensão, uma parte do estado mental dos protagonistas, constatamos que nos identificamos com esses protagonistas numa transição inconsútil. Ler um romance significa que, enquanto confiamos à memória o contexto global, acompanhamos, um por um, os pensamentos e atos dos protagonistas e lhes atribuímos sentido dentro da paisagem geral. Agora estamos no interior da paisagem que pouco antes contemplávamos de fora: além de ver as montanhas mentalmente, sentimos o frescor do rio e o cheiro da floresta, falamos com os protagonistas e nos aprofundamos no universo do romance. Sua linguagem nos ajuda a reunir esses elementos distantes e distintos e a perceber os rostos e os

pensamentos dos protagonistas como parte de uma visão única (Pamuk, 2011, p. 10).

Ao alargarmos o debate da criação de imagens para o romance, seguindo os seus apontamentos, chegamos a um ponto em que se torna possível refletir acerca de como a linguagem é capaz de criar imagens. Nesse caso, nos referimos à linguagem literária e, mais especificamente, à poesia e ao romance, o que nos impele a salvar as devidas distâncias entre os gêneros. A poesia e o romance são distintos em suas propostas, mas aqui os colocamos um ao lado do outro no que tange à possibilidade de, cada um a seu modo, criar imagens a partir da linguagem literária.

Retornando ao pensamento de Alves (2007), notamos que a escrita poética “não limita uma cena, mas abre-se em dobras, em intervalos, cinde nossa percepção, coloca-nos em crise frente ao dito, ao visto, ao figurado, deslocando-os sem cessar (Alves, 2007, p. 124). Sabemos que o estudo da autora atribui esse abrir-se em dobras à poesia, mas gostaríamos de estender tal noção ao romance, defendendo que, a seu modo, ele também aciona o “poço sem fundo da linguagem” (Alves, 2007, p. 125), uma vez que, pela leitura romanesca, também transformamos palavras em imagens mentais e podemos lidar com o não visível, com o vazio a ser preenchido.

Até aqui nos moveram certas aproximações e distanciamentos entre a literatura e a pintura e a percepção de que, nessa multiplicidade de caminhos evocados por tal assunto, é a criação de imagens que está em questão, seja por meio das palavras, seja por meio das telas. Ainda guiados pelas possibilidades de teorização em torno da correspondência entre letras e telas, destacamos que por vezes a fala do personagem-narrador Paulo Vaz, já apresentado no início do nosso texto, é repleta de teorias sobre o encontro interartístico e sobre a produção de imagens, tão caros à reflexão aqui proposta:

Podíamos dizer que por vezes as artes plásticas valiam não tanto por si mesmas mas pelo que suscitavam, e só podia ser traduzido em palavras: curiosamente o que sobre elas se dizia e escrevia podia ser muito mais interessante do que elas mesmas. Tornavam-se de algum modo veículo para outra coisa, que ficava para além delas. “Vampirizavam” secretamente as palavras? Talvez, mas isso podia ser estimulante, um novo ponto de partida. E por outro lado também a literatura – o campo da palavra – se alargava e invadia outros domínios, procurava novas formas de se tornar visível,

parecia já não lhe bastar o mundo confinado e silencioso do livro (Gersão, 2017, p. 29).

Buscando essas novas formas de tornar visível, continuaremos nossa reflexão meditando sobre o diálogo que se constrói por meio das imagens de Lisboa criadas a partir da leitura do romance de Gersão e da apreciação dos quadros de Maluda.

### **3 “Lisboa estava lá e cercava-nos, era impossível não a olhar, não tropeçar nela a cada passo”<sup>3</sup>: uma reflexão sobre as imagens de Lisboa nas obras**

Vim do Oriente, onde nasce a luz, passei por África, onde aprendi a amar a vida, cheguei à Europa, onde estudei Pintura na cidade das luzes, depois fixei-me em Lisboa, gradualmente refiz o percurso labiríntico em direção à luz. Cada passo revela, à sua maneira, esse jogo de sombras e de luz que é a vida e a morte, a sabedoria e a ignorância. Eu pinto. É uma aventura que não troco por nenhuma outra (Maluda, 1996, n.p.).

Nascida em Pangim, Goa, no então estado português da Índia, em 1934, Maluda fala em entrevista sobre seu percurso até escolher Lisboa para viver e criar sua obra. A pintora também faleceu na capital portuguesa, em 1999. Similar ao trajeto feito por ela é o de Cecília Branco, personagem do livro que vive um romance intenso e conturbado com o artista Paulo. Assim como ele, Cecília é artista plástica e amante das artes. Tendo nascido em Moçambique, ela vai para Londres e depois, tal como Maluda, elege Lisboa como morada e como cenário impulsionador de suas produções:

Penso que o modo como vias Lisboa teve sempre a ver com a situação particular em que se encontravas. *Viver aqui era uma escolha*. Pudeste ir descobrindo a cidade de uma perspectiva privilegiada: estavas ao mesmo tempo dentro e fora, olhava-la com olhos de sim e de não. *A amplitude do teu olhar parecia-me por vezes avassaladora: tinhas atravessado o mar para chegar aqui*. E oito anos em Londres, apesar de aí te sentires estrangeira,

---

<sup>3</sup> Gersão, 2017, p. 83.

davam-te a consciência alargada de uma dimensão europeia (Gersão, 2017, p. 88, grifos nossos).

Através da observação de Paulo, destacada pelo fragmento anterior, e de outros comentários ao longo da obra, percebemos que a pintora optou por viver na capital portuguesa e sentia-se em casa em tal espaço. Diferente do vínculo criado por ela com Lisboa é o de Paulo com a mesma cidade, sua terra natal, permeado por idas e vindas, por paixões, frustrações, términos e recomeços. A partir das lembranças do artista sobre sua infância, sua relação com a família e, especialmente, o relacionamento com Cecília, a narrativa é construída, demonstrando o quanto a paisagem urbana de Lisboa é atravessada ao mesmo tempo pelo afeto e pelo desejo de fuga. Por vezes, a paisagem geográfica lisboeta converge com a paisagem existencial do narrador-personagem, projetando elementos que podem ser vinculados ao seu modo de vida, como é o caso da imagem da cidade portuguesa como um labirinto:

*Vista de um ponto alto Lisboa surgia como um labirinto.* E havia muitos desses pontos altos, já ali, no nosso bairro, o miradouro da Graça e o da Senhora do Monte. A partir deles tinha-se uma bela visão alargada e também a sensação inquietante de que milhares de olhos invisíveis podiam espiar-nos, de milhares de janelas; e a sensação não menos inquietante de que, em lugar da segurança que a visão de uma superfície plana garantia, a perspectiva que dali se oferecia era falsa: *os telhados que pareciam ligados estavam separados por muitas ruas, as paredes de casas que se diria contíguas teriam uma quantidade de becos, arcos, escadas, ruelas, pequenas praças, de pernambuco* (Gersão, 2017, p. 72, grifos nossos).

Essa visão do espaço urbano, formada por entrecruzamentos que dificultam a saída, dialoga com momentos da vida de Paulo, nos quais o artista apresenta dificuldade de se encontrar, tal como depois do afastamento de Cecília, justificado por um infeliz episódio violento que fez a artista deixar o pintor, indo embora de Lisboa. Com o fim da relação, Paulo passa por um momento conturbado de não aceitação daquela realidade, criando uma espécie de labirinto, onde uma saída demora a aparecer.

A Lisboa-labirinto, construída na narrativa e evidenciada pelos telhados irregulares e sobrepostos, nos leva a pensar em alguns quadros

de Maluda, entre os quais ecoam uma quantidade significativa de traçados que formam as partes superiores dos casarios, como é o exemplo de *Lisboa III*, pintado pela artista em 1973. Tal tela dialoga com a sensação labiríntica instigada pelo romance:



**Figura 1: Lisboa III, 1973, Maluda.**

**Fonte: instagram @maludapintora**

As linhas que se encontram para formar o labirinto lisboeta, observadas na narrativa e no quadro em questão, invadem o olhar de Paulo, sempre inquietando-o e levando o personagem a refletir não apenas sobre a arquitetura da cidade, mas sobre um espaço que possibilita a realização e o sofrimento. O que notamos através da descrição da paisagem no romance são as várias possibilidades de traduzir os sentimentos por meio da literatura:

Havia linhas interrompidas que cortavam o olhar e o desafavam, mentindo. Era preciso começar a descer as ruas, uma a seguir a outra, e ir desenrolando o novelo, atentos a que não nos confundisse.

Porque era fácil embrulhar-se no traçado irregular das ruas, que se interrompiam, cruzavam, mudavam de direção inesperadamente, ou não iam ter a lugar nenhum, acabavam num impasse. *A única certeza, na cidade velha, era que, descendo sempre, se acabaria de algum modo por chegar à Baixa e ao rio, quaisquer que fossem os acidentes do percurso* (Gersão, 2017, p. 72, grifos nossos).

A facilidade em se perder pelos becos de Lisboa é apontada na passagem anterior, revelando a atenção exigida pela cidade e, ao mesmo tempo, pela vida. Dentre as muitas possibilidades, chegar até a Baixa e ver o rio é a única certeza indicada pelo narrador-personagem, tão próximo e tão distante daquele cenário que faz parte da sua trajetória, queira ele ou não. A indicação de Paulo de que se deve sempre descer até chegar à região da baixa e encontrar o Tejo nos remete a outro quadro de Maluda, no qual a pintora trabalha com a perspectiva de maneira a causar a sensação de um olhar que atravessa a cidade, descer pela Rua do Ouro, localizada na Baixa de Lisboa, até se deparar com o rio:



**Figura 2: Lisboa XXXII (Rua do Ouro), 1986, Maluda**

**Fonte:** [instagram @maludapintora](#)

A imagem do rio Tejo, construída no romance, se depara com as pinceladas de Maluda na tela *Lisboa XXXII*, produzida em 1986, indicando sua importância para a cidade de Lisboa, para os portugueses e para os escritores e pintores. O Tejo é referido significativamente ao longo do texto de Teolinda Gersão por meio de várias imagens, sendo uma delas criada a partir dos versos do heterônimo pessoano, Alberto Caeiro em “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”, referenciado na narrativa, evocando a escrita como imagem a partir da observação do movimento das águas do rio, que fluem até encontrar o mar:

Caminhei no passeio, à beira rio, onde uma bicicleta rodava devagar sobre o poema “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”. As rodas giravam, no chão alcatroado, sobre

uma palavra e outra, primeiro devagar e depois cada vez mais depressa, eu ouvia o som da roda girando sobre as palavras ainda legíveis, depois as letras começariam a deslizar e a confundir-se, até se converterem num borrão indistinto. A escrita como imagem, o legível e o ilegível como verso e reverso de uma imagem num espelho, as palavras refletidas ou projetadas sobre a água, o asfalto do cais transformando-se em rio, *as palavras “Pelo Tejo vai-se para o Mundo” ondulando sobre um rio, depois sem transição correndo sobre o mar, porque agora a água ondula, cavada, torna-se de um azul profundo, enquanto as letras brancas escurecem até ficarem negras, começam a desfazer-se na água e deixam de ser legíveis* (Gersão, 2017, p. 222, grifos nossos).

Essa imagem do rio que corre até o mar, realçada no fragmento anterior, também remete à infância de Paulo, época em que ele passava horas com a mãe no sótão, local onde ela pintava. Da janela desse cômodo, eles observavam a imensidão do rio, povoado por uma significativa variedade de barcos:

Havia uma janela no sótão, de onde se podia ver o rio (...) *O rio: uma grande mancha de água, que mudava de cor conforme a luz. Passavam barcos entre as margens, barcos pequenos, cacilheiros indo e vindo, barcos à vela, arrastões e grandes paquetes, que seguiam para o mar. Porque o rio levava até ao mar, e o mar seguia e seguia, e era tão grande que não se via mais nada quando se entrava nele. O mar era uma das minhas recordações mais antigas. Da janela não se via o mar mas sabia-se que estava lá, porque era até ele que deslizava o rio* (Gersão, 2017, p. 98, grifos nossos).

O Tejo, suas cores, que variam ao longo do dia, guiadas pela incidência da luz na água, e o movimento dos barcos que dão vida ao rio aparecem de forma contundente na citação acima, alcançando o quadro *Lisboa XXXIII*, pintado por Maluda, em 1987. Muito frequente em sua obra, o Tejo ocupa um lugar de destaque nas produções da pintora, sendo exibido, geralmente, a partir de suas cores intensas e potentes:



**Figura 3: Lisboa XXXIII, 1987, Maluda**

**Fonte:** [instagram @maludapintora](#)

A pintura coloca em destaque o rio, com os diversos tipos de barcos que por ele transitam, tão bem observados pelo olhar do narrador-personagem do romance na citação anterior. Além de privilegiar o Tejo na tela em análise, notamos que a pintora ainda inclui o local de onde o observador possivelmente aprecia o rio; ou seja, a arquitetura, mais especificamente, os telhados, também ganham espaço no quadro, revelando a junção dos elementos que compõem a paisagem urbana lisbonense. Olhando para as construções na tela não vemos as janelas, mas sabemos que elas estão voltadas para o rio, permitindo que o espectador olhe para ele. Dessa forma, pensar Lisboa a partir do romance e dos quadros até aqui analisados, é refletir sobre a arquitetura, sobre os telhados, sobre as ruas e os becos, sobre o rio e sobre as janelas, tão citadas na narrativa, possibilitando a apreciação da cidade pelos personagens.

As janelas também são de extrema importância na obra de Maluda. Com uma paleta e um estilo geometrizante inconfundíveis, a artista flutuou por vários gêneros, pintando desde retratos a painéis. Apesar

de sua obra apresentar essa diversidade, a pintora ficou conhecida, especialmente, por seu olhar para a paisagem urbana de Lisboa. A partir de sua instalação definitiva na capital portuguesa, em 1968, ela passou a pintar os elementos da cidade, canalizando suas atenções para essa temática. Em 1978, iniciou a famosa série das trinta e nove janelas, entre as quais destacam-se as janelas de Lisboa, criando uma metáfora do público-privado:

Estranho e fascinante o mundo desta pintura, onde o homem está ausente e, ao mesmo tempo, tem uma presença secreta e opressiva. Linhas de rigor desnudado, volumes sensuais, um marasmo que precede os cataclismos ou deles representa a ressaca. Paisagens, ruas e lugares desabitados, *janelas de uma interioridade enigmática, que simultaneamente se esquivam e se abrem a um convício dorido* – tudo isso (quem sabe?) sinais de uma essencialidade bem portuguesa (Namora, 1985, p. 4, grifo nosso).

As janelas de Maluda, tão bem apreciadas por Fernando Namora como enigmáticas, capazes de, ao mesmo tempo, revelar e esconder, por vezes refletem em seus vidros elementos da paisagem urbana, como é o caso do quadro a seguir, *Janela XXVIII (Tejo)*, que, ao invés de desvelar algo do interior da casa, reflete em sua parte superior o rio Tejo e, na parte inferior, a arquitetura tão singular de Lisboa, expressa pelos telhados que se cruzam. A escolha desses reflexos ecoando sobre uma janela fechada reitera a importância do Tejo e dos casarios, já mencionada e trabalhada a partir do romance e dos quadros:



**Figura 4: Janela XXVIII (Tejo), 1987**

**Fonte:** [instagram@maludapintora](https://www.instagram.com/maludapintora/)

Ainda guiados pela sensação misteriosa produzida por algumas janelas de Maluda e motivados pelo romance, recordamos o convite para a realização de uma exposição sobre a cidade de Lisboa, direcionado a Paulo Vaz, no início do livro. A partir desse convite, um turbilhão de lembranças sobre sua relação com Cecília invade o artista, permitindo que nós, leitores, transitemos pelas memórias desse relacionamento, sempre entrelaçadas com a geografia da cidade, a partir do olhar atento do pintor.

Ao ser convidado para criar a exposição, Paulo relembra que essa havia sido uma ideia dele com Cecília no passado. Ela produzia a partir de Lisboa, pretendendo um dia realizar uma exibição. Com o afastamento abrupto dos dois, a ideia foi esquecida e retorna com esse

convite. Enquanto reflete sobre a possibilidade de aceitar ou não a tarefa, ocorre um encontro inesperado com Cecília em Lisboa, que está de volta à cidade com o marido e as duas filhas. São apenas dois encontros ao acaso, pois logo ele se depara com uma notícia de jornal sobre um acidente de carro que levou Cecília à morte.

Após o falecimento da artista, Paulo é chamado para analisar os materiais deixados por ela, sendo esse um desejo de Cecília revelado ao marido. Ao avaliar o conteúdo, Paulo se depara com diversas peças já terminadas e prontas para serem exibidas, criadas a partir da temática de Lisboa. Com isso, a ideia da exposição ganha novos contornos, passando a ser uma exposição dela, montada por ele: “A cidade de Ulisses, exposição de Cecília Branco”. A montagem acaba sendo para Paulo um reencontro tão necessário com Cecília, com ele mesmo, com o passado e seus traumas e com a cidade em que habita. Entre os objetos deixados, destacamos uma série de quadros, instigados pelos elementos urbanos lisboetas:

E havia os quadros, quase todos acrílicos, da série a que chamaste *Ulisses*, e que poderiam ser histórias portuguesas:

Mulher à janela, Mulher esperando à janela, A espera.

(Neste último o tempo parou, no mostrador desbotado de um relógio; há uma jarra com flores sobre uma mesa, uma mulher sentada com as mãos no regaço e um livro aberto deixado cair. O olhar fixo da mulher, olhando o vazio. O vazio, ou a morte, como tema). E ainda outros em que as imagens também são de solidão, abandono, melancolia: uma mulher olhando o mar, numa praia deserta; uma mulher sentada, num imenso campo vazio (Gersão, 2017, p. 237).

Tal como Maluda, Cecília revela o interesse por pintar as janelas de Lisboa. Da passagem anterior destacamos a imagem do tempo que para, expressa pela presença de um relógio desbotado. Essa ideia, construída pelo romance, recupera mais um quadro da série *Janelas*, pintada por Maluda. Dessa vez, atentamos para a tela *Janela XIX (Lisboa)*, criada em 1981:



**Figura 5: Janela XIX (Lisboa), Maluda, 1981**

**Fonte:** [instagram@maludapintora](https://www.instagram.com/maludapintora)

A tela apresenta sobreposições de uma mesma janela fechada, que vai se repetindo indefinidamente junto com os elementos que a acompanham. A imagem representa um recorte da cidade, inspirado em uma janela localizada no Largo do Chiado, em frente à estátua do escritor português António Ribeiro Chiado. Na pintura há o reflexo do monumento que está fora, mas, ao mesmo tempo, através do jogo

com a perspectiva, poderia estar dentro, invadindo o interior da casa, mobilizando novamente a metáfora do público-privado, já mencionada anteriormente. Outro elemento, também referenciado na citação anterior, retirada do romance, e que chama a atenção no quadro por seu tamanho em relação à janela, é o relógio, também presente na referida janela do Chiado, e talvez destacado pela pintora com o objetivo de não nos deixar esquecer a importância do tempo, tão veloz e cada vez mais disperso no espaço citadino.

#### **4 Considerações finais**

Encerramos reiterando a potência do diálogo interartístico revelado pelo texto literário de Teolinda Gersão e pelos quadros de Maluda. Observamos que a paisagem urbana de Lisboa foi o elo entre a Literatura e a Pintura, conduzindo a reflexão por meio de um itinerário de espaços e sensações que permeia as obras das artistas, evidenciando olhares atentos para a criação de imagens sensoriais de Lisboa.

Considerando a breve exposição teórico-artístico-literária, desenvolvida no presente artigo, concluímos que o nosso interesse foi destacar a comunhão produtiva, especialmente, entre o romance e a pintura, suscitada através do romance *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão e das produções pictóricas de Maluda.

Além da análise das obras, procurando movimentá-las uma em direção a outra, também destacamos a importância dessas duas mulheres para a arte. Visivelmente atenta a seu tempo e relacionada a vários movimentos culturais, Maluda é considerada uma das grandes pintoras modernas portuguesas, deixando uma vasta obra sempre pronta a ser (re)visitada. Ao lado da grande pintora destacamos Teolinda Gersão, escritora com mais de quarenta anos de atividade literária, criadora de obras incontornáveis e grande nome da literatura portuguesa, com produções sempre dispostas a refletir sobre o papel da literatura e da arte.

#### **Referências**

ALVES, Ida. A Poesia não é como a Pintura ou a Ordem das Visibilidades. In: AMARAL, Ana Luísa; Vilas-Boas, Gonçalo; Gonçalves, Lurdes; Martelo, Rosa Maria. *Cadernos de literatura comparada: Poesia*

*e outras artes: do modernismo à contemporaneidade*. Volume 17. Porto: Instituto de Literatura Comparada / Afrontamento, 2007, p. 111-127.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

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

NAMORA, Fernando. In: RIBEIRO, Maria de Lourdes. *Maluda - Catálogo de exposição Galeria Bertrand do Chiado*. Lisboa: Bertrand, 1985, p. 4.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RIBEIRO, Maria de Lourdes. *Maluda - Catálogo de exposição Galeria Bertrand do Chiado*. Lisboa: Bertrand, 1985.

Geometria de Maluda: Uma alma fascinada pelas formas, extracto da introdução da entrevista de Hugo Beja a Maluda. *Revista Galeria de Arte*. Nº 5, Ano 2, Junho/Agosto de 1996.

SOURIAU, Étienne. *Correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983.