

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

João Felipe Barbosa Borges

A cidade (que não é) de Ulisses: o papel da mulher na cidade de papel

Juiz de Fora

2018

João Felipe Barbosa Borges

A cidade (que não é) de Ulisses: o papel da mulher na cidade de papel

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Borges, João Felipe Barbosa.

A cidade (que não é) de Ulisses : o papel da mulher na cidade de papel / João Felipe Barbosa Borges. -- 2018.

226 f.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Cidade. 2. Lisboa. 3. Mulher. 4. Literatura de autoria feminina. 5. Teolinda Gersão. I. Pires, André Monteiro Guimarães Dias, orient. II. Título.

João Felipe Barbosa Borges

A cidade (que não é) de Ulisses: o papel da mulher na cidade de papel

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras.

Aprovada em: 26 de setembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof^a. Dr^a. Enilce do Carmo Albergaria Rocha
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof^a. Dr^a. Márcia de Almeida
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof^a. Dr^a. Camila do Valle Fernandes
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

Prof^a. Dr^a. Relines Rufino de Abreu
Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG)

Às minhas “mulheres do Pau-Brasil”: minha avó, Reni, minha mãe, Rita, minha irmã, Gabriela. Que minhas só o são como metáforas, habitando meu corpo, minha mente e meu coração. São de si próprias, e me ensinam ininterruptamente a habitar a casa, a viver a cidade.

Ao Bernardo, que nasceu junto com esta tese, e me inspira a amar.

AGRADECIMENTOS

Dizem que a cartografia de um mapa guarda uma lista de conversas de eu's esquecidos e irrecuperáveis. Conversas com outros evidentemente. Os muitos outros que nos são constitutivos. E por isso eu não seria capaz de agradecer a todos de que sou devedor.

Mas gostaria de agradecer alguns particularmente importantes. Ao professor André Monteiro, meu orientador, em primeiro lugar, pela liberdade, autonomia e confiança que me devotou no decorrer destes anos de estudo. Muito além da disciplina, ele me inspirou a indisciplina de me livrar da própria corcunda, de me aventurar em “corpos-singularidades, em corpos-pluralidades”. O encontro com Suely Rolnik, que é uma das principais bússolas de minha expedição, assim como com Deleuze, Parnet, Guattari, eu devo a ele, às aulas que tive com ele de Literatura e Interdisciplinaridade. E também lhe devo a motivação de percorrer o caminho da intermitência que tanto me seduz. Sem a sua paciência e serenidade, eu decerto não teria conseguido chegar ao fim desse percurso, que diferente do mestrado, por várias questões, para mim foi bastante tumultuado.

Agradeço também a meu orientador de mestrado, Gerson Luiz Roani, da Universidade Federal de Viçosa. Durante a confecção da tese, foi impossível não lembrar-me dele. É que essa temática da cidade veio a ter comigo pela segunda vez. Num primeiro momento, como sugestão de pesquisa dada por ele na obra de Drummond, quando eu era ainda calouro da graduação, não dei a devida atenção. Penso que de algum modo este tema ficou adormecido em mim, para renascer o desejo por ele agora. Agradeço as aulas que tanta saudade me trazem, ao amor pela Literatura Portuguesa, agradeço pela lição valiosa de que Histórias de Literatura são histórias de vida.

À professora Izabel Margato e ao professor Marcos Vinícius de Oliveira, membros integrantes de minha qualificação e que infelizmente não puderam estar presentes, agradeço pela leitura atenta que tiveram, chamando atenção com muita gentileza e delicadeza para a necessidade de definição de um caminho, quando meu texto, ainda bastante impreciso, perdia-se no emaranhado babélico dos discursos que a cidade aloca.

Às professoras Enilce Albergaria Rocha, Relines Rufino de Abreu, Márcia de Almeida e Camila do Valle Fernandes, agradeço pelo cuidado que me foi dedicado, muito além da disponibilidade de compor esta banca. À Enilce, devo o interesse pela outridade, o reconhecimento da outridade que habita a mim próprio, experienciada em leituras como Todorov e Édouard Glissant, que estão aqui, ainda que não apareçam explicitamente citados,

porque com eles aprendi a “descobrir, conquistar, amar, conhecer”. À Relines, devo a imersão nas searas do gênero, território selvagem para mim e do qual inicialmente tanto procurei fugir. Muitas das leituras que trago comigo, das reflexões que trago comigo, vêm dela, de nossos diálogos e conversas, das deambulações que me acompanharam nessa travessia. À Márcia, sou grato pelos apontamentos e reflexões a que me convidou não só no momento da defesa em si, mas também num momento anterior, quando apresentei uma pequena parte da tese numa das jornadas literárias do PPG. Foi graças à sugestão de leituras do Grupo de Trabalho da ANPOLL, “A mulher na literatura”, que pude conhecer, por exemplo, Sandra Goulart Almeida, cujas reflexões sobre gênero e espaço urbano me foram fundamentais. À Camila, sou grato pelo encontro, por essa consonância de nossos interesses pela cidade de Lisboa, e, em particular, pelo bordado de diferentes Penélope’s, bem como pelas sugestões valiosas para que eu possa continuar a me aventurar na pesquisa sobre a Literatura Portuguesa de autoria feminina. Todas vocês acompanharam a rítmica e o compasso de meu texto, e estar com vocês, pensar com vocês, foi um misto de conhecimento e prazer.

Obviamente, uma tese não se faz só por contribuições acadêmicas, se faz também por vivências, pelo convívio diário, com aqueles que nos são próximos e queridos, ou pelo entendimento da ausência desse convívio, quando por vezes temos de nos retirar para dedicarmo-nos aos estudos. Portanto, não poderia deixar de render tributo aos colegas, amigos e familiares, que ainda que indiretamente estiveram presentes.

Do Instituto Federal Fluminense, trago a gratidão que vai muito além da bolsa de estudos concedida para a realização do doutorado, trago a gratidão pela ajuda que recebi de tantos colegas e amigos, por desde atos mais pontuais e corriqueiros, mas de fundamental importância (como a readequação ou flexibilização de horários, por exemplo), às palavras amigas que recebi, aos diálogos que estabeleci, às orações que me deram força e sobrelevaram meu ânimo diante do cansaço. Nomeadamente, deixo meu agradecimento ao Gustavo, à Joane, à Bruna, à Fabiana, à Alcione, à Michelle, ao Welder e ao Keiny. E aos meus alunos, com quem compartilhei tantas leituras intercambiantes entre um universo e outro.

Deixo, oficialmente registrado, meu pedido de desculpas aos meus amigos, que apesar de minha ausência na dedicação aos estudos concomitante à dedicação necessária ao trabalho, não deixaram de me apoiar e me emprestar suas forças nem por um instante, sobretudo nestes dois últimos anos, em que o processo de construção da tese me levou por vezes a querer desistir. Agradeço a vocês, Pops, Camila, Michelle, Pedro, Dayene, Paulina, Suellen, Gui, Leandro,

Erick, Daniela, Daniele, Alair, João Pedro e Renata. Vocês foram e são muito importantes pra mim.

Ao Matheus, com quem muito aprendi e continuo aprender sobre dividir e sobre amar, a ele que é Ulisses, Penélope, Páris, Helena, Paulo, Cecília, todos os homens e todas as mulheres todos os dias, deixo o agradecimento e o desejo por continuarmos a reescrever, juntos, nossa *Odisseia*.

Agradeço à minha querida tia, Isinha, pela preocupação, pelo carinho e pela ajuda de sempre.

Agradeço ao meu pai, João, que com uma serenidade incomparável, é porto seguro em que posso descansar. Se um dia eu for metade do homem que ele é, terei meu espírito tranquilo.

Agradeço, por fim, às mulheres de minha vida, a quem esta tese dedico: minha avó, Reni, minha mãe, Rita, e minha irmã, Gabriela. Desde a minha mais remota memória, minhas relações em todos os âmbitos, profissionais, pessoais e acadêmicos, sempre correram mais fluidas a partir de encontros com mulheres. Acredito que isso vem muito da admiração que sinto por elas. Da proximidade e do amor incondicional que sinto por elas. Cada uma, em sua geração, me inspira a morrer todos os dias e renascer todos os dias, a me transfigurar. São meus territórios móveis, que carrego comigo para qualquer lugar.

À Teolinda, bem como aos muitos que li, agradeço a vivacidade dos encontros. Com Deus, os deuses todos que há, de todas as culturas, com seus anjos, santos e orixás, comigo próprio, com o amor, com o outro, essa outridade que é texto infinito e em mim faz morada.

RESUMO

Desde meados da década de 1980 e início da década de 1990, é crescente o interesse (não só) acadêmico sobre a cidade, tanto por parte de governantes, arquitetos, historiadores, geógrafos, cientistas sociais, e até por nós, da ciência da literatura, que tendemos analisar as representações textuais/discursivas do espaço urbano. Quando se considera, no entanto, no cerne da questão, a presença feminina na representação deste espaço, nos deparamos com uma verdadeira lacuna de estudos que investiguem sobre o papel da mulher na cidade, se como personagem, nem tanto, no âmbito das obras literárias produzidas por mulheres, essa é uma temática muitíssimo escassa. Nessa perspectiva, tenho como interesse central de minhas preocupações nesta tese, a representação literária da cidade de Lisboa na literatura de autoria feminina, focalizando o romance *A cidade de Ulisses*, publicado em 2011 pela escritora portuguesa Teolinda Gersão. Em suma, meu objetivo foi investigar, na cartografia urbana, sob que formas, através de que canais, e em meio a que discursos, a mulher influi na construção do conhecimento histórico-literário sobre Lisboa. Não pretendi, porém, trabalhar no contexto de uma representação unívoca de uma identidade feminina essencializante; quis, antes, considerar as narrativas sob o prisma de um jogo de representações, de constantes desterritorializações e reterritorializações de identidades plurais, que favorecem à produtividade textual. Aos poucos, o que fui descobrindo é que o problema não era tanto a ausência da cidade nas obras de mulheres, mas que nossas indagações e reflexões sobre a cidade delas não deixava de ser evitada, na restrição do espaço urbano ao espaço público, por uma masculinidade analítica normativa na consideração dos textos. E como percorrer a cidade que não é de Ulisses, como se de Ulisses se tratasse? Se na cidade percorrida por homens, aproveitamos a resposta que dá a nossas perguntas, essa foi a dúvida-motriz e incessante que motivou o percurso que ora se apresenta.

Palavras-chave: Cidade. Lisboa. Mulher. Literatura de autoria feminina. Teolinda Gersão.

ABSTRACT

Since the mid-1980s and early 1990s, there has been growing academic interest in the city, both by political rulers, architects, historians, geographers, social scientists, and even by us, linked to the science of literature, that we tend to analyze the textual representations of the urban space. When it is considered, however, as a central question, the female presence in the representation of this space, we are faced with a gap in studies investigating the role of women in the city, if as a character, not so much, in the context of literary works produced by women, this is a very scarce subject. In this perspective, I have as central interest in this study, the literary representation of the city of Lisbon in literature of female authorship, focusing on the novel *A cidade de Ulisses*, published in 2011 by the Portuguese writer Teolinda Gersão. In short, my objective was to investigate, in urban cartography, in which forms, through which channels, and in the midst of which discourses, the woman influences the construction of historical-literary knowledge about Lisbon. I did not intend, however, to work in the context of a univocal representation of a feminine identity; I pretended, before, to consider the narratives under the prism of a set of representations, invested by constant deterritorializations and reterritorializations of plural identities, which favor textual productivity. Gradually, I discovered that the problem was not so much the absence of the city in the literature produced by women, but that our inquiries and reflections on city of them, in restricting the urban space to the public space, were imbued by a normative analytical masculinity in the consideration of texts. And how is it to traverse the city that is not Ulysses, as it were of Ulysses? If in the city traveled by men, we take advantage of the answer that gives our questions, this was the motive and incessant doubt that motivated my course.

Keywords: City. Lisbon. Woman. Female Authorship. Teolinda Gersão.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Deusa dos Pescadores	14
Imagem 2: Trapeira	26
Imagem 3: Azulejos de Lisboa	86
Imagem 4: Cigana	167

Obs.: Todas as imagens referem-se a esculturas em cerâmica criadas pelo artista plástico Ricardo Quina Passos. Aqui me serão citações e inspirações. Encontram-se, ao lado de muitas outras, recolhidas no livro *Lisboa Mulher: Histórias e Memórias*, publicado no ano 2000. As fotografias são de Francisco de Almeida Dias. São também acompanhadas, num diálogo intermediático, por textos de José Vala Roberto (PASSOS, Ricardo Quina; ROBERTO, José Vala. **Lisboa Mulher:** histórias e memórias. 1.ed. Mafra: Elo, 2000).

SUMÁRIO

1 CANTO DE INVOCAÇÃO OU ...QUANTO AO COMEÇO...	13
[PRIMEIRO FRAGMENTO]	
2 EM VOLTA DO PARAÍSO OU PENÉLOPE NA ILHA DOS LOTÓFAGOS	25
2.1- Primeira possessão ou primeiro azulejo	28
2.2- Segunda possessão ou segundo azulejo	39
2.3- Terceira possessão ou terceiro azulejo	48
2.4- Quarta possessão ou quarto azulejo	59
2.5- Quinta possessão ou quinto azulejo	72
[SEGUNDO FRAGMENTO]	
3 EM VOLTA DO PURGATÓRIO OU PENELOPIAD, A ODISSEIA DE PENÉLOPE	85
3.1- Sexta possessão ou sexto azulejo	87
3.1.1- Em volta de um convite	96
3.1.2- Em volta de Lisboa	104
[TERCEIRO FRAGMENTO]	
4 EM VOLTA DO INFERNO OU NOSTOS	166
4.1- Sétima possessão ou sétimo azulejo	168
5 NOTAS DE ENCERRAMENTO: EM VOLTA DE NÓS	208
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	212

CANTO DE INVOCAÇÃO
OU
...QUANTO AO COMEÇO...

(Apologia antropofágica a um dos títulos *d'A hora da estrela*, de Clarice Lispector)



Deusa dos Pescadores

Ricardo Quina Passos

(PASSOS; ROBERTO, 2000, p. 25)

É claro que você, meninozinho(a), o que por enquanto, acostumado(a) à tradição de tudo no mundo começar com um sim, quer seja por um deus qualquer, quer seja por uma molécula que diz sim à outra molécula para nascer a vida, tem suas crenças. Suas crenças, seus achismos, seus afetos, seus desejos. E desde o título eles já começaram a agir sobre você: ainda que imperceptivelmente, você supôs do que eu trataria, como eu deveria começar, como eu deveria proceder à análise, qual linguagem me seria mais adequada, tudo pelo meu lugar de fala. Contrariamente a seu tempo, sua contemporaneidade, você se esquece do que a arte grita ao seu redor: que os gêneros são só relativamente estáveis. Bakhtin (2003) o disse no princípio do século passado, e hoje, o que parece é que são cada vez menos estáveis. Afirmação que não se restringe aos gêneros artísticos, aliás.

Gostaria, contudo, de pedir licença poética também para quem trabalha com poéticas, com algum certo pudor por lhe estar invadindo. Pergunto-me, com Clarice, “se eu devo caminhar a frente do tempo e esboçar logo um final” (LISPECTOR, 2017, p. 51). Explicar-lhe os porquês, iniciando pelo “fim que justificaria o começo” (*ibid.*, p. 47). Acontece porém que, como ela, “eu mesmo ainda não sei bem como esse isto terminará” (*ibid.*, p. 51). Pelo menos não para você, leitor(a) real. Posso afirmar somente sobre o você virtual, que era o “eu” de mim. Esse você, a propósito, com o qual dialogo, que é uma das personagens mais importantes, assim como eu, menos que a pessoa física e biográfica que me lê, é um estado anterior de mim, que é hoje meu outro. E acontece também que

entendo que devo caminhar passo a passo de acordo com um prazo determinado por horas: até um bicho lida com o tempo. E esta é também a minha mais primeira condição: a de caminhar paulatinamente apesar da impaciência que tenho [...] (LISPECTOR, 2017, p. 51).

“Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual” – há quatro anos que venho aos poucos descobrindo os porquês, e ainda nesse momento não cessei. “É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei” (*ibid.*, p. 47). Quem sabe se mais tarde você saberá. Tudo que sei é que preciso registrá-la, senão sufoco. Terá enredo? Conflito? Personagens? Delimitação de tempo? De espaço? Terá. Terá narrador? Também. Tanto enquanto elementos próprios das narrativas sob as quais me debruço, como enquanto elementos de minha narrativa, que explora outras. Mas esta, bem como seus elementos, nós preferimos chamar por outros nomes a partir de um instrumental que nos é próprio: tese, problema, objetivo, recorte, método, ou sabe-se lá.

O enredo, que é o assunto ou tema central sob o qual eu e você nos determos, como o título permite-lhe induzir, girará em torno da representação discursiva da cidade na literatura de autoria feminina, de uma cidade especificamente, Lisboa, focalizando o romance *A cidade de Ulisses*¹, publicado em 2011 pela escritora portuguesa Teolinda Gersão. O que o motiva é um conflito, uma situação-problema: existe uma hipótese corrente e, ao que parece, pacificamente aceita, da ausência ou esgarçamento da cidade na criação literária de mulheres. E apesar de variarem as explicações e justificativas para o fenômeno, tanto nos estudos sobre espaço, quanto nos estudos de gênero², é lugar comum argumentar que “a redução da mulher ao espaço doméstico, durante séculos e nas mais variadas culturas, fez com que, regra geral ou quase geral, a cidade aparecesse como [...] algo enevoadada ou nebulosa, coisa sem concretude e dinamismo intenso” (RISÉRIO, 2015, p. 33). Algo que muitas vezes nos faz diferenciar e distanciar, com relação ao espaço urbano, autores desde a Antiguidade Clássica, como Homero e Safo – a qual, ao contrário do autor da *Ilíada* e da *Odisseia*, sequer tomou conhecimento de Mitilene, a cidade então mais importante da Ilha de Lesbos onde viveu –, ou ainda, para nos deter no âmbito exclusivo da Literatura Portuguesa, autores como Eça de Queirós e Guiomar Torresão, ou Fernando Pessoa e Judith Teixeira, sendo apenas Eça e Pessoa considerados *bons ex libris* de Lisboa. E como ver ou falar sobre uma cidade aparentemente invisível?

Essa é a pergunta que motivará a aventura das personagens, eu e você, no caso, bem como será, além de nós próprios, com nosso aparato científico, nossa antagonista no decorrer do percurso, porque essa hipótese – e principalmente as formas pelas quais ela se estabelece –, se internalizou em nós. Procurar a cidade escrita pela mulher, então, será mais que nosso objetivo, nossa lição, nosso *Bildungsroman*, a bem dizer. Já que “a literatura é afinal o seu país” (CIXOUS, 2017, p. 139), “há muitos deles” e de diferentes tipos: o próprio sentido de *Bildung*, que tem sido frequentemente traduzido como “formação”, passou por uma série de mudanças linguísticas ao longo da história, passeando pelos significados de “imagem”, “forma”, “imitação”, “educação”, “transformação”, estando, inclusive, no período medieval, estreitamente articulado ao universo religioso na indicação da necessidade do homem, após

¹ Pelo volume de citações que se apresentarão, o padrão de citação adotado para o romance será as iniciais, ACU, seguidas do número da página. Referem-se à 2ª edição, publicada em 2011, pela Sextante Editora (vide referências completas listadas ao final da tese).

² Durante muito tempo, o conceito de gênero esteve associado a uma lógica essencialista da diferença sexual, a qual “endossava a crença em identidades fixas com base em qualidades supostamente inatas”. Ao longo de minha tese, o termo é algumas vezes usado para referir-me à produção literária de mulheres. Todavia, gostaria de ressaltar que em nenhum momento defendo uma ideia da articulação do gênero como algo próprio à natureza feminina ou masculina. Creio, fundamentado nas autoras e autores com os quais dialogo, no “conceito de gênero” como “um elemento social e culturalmente construído das relações entre homens e mulheres” (ALMEIDA, 2015, p. 21), algo que em seu devido tempo, poderemos vislumbrar.

cometer o pecado original, transformar-se para encontrar novamente a imagem divina. E embora hoje, desinvestido do universo religioso, pareça consenso definir o *Bildungsroman* como um romance em que se evidencia a formação e o desenvolvimento do protagonista de um estado inicial a um estado de maior maturidade, o processo pode variar sob diferentes aspectos e diferentes meios³: físico, moral, erótico, estético, político, intelectual, entre outros, algumas vezes inseparáveis. Por exemplo, *A cidade de Ulisses* ao mesmo tempo em que implica para a formação estética de um artista plástico, Paulo Vaz, que é também o narrador, implica para a formação erótica, ética, política, intelectual, não só dele, como nossa, enquanto leitores. Assim, como se trata aqui do gênero tese, *Bildungsarbeit*, que, independente dos nomes, contará o nosso desenvolvimento – melhor dizendo – nossa transformação enquanto indivíduos (sem qualquer valoração ou pretensão à imagem divina ou ao amadurecimento associado à palavra transformação). Ela contará a história de nossa descoberta do mundo, de nossa descoberta da cidade – das alegrias, das leis, das proibições, dos desejos da cidade. O que projeta-nos, desde logo – é que “toda entrada de vida se encontra diante da Maçã” (*ibid.*, p. 140) –, à “busca da primeira [ou de uma das primeiras] história[s] de todas as histórias humanas, a história de Eva e da maçã [...]: comê-la ou não? Entrar-se-á ou não em contato com o interior, a intimidade do fruto?” (*ibid.*, p. 139).

É por isso que o **Paraíso** será a terra primeira que percorreremos. E não a última. O *Bildung* sempre tratou da necessidade do homem – do homem, repito-o – reencontrar a imagem divina. O exemplo maior é de Dante, que não escrevendo sequer romance, mas deixando um registro sintomático de um caminho de aprendizagem, começa pelo Inferno para reencontrar-se com Beatriz no Paraíso, momento sem nenhuma intimidade corpórea, erótica ou libidinal – mal ele teve tempo de olhar o sol em companhia da amada, que no menor encostar das mãos já foi prontamente acudindo em separá-los a visão da Rosa Mística, para que Dante pudesse sentir o amor divino que emana diretamente de Deus. Se no percurso dele, porém, o destino é a expugnação do corpo e dos pecados carnis para elevação do espírito, aqui a nossa alergia libidinal-corpórea será tão-só nosso ponto de partida. Como se trata, se você bem se lembra, da procura por uma cidade de mulher, não poderemos percorrê-la singrando os mesmos caminhos dos escritores homens. E porque no romance que adentraremos, “ao lado da Bíblia judaico-

³ A resposta à questão ao que de fato é um *Bildungsroman* é bastante complexa, de modo que as características elencadas como pertencentes ao gênero nem sempre são coincidentes nos diferentes estudos sobre o tema. Como não se trata de meu objetivo discorrer sobre a adequação do romance de Teolinda Gersão ao gênero, me limitarei a recomendar as leituras de Quintale Neto (2009), sobre a historicidade do conceito, e Abreu (2016), que estuda, entre outras questões, as definições, conceitos e funções do *Bildungsroman* e *Künstlerroman* (romance de formação do artista).

cristã a *Odisseia* (muito mais que a *Ilíada*) foi, ao longo dos séculos, o outro grande livro da civilização ocidental” (ACU, p. 34), o Paraíso também será chamado **Ilha dos Lotófagos**, ambos nomes equivalentes à Lisboa: é que a expulsão da mulher do espaço da cidade pela Crítica Literária – nosso Deus e nosso Pai! –, provocou, como as flores da árvore de lotos, o mais completo esquecimento. Por esse motivo, no silenciamento de estudos sobre o tema, entraremos em contato direto com os textos de mulheres ao longo do tempo, o que se dará em um caleidoscópio de épocas concentrado em cinco possessões. Possessões ou azulejos, como preferir. Da Idade Média ao século XX, você perseguirá comigo os passos de escritoras portuguesas em busca de possíveis pistas da cidade de Lisboa representada por elas. Mais que o prazer do texto literário, elas lhe incitarão ao mal. O mal de Eva. O mal de tendeiras, D. Mestra, D. Virgo, Adelina, Georgina, Maria, Mariana, Elisa e muitas outras. Mulheres inominadas. Personagens da Literatura, da História, e aqui, nossas personagens. O mal como predileção metodológica-desejante. Ou pelo menos no que a Religião ou a Ciência, cada uma a seu modo, quiseram-nas incutir. O mal vivido como paixão intensa, entrega aos afetos e afetações, ao próprio corpo, mas sobretudo entrega ao corpo do outro, de antemão perdido.

Não entraremos, neste capítulo, portanto, na Lisboa construída por Teolinda Gersão. É que em assunto tão em voga, estas escritoras de tempos anteriores necessitam também ser vistas, ouvidas. E você necessitará estar preparado(a): será preciso um quê dessa maldade, um quê desse corpo, para entrar no **Purgatório** que é a **Odisseia de Penélope, *Penelopiad***⁴, reencenada n’*A cidade de Ulisses*. Diz-se, pois, de um percurso que depende do corpo, dos afetos, da transgressão à lei dos gêneros (sexuais ou textuais). E nessa transgressão, nos interessará como Teolinda Gersão se apropria, reescreve e reinventa o espaço urbano lisboeta num diálogo que afirma e nega, a um só tempo, nossa tradição cultural. Eva e Penélope, no caso, se chamarão Cecília Branco, uma artista plástica com quem o narrador Paulo Vaz namorou no passado, e no presente da narrativa, dividirá o protagonismo da história pelo resgate memorialístico do que viveram juntos. Casualmente, também nos encontraremos com outras mulheres, como a mãe de Paulo, Luísa Vaz, e Sara, a namorada atual, mas é Cecília que, como a ele, despertará nossa atenção. Não sei se por rigor científico, diante de uma cidade que faz do plural seu *modus vivendi*, na concordância de dissonantes realidades a discordar, ou devo confessar, maior prazer. Isso porque desenvolta que é, Cecília sabe ensaiar os passos dos amantes, sabe que o desejo seduz com a promessa do inexplorado, insinuando que inexplorada, muito mais que *A cidade*

⁴ Tomo o título emprestado do livro homônimo da escritora canadense Margareth Atwood (2005), porque mesmo que em Língua Portuguesa o termo “odisseia” tenha adquirido o significado equivalente à aventura, viagem, guarda em seu radical a ligação a Ulisses/Odisseu.

de Ulisses, é a dela própria. Até pela recente publicação, afora algumas resenhas que demarcam a importância da obra no contexto da Literatura Portuguesa Contemporânea⁵, e os artigos precursores de Ângela Beatriz Faria (2011), sobre a sedução da escrita face ao corpo do texto; de Annabela Rita (2011), sobre a revisitação ao gênero épico e textos modelares da literatura ocidental; e de Rogério Miguel Puga (2013), acerca do processo intertextual de reelaboração do mito da fundação de Lisboa por Ulisses, são ainda poucos os estudos mais abrangentes sobre o romance, entre os quais as dissertações de Lícia Matos (2013), Elisabete Maria Grade (2015) e Francisca Dantas (2016), que abordam, respectivamente, a intertextualidade e o mito; as relações entre literatura, mito e história; e a construção subjetiva da paisagem. Todos eles demasiadamente focados em Paulo Vaz. E é com Cecília, mais que com ele – cuja cidade, postulo, emerge a partir da experiência amorosa com Cecília – que nós poderemos sentir uma mistura de afetos: sentimentais, racionais, estéticos, eróticos, uma mistura de nosso próprio corpo com o corpo do outro, em que a alteridade se integra à nossa textura sensível.

Ao aportar no **Inferno**, você, então, não verá príncipe das trevas. Nem tormentos, suplícios, ou caldeirões onde o Diabo fritava homens e mulheres nus. Tampouco o mar de fogo nos textos bíblicos acreditado. O Inferno que se irá afigurar a você é sob o signo das possessões de um corpo e da luxúria. Inspirado por Cecília, e em todas as personagens que acompanhará, suas mestras subversivas, você se entregará a toda forma de encontros, entre diferentes gêneros e entre diferentes corpos, de mulheres e homens. E é desta orgia de encontros que a sua Lisboa se edificará. É aí que se dará o encontro que você julga fundamental, quando, para Cecília, é apenas mais um. O encontro dela com você. Um plano em que seus afetos tomarão corpo, ganharão território, fazendo-lhe questionar as premissas de teorias sobre a cidade que têm embasado os estudos sobre Lisboa na literatura, e as premissas da cidade acadêmica que lhe fundou. É que há métodos de conquista egoístas, cujo objetivo é subjugar o outro ao seu pensamento-lei, e aqueles que fundam-se na entrega amorosa, na entrega ao outro, aos outros. Nem é preciso dizer qual era o seu. O Diabo ou o Minotauro, como se verá, era você, éramos nós. O outro somos nós. E nesse sentido, também **Nostos**, o regresso a nós mesmos, para descobrirmos que já não somos os mesmos. No caminho, você cometera um pecado capital: apaixonou-se por Cecília, e já não poderá responder, portanto, com uma série de procedimentos reconhecíveis ao repertório da cidade que ela insiste em questionar. Encontrara o mal como predileção metodológica-desejante.

⁵ A exemplo, Vamberto de Freitas (2012), Jane dos Santos e Maria Lúcia Wiltshire Oliveira (2012), Rogério Miguel Puga (2012), Maria Alzira Seixo (2012) e Miguel Real (2012).

Não cuide, antecipadamente, que essa predileção será uma rabiscadora qualquer, sem princípios, fundamentos ou teorias. O texto que seguirá forma um relevo feito de corpos, teóricos e literários, dos mais variados desejos e origens. Há aqueles que vem de encontros fundamentais, como é o caso do romance de Teolinda Gersão e das obras produzidas por escritoras de diferentes épocas, como Luísa Sigeia, D. Bernarda Ferreira de Lacerda, Marquesa de Alorna, Teresa Orta, Ana Plácido, Guiomar Torresão, Maria Amália Vaz de Carvalho, Irene Lisboa, Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, todas as escritoras que, através da Literatura, me modificaram estética, política e intelectualmente, me transfiguraram em outrem. Ainda há aqueles a que tais obras me conduziram, entre os quais sou impelido a destacar especialmente Suely Rolnik (2014), por me guiar dentro de uma metodologia de leitura não só da cidade, como de mim mesmo, de minha própria prática enquanto pesquisador. É que a “cartografia sentimental” que a mim se afigurou revelou-se ideal para o percurso de cidades textualmente construídas por mulheres. Diferente dos mapas, representações planas e estáticas já prontas de territórios, que poderiam adequar-se aparentemente bem para a abordagem da cidade na obra de homens, com todo rigor topográfico que estas apresentavam, cheias de nomeações e paisagens externas reconhecíveis, e cheias de teorias e leituras analíticas, a cartografia era uma forma de criar a partir do desenho citadino das mulheres um traço que se fizesse ao mesmo tempo que as transformações da paisagem, um percurso que deveria ser percorrido tanto exterior, quanto interiormente, exigindo que eu acompanhasse nos movimentos de construção do espaço, suas intensidades, seus corpos, dando língua aos afetos que atuavam sobre mim próprio. Para além, essa cartografia tinha como personagens centrais – algo raro – diferentes mulheres, chamadas noivinhas, as quais me serviram inclusive de inspiração para adaptá-las livremente em meu texto, criando noivinhas outras. E ainda me instava ao cuidado, no meu trabalho com autoria feminina, de não fechar as mulheres numa identidade sexual essencializante. Há também encontros mais pontuais, que me permitiram aprofundar-me um pouco mais no que diz especificamente das relações de gênero, como Teresa de Lauretis (1994), Virginia Woolf (1985), Elaine Showalter (1994), Judith Butler (2003), Gayatri Spivak (2010), Nelly Richard (2002), ou, particularmente, no universo da Literatura Portuguesa, Isabel Allegro de Magalhães (1987, 1995), Anna Klobucka (2008), Hilary Owen (2012) e Ana Paula Ferreira (1993, 2000). Há aqueles encontros também que abordam outras cidades, de outras mulheres e outras literaturas, como é o caso de Sandra Goulart Almeida (2015a, 2015b) e Regina Dalcastagnè e Virgínia Leal (2015), tratando, respectivamente, de uma Literatura diaspórica de Língua Inglesa e da Literatura Brasileira.

Além, claro, de reflexões sobre o conjunto da obra de Teolinda Gersão, como José Ornelas (2005), sobre corpo, linguagem e espaço, e em especial, sobre *A cidade de Ulisses*, entre as quais eu destacaria Ângela Beatriz Faria (2011) e Lícia Matos (2013). Há, enfim, o encontro com leituras que há muito me acompanham, como Foucault (1996), Barthes (1991), Chiara (2009), Deleuze e Parnet (1998), Figueiredo (2011) – a qual embora mal apareça, modificou completamente meu olhar sobre a cidade, a quem rendo aqui tributo –, leituras que se tornaram mais que parte de meu trabalho, parte de minha vida. E por que não acrescentar ao rol Homero, Fernando Pessoa, Clarice? São todos estes corpos, independentemente da frequência em que aparecem, corpos insistentes, deglutidos e metabolizados por todo o texto, ainda quando não se explicitam. Corpos sem os quais minha cartografia não seria possível. As referências dadas, assim, se querem menos de autoridade, que de amizade: “não invoco garantias, lembro apenas, por uma espécie de saudação dada de passagem, o que seduziu, convenceu, o que deu por um instante a satisfação de compreender (de ser compreendido?)” (BARTHES, 1991, p. 5). Quem sabe, após a leitura, você poderá me entender.

Mas se quero acompanhar o desenho da cidade paulatinamente, tal qual afirmei, “como é então que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca vivi?” (LISPECTOR, 2017, p. 48). A resposta é simples: toda introdução é simulação, simulação de começo, quando, na verdade, nasce do fim, do fim ou do meio. Do começo é que não. “Como começar pelo início se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia monstros apocalípticos?” (*ibid.*, p. 47). Por isso, alerta-lhe: não se deixe enganar pelo caminho que introduções conduzem, imaginando que existiu um planejamento prévio de um enredo seguido à risca. São ilusões que criamos para nos enredar a nós próprios ao tecer o discurso científico. Devo dizer também que existe, na minha vaidade, a esperança da conquista de um você real, que é meu(minha) desconhecido(a), e que pode ser tanto bastante próximo(a) quanto bastante distante de mim. As razões das emoções são muito variáveis de uma pessoa para outra: tem gente que se excita pelo desconhecido, pelo inexplorado, e tem gente que não se rende ao desejo se não conhecer ao menos um pouco sobre o chão que irá pisar. Limite-me, por isso, a ficar pelo meio, mencionando estes corpos e o enredo desta história como uma espécie de leve transparência, que muito pouco mostra do corpo, como para aguçar o desejo. Se o enredo não se constrói – adianto-lhes –, como recomenda a ordenação costumeira do texto científico, enveredando-me primeiro pela discussão teórica, para após me entregar ao meu *corpus* de estudo, não sei por que razão tornado objeto, é de plena consciência que o faço. Sei que corro o risco da inocência e da ingenuidade, mas fiel ao sentimento de Cecília e ao meu

próprio, é como pesquisador (fingidamente) amador que lhe convido a percorrer Lisboa, trazendo, gradativamente, na leitura, as marcas dos encontros que foram-na constituindo. É que com esta história eu me sensibilizei. E gostaria que você também se sensibilizasse. Antes de Cecília ter surgido em minha vida, “eu era um homem até mesmo um pouco contente” (*ibid.*, p. 51). Não digo que transformei-me “na cousa amada, por virtude do muito imaginar”, isto é, que ela me transformou em mulher, ou me fez ler ou escrever como mulher, oh, não, muito longe disso. Ela me instou a “transgredir, porém, os meus próprios limites [...]. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade [dela e dessas mulheres], já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer realidade” (*ibid.*, p. 52). Não posso acreditar, afinal, que eu estarei a revelar a cartografia do espaço que cria Cecília Branco ou Teolinda Gersão: “(Detrás da máscara, Zaratustra ri): O leitor deve dar-se por perdido se toda vez quer saber com precisão o que Sterne pensa propriamente de uma coisa” (DELEUZE, 1998, p. 10)... “Quem é ela”, como “quem sou eu”, também “provoca necessidade” (LISPECTOR, 2017, p. 50). E provocou em mim, foi “mudando [mais e mais] o [meu] modo de escrever” (*ibid.*, p. 52). “E que os anjos esvoacem em torno” também de sua “cabeça quente porque” a tentação de “transformar em objeto-coisa”, de lidar com “os fatos como se fossem as irremediáveis pedras”, é grande, “é mais fácil” (*ibid.*, p. 52). Contudo, de que nos adiantaria inverter o destino, do Inferno ao Paraíso, ou vice-versa, se era para percorrer o caminho das agulhas ou dos alfinetes da mesma forma? “Porque há o direito ao grito” (*ibid.*, p. 49), então eu o reivindico. Isso não significa derrubar os muros que protegem a cidade acadêmica. Trata-se antes de desviar-se. Fazer crescer entre as pedras a deleuzeana grama: “a grama que está no meio e que brota pelo meio; e não as árvores que tem um cume e raízes” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 33). A grama para libertar do pensamento esmagado pela pedra acadêmica, pela organização pétreia que sufoca o pensamento para repetir a ordem estabelecida.

Em resumo, o que procuro aqui? Cartografar a cidade que não é de Ulisses, a qual, por enquanto, não posso chamar de Penélope; ou seja, cartografar a Lisboa escrita (e às vezes cantada) pelas mulheres, em especial a de Teolinda Gersão, que, como a cidade escrita (e cantada) por homens, não poderia prescindir de uma tradição, porque sim – defendo – elas disseram a cidade, o que, sim, permite-nos rastreá-las através de – senão o que poderíamos entender por tradição – uma linha genealógica de mulheres escritoras.

O que desejo aqui? Explorar um percurso que é por si só movimento de desejo. Desejo de resgate, de valorização da produção literária feminina, é claro; mas, sobretudo, desejo por você, que é meu(minha) outro(a), por acompanhar a formação do(a) cartógrafo(a) que quero

você e que quero a mim: *bildungsarbeit*, para adentrar as páginas do *bildungsroman* que é o romance, instrumentação e experimentação teórico-estética, uma metodologia que se cria menos a partir de pré-determinadas teorias gerais de legibilidade da cidade, pensadas com base em obras de escritores homens, que a partir da aprendizagem concomitante aos textos de mulheres, da experiência com os *corpus* de mulheres.

Daí o problema: nessa procura, não há propriamente “método para achar, só uma longa preparação” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 15). Daí o problema: em Ítaca, Lisboa ou Éden, como achar qualquer coisa de Penélope, se impuseram-na a comer as flores da árvore de lotos, maçã ressignificada muitas e muitas vezes ao longo da História? Como retecer os retalhos de uma Lisboa-manta sempre em processo, numa constante (des)territorialização? Você sabe: “movimentos de territorialização: intensidades se definindo através de certas matérias de expressão; nascimento de mundos. Movimentos de desterritorialização: territórios perdendo a força de encantamento; mundos que se acabam; partículas de afeto expatriadas” (ROLNIK, 2014, p. 36-37). Movimentos contínuos e ininterruptos que não dizem só de um espaço, de Lisboa, dizem também de um corpo, que ao encontrar novos corpos, novos afetos, em cada uma das possessões, descola-se do tronco de origem, do ego que tomava por essência, atualiza-se. Trata-se de um território-corpo suporte, como chama Rolnik (2014) na deglutição de Deleuze e Guattari (1997) e de Foucault (1996). Um território-corpo superfície discursiva, campo de entrecruzamento de diferentes correntes afetivas nas relações de significação. E como retecer os retalhos e formar um tecido genealógico de uma Lisboa em processo, de Penélope’s em processo? Como resgatar raiz de planta permissiva ao esquecimento mais que à memória, raiz que não é da árvore do conhecimento plantada no nosso cérebro, que não frutifica evolutiva e verticalmente no fruto-tecido resultado final? Como costurar genealogias sem *ismos*? Uma HERstory que, embora exista, não se fez ainda documento, tampouco monumento, numa sempre HISTory genericamente no singular (KLOBUCKA, 2008)?

Eis o milagre da multiplicação... “Tambor, tambor, vai buscar quem mora longe” (canto umbandista de invocação)...

P.S.: “Perdoa-me por te deixar um momento talvez longo em segundo plano”, Cecília, “porque agora comecei a andar por aí pensando noutra[s] mulher[es]”, que já entraram “no jogo, no meu, no nosso jogo”. Perdoa-me você também, leitor(a). Porém, “um jogo” – Cecília, disso bem sabia – “começa sempre do princípio” (*passim* ACU, p. 18). E é justamente de tal sorte que preciso acompanhar as formações iniciais do seu desejo, que é para além de expor as formações e traçar as linhas do meu próprio, indagar o que lhe levou a grudar desse jeito a uma

cíclica, ciclópica e ulisseia resposta à questão da mulher na cidade: “Nulisseu ou Ninguém é meu nome” (Odisseia, IX, 365-366); que é para aprender com você que, no princípio, o que transformou a terra sem forma e vazia, antes de qualquer verbo, foi um movimento de desejo, desejo de criação.

[PRIMEIRO FRAGMENTO]

**2. EM VOLTA DO PARAÍSO
OU
PENÉLOPE NA ILHA DOS LOTÓFAGOS**



Trapeira

Ricardo Quina Passos

(PASSOS; ROBERTO, 2000, p. 47)

No princípio, em Lisboa ou no Éden, diferença não faria, Penélope estava confusa. Não sabe se pela realidade em que estava ser diferente da sua, ou se pelo fruto que inadvertidamente comeu. Foi uma maçã, mas surtiu os mesmos efeitos das flores da árvore de lotos. Penélope de repente desdobrou-se em universos simultâneos. Era o milagre da multiplicação. Alguém teria de encontrá-la. Retecer os retalhos da manta que nunca concluiu. Nessa procura, você me acompanha.

“Crescei e multiplicai-vos” – disse o senhor Deus.

2.1- Primeira possessão ou primeiro azulejo

Você vê uma cidade que não pode ser nenhuma outra no mundo. A reconhece, mais que vê, desde o início, Lisboa. Mas essa cidade não pode ser ainda feminina, isto é, não se feminino significar para você algo característico à mulher. Essa não pode ser, em verdade, cidade de mulher – de nenhuma mulher, a bem dizer. Nesse ponto, essa cidade tanto pode ser “uma metrópole qualquer do mundo, antes dos anos 50, quanto uma cidadezinha do interior – de Minas, por exemplo – nos dias de hoje” (ROLNIK, 2014, p. 32). Só que você, com seu olho-que-pretendo-vê, está, desde o título, à procura de identidades, do que pode reconhecer como próprio, como singular à mulher e a Lisboa.

É por isso que, na ausência de autoria feminina na Idade Média portuguesa, que, segundo dizem, não deixou obra literária, de temática cidadina ou não, de nenhuma daquelas mulheres poetisas e rainhas que insurgiram nos tempos medievos em outros países da Europa⁶, seu olho-que-pretendo-vê justificará o aproveitamento da literatura de autoria masculina, quista tão-somente literatura. É que começar de um começo que não é começo, talvez não seja lá grande surpresa a quem nasceu de uma costela, muito depois de um verbo; à ulisseia-adamítica ciência, no entanto – mesmo esta, que se conclama Ciência da Literatura –, parece inconcebível começar por outro caminho que não seja a certidão de nascimento da lusa literatura: as cantigas trovadorescas.

Certidão é, afinal, documento histórico, certificação de origem, e necessária, porque para traçar genealogias científicas, tem que fazer coincidir a produção literária com o nascimento do Estado-Nação, com os limites territoriais da pátria lusa, e no meu caso, da cidade lusa – o olho dirá.

E sem perceber desejos no desejo genealógico, você não verá grande contradição em avistar três cenas de Lisboa, escritas por homens, ao buscar a mulher nas primeiras composições da nação portuguesa⁷. Partindo dos *Cancioneiros* galego-portugueses (com cantigas datáveis de cerca de 1200 a 1350), avista tão logo aquilo que convém: a primeira cena, de D. João Soares Coelho, traz o Portão de Ferro, uma das entradas principais da Lisboa medieval, em frente ao qual um rico homem, D. Gramilho, é satirizado através de um conselho para casar-se com uma tendeira em “Lixboa”. O nome da tendeira não é mencionado. A chamemos, por ora, noivinha-nem-de-longe, que é para atender ao princípio de coerência numa história de noivinhas. A fortuna de tal destino residiria ironicamente na auspiciosa união de um homem que “nom

⁶ Cf. MAGALHÃES (1987).

⁷ Recomendo a leitura prévia dos textos literários referidos em cada uma das cenas, para que o(a) leitor(a) entenda melhor a análise empreendida. Encontram-se na íntegra, em apêndice, ao final desta subseção.

pod’haver filho nem filha” para “leixar haver” ou “herdade”, com uma tendeira “que cada mês emprenha”. Um pouco mais adiante, na cantiga de D. Pedro, Conde de Barcelos, um déjà vu: um rico homem – mais um – encontra-se com uma tendeira em “Lixboa”. Ao contrário da primeira cena, o destino nem ironicamente poderá grassar de sorte. A rubrica indica, pois, que um Mestre da Ordem de Cavalaria e sua barregã inominada, mais uma noivinha-nem-de-longe, após expandirem, com o dinheiro desviado da Ordem, uma “tenda mui fremosa” para “outras praças” – função a que a tendeira sugestivamente também se conclama –, encontram ruína por sua ambição. E, finalmente, após o Portão de Ferro, envolvendo um conjunto de oito cantigas de João Zorro (sete de amigo e uma de amor), você pode mirar o Tejo e o mar, sob os quais um outro rico homem, o rei, manda lançar barcas novas em “Lixboa”. Tendeira? Nenhuma. Outrossim, uma noivinha-nem-de-longe, disfarçada aspirante-à-noivinha. Uma donzela, *dona* aparente e inicialmente *virgo*, à espera do amigo que el-Rei mandou ao mar.

Seja como for, a você, assaz se faz a afirmação da mulher e da cidade: reconhece, na “Porta do Ferro” referida na primeira cantiga, situada em frente da Sé, um lugar de ativo comércio. E pela leitura da segunda cantiga, depreende, inclusive, tanto as características físicas dessas zonas comerciais (ao que parece, bastante semelhante às feiras atuais), quanto as características financeiras das movimentações, incluindo-se aí desde aplicações de rendimento locais ou não (visto acontecer em “outras praças”), à corrupção através de desvios de dinheiro. Você ressalta ainda o claro ponto de vista partilhado entre os trovadores, que, ao elegerem como motivo da satirização de homens da nobreza, a relação com tendeiros – bem como na caracterização das mesmas –, revelam o pouco valor atribuído, em uma sociedade centrada nas cortes e casas senhoriais, à atividade comercial. Vislumbra até, pela percepção da terceira cena, uma cidade em plena construção naval, cara identidade cidadina às custas da qual se produzirá muito da literatura de autoria masculina sobre Lisboa.

Você acredita igualmente desvendar o papel da mulher na cidade: não o da força de trabalho, que isto nessa literatura é coisa de homem, mesmo naqueles, como D. Gramilho, impotentes até para o trabalho sexual. Mas o que, no caso delas, seria a fraqueza do sexo, ressaltada e reafirmada nas três mulheres: na primeira cantiga, repetida à semelhança de um refrão (“com aquela que faz cada mês filho”/ “com aquela que cada mês emprenha”/ “pois emprenha doze vezes no ano”); na segunda, através da ambiguidade erótica estabelecida em paralelo à destruição da tenda (é que se “Na tenda nom ficou pano/ nem cordas nem guarnimento/ que toda nom foss’a dano” não é pela ambição do casal. Não. É em razão do apoderamento corpóreo-pecaminoso feminino, o “apoderamento da Maestra, que, tirando/ foi

tanto pelo esteo,/que por esto, com'eu creio,/ se foi toda [e]speçando”⁸. Quanto ao “Meestre”, ator que garantiu a expansão do negócio – uma pena... –, como Adão, sem culpa pelos males que Eva causou, “Per minguá de bom meestre/ pereceo tod’a tenda”); no ciclo de João Zorro, por fim, por meio da revelação de uma *dona* não mais *virgo*: é que enquanto ao amigo e a el-Rei couberam a função ativa na solidificação de uma cidade, seja mandando construir embarcações e lançando-as ao mar, seja navegando para expandir as riquezas do reino; à jovem mulher coube apenas a construção erótica da ribeira do rio. No caso dela, porém, diferente da ampla acepção barthesiana⁹ do termo, construção estreitamente erótica. Isso porque a dona inicialmente *virgo* que, às margens do Tejo, desejava encontrar-se com seu amigo, a navegar pelo mar, revelará à mãe que “trebelhou”¹⁰ com seu amigo: “Pela ribeira do rio salido/trebelhei, madre, com meu amigo”. Você fica intrigado(a) com uma vontade masculina tão centralizadora de dizer a cidade... porque o condicionamento da mulher ao sexo se estende até o plano formal da composição: na segunda cantiga do ciclo, a única em que Lisboa é, por excelência, objeto lírico, é a única a trazer uma voz masculina, logo, restando ao sujeito feminino a imobilidade da espera na ribeira do rio – “e sabor hei a ribeira do rio”.

O problema, que o olho-que-pretensio-vê não enxerga, é que Portugal, desde seu surgimento como Estado-Nação, apagou o nome da mãe de sua certidão de nascimento. D. Teresa, mãe de Afonso Henriques, foi quem primeiro idealizou a independência do pequeno Condado de Porto Cale. Já por volta de 1121 se intitulava rainha nos documentos oficiais, e guerreava contra Leão e Castela para garantir seu reinado – quer dizer, isso após a morte do pai e do marido, àqueles que piamente acreditou dever respeito e submissão! A independência portuguesa, reconhecida por Leão e Castela – e por todos os livros de História –, contudo, dessas, com ares de oficial, virá tardiamente, em 1139, quando o homem Afonso Henriques a requereu. Camões, séculos depois, aludirá à explicação: o mesmo desejo de independência pode ter movido com mais furor o filho, é certo; nada mais natural dar a ele a terra que sua era por direito de posse e gênero. Mas a Teresa, por favor... Nela, a ideia motriz de ter uma terra toda sua é “soberba”, “incontinência má, cobiça feia” (LUZ, III, 32, 5), próprias de seu sexo,

⁸ Lembremos que, no jogo de duplos sentidos da cantiga, tanto “apoderamento” poderá remeter à fúria sexual, como “esteio” poderá ser sinônimo da “grand’estaca” na qual, na estrofe anterior, a “Maestra metuda” estava “jazendo”, transferindo, destarte, o “especando” (despedaçando/deflorando) à mulher.

⁹ Para Barthes (1987, p. 229), “o erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano”. Ele diz: “Utilizo essa palavra erotismo na sua acepção mais ampla: seria derrisório assimilar o erotismo de uma cidade apenas ao bairro reservado a esse tipo de prazer, pois o conceito de lugar de prazer é uma das mistificações mais tenazes da funcionalidade urbana [...]; emprego indiferentemente erotismo ou socialidade”.

¹⁰ Atentemos ao sentido do verbo trebelhar, quase sempre referindo uma brincadeira na conotação sexual.

dominado pelas paixões, pela desmedida, e, claro, pelo “o sensual [que] era maior” (LUZ, III, 31, 8). Em Afonso, pelo contrário, é bravura, é coragem, é razão, “que do mundo os mais fortes igualava” (LUZ, III, 28, 7), motivo de celebração.

Nesse afã, você começa a procurar justificações para disfarçar prevaricações evidentes, que de modo semelhante devem ter se dado no plano literário – é o que imagina. Parece-lhe, pois, pouco crível que a voz da mulher encontrasse tanto sabor na ribeira do rio. Você reúne o que chama fatos, para si mesmo, como se quisesse também se provar.

Fato um: o silenciamento não é só da mulher; é do espaço urbano! – você diz. Obviamente, na predileção sentimental dos gêneros cultivados entre os trovadores, que, nas cantigas de amor e de amigo, dedicavam-se com mais afincamento à explicitação das suas paixões, cantar o amor à dama, de tão valorosa, inatingível, ou ao corajoso amigo distante, delinearão sentimentos tão fortes e fiéis, que o espaço importará, na maioria das vezes, somente na medida em que marca ou a distância do amante, impossibilitando a realização amorosa, ou a força revigorante do amor, capaz de tornar quaisquer delimitações espaciais, fluidas e móveis. Nas cantigas de escárnio e maldizer, embora evocando sentimentos contrários às de amor e de amigo, tão marcadas passionalmente quanto, a localização geográfica, também não terá grande importância, restringindo-se, via de regra, à identificação dos atores e do acontecimento engendrados na sátira. Além do que, este silenciamento se reflete na própria estrutura social medieval, muito mais centrada nas relações dentro dos espaços privados das cortes e das casas senhoriais, que no espaço público em que se melhor apercebe a vida cidadina.

Fato dois: o silenciamento não é só da mulher; é de Lisboa! Dentre todas as cantigas reunidas nos *Cancioneiros*, Lisboa é referenciada somente em cerca de cinco cantigas de escárnio e/ou maldizer, e no referido ciclo de João Zorro, em geral, sob a forma de índices de contextualização. É que a Lisboa lusa nasceu documentalmente por Afonso Henriques em 1147, num processo que ficou conhecido como *Reconquista cristã*, quando o rei expulsou do território lisboeta os muçulmanos árabes que o dominavam, anexando a então Al-Andalus ao território português¹¹. E ainda que os poetas da cultura hispano-árabe tenham sido radicalmente

¹¹ Gostaria de chamar atenção a esse processo, que confere a Lisboa, como a Portugal, uma certidão de nascimento, mais uma vez, em nome do pai. De um duplo pai, eu diria: Afonso Henriques, no plano histórico, e Jesus Cristo no plano mítico, que no caso português, ao terreno histórico se fundirá. Duvido, inclusive, se não fora o Próprio, assim como em Ourique o fizera, a enviar as tropas de alemães, franceses e ingleses, para derrotar os árabes muçulmanos profanadores de Lisboa, os quais, para a pequena tropa portuguesa (como que sozinha no deserto), eram sempre diabólicas legiões. Reconquista, aliás, mais que merecida, destinada, pois se em 711 aos visigodos da península ibérica da Hispânia, foi tomada a terra pelos mouros infiéis, na Batalha de Guadalete, vencem, agora, na reconquista – não portuguesa; cristã(!), como a História portuguesa nomeia – um povo redivivo, renascido, agora independente em relação ao reino de Leão e Castela, que se infiel não era, aos portugueses, sob eminente possibilidade de reintegrar-se ao território castelhano, não deixava de ser, por isso, demoníaco.

suprimidos e quase desaparecido do cenário cultural da cidade, é só muito gradualmente que Lisboa conquistará força política e literária suficiente para se tornar a capital do reino e, sobretudo, a capital das letras – pelo menos das portuguesas letras – que hoje se apresenta¹².

Fato três: a cereja do bolo. O silenciamento da mulher pode ser revisto a partir de uma literatura, apesar de escrita por homens, fortemente marcada pela influência feminina! Arnold Hauser (1972, p. 288) afirmará: “A cultura da corte medieval é uma cultura claramente feminina”, “não apenas na medida em que as mulheres participam na [...] orientação da produção poética, mas também na medida em que os próprios homens pensam e sentem de uma forma feminina”. Maria Graciete Besse (2001, p. 16), em um estudo mais recente, assume perspectiva semelhante na abordagem das cantigas de amigo, que, segundo a autora, desenham “uma sociedade matriarcal caracterizada pela ausência do Pai ou do Amante, através do ponto de vista dos poetas que observam o mundo com olhos de mulher, revelando um certo conhecimento da psicologia feminina”. E até Isabel Allegro de Magalhães, em *O tempo das mulheres* (1987), leitura pioneira na formulação de uma genealogia de autoria feminina desde a Idade Média à contemporaneidade, sob o desejo utópico de conceber uma herstory da literatura portuguesa desde seus primórdios, defenderá não só a feminização da sociedade nas cantigas medievais, principalmente da sociedade das cantigas de amigo, como igualmente afirmará não importar que estas mesmas cantigas “sejam obra de homens, uma vez que as mulheres não são apenas a fonte e o público desta poesia, elas não são apenas as suas personagens centrais, são o filtro através do qual se olha a vida” (MAGALHÃES, 1987, p. 108).

Você conclui: a feminilidade da mulher, ao que tudo indica, habita com certa tranquilidade o espaço da cidade medieval, ainda que através de homens. É o que sugere o campo auratizado da crítica, campo rigoroso e legitimado por livros e mais livros, avalanches de citações e aspas a cada respiração. É o que sugere o olho-que-pretendo-vê, como se se tratasse de uma simetria perfeita de dois pontos de vista paritários. Todo o balbúcio acadêmico, porém, frente a um pensamento/sentimento vacilante e incerto, parece escoar sob uma vala: é uma pedra no sapato imaginar que as mulheres se autorrepresentariam tão choronas, vitimizadas, passivas, como ocorre em boa parte das cantigas de amor e de amigo, e, de modo especial, imaginar que as mulheres se autorrepresentariam na cidade tão menos aptas ao trabalho que à

¹² Sobre este aspecto, Graça Videira Lopes (2007, p. 427), ao estudar os rostos de Lisboa na poesia medieval, assevera que “o desenvolvimento de vida cultural é sempre um processo muito mais lento do que a efectiva ocupação política e administrativa da terra. [...] e no que diz a Portugal, é visível que nos dois primeiros períodos da actividade de trovadores e jograis (o de finais do século XII e inícios do seguinte, e o de Afonso X até a década de 1280), se uma cidade, em território português, parece surgir efectivamente em destaque pelo número total de referências no conjunto das cantigas, essa cidade é Santarém e não Lisboa”.

atividade sexual, a que com afincos se dedicam nas cantigas vistas aqui. Principalmente porque quando se as compara com outras composições medievais de autoria de mulheres, as representações são deveras diferentes. D. Ramón Menéndez Pidal (1975) traça um perfil das *juglaresas*, mulheres que, acompanhando os *juglares* (jograis) pelas cortes e palácios de reinos vários, mediante a *soldada*¹³, conhecedoras que eram do amor e das cidades, os cantavam e celebravam dançando, sem quaisquer sinais de valoração negativa em função disso. Isabel Allegro de Magalhães (1987) relembra as *jarchas* moçárabicas da antiga Al-Andalus, que desenhavam da mulher uma imagem bem diferente das cantigas de amigo, com sua liberdade de “mulher amante, que sem reservas se dirige a seu *habib*”, “seu ambiente de cidade e suas aventuras” (*passim* MAGALHÃES, 1987, p. 106-107). E Ria Lemaire (2011, p. 49) destaca as *chansons de toile* francesas, do universo popular oral, “canção de mulher, canção de trabalho ou de dança, relacionada intimamente com o ritmo do trabalho das mulheres, neste caso: o tecer”. O que faz lembrar que pelas ruas de Lisboa circulavam soldadeiras, tendadeiras, lavadeiras, peixeiras, salineiras, vendedoras de alimentos, tecidos, utilidades domésticas, uma gama de trabalhadoras, enfim.

Em todo caso, de que adiantaria? – você se reprime – de que adiantaria haver todas essas mulheres trabalhadoras se poucas ou nenhuma delas sabiam escrever? É que a historiografia medieval convencional, tão viricêntrica, quanto scriptocêntrica, convenceu-lhe, através de consecutivas edições críticas dos textos, da “existência de um texto original, de autoria masculina, [...] texto fundador do Estado-Nação em cuja língua, nacional, ele foi ‘escrito’” (LEMAIRE, 2015, p. 5). Enquanto isso, passa-lhe a largo a oralidade das composições, o que não é para os estudos de gênero fato casual. Se na certidão de nascimento das cantigas, a origem é fundamental – que dirá na articulação a um reino recém conquistado, que necessitava se afirmar perante a outras nações –, a ridicularização e a rejeição à hipótese de uma raiz oral-popular (presença indesejada numa cultura valorativa da escrita e da nobreza), excluem, muito além, a possibilidade autoral da mulher (quando poucas entre as nobres eram alfabetizadas), a possibilidade de registro do nome da mãe nessa certidão.

Você sente nos ombros o peso de uma tradição que contou insistentemente que as cantigas trovadorescas, todas elas, foram escritas por trovadores nobres, alguns dos quais deram voz às mulheres para que pudessem cantar. Você sente, a partir de prevaricações várias, uma enganação, da história, da literatura e da própria historiografia literária convencional, todas

¹³ Pagamento diário pelos cantos e danças das juglaresas.

baseadas num só mundo cultural, o do *homo sapiens* de elite. A hipótese oral-popular abre um outro caminho interpretativo: que algumas das cantigas, nomeadamente as de amigo, em especial, as paralelísticas, poderiam originar-se de

reminiscências de uma grande arte da canção de mulher dialogada, canções cantadas e improvisadas por mulheres como canções de trabalho e de dança. Elas pertenciam a uma tradição poética arcaica, ininterrupta, da mulher compositora e poetisa indo-europeia até o século XX e que, no momento em que começa em Portugal a transição da oralidade para a escrita, foram – como nos outros países da Europa! – transcritas, ou manuscritas, ou copiadas ou imitadas por poetas ou escribas masculinos, aos quais, em seguida, elas foram atribuídas (LEMAIRE, 2011, p. 52).

Você reconforta-se. Vai atrás de cantigas. Só que Lisboa não encontra, o que não lhe importará. Você sabe que essa cidade, para a mulher, tanto poderia ser uma metrópole do mundo antes dos anos 50, como uma qualquer cidadezinha do interior, inclusive hoje. Assim, encontra a cidade de Vale dos Prados, povoado do qual não se sabe ao certo se tratar do Concelho de Macedo de Cavaleiros, em Portugal, ou Vale dos Prados em Espanha, por ter-se muitas dúvidas acerca da identidade e origem do suposto autor, Pero Viviães. Tudo o que pode afirmar é que em torno da ermida de São Simão, um grupo de meninas está a dançar:

Pois nossas madres vam a Sam Simom
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d'andar
com nossas madres, e elas entom
queimem candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos todos lá irám
por nos veer e andaremos nós
bailand'ant'eles fremosas em cós;
e nossas madres, pois que alá vam,
queimem candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos irám por cousir
como bailamos e podem veer
bailar [i] moças de bom parecer;
e nossas madres, pois lá querem ir,
queimem candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i.¹⁴

Aos seus olhos, a autoria já não é mais certa, não por dúvidas de identidade e origem do autor. Plantaram em você uma semente. Continua a leitura e percebe que de forma

¹⁴ Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/listacantigas.asp>. Acesso em: 18/01/2018.

semelhante às cantigas anteriores, pode traçar costumes e características sobre o espaço urbano que coincidem com a História: a igreja, como um importante centro citadino medieval, sendo para além de um espaço de culto e devoção, um espaço de encontro de toda a população; as festas e celebrações religiosas como aglutinador social; a religiosidade da sociedade, especialmente, das mulheres (antevista nas orações das mães); a vigilância materna no que diz respeito a encontros amorosos; etc. Mas a visão da mulher é aqui essencialmente diferente: as meninas dançam, livre e deliberadamente, longe do olhar vigilante das mães que rezam, que queimam velas e pagam promessas para elas e para si; livre e deliberadamente, dançam sem manto, “fremosas em cóis”, afastando-se do universo casto religioso, acusador dos perigos da beleza do corpo, que devia se manter coberto a evitar o pecado; livre e deliberadamente, dançam formosas, donas de suas vontades e de seus desejos, dominando totalmente o plano de ação, enquanto aos amigos, inertes, só cabe observá-las, seduzidos pela dança de “moças de bom parecer”; em momento nenhum, no entanto, estas meninas se enxergam devassas, pecaminosas, ou dominadas pelo sensual maior ou pelo fulgor sexual.

Aos poucos, você vai intuindo, perplexo(a), que não se tratava tanto da ausência autoral da voz da mulher na Idade Média, que justificou pensar a representação do espaço urbano pela mulher, a partir do que homens pensaram e forçosamente determinaram que mulheres empreendessem. Descobre, na suposta ausência, uma ordem do discurso, um exercício de poder, cujo *modus operandi* – estou a deglutir Lemaire (2011) – se deu a partir: (i) da apropriação da autoria, no sentido em que canções dialogadas entre duas ou mais mulheres foram atribuídas a escritores homens individuais; (ii) da desterritorialização dos espaços em que habitualmente foram produzidas: em tese, do espaço rural, acompanhando o trabalho manual, celebrações religiosas e danças, ao espaço da corte e da nobreza; (iii) do afã nacionalista de uma literatura original da nação portuguesa (que rejeitou ligações com as jarchas moçarábicas da Lisboa muçulmana e com as *chansons de toile*, por exemplo); e, por fim, (iv) de incansáveis leituras interpretativas que, num modo masculino de ler, sobrepuseram-se a leituras que interessassem ao sexo feminino, leituras interpretativas que rejeitaram, ridicularizaram, deformaram, versões alternativas à visão genericamente interessante ao *status quo* da historiografia literária.

Você entende que Lisboa não poderia ser cidade de mulher não porque elas não tenham vivido Lisboa, falado Lisboa; e sim, porque não tem registro escrito. Possivelmente falaram Lisboa. E por mais que insistam, sua página, por isso, não está em branco. Contudo, como a autoria feminina se trata de hipótese, e como as lacunas de histórias da oralidade é impossível

a nosso academicismo scriptocêntrico transpor, toda essa sub-conversa não pode ser apreendida por seu olho-que-pretendo-vê; só é apreensível por seu olho vibrátil, ou melhor, por todo seu corpo vibrátil (ROLNIK, 2014). É que o primeiro, com sua capacidade estritamente cortical – isso mesmo, relativo ao córtex cerebral da cabeça, histórica e academicamente separada do corpo –, só enxerga o que os processamentos neuronais consentem: a apreensão do mundo em suas formas perceptíveis, que nos permite “projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido”, que nos permite associar essas formas “ao tempo, à história do sujeito e à linguagem” para criar uma exterioridade que, presa ao registro, nos situe num “mapa de representações vigentes” em que possamos nos mover com tranquilidade. Já o segundo, que “por conta de sua repressão nos é mais desconhecido, nos permite compreender a alteridade em sua condição de campos de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações”, nos permite alcançar o invisível: o outro, ainda quando invisibilizado, “é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos” (*passim* ROLNIK, 2014, p. 12).

Você sente, então, a angústia de quem teve suprimida uma forma exterior de se apresentar. O que não é problema, porque pelo menos afasta-se de você as noivinhas-nem-de-longe, com contornos bem definidos, a partir da ilusão criada por procedimentos reconhecíveis, extraídos do *homo sapiens* de elite, de um repertório de jeitos, gestos, procedimentos, métodos e figuras que ritualisticamente se repetem. A seu olho acostumado ao córtex, isto não oferece descanso, mas a seu corpo vibrátil, sentir a voz dessas prováveis autoras alivia o pensamento e o coração. O olho do córtex, todavia, insiste – não são fáceis de quebrar procedimentos de uma vida: por que começar do que não é começo? Para questionar o embuste e o engodo de práticas, métodos e teorias de edição crítica do texto medieval por serem “fundamentalmente ideológicos e mutiladores da realidade, da história e dos próprios textos medievais” (LEMAIRE, 2015, p. 5). Para dar uma sacudidela naquelas figuras de amigas choronas, vitimizadas e objetificadas, naquelas mulheres estreitamente sexualizadas da cidade, e de Lisboa, em particular. Para libertá-las de mantos de leituras de “boa consciência”, libertá-las do amargo sabor da margem. Vê-las em nós. Em uma palavra, para ressignificar. É aí que você pode entender que as mulheres estiveram na cidade. É aí que você pode vislumbrar a conquista de um espaço para exercer território, e um desenho de Lisboa pode se configurar nos espíritos dessas mulheres e no seu próprio.

Sua vista se turva. É sinal de uma outra imagem, quem sabe um novo começo, que a sua frente está a se delinear.

APÊNDICE¹⁵

CENA 1:

D. João Soares Coelho

Bom casament' é, pera Dom Gramilho,
ena Porta do Ferr' ùa tendeira;
e direi-vos com' e de qual maneira:
pera ric' home, que nom pod' haver
filho nem filha, podê-l' - á fazer
com aquela que faz cada mês filho.

E de mim vos dig', assi bem me venha:
se ric' home foss' e grand' alg' houvesse

[e parentes chegados nom tevesse],
a quem leixar meu haver e mia herdade,
eu casaria, dig' a Deus verdade,
com aquela que cada mês emprenha.

E bem seria meu mal e meu dano,
per boa fé, e mia meos ventura
e meu pecado grav' e sem mesura,
pois que eu com atal molher casasse,
se ùa vez de mim nom emprenhasse,
pois emprenha doze vezes no ano.

CENA 2:

Pedro, conde de Barcelos

Rubrica: Esta cantiga de cima foi feita a um Meestre d'ordim de cavalaria, porque havia sa barragãã e fazia seus [filhos] em ela ante que fosse Meestre; e depois havia ùa tenda em Lisboa, em que tragia mui grande haver a gaanho; e aquela sa barregãã,

quando lhi algũus dinheiros vinham da terra da Ordem e que Meestre i nom era, enviava-os aaquela tenda, pera gaanharem com eles pera seus filhos; e depois tiraram ende os dinheiros da tenda e derom-nos em outras praças pera gaanharem com eles, e ficou a tenda desfeita; e nom leixou por en o Meestre depois a [barre]gãã.

Um cavaleiro havia
ùu tenda mui fremosa
que, cada que nela siia,
assaz lh' era saborosa;
e um dia, pela sesta,
u estava bem armada
de cada part', espeçada
foi toda pela Meestra.

Na tenda nom ficou pano
nem cordas nem guarnimento
que toda nom foss' a dano,
pelo apoderamento
da Maestra, que, tirando
foi tanto pelo esteo,
que por esto, com' eu creio,
se foi toda [e]speçando.

A corda foi em pedaços
e o mais do al perdido;
mais ficarom-lhi dous maços
[a] par do esteo merjudo,
e a Maestra metuda
na grand' estaca, jazendo;
e foi-s' a tenda perdendo
assi como é perduda.

Per míngua de bom meestre
pereceo tod' a tenda;
que nunca se dela preste
pera dom nem pera venda,
ca leixou, com mal recado,
a Meestra tirar tanto
da tenda, que, já enquanto
viva, seerá posfaçado.

¹⁵ Todas as cantigas que seguem foram extraídas das Cantigas Medievais Galego-Portuguesas, uma base de dados que disponibiliza aos investigadores e ao público em geral, a totalidade das cantigas medievais presentes nos cancioneiros galego-portugueses. Está sediada no Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/listacantigas.asp>. Acesso em: 18/01/2018.

CENA 3:**João Zorro**

1

Per ribeira do rio
vi remar o navio
e sabor hei da ribeira.

Per ribeira do alto
vi remar o barco
e sabor hei da ribeira.

Vi remar o navio,
i vai o meu amigo
e sabor hei da ribeira.

Vi remar o barco,
i vai o meu amado
e sabor hei da ribeira.

I vai o meu amigo,
quer-me levar consigo
e sabor hei da ribeira.

I vai o meu amado,
quer-me levar de grado
e sabor hei da ribeira.

2

Em Lixboa, sobre lo mar,
barcas novas mandei lavrar,
ai mia senhor veelida!

Em Lixboa, sobre lo lez,
barcas novas mandei fazer,
ai mia senhor veelida!

Barcas novas mandei lavrar
e no mar as mandei deitar,
ai mia senhor veelida!

Barcas novas mandei fazer
e no mar as mandei meter,
ai mia senhor veelida!

3

El-rei de Portugale
barcas mandou lavrare,
e lá irá nas barcas sigo,
mia filha, o voss'amigo.

El-rei portugueese
barcas mandou fazere,
e lá irá nas barcas sigo,
mia filha, o voss'amigo.

Barcas mandou lavrare
e no mar as deitare,
e lá irá nas barcas sigo,

mia filha, o voss'amigo.

Barcas mandou fazere
e no mar as metere,
e lá irá nas barcas sigo,
mia filha, o voss'amigo.

4

Pela ribeira do rio
cantand'ia a dona virgo
d'amor:
*"Venhan'as barcas polo rio
a sabor".*

Pela ribeira do alto
cantand'ia la dona d'algo
d'amor:
*"Venhan'as barcas polo rio
a sabor".*

5

Mete el-rei barcas no rio forte;
quem amig'há, que Deus lho amostre;
alá vai, madre, o[n]d'hei suidade.

Mete el-rei barcas na Estremadura;
quem amig'há, que Deus lho aduga;
alá vai, madre, o[n]d'hei suidade.

6

Jus'a lo mar e o rio
eu namorada irei
u el-rei arma navio,
amores, convosco m'irei.

Juso a lo mar e o alto
eu namorada irei
u el-rei arma o barco,
amores, convosco m'irei.

U el-rei arma navio
eu namorada irei
pera levar a virgo,
amores, convosco m'irei.

U el-rei arma o barco
eu namorada irei
pera levar a d'algo,
amores, convosco m'irei.

7

- Os meus olhos e o meu coração
e o meu lume foi-se com el-rei.
- Quem est, ai filha, se Deus vos perdom?

Que mi o digades, gracir-vo-lo-ei.
- Direi- vo-l'eu e, pois que o disser,
nom vos pês, madre, quand'aqui veer.

Que coit'houv'ora el-rei de me levar
 quanto bem havia nem hei d'haver?
 - Nom vos tem prol, filha, de mi o negar;
 ante vo-lo terrá de mi o dizer.
 - Direi-vo-l'eu e, pois que o disser,
 nom vos pês, madre, quand'aqui veer.

8
 Pela ribeira do rio salido
 trebelhei, madre, com meu amigo;
 amor hei migo,

*que nom houvesse;
 fiz por amig'õ
 que nom fezesse.*

Pela ribeira do rio levado
 trebelhei, madre, com meu amado;
 amor hei migo,
*que nom houvesse;
 fiz por amig'õ
 que nom fezesse.*

2.2- Segunda possessão ou segundo azulejo

Você é transportado(a) para um outro tempo em um mesmo espaço. O começo da sequência é igual, não tanto porque o espaço tenha permanecido inalterado; é porque sua primeira reação, quase automática, dada a dificuldade de olhar o invisível e o pavor científico-crístico de que espíritos venham habitar nosso plano físico-material, é procurar os corpos da mulher e da cidade. Sabe que espíritos só ganham espessura de real quando se efetuam em corpos – foi o que lhe disseram. E todo(a) cientista precisa de corpos para analisar! Embora prefira os chamar objetos...

Você está mais tranquilo(a). Porque ao contrário do que sucedeu durante a Idade Média, nos séculos XV e XVI, época a que foi transportado(a), obras de algumas poucas mulheres emergiram no campo literário português. Não é difícil imaginar o porquê – você responde. Rapidamente, acostumado(a) a deduções e associações lógico-científicas corticais, você estabelece uma explicação causal: uma ligação desta emergência ao Renascimento, em Portugal e na Europa, e à educação humanista, que segundo nos consta, motivou uma série de discussões em favor do direito à educação para mulher. Você cita como exemplos obras modelares tais quais *Institutio Foeminae Christianae* (1523), de Luís Vives, *Christiani Matrimonii Institutio* (1526), de Erasmo de Roterdã, e, especificamente em Portugal, o *Libro Primero del Espejo de la Princesa Cristiana* (1537), de Francisco de Monzón, todos dedicados à instrução das mulheres da corte régia (os dois primeiros dedicados à D. Catarina de Inglaterra, e o último, à D. Catarina de Portugal, para que pudesse nortear a educação de sua filha, a infanta D. Maria).

A primeira sensação que experimenta é um misto de felicidade e justiça. Felicidade do olho do visível, por encontrar maiores possibilidades de expressão de femininos corpos, e justiça, graças ao olho do invisível, que sente vibrar em si a vocalização de uma alteridade silenciada. Deduz que por se destinarem à educação das princesas, tais textos foram exemplos para o comportamento das demais mulheres da

nobreza, fomentando uma mentalidade de valorização da formação letrada para o sexo feminino e criando um espaço propício para a emergência de mulheres escritoras.

Delicia-se ao descobrir antecedentes em Portugal, onde, desde o reinado de Afonso V (1438-1481), destacou-se o papel mecênático de rainhas como D. Isabel (1397-1471), sua esposa, e, um pouco mais tarde, D. Leonor de Lencastre (1458-1525), ambas ordenando a tradução e publicação de obras europeias voltadas à educação do público feminino – tudo documentado conforme os atos oficiais reais, para acalento de seu acadêmico coração! Em período concomitante ao da rainha D. Leonor, você atina-se ainda para um seleto grupo de doze mulheres, compositoras de pequenas trovas palacianas, que foram compiladas por Garcia de Resende e publicadas no *Cancioneiro Geral* em 1516. Entre elas, a senhora D. Filipa (1435-1497), a qual recolhida no Convento de Odivelas, escreve além das trovas, textos didático-religiosos e um texto de intervenção política (texto manuscrito que, todavia, não declara ano ou lugar): *Pratica feita ao Senado de Lisboa em tempo que se receava algum tumulto*. E na linha sucessória de D. Filipa, encontra mulheres como D. Leonor de Noronha (1488-1563), que escreveu textos doutrinários da fé católica, traduziu e publicou obras de caráter historiográfico (o que, de certa forma, deu a você esperanças de encontrar menções a Lisboa); e o famoso círculo intelectual de mulheres que se formou em torno da Infanta D. Maria (1521-1577), que relegou a nós nomes como o da latinista Joana Vaz, Paula Vicente, Ângela Sigeia (das quais desconhecemos informações sobre data de nascimento e morte), e Luísa Sigeia (1522-1560), talvez, em termos de alcance da produção literária – de que destaco o poema *Cintra* (1546) e o *Duarum Virginum Colloquium – Dialogum de Differentia vitae rusticae, & urbanae* (1552) –, a mais conhecida dentre todas estas escritoras dos séculos XV e XVI.

Uma pena é que a relação de causa-consequência dedutiva – método habitual de suas conclusões – não tenha sido suficiente para você explicar a literatura de autoria feminina sobre a cidade, já que o acesso à cultura letrada não correspondeu, para as mulheres, ao equivalente acesso dos homens à vida cidadina. Até em escritores humanistas célebres pela defesa da igualdade entre os sexos no período, como será o caso de Thomas More, em sua *De Optimo Republicae Statu deque Nova Insula Utopia* (1516), ao mesmo tempo em que você visualizará a postulação da “cidade ideal” como espaço de “educação liberal a todas as crianças; e a grande massa dos cidadãos, homens e mulheres” (MORE, 2004, p. 75) – o que, por si, já representaria grande avanço –, o mesmo não se poderá dizer das relações mútuas entre os cidadãos na vida social da cidade, segundo as quais,

devendo obediência ao marido, as mulheres se ocupariam dos afazeres domésticos e quando muito, agrícolas (desde que no espaço restrito do quintal), enquanto os homens se ocupariam das atividades públicas (do comércio à política). Inclusive Christine de Pizan, uma das primeiras mulheres a se opor declaradamente à cultura de submissão feminina, em seu *Livre des trois vertus à l'enseignement des dames* (1405) – cuja tradução portuguesa foi ordenada pela rainha D. Isabel, entre os anos de 1447 e 1455, e publicada pela imprensa tipográfica sob o reinado de D. Leonor de Lencastre, em 1518 –, condicionará a entrada na “Cidade das Damas”, tanto às três virtudes no título referidas (a saber, a razão, a justiça e a retidão), como às regras de uma vida digna propostas em correção aos vícios (todos do âmbito do corpo e do prazer) comumente associados à mulher. Nesse sentido, a mulher eleita para participar ativamente da cidade

sera tam caridosa que desejara servir todos por amor de Deos; e buscara os spritaaes e uestitara os enfermos e os pobres, socorrendolhes do seu dinheiro e trabalho de seu corpo, por Deos, segundo seu poder. E ha tam grande piedade das criaturas que estam em pecado ou em alguma miseria ou tribulaçom, que ella chora por elles como por seu meesmo feito. A ama o bem de seu próximo, como o seu próprio. Sempre he em trabalho de bem fazer, nunca he ouceosa. Seu coraçom arde em desejo de cumprir as obras da misericordia. A todos suporta enjurias e doestos com muita paciencia por amor de Nosso Senhor (PIZAN, 1987, [s.p.])¹⁶.

Você atentamente vê que o espelho que se oferecia como porta de entrada para a cidade é o da mulher virtuosa que fora Virgem Maria. Vê-lo pelos olhos lacrimosos e suplicantes, pela disposição de sempre para servilidade: se o coração arde, é em desejo de castidade, de misericórdia e compaixão, de andar na retidão, fazendo o bem e não se opondo às injúrias, mulher submissa e comprometida com as ações do Senhor – que poderia ser, de forma equivalente, uma outra figura masculina que desse sustentação. As palavras que a Razão dirige à princesa virtuosa, no terceiro capítulo de Pizan, tornam-se, então, prenúncio: “Conhece que es huma simplez molherzinha, que nom has força, poder, nem autoridade, se d’outrem te nom vem” (PIZAN, 1987, [s.p.])¹⁷. Prenúncio que, infelizmente, não distinguirá, como queria Pizan, entre a presença ou a falta dos requisitos à entrada na cidade.

Você retorna aos três títulos modelares que outrora garantiram instantes de justiça e felicidade: *Institutio Foeminae Christianae*, *Christiani Matrimonii Institutio* e *Libro*

¹⁶ PIZAN, Christine. Espelho de Cristina. Lisboa: Hermão de Campos, 1987 [1518], parte I, capítulo IV, [s.p.] *apud* SAMARTIM, 2003, p. 261.

¹⁷ Idem 16.

Primero del Espejo de la Princesa Cristiana (grifo meu). Experimenta o encontro com as lascas que, no impulso, escaparam, lascas soltas de uma máscara do território matrimonial e cristão, que rapidamente adere à face e ao corpo da mulher: a noivinha/mãe-aspirante-à-Virgem, a única adequada à remota possibilidade de caminhar pela cidade. Você imagina o quanto aderiu ao rosto da mulher essa máscara – ponto comum nas obras humanistas quer escritas por homens ou mulheres que advogaram em favor da educação feminina –, na Península Ibérica, portadora de uma estreita relação com Deus. Às mulheres, destarte, o que ficava para aprender e, o principal, crer, é a pedagogia cristã, que previa ao sexo feminino – salvo raras exceções, como a morte do pai ou marido e/ou menoridade do filho – uma única função senão à circunscrita aos muros da igreja: a de filha, esposa e mãe, cuidando dos afazeres que dizem respeito ao espaço privado da casa, enquanto ao sexo masculino competiria ocupar-se das funções condizentes ao espaço público da cidade. Há uma restrição até nas condições de produção e recepção das obras, que não dizem apenas da universalidade de público dos escritos masculinos contrastada à especificidade dos escritos femininos – só a mulheres dirigidos –; nem das poucas obras de mulheres publicadas pela imprensa tipográfica; diz igual de uma restrição de temas aconselháveis a um sexo e outro, endossando, pela predileção a textos pedagógicos e religiosos, comportamentos e espaços apropriados à mulher, que muito a impediriam de ganhar a rua.

Você chega à conclusão de que como uma suposta irmã de Shakespeare, nas páginas de Virginia Woolf (1985), não poderia ter escrito *Macbeth*, *Otelo*, *Hamlet*, tamanhas as restrições sociais, culturais, econômicas, enfrentadas pelas mulheres, a irmã de Camões também não poderia escrever *Os Lusíadas* ou o que quer que fosse (OWEN, 1995). É aí que você se frustra, pois tratando-se de Lisboa, poucas serão as menções localizáveis. No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, por exemplo, das vinte e duas composições escritas por doze mulheres (em um universo de cerca de mil poemas e duzentos e oitenta e seis escritores), nenhuma focaliza ou sequer cita Lisboa. Nem mesmo, como de costume na poesia palaciana, abordam questões políticas ou sociais concernentes ao dia-a-dia da corte; predominam temáticas amorosa e religiosa. O manuscrito de intervenção político-social de D. Filipa, *Pratica feita ao Senado de Lisboa em tempo que se receava algum tumulto*, além de não estar no âmbito de que me ocupo – a escrita literária –, parece ter “casualmente” se perdido – mais uma lacuna genericamente interessante à História... As poucas referências de que temos notícia sobre a cidade na literatura portuguesa de autoria feminina serão, então, muito embora Lisboa não seja

diretamente mencionada, as já citadas obras da toledana Luísa Sigeia: o poema *Cintra* e o seu *Colloquium* sobre as diferenças da vida no campo e na cidade.

Você começa pelo poema, na esperança de que, pelas referências históricas localizáveis num plano de consistência físico, talvez possa encontrar algo que considere útil. Sua referência é, afinal, salutar: a serra do concelho de Sintra, distrito de Lisboa, em que se encontrava o Paço da Vila de Sintra, palácio para o qual a realeza costumava ir, no intuito de fugir à agitação característica da vida na corte. O contexto histórico de produção se revela fundante: aborda o possível casamento entre a Infanta D. Maria e o rei Filipe II, de Espanha – o que nunca virá a ocorrer, visto que o pai de Filipe II considerará mais vantajoso o casamento com D. Maria Tudor, de Inglaterra. Depois de uma longa descrição da paisagem, que ocupará a maior parte do poema, aludindo à exuberância com que a natureza ali se apresenta, surgirá, em meio a variadas referências a seres da mitologia greco-romana, uma ninfa, a quem Sigeia, tornada personagem, inquirirá sobre o destino de D. Maria, de quem era dama de companhia e preceptora:

Então repentinamente, de um dos lagos, levanta-se uma Ninfa com **um corpo** e uma voz divina, olha, e assim se me dirige, espontaneamente com estas palavras amigas:

‘Salve! donzela, que **tão grata** és aos Deuses. Em que pensas, ó Sigeia? Habitando nestas altas mansões, desejas conhecer os destinos da tua querida princesa?’

Então eu:

‘Se os Deuses despachassem favoravelmente os meus desejos, levantaria até aos astros Senhora tão excelsa. Ó Ninfa, guarda deste recinto, que **semelhas uma deusa** com essa tua **formosa madeixa**, nesse **teu rosto, nos olhos, no seio** e mais que tudo no **teu majestoso porte**, tu que reúnes as águas no vítreo pego, e tens poder para revelar os destinos dos Países, diz-me para que reinos e para que tálamos está destinada a princesa real’.

Enquanto assim falo, ela alegre solta dos **róseos lábios** as seguintes palavras:

‘Ó Donzela, ouve a resposta ao que me perguntas e não duvides: O Pai Neptuno conduziu-me há pouco até aos remontados paços onde Júpiter costuma reunir os deuses. [...] Júpiter com o sorriso com que ilumina os astros, responde assim à súplica unânime dos Deuses:

— Alegrai-vos, ó Deuses! Sabei que é minha vontade que fiquem inabaláveis os destinos da augusta e poderosa princesa. Não desespere. Embora veja que outras princesas a vão precedendo no trono: a seu tempo os destinos dela assumirão o seu lugar [...]. Depois, feliz, quando casar, terá o império do mundo; e um e outro hemisfério pacificados, curvar-se-ão diante da sua Senhora [grifo meu] (SIGEIA, 2008, [s.p.]).

Que a exuberância da terra seja descrita de modo semelhante ao que entrevemos em Camões, aproveitando-se das referências mitológicas para solidificar o pilar helênico de erudição e conhecimento da cultura letrada, valorizando uma identidade híbrida nascida do encontro entre a terra e o mar (“Junto às praias do ocidente, onde o sol, ao

aproximar-se a noite, já demanda o oceano, e levado no seu carro ebúrneo, quase toca o imenso mar” [*ibid.*, s.p.]), assim como do etéreo encontro que torna Portugal o Quinto Império em terra tão desejosamente buscado (“três píncaros elevadíssimos guindam-se até aos astros, a ponto de, quando densas nuvens os não coroam, chegarmos a acreditar que o céu assenta sobre tais colunas” [*ibid.*, s.p.]), é senso comum na lusa literatura e por demais esperado. O que surpreende você são as forças das rédeas do tempo e das rédeas do espaço, que fazem com que Sigeia, apesar de tão atenta e comprometida à razão humanista, ecoe a masculina e edênica voz desde a criação do mundo, destacando na Ninfa, como em Eva, precisamente “um corpo”, “a formosa madeixa”, “os róseos lábios”, “o rosto”, “os olhos”, “os seios e mais que tudo”, “o majestoso porte”, negando-lhe até “o poder para revelar os destinos dos países”, já que serão o Pai Neptuno que a conduzirá aos paços em que tal questão se discute, e Júpiter a declarar a sentença. Será, por fim, apagada por Sigeia, quando esta revela a crença de se tratar de Mercúrio, “mandado do Olimpo sob a forma de uma Ninfa” (*ibid.*, [s.p.]). Semelhante destino terá Maria, a quem Júpiter condiciona a felicidade e o direito de governar a terra (pacificando os reinos) somente através do casamento, da sustentação que o homem lhe proveria. E não muito distante estará Sigeia, que “encarecidamente”, em sua posição de inferioridade, roga, ora, pelo “tom do presságio” – está no plano do desejo, da oração, da querença; não da ação. A ela é “ordenado” contar, “com discrição”!, o que os homens-deuses acabaram de “vaticinar”. É mais uma vez aqui a posição discreta, o olhar “suplicante”, sem esquecer da gratidão “por tão feliz acontecimento” realizado ou vaticinado por homens, as virtudes obrigatórias para entrar e viver na/a cidade (*passim* SIGEIA, 2008, [s.p.]).

Você nota que Maria e Sigeia, enquanto personagens, grudaram-se à máscara de noivinha/mãe-aspirante-à-Virgem como se fossem sua essência (máscara que, para D. Maria, foi inclusive histórica, já que não ter se casado com nenhum dos pretendentes lhe rendeu o epíteto de “sempre-noiva”¹⁸). No fundo, uma voz lhe insinua a necessidade dessa máscara nupcial para se manter e se fazer ouvir. Você pensa: não fosse a supervisão dos textos escritos por mulheres, severamente censurados em temas, leituras, ideologias; não fosse a restrição de público; não fosse a quista Santa Inquisição (reintroduzida em Portugal em 1536), com sede em Lisboa(!); não fossem as instituições coletivistas da sociedade, da família, direta e indireta, em vários graus: os atentos pais, maridos e, na

¹⁸ Cf. VASCONCELOS, D. Carolina de Michäelis de. **A Infanta D. Maria (1521-1577) e as suas Damas**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.

ausência deles, filhos, irmãos, primos, tios, avós e outros mais, todos sequiosos de indícios de imoralidade... Mas a realidade, de repente, bate-lhe à face, e você vê que talvez fosse conveniente a Sigeia afastar-se da cidade. Sintra, quem sabe fosse cenário mais apropriado, justamente enquanto espaço de refúgio de toda agitação que caracterizava a vida citadina na corte lisboeta.

É no campo, como espaço de refúgio, aliás, que se centrarão as discussões realizadas em *Colloquium*¹⁹. E sem perceber que a sua noção de razão, tal como a de Sigeia, é menos um conceito que um mito, o qual por mais diferenças conceituais e contextuais que guarde com o Humanismo e o Renascimento, assenta-se numa compreensão bastante semelhante de uma atividade intelectual que se afirma a partir da negação de investimentos afetivos e sentimentais, você sentencia que Luísa Sigeia atribuíra toda racionalidade que esquecera de atribuir à Ninfa, nas personagens Blesilla e Flamínia, a começar, segundo você, pelo próprio gênero em que as insere: o diálogo, na linha de Cícero, Erasmo de Roterdã, Luciano, Santo Agostinho, por tradição, gênero sempre escrito por homens, com personagens altamente fundamentadas a discutir sobre questões de relevância para a vida da *polis*. Escrevendo em latim e citando, no original, textos da tradição greco-latina e cristã, em grego e hebreu, Sigeia invade território dominado por homens, e apresenta-nos duas personagens de erudição e conhecimentos notáveis de retórica, Blesilla e Flamínia.

Você se regozija. É que “a máscara nupcial”, da escritora e das personagens, “não está mais sendo irrigada afetivamente” com as emoções e o corpo que dizem próprios à natureza da mulher; ela “se enrijece a olhos vistos” (*passim* ROLNIK, 2014, p. 34). Só não sei se seu regozijo é por reconhecer a balela de comportamentos e naturezas atribuídas aos sexos, ou se por encontrar uma discussão que você considera objetiva-racional sobre a cidade, bem nos moldes de leituras de textos de homens que definiram a objetividade, a racionalidade, a partir do distanciamento do corpo e das emoções, como critério de valor, aplicados até hoje nas ciências. Como se esse critério, aliás, fosse levado a cabo por homens da época de Sigeia que disseram a cidade... O distanciamento emocional na identificação de uma Lisboa “a quem obedece o Mar profundo” (LUZ, III, 57, 9) de uma “nobre Lisboa, que no mundo/Facilmente das outras és princesa,/ Que edificada foste do

¹⁹ Como não há tradução da obra latina para o português, as citações concernentes à obra originam-se da tradução de significativos excertos da primeira parte (primeiro dia) por Maria do Rosário Laureano Santos, publicada em MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **História e antologia da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 65-71; e fragmentos do segundo e terceiro dias traduzidos por Magalhães em *O tempo das mulheres* (1987).

facundo/Por cujo engano foi Dardânia acesa” (LUZ, III, 57, 2-4), ainda estou a procurar. O que encontro é tão-só a insistência camonianiana em ratificar a razão e verdade dos feitos de seu povo. Ao todo, são dezenas de alusões à verdade do que se narra nas aventuras e na história dos lusos heróis, entre as quais cito: “As verdadeiras vossas são tamanhas/Que excedem as sonhadas, fabulosas” (LUZ, I, 11, 5-6), “Gente mais verdadeira e mais humana/ Que toda a doutra terra atrás deixada” (LUZ, II, 74, 3-4), “E tudo, sem mentir, puras verdades” (LUZ, V, 23, 8), “A verdade que eu conto, nua e pura,/ Vence toda grandíloca escritura!” (LUZ, V, 89, 7-8), “E s’esta informação não for inteira/ Tanto quanto convém, deles pretende/ Informar-te, que é gente verdadeira,/ A quem mais falsidade enoja e ofende” (LUZ, VII, 72, 1-4). Não menos numerosa, em intensidade, é a valorização da racionalidade de Portugal, a tal ponto de Camões apresentar o território ibérico “como a cabeça ali da Europa toda” (LUZ, III, 17, 2), sobrelevando o “quase cume da cabeça/ de Europa toda, o Reino Lusitano” (LUZ, III, 20, 1-2). Mesmo arquitetonicamente, a descrição da cidade de Lisboa, em 1554, de Damião de Góis, em sua *Vrbis Olisiponis Descriptio*, mostrando no interior da urbe, a “grandeza e magnificência tamanhas que bem pode medir meças a quaisquer das restantes cidades da Europa, tanto pelo número de habitantes como pela beleza e variedade dos edifícios” (GÓIS, 1988, p.48), se o existiu, parece, de acordo com José-Augusto França (1989), em estudo sobre a arquitetura de Lisboa, ter sido somente enquanto ficção, de muita aceitação na literatura, mas pouco verificável na realidade. Desejo lânguido por aquilo que se não tem?

Displicente, talvez você não perceba que a rigidez da máscara parece ser tão forte quanto aquilo que Sigeia tem por missão negar, caso quisesse se fazer ouvir entre os homens: “o movimento de partículas soltas, partículas loucas” (ROLNIK, 2014, p. 34), partículas de afeto, de desejo – como se a eliminação dessas partículas fosse possível... E não digo que gerando a ilusão de eliminação dessas partículas, ela pudesse ser ouvida em pé de igualdade entre mulheres e homens. Você sabe (e provavelmente ela mais ainda) que a máscara de noivinha é uma prisão da qual não poderia se libertar.

Assim é que as personagens do *Colloquium*, através de três dias, isoladas em uma casa de campo, dialogarão e apresentarão seus pontos de vista sobre seus respectivos posicionamentos acerca do necessário a uma vida feliz com bastante fundamentação retórica: de um lado, Blesilla defenderá uma vida contemplativa, afastada dos perigos e dos pecados que pode oferecer a cidade, para dedicar-se à observação, ao estudo e à filosofia, requisitos para dedicação a uma vida intelectual; de outro, Flamínia

argumentará em favor da vida buliçosa na corte cidadina, por garantir um espaço de convivência e acesso ao que mais modernamente se produz, tornando mais fecundo o progresso da vida intelectual. Entretanto, a diferença que se evidencia é mais uma questão de confiança na natureza humana que propriamente de posicionamento sobre a cidade – a visão arguta vem de Samartim (2003): é que enquanto Blesilla se questionará acerca da possibilidade de não ceder à “túnica dos vícios antes que através de uma longa prática ela adira a nós”, acreditando ser preferível fugir “à multidão num momento em que, por pouco que esses vícios se tenham desenvolvido, já não se possa mais escapar ao seu poder”; Flamínia postula que “resistir no meio das tentações com alma invencível, se merece mais louvores que fugindo-lhes” (*passim* SIGEIA, 1970, p. 211)²⁰. Em ambos os casos, a cidade encontra o signo do Inferno, menos que o signo do Paraíso, sendo o espaço de corrupção da natureza humana, e especificamente, da natureza feminina. Flamínia também distinguirá entre as duas cidades que a ela se apresenta, “a vida na corte como diferente da vida no restante da cidade”: e se “de facto, não vi [viu] o que se deve reprovar na vida pública a que lhe tenha ódio; especialmente, na vida da corte, na qual, se alguma coisa deve ser desejada pelos imortais, esta é, sem dúvida, abundante para todos os mortais [...]” (SIGEIA, 1970, p. 65-66)²¹, diferente será a vida para além dos paços, a vida das pessoas comuns, estas sim, sob risco iminente de se enredar nos vícios que a urbe aloca. Em ambos os casos, ainda que para Flamínia não agrade demorar-se tanto, para ambas, o campo será, como em *Cintra*, contraposto à agitação dos centros urbanos – fundados a partir dos valores masculinos da conquista, da expansão e da exploração da terra –, o *locus amoenus*, o lugar propício e eleito para se pensar a cidade que não se habita, propício ao descanso e ao reencontro com a natureza, desde muito associada ao feminino, através de deusas de culturas várias (suméria, grega, celta, egípcia, e até na origem das grandes religiões abraâmicas), como símbolo da terra e da fertilidade: “A fertilidade da semente é inseparável da mulher [...]. A vegetação nasce da terra e o homem também, segundo o Gênesis; o Alcorão o confirma: ‘Deus o fez nascer da terra à maneira de uma planta’” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 1049).

Conhecer o campo ou a cidade – não nos enganemos –, para as duas amigas, terá como pressuposto o modelo que a Virgem Maria representa para ambas, sendo a razão –

²⁰ SIGEIA, Luisa. *Duarum Virginum Colloquium – Dialogum de Differentia vitae rusticae, & urbanae. Tertius Dies, XIV*, p. 211 *apud* MAGALHÃES, 1987, p. 136.

²¹ SIGEIA, Luisa. *Duarum Virginum Colloquium – Dialogum de Differentia vitae rusticae, & urbanae* *apud* SANTOS, 2003, p. 65-66.

no projeto humanista português, inseparável da fé cristã – a maneira mais eficiente de controlar os perigos do corpo e do prazer, preservando as virtudes da castidade, do amor maternal, e da devoção ao marido e, decerto, a Cristo. A lição que nos fica é a que diz Blesilla: “A finalidade, pois, é Deus; os que para ele se dirigem vivem felizes” (SIGEIA, 1970, p. 189)²²; ao que Flamínia, um pouco mais adiante, ratificará: “E em primeiro lugar o próprio Cristo, nossa luz e nosso guia” (SIGEIA, 1970, p. 217)²³. É de novo a máscara da noivinha/mãe-aspirante-à-Virgem, que vinga e gruda, algo que nossas personagens, no passeio que fazem pelo Paraíso, muito experimentarão...

Mesmo que Luísa Sigeia não estabeleça uma vencedora que coloque fim ao diálogo – abrilhanta nela, menos que em Camões, o fulgor da pretensa Verdade – sua própria vida nos sugere sua opinião, uma vez que em 1555 se afasta da vida na corte lisboeta, encontrando ao lado de seu marido, o *locus amoenus* para dedicar-se à reflexão. Sintomático que exatamente a razão a que Sigeia tanto se dedicou, encontre morada na fertilidade do *locus amoenus*, na fertilidade da máscara de noivinha/mãe. Pensando bem, cá entre nós, por que isso invalida a visão de Lisboa? – você pensa. Lisboa, sim. Esquecemos de que os mesmos muros dos *burgos* medievais, símbolo de defesa contra os invasores, que fazem da cidade o signo masculino da guerra, aos que estão dentro dos muros, fazem da mesma, signo do acolhimento, do materno acolhimento uterino que, como a luta, é uma forma de proteção (MUMFORD, 1998)? Ganhar a rua não fora às mulheres permitido, é certo, e adianta, que nos séculos seguintes não o será. Mais tarde você aprenderá, porém, que o lar é tão constitutivo da cidade quanto a rua, e que o amor é tão constitutivo quanto a guerra. É bem verdade que eu quisera defender este primeiro como mais produtivo. Mas a realidade que vem é por agora (d)e(u)scrita. Fugamos depressa, falemos noutra mesma coisa...

2.3- Terceira possessão ou terceiro azulejo

Seu corpo se contrai e se enrijece. Você bem sabe a aversão de Deus e da Santa Igreja ao corpo, às emoções, ao desejo. E numa Lisboa seiscentista, com vinte e seis conventos masculinos e quinze femininos, e talvez a maior população de freiras e frades da história de Portugal, não é bom arriscar. Além do que, se a Santa Inquisição criou

²² SIGEIA, Luísa. *Duarum Virginum Colloquium – Dialogum de Differentia vitae rusticae, & urbanae. Tertius Dies, VII*, p. 189 *apud* MAGALHÃES, 1987, p. 135.

²³ SIGEIA, Luísa. *Duarum Virginum Colloquium – Dialogum de Differentia vitae rusticae, & urbanae. Tertius Dies, XVI*, p. 217 *apud* MAGALHÃES, 1987, p. 135.

problemas com Padre Vieira, imagine com você... E olha que Vieira descreveu Lisboa como a metrópole idílica! Cume da camoniana “cabeça de Europa toda”, e ponto a partir do qual o reino português regeria sobre o território unificado de Cristo:

Tanto pelo fundador, como pelo amplificador, lhe compete a Lisboa a precedência de todas as metrópoles dos impérios do mundo; porque enquanto Eliséia, é 222 anos mais antiga que Nínive, cabeça do primeiro império, que foi o dos assírios; e enquanto Ulissipo, 425 anos mais antiga que Roma, cabeça também do último, enquanto o dominaram os romanos. [...] O céu, a terra, o mar, todos concorrem naquele admirável sítio, tanto para a grandeza universal do império, como para a conveniência também universal dos súditos, posto que tão diversos. O céu na benignidade dos ares os mais puros e saudáveis [...]. A terra na fertilidade dos frutos, e na amenidade dos montes e vales em todas as estações do ano sempre floridos; por onde desde o nome de Eliséia se chamaram Elísios os seus campos, dando ocasião às fabulosas bem-aventuranças e paraíso dos heróis famosos. O mar, finalmente, na monstruosa fecundidade de suas águas [...], [acolhendo] os marítimos em inumerável multidão e variedade [...]; sendo também nesta singular abundância Lisboa, não só a mais bem provida, senão a mais deliciosa do mundo. Do que tudo se convence politicamente, conforme a direta ordem do divino governo, estar Lisboa determinada por Deus para metrópole do seu último e glorioso império do mundo (VIEIRA, 1998, p. 164-165).

Todas as crenças que se fizeram presentes desde a fundação mítica de Lisboa são aqui também marcadas: começando por Elisá, a suposta origem do nome Elíseos, filho de Javã, antepassado de Luso, e descendente da humanidade purificada de Noé, sem a mácula do pecado genesíaco, e, por isso, “cabeça” da família, resgatando uma identidade fiel à palavra de Deus; passando por Ulisses, a que Padre Vieira chama amplificador, retomando o pilar guerreiro-navegante legitimado pela cultura helênica, e, finalmente, pelos valores que sabemos de Camões e encontramos na *Cintra* de Luísa Sigeia, retratando Lisboa como um espaço de confluência entre céu, terra e mar – sendo o céu sempre mais puro, a terra sempre mais fértil e o mar sempre mais fecundo.

Você, então, não tem esperanças de encontrar a cidade que acredita real. O território que está se criando não corresponde a nenhum plano de consistência físico-material. É um plano de consistência afetiva, de consistência de um desejo por uma cidade em estado de graça. E você se interroga acerca da aversão de Deus e da igreja aos afetos e ao desejo, aversão que considera, no mínimo, bastante incoerente. Não diz nada, porém; é que seus instrumentos de leitura de mapas, centrados na identificação de ruas e praças, e de História!, também pretendem excluir os pecados do corpo, dos afetos e do desejo. Novamente seus instrumentos tradicionais se mostrarão de pouca utilidade se tratando de leituras de cidade realizadas por mulheres – acostumado(a) que está a deduções lógicas e

às máscaras repetitivas das noivinhas, que segundo seu olho cortical, mais tangenciaram que disseram Lisboa.

Mas quando se depara com um *corpora* de cerca de noventa mulheres escritoras no século XVII, quase três vezes superior, inclusive, ao número de escritoras registradas no século XIX²⁴, você quer crer, afeito menos às letras que aos números, num plano de consistência da cidade escrita pela mulher, ainda que afetivo. Chega mesmo a estabelecer hipóteses diante da esmagadora maioria das escritoras do período serem freiras: os limites impostos às mulheres pelas normas de uma sociedade moralmente organizada pela Contra-Reforma, teria levado as mulheres mais criadoras desta época, diante do patriarcal aprisionamento das máscaras nupciais, a buscar refúgio em conventos (HATHERLY, 1996)? – frente aos números, você se pergunta.

Entretanto, quando procede à leitura, vai, junto com as escritoras, empalidecendo. Você sente: é como se elas não habitassem o espaço – o que seu olho do visível confirma: o contorno da cidade é pouco nítido, é pálido à luz. Como refúgio, você busca o cânone. Um cânone específico da literatura de autoria feminina, porque o cânone da literatura dita universal é território sob o qual as escritoras não entraram: você lê que Soror Mariana Alcoforado, Soror Antônia Margarida de Castelo Branco, Soror Violante do Céu, Soror Maria do Céu e D. Bernarda Ferreira de Lacerda (de quem talvez o(a) leitor(a) só tenha ouvido dizer da primeira), são escritoras que gozam hoje de considerável prestígio entre os estudos de gênero. Estas três últimas, inclusive, gozaram desse prestígio em vida.

Você dirige-se, ligeiro, aos textos. Logo de passagem, salta aos olhos a dúvida sobre a autoria das *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado, publicadas pela primeira vez em França, no ano de 1669: seria da freira de Beja, ou foram escritas pelo Conde Gabriel de Guilleragues? É impressionante como as mulheres podem ser “consideradas, pura e simplesmente, ‘incapazes de literatura’”, enquanto “os homens letrados” têm “razões historicamente consagradas para confiar na própria capacidade de protagonizarem, no discurso literário e não só, uma espécie de polifonia identitária” (*passim* KLOBUCKA, 2008, p. 22), como porta-vozes até da experiência da mulher. Seja como for, embora o texto forneça importantes indícios a você para uma análise de gênero, das cinco cartas que a freira dirige ao oficial francês a quem se entregou, o que sobressai

²⁴ Realizei este levantamento com base no catálogo online *Escritoras*, da Universidade de Lisboa, organizado pela professora Vanda Anastácio, o qual disponibiliza informações sobre escritoras portuguesas antes de 1900. Disponível em: <http://www.escritoras-em-portugues.eu/>. Acesso em: 18/01/2018.

é o desejo: “Se me fosse possível sair deste malfadado claustro, não esperaria em Portugal que se cumprissem as tuas promessas: iria eu, sem qualquer inibição, procurar-te, seguir-te e amar-te por toda a parte” (ALCOFORADO, 1997, p. 15). Contudo, não pode. Querer é o que, na clausura do convento, é permitido. Por isso – você justifica – menções à cidade inexistem. Nem mesmo à Beja, menos ainda a Lisboa.

Na *Autobiografia* de Antônia Margarida de Castelo Branco, a primeira mulher a se divorciar em Portugal, você repara que os únicos espaços permitidos à mulher no período em que escreve suas memórias, a pedido do confessor, entre os anos de 1680 e 1685, são a casa e o convento. No primeiro caso, estivera sob o domínio dos pais, do irmão e, posteriormente do marido, que a impingia a todo tipo de maus tratos e humilhações, desde traições a sadismos, torturas físicas e psicológicas. No segundo caso, no claustro do convento, a ação de escrever é controlada pelo confessor, e a virtude de uma obediência e submissão cega ao pai, ao marido, é simplesmente transferida ao padre e, em instância suprema, a Deus, fazendo com que não só se culpabilize dos erros cometidos pelo marido e pelo filho do qual foi afastada, quando da separação e reclusão no convento, como considere-os formas pelas quais Deus a ela se revela, sendo o marido instrumento ativo dessa revelação. Contanto você se atine, nas confissões dela, ao desejo de conhecer o “Mundo, com as suas vaidades [...] avivando a sede que tinha de liberdade”, a impulsão do pecado sobre o desejo é maior, e a circunscreve no “estreito de uma clausura sem dar um par de voltas ao Mundo” (*passim* BRANCO, 1983, p. 73).

Em Soror Violante do Céu, você encontra igual exemplo de uma escrita comprometida com Deus, mas ausente da cidade: *La transformación por Dios* (1617), *Santa Engrácia* (1619), *Romance a Cristo Crucificado* (1646), *Solilóquios para antes e depois da comunhão* (1668), *Meditações da Missa e Preparações Afectuosas de uma Alma Devota* (1689), todas as produções, incluindo-se os sonetos, publicados em *Rimas Várias* (1646), centram-se em assuntos concernentes à fé católica. E em Soror Maria do Céu, que chegou a ser abadessa do Convento de Esperança, em Lisboa, de quem cujas obras ultrapassaram os restritos muros do convento, como detalham os subsídios que recebeu para as impressões e as recensões críticas positivas que suas obras acompanhavam, na vasta e variada produção que teve, entre peças teatrais, contos, fábulas, novelas, poemas, nos raros momentos em que focaliza um espaço extramuros, este espaço se circunscreve aos bucólicos campos, bosques ou florestas.

Você verifica que a questão que se coloca, isto é, que não se coloca, nesse caso, é o papel da mulher na cidade, durante os séculos XVII e XVIII, restrito aos limites do

convento. Se o convento, inicialmente, soou-lhe como possibilidade de refúgio para a mulher fugir às rédeas patriarcais domésticas, do matrimônio e da maternidade, constituindo-se como um espaço de educação e produção intelectual, você deu de cócoras ao desvelá-lo, em muito maior grau, como um espaço de clausura e controle, que priva, mais que oferece, a visão e a vivência da/na cidade. Não ao acaso, os repertórios das comédias, tratados, poemas, dirigidos quase exclusivamente às companheiras e ao confessor, restringiam-se a temas pedagógico-religiosos sobre a paixão de Cristo, a Virgem Maria e a vida de santos católicos. Até as autobiografias escritas pelas freiras, como exercício de autoconhecimento, eram marcadas pela presença de um comportamento cristão-virtuoso modelar bastante semelhante aos textos pedagógicos logrados no Renascimento. Também... seria de imaginar, pensando na tamanha força com que o Concílio Tridentino respondeu aos impulsos ideológicos protestantes da Reforma, o quão se acentuariam os decretos dogmáticos visando à disciplina da fé católica, e o quão estreitaria o encarceramento monástico feminino: basta olhar a atenta vigilância da atividade de leitura e escrita das freiras pelos confessores, e as inúmeras restrições de livros, considerados profanos e/ou impróprios.

Logo você vê que a máscara de noivinha/mãe-aspirante-à-Virgem que vingava e grudava em momentos anteriores, vinga e gruda também aqui, é dela variante: a noivinha-de-Cristo-que-vinga-e-gruda, porque o que aconteceu foi apenas uma substituição da figura de autoridade marital/paterna, para a figura ainda mais austera de Cristo e de seu representante em terra, o confessor.

A única que lhe oferece alento ao falar da cidade de Lisboa e torná-la tema literário – de um soneto! –, é D. Bernarda Ferreira de Lacerda, curiosamente a única das autoras citadas que, casada, confinou-se no espaço do lar, não do convento. Não que isso fosse assunto que interessasse ou devessem as mulheres se preocupar; antes, sim, em razão de seu soneto ter sido publicado ao lado de vários sonetos produzidos por escritores homens de seu tempo, como apologia ao poema épico de Gabriel Pereira de Castro, *Ulisseia ou Lisboa edificada* (1636), que repete em tudo as imagens de Lisboa presentes em Vieira e, principalmente, em Camões, coisa que o soneto de D. Bernarda também o fará:

Morreis cantando, Cisne Lusitano,
A cara pátria, que perdervos chora;
Mas a que a fama dais, tuba sonora,
Nunca póde sentir da morte o dano.

Ouvindo vosso canto soberano,

Já Delos por Apollo vos adora,
E para Daphne ao divino agora,
Se antes fugio veloz do Apollo humano,

Em seus braços á vossa effigie ordena
A mais verde e odorífera coroa,
Que já mais alcançou culta Camena.

Alta e soberba em tanto a fama voa
De ver, que alada vay com vossa pena,
Honra de Luso, gloria de Lisboa.
(LACERDA, 1636, [s.p.])

Sequioso(a) de História, referência básica para cartografar a cidade, você identificará uma alusão à perda do domínio sobre o território português para a Espanha, quando, após a morte do rei D. Sebastião, em 1578, o rei espanhol Filipe II reúne um exército que marchará sobre território português conquistando as cidades de Santarém à província do Minho, e derrotando definitivamente as tropas portuguesas na Batalha de Alcântara, freguesia do concelho de Lisboa, em 1580. O domínio de Felipe II, assim, conquistado, para desespero de tão corajosos cavaleiros, pelas armas, em sucessivas e vencedoras batalhas (Santarém, Setúbal, Alentejo, Cascais, Minho, Lisboa), representou além da humilhação na guerra, a concretização do pesadelo coletivo português de estar novamente sobre o poderio de Espanha, o qual, através dos sucessores Filipe III e Filipe IV, duraria até o presente de 1640, com a vitória de Portugal na Guerra da Restauração.

A partir daí, você é sujeito(a), com D. Bernarda, a um sonhar acordado – o que havia de fazer? Pelo menos encontra a cidade que buscava, observando o quanto ela, na esteira de Camões e, mais próximo, Vieira, apegava-se em fabular um futuro em retrospecto, em que diante da tristeza da derrota, recorrer à fama aclamada de outrora dos portugueses (a “tuba sonora”, dos versos camonianos, a ratifica) é fórmula para fazer crer em um futuro de honra e glória, e de “mais verde e odorífera coroa” – futuro de invejar, inclusive, às ninfas da primavera (Camenas), que os tempos vindouros profetizavam. E se o tempo grandioso do porvir da cidade lisboeta não é garantido por Cristo, tal qual em Vieira, fica melhor com seu ar grego, por um deus exclusivo da razão, Apollo, como a legitimar a verdade do que se enuncia. Este, o qual por Lisboa terá tão grande estima – só à adoração que nutria pela ilha de Delos, sua terra natal, comparável –, que até Daphne, tendo no passado fugido de sua forma humana, pela paixão que o deus por ela sentia, se renderá aos encantos da cidade, estando aos braços do deus em forma de loureiro, a ordenar os frutos do futuro de quem tem alta e soberba fama.

Mesmo que ela refaça, no canto da cidade, os passos dados por homens (Camões, Vieira e Gabriel Pereira de Castro); e mesmo que Daphne só possa ordenar o destino na medida em que está na forma de loureiro, integrada aos – estes sim – potentes braços de Apolo, D. Bernarda Ferreira de Lacerda merece enorme relevância – você adverte. Talvez não tanto pelo que seu olho-que-pretendo-vê enxerga: a aclamação e louvor por mulheres e, de modo incomum, homens de seu tempo, como “singular na retórica, na poesia, na filosofia, na matemática, nas humanidades e em música”, nas palavras do contemporâneo e amigo Lope da Vega (1910, p. 308); ou por invadir territórios e repertórios dominados por homens, como sinaliza D. Bernarda ao abordar a história e formação da terra hispânica no poema épico *Hespaña Libertada* (dividido em duas partes, a primeira publicada em 1618 e a segunda em 1673). Isto é, a bem dizer, como nas edições críticas medievais, os louvores a que conduzem você, um olho sedento de másculas leituras, que considera ter tais habilidades e falar de tais assuntos, prova de conhecimento e qualidade. Ela tem relevância, sobretudo, porque para a temática específica de Lisboa, em um tempo para quem a presença da mulher na cidade era reduzida a somente dois caminhos, exemplificados na contraposição dos dois excertos que seguem: um, de um forasteiro anônimo que visita Lisboa a 1730, afirmando que a mulher vivia de tal forma enclausurada “que é vulgar haver simples mercadores com capela em casa e missa privada, afim de não darem a suas mulheres e filhas o único pretexto que podem ter para pôr o pé na rua” (CHAVES, 1989, p. 60)²⁵, e outro, de Frei Afonso dos Prazeres, que assim descreve o comportamento feminino em público: “Descobrem as mulheres os peitos com tal imodéstia que, perdido o pejo do seu sexo, parecem feras que andam buscando homens para despedaçar-lhes a alma com a culpa” (HATHERLY, 1996, p. 272), D. Bernarda cria um terceiro caminho, ou uma terceira máscara, diferente das variantes noivinha/mãe-aspirante-à-Virgem e noivinha-de-Cristo, diferente das noivinhas-nem-de-longe, criadas e grudadas ao rosto das mulheres no imaginário desejoso realidade de escritores homens. Sendo a única poetisa convidada para ter seu texto integrado aos poemas apologéticos que abrem a obra de Gabriel Pereira de Castro, para a qual faz, convém salientar, os argumentos introdutórios de cada um dos dez cantos, D. Bernarda inaugura a máscara da noivinha-em-travesti: estar travestida dentro de um livro de homem era a única maneira consentida para que uma mulher conquistasse, ao contrário do restrito público feminino a que suas obras costumeiramente eram dirigidas,

²⁵ Recolhido por: CHAVES, Castelo Branco. O Portugal de D. João V visto por três forasteiros. 2ª ed. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1989 *apud* HATHERLY, 1996, p. 272.

um público universal, composto de ambos os sexos. Como tão bem sugeriu Virginia Woolf (1985, p. 116): é que “as damas não podem entrar sem uma carta de apresentação”! Você experimenta, em Daphne, a metáfora perfeita para a mulher escritora nos seiscentos, ao travestir-se e mesclar-se aos braços potentes de Apolo, aos braços potentes de homens, requisitos imperativos se quisessem se fazer ouvir.

Você decide avançar no tempo. Adentra os setecentos. Surpreende-se porque não parece se formar nova figura. Entende que um novo tempo pode trazer modificações no espaço (no espaço físico, pelo menos, porque literariamente a Lisboa da Arcádia Lusitana teve no *fougère urbem* a justificativa perfeita para fugir rumo à cidade edênica, de odoríferos campos pastoris, enquanto a Lisboa de fora das páginas era acometida por acontecimentos devastadores, como o grande sismo de 1755, o qual destruiu a cidade, e esteve presente até na literatura francesa, no clássico *Candide ou l'optimisme*, 1759, de Voltaire), mas entende que um novo tempo não traz necessariamente atualização das máscaras, se nem das de Lisboa – na literatura, alhures –, menos ainda daquelas atribuídas à mulher.

Surge a você o primeiro romance de autoria feminina em Portugal, sem dúvidas, bastante expressivo a esse respeito: *Aventuras de Diófanos*, impresso em 1752, por Teresa Margarida da Silva e Orta, sob o anagramático pseudônimo de Dorothea Engrassia Tavadra Dalmira. Embora não trate especificamente de Lisboa, e sim da peregrinação do protagonista Diófanos, sua mulher, Climeneia, e seus filhos, Almeno e Hemirena, entre as cidades de Tebas e Delos, os espaços dessa peregrinação revelam alegoricamente os princípios de uma cidade ideal, sendo um dos mais importantes a valorização da “Academia das ciências, que em Palácio se fazia, onde eram admitidos homens, e mulheres a darem conta do progresso de seus estudos, premiados conforme a vantagem” (ORTA, 2011, p. 77). No entanto, alegóricas também se fazem as condições dessa peregrinação. É que após o desenlace que conduz a narrativa, um assalto à família de Diófanos no meio do caminho, seguido da morte de Almeno, e da separação de pai, mãe e filha, feitos escravos, as três personagens trocarão de nome e identidade, tomando distintas direções. A mudança identitária de Hemirena, contudo, será maior. Assim, quando, na sorte de encontrar, em sua fuga, um nobre senhor (não ocasionalmente chamado Ibério, cuja “discrição é capaz de conquistar impérios mais poderosos” [ORTA, 2011, p. 12]), recusa os cuidados e a proteção a ela oferecidos: “Bem sei, Senhor, que os preceitos da modéstia não dispensam inteiramente as obrigações de agradecida; mas como nasci para trabalhos, não estranhes que eu me negue às estimações que me segura

a tua proteção”, não o faz sem que previna-se dos “tumultos da cidade”, vestindo-se como homem, “disposta com aquele fingimento a vencer os maiores assaltos de sua cruel fortuna” (*passim* ORTA, 2011, p. 12).

Vai além das roupas e da aparência física esse disfarce. O que você se atenta nos diálogos da personagem, sob a aparência de Bellino, é a um tom desejosamente objetivo, obsequioso por eliminar os sentimentos e paixões, que foram, de início, enquanto mulher, exatamente as razões que motivaram a viagem: o casamento com o amado Arnesto, príncipe de Delos (território, por si, significativo, pois berço de Apolo). Hemirena sabe como ninguém que travestir-se homem é a única maneira consentida a ela, como mulher, se quisesse caminhar incólume pelas cidades de sua peregrinação. E é somente quando encontra com o príncipe Arnesto, é que ela pode retornar à ordem inicial, reassumindo o que acreditava ser seu real gênero e sua real identidade: sua máscara-essência de noivinha-aspirante-à-Virgem.

Verdadeira alegoria o destino de Hemirena... Sobretudo porque o romance de Teresa Orta, por discutir questões políticas, sociais e administrativas do que seria uma cidade ideal, repertório tipicamente masculino, foi durante muito tempo considerado de autoria de Alexandre Gusmão, amigo íntimo da escritora, a qual permitiu, seguindo os passos de sua personagem, quando da terceira edição da obra, em 1790, travestir-se ela própria, deixando vir a público, substituindo o pseudônimo, o nome do amigo como autor. Você retorna à máscara da noivinha-em-travesti, uma das formas mais contundentes de exercício de poder, retorna a uma percepção enraizada na consciência cultural portuguesa, que já pôde observar na vacilação autoral das *Cartas Portuguesas* – percepção enraizada desde as cantigas medievais, é bem verdade: de mulheres incapazes de literatura frente a homens de polifonia identitária.

Você supõe certa felicidade da escritora de ter sua obra creditada a um homem, o que seria, no mínimo, meia-verdade. Escrever sem sexo, ou escrever como mulher que esquecera de sê-lo, era a bússola cuja agulha magnética apontava em direção à Literatura supostamente sem sexo exclusiva de homens. Por isso, um exercício cruel de poder, porque o sistema literário impunha à mulher o desejo de uma máscara de noivinha-em-travesti, o desejo de uma máscara de homem, para investir-se de poder e brilho, para que “aquele prestigiado olhar masculino venha restituir-lhe uma imagem autorizada e valorizada de si mesma”, na “esperança de que, quando forem finalmente desejadas, [as mulheres] poderão se apropriar do suposto poder de segurança ontológica do homem escolhido” (*passim* ROLNIK, 2014, p. 102).

O travestimento pesa nos ombros, que insistem em suportar o mundo. E isto é um fardo. Como não se enredar num patriarcal *modus operandi* se este é também um *modus vivendi*? O romance tende, dessa forma, a ecoar as velhas máscaras de noivinha/mãe-aspirante-à-Virgem na caracterização do espaço: ao diferenciar as trajetórias de Diófanes, a mulher e a filha – enquanto Hemirena (não Bellino) –, as duas últimas transitam em um espaço praticamente estático, em que são sobrepostas, às ausentes anotações da paisagem – a que você considera fruto da inabilidade para caminhar na cidade –, o tom pedagógico dos diálogos. Singrando passos semelhantes ao ensejado por Blesilla e Flamínia, no *Colloquium* de Luísa Sigeia, Hemirena e Climeneia criticam os vícios da vida citadina, repleta de pecados, propondo um modelo de conduta feminino centrado na discricção, no decoro, na modéstia, e, como não poderia não ser, na dedicação ao marido e aos trabalhos do lar. O que aconteceu, você julga, é que essas personagens não conseguiram achar nada melhor que “anestesiar o corpo e sua capacidade de afetar[em] e ser[em] afetada[s], pois ela[s] pensa[m] [de acordo com a educação que lhes impuseram] que é o desejo, em sua atividade, que caotiza” (ROLNIK, 2014, p. 42), e, portanto, era o que precisariam do corpo da mulher desassociar.

Ainda uma última imagem se lhe impõe à vista: ironicamente, de uma mulher que apesar do pouco que falou de Lisboa, porque muito fora calada nessa vivência²⁶, soube, como ninguém, corporificar a máscara consentida à mulher: Marquesa de Alorna. Durante o período que passou na capital, foi notável mecenas e reconhecida poetisa, promovendo encontros e colóquios literários frequentados por escritores como Bocage, Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Tornara-se musa dos poetas da Nova Arcádia, a quem aludiam pelo título de a mulher mais notável intelectualmente de Portugal.

Se caminhar pela cidade, entretanto, entre os contemporâneos homens, foi sinônimo de fabular e sonhar²⁷, no caso específico da representação²⁷ que faz de Lisboa,

²⁶ Encarcerada no Convento de Chelas, entre os anos de 1758 e 1777, sob as ordens de Marquês de Pombal, que indiciou sua família como cúmplice de um atentado contra a vida do rei D. José I, Marquesa de Alorna, tão logo liberta, em 1779, se casará, afastando-se da capital portuguesa, para viver na cidade de Viena com o marido, nomeado ministro diplomático de Portugal em Áustria. Retornando em 1785, dividirá seus dias entre suas propriedades em Almeirim, Almada e Lisboa, sendo obrigada em 1802 a fugir a Londres, dado seu envolvimento no assassinato de um oficial francês, só em 1813 podendo retornar à capital portuguesa definitivamente, onde passará o restante de seus dias até a morte.

²⁷ Ver, a exemplo, Bocage, que apesar de conhecido na cena portuguesa como audaz nas sátiras, bem como por seus versos eróticos, às vezes sádicos, quando o objeto poético se torna Lisboa, as referências, quase restritas ao Tejo, serão privilegiadas nos idílios, nas odes e sonetos carregados da harmonia e do lirismo pastoril de seu tempo. Em um de seus sonetos, após identificar um cenário primaveril de flores, prado ameno, varrendo os ares de um nefando inverno, cenário que mais tarde, pela alusão à “cor celeste” que retorna ao “fresco Tejo”, descobriremos ser Lisboa, diz: “Olha , Marília, as flautas dos pastores,/ Que bom que soam, como estão cadentes!/ Olha o Tejo a sorrir-te! Olha não sentes/ Os Zéfiro brincar por entre as

não repetirá os passos lisonjeiros da Lisboa edênica, com a fertilidade de sua terra, seus formosos campos pastoris, e as águas do Tejo sempre vivas, como reflexo do céu. A Lisboa de Marquesa de Alorna, as águas do seu Tejo, serão antes, águas transcritas no exílio, transcritas na dor da saudade:

Acordai, ternas aves, com meu canto!
 Esposa de Tritão, suspende o pranto!
 Se ao filho querido
 No peito enternecido
 Crias de choro amargo ainda um tributo,
 O rosto mal enxuto
 Volve a mim, pois que faço hoje a saudade
 Primeira saudação da claridade.
 [...] O Tejo, que algum dia, se eu cantava,
 Erguido sobre as ondas me escutava,
 Hoje nem se enternece,
 E ao som dos meus gemidos adormece.
 Bem pode alguma Ninfa, comovida
 De ver tão triste vida,
 Contar a minha história com ternura
 No bosque ou na espessura:
 Os pastores, tão duros como as penhas,
 Ao som da branda avena,
 Comentam com um sorriso a minha pena.
 (ALORNA, 2013, p. 73)

Em vão “submissa, à dura sorte” implorará por um destino outro, para quem sabe voltar às margens do rio em que um dia viveu. No afastamento forçado, fica apenas o desejo, que aqui não é só por ser mulher; é por estar em exílio, frente à imposição de “pastores, tão duros como as penhas” que “comentam com um sorriso a” sua “pena”, de pastores como o Tejo, que a não escutam, se é que algum dia este a escutou. Acordai! Porque pode ser que a referência ao mar se faça presença certa, através de Tritão, que com a cauda de peixe e o tronco de homem – o inverso não poderia, é preciso cabeça de homem para reinar! –, governa os mares e os acalma para que a carruagem do pai Poseidon possa navegar. Pode ser até que à esposa de Tritão reste a compaixão e o pranto, o choro que é tributo ao sempre masculino feito – do filho... Portugal? Pode ser que a racionalidade dos pastores os impeçam de sentir e pode ser que a comoção e o sentimento façam nas Ninfas seus territórios; porém, esse Tejo que é Lisboa, é já canto de dor, não de louvor.

flores?”. Lisboa se configurará como espaço edênico, “das margens do Tejo habitantes!/[que] hoje [e sempre] torna a luzir”, o espaço etéreo de encontro “Do Céu, do Mar, da Terra, [em que] os soberanos/ Imprimindo-lhe encantos a milhares./Criaram nela a glória dos humanos”. Por isso: “Eia, cantai-lhe os dotes singulares,/ Louvai seus olhos, aplaudi seus anos,/ Queimai-lhe aromas, erigi-lhe altares” (*passim* BOCAGE, 1994, p. 78).

A metáfora que o Tejo representa na poesia de Marquesa de Alorna diz, como a cidade dos homens, de uma outra vida; diferente, todavia. Nada providencial:

[...]O Tejo me viu com vida,
Sem ela o Danúbio e o Reno.
Fere, ó Morte desabrida!
O teu triunfo é pequeno.

Mas tu, objeto que adoro,
Incapaz de esquecimento,
As minhas cinzas recolhe
Em um simples monumento.

Em prémio do amor mais puro,
Este epitáfio convém
Gravar sobre o mármore duro:
Terna esposa, filha e mãe.
(ALORNA, 2013, p. 103)

O “Tejo que” a “viu com vida”, figura-se por certo “incapaz de esquecimento”. O amor à terra é dessas coisas que dificilmente se consegue explicar. É já, contudo, como o berço de “Morte desabrida”, para onde as águas conduzem, ressignificando em morte o que outrora fora visto como transformação potente de Daphne nos braços de Apollo, ressignificando em morte a anestesia do corpo e a capacidade de afetar e ser afetado. Com Marquesa de Alorna, você pressente que o que caotiza a existência talvez não seja o desejo, o corpo, os afetos; outrossim, a impossibilitação de estabelecer conexões *em* e *com* seu território de afeto, outrossim, a cristalização de máscaras, sejam elas quais forem, que não podem produzir territórios: e por isso, um “epitáfio [em que] convém gravar sobre mármore duro: Terna esposa, filha e mãe” – máscaras cristalizadas e grudadas goram quando não encontram corpos dispostos a com ela vibrar.

2.4- Quarta possessão ou quarto azulejo

Você está esperançoso(a). E, cautelosamente, pode se dizer até feliz. É que de acordo com a História evolutiva que aprendeu, História-árvore, História-raiz, se Marquesa de Alorna integrou-se à Arcádia Lusitana, conjectura que as escritoras do século XIX se integrarão aos movimentos romântico e realista. Do que pressupõe, prontamente, a descrição minuciosa da cidade, que pelas páginas de Almeida Garrett e Eça de Queirós, você já caminhou com tanta tranquilidade: lá da Lisboa oriental, de *Viagens à minha terra* (1846), passando pela Madre de Deus, o Beato, Xabregas, Marvila e pelas hortas de Chelas, até à falida vizinhança da “casa do Engenheiro”, no *Primo*

Basílio (1878), com toda letargia, sujidade e decrepitude, que será também a do Bairro Alto, do Rossio, do Teatro São Carlos, do Café do Tavares... Seus instrumentos habituais de cientista-cartógrafo(a) serão finalmente usados! – você brande. Além do que, se a máscara da noivinha/mãe-aspirante-à-Virgem, que encarcerava a mulher no espaço doméstico, encontrou sepultura num corpo que não vibra mais, ainda na esteira de sua História-raiz, você suspeita que as noivinhas estão gradativamente se “desterritorializando do lar, do ninho, da família” (ROLNIK, 2014, p. 88). Os caminhos conhecidos de Luísa e Leopoldina nas páginas queiroseanas cedo lhe acenam à memória como provas. E, a partir delas, você vai mais longe: crê que a “sexualidade [das noivinhas] está se desterritorializando da procriação [...], destituindo o território materno de seu reinado exclusivo na ‘natureza’ feminina e convulsionando inteiramente seus territórios amorosos” (*ibid.*, p. 88). O primeiro sinal que você nota é que as noivinhas estão mais na rua que outrora.

Inicia sua expedição tentando rastrear mulheres que integraram os dois referidos movimentos literários. Embora não se surpreenda, frustra-se novamente com uma História-raiz não poder dizer de uma história de mulheres. O que você encontra, em um universo de escrita bastante restrito²⁸, diga-se, são, no máximo, algumas referências a influências literárias por relações pessoais, tal qual em Ana Plácido, ou pelo engajamento na atividade jornalística, ou às vezes política, como em Guiomar Torresão e Maria Amália Vaz de Carvalho.

Você decide começar por Ana Plácido, por uma questão que diz ser de coerência, e por imaginar a linearidade cronológica mais adequada e didática ao entendimento. No fundo, apesar de sua resistência em admitir, você a escolhe primeiro porque pensa que ela habitará a rua com mais destreza. É que ela não apenas tematizou, como experienciou a desterritorialização do território matrimonial-doméstico no adultério que cometeu com o escritor Camilo Castelo Branco. O que, conseqüentemente, favoreceu, segundo a crítica, não a influência mútua; a influência direta dele sobre as obras dela – não é de hoje que se tratando de conhecimento, território do cérebro, a influência se quererá sempre inversa à

²⁸ Apenas a título comparativo, enquanto em Portugal, registra-se, hoje, cerca de trinta e cinco mulheres que escreveram no século XIX, de acordo com o já citado catálogo *Escritoras*, da Universidade de Lisboa, já na França de 1894, este número era em torno de mil e duzentas, todas registradas na Sociedade das Letras francesas. Isso levando em conta que o catálogo inclui produções de mulheres sem distinção do gênero que escreveram (abrangendo, além do texto literário propriamente dito, traduções, epistolografia, textos historiográficos, etc), do volume e da forma de divulgação de seus escritos (se um único poema, por exemplo, se manuscrito, tipografado, se publicado[!]), do número de leitores e/ou dos ganhos financeiros vinculados à atividade escritural.

do pecado original –: o fato é que *Luz coada por ferros* (1863), livro de novelas e meditações autobiográficas que escreveu durante a prisão pelo adultério – prisão onde, a propósito, Ana Plácido ficou por mais tempo que Camilo – na segunda edição, no ano de 1904, editada por António Maria Pereira, a vinculação ao autor é precisa, trazendo já na primeira página uma compilação, não das obras de Ana Plácido; de todas as obras dele, Camilo, que em 1888 tornou-se oficialmente seu marido.

“Adelina” é a primeira novela com que você se depara em *Luz coada por ferros*. E igualmente, nas linhas de abertura, se constituirá o primeiro retrato de Lisboa e, concomitante, uma associação entre a mulher e o Paraíso. Este, no entanto, não será Lisboa. Muito longe disso. É, antes, a cidade do Porto, que à capital do reino se contrapõe:

O Porto é o éden aonde mais infloram os amores angélicos, cândidos, e infantis. [...]. Aqui, não chegou ainda o contágio d’essa peste maléfica que lavra já na capital, como em todas as capitais dos grandes reinos. Se ha aqui peccadora, empolgada nas garras satânicas de paixão menos pura, ai d’ella! por que as pedradas chovem-lhe compactas, e á penitente nem tempo lhe dão de repetir uma historia passada entre Jesus e os apedrejadores d’uma mulher, em Judea. Estamos na cidade da Virgem. É n’esta divina padroeira que as mães descançam o cuidado de guardar intactos d’um desejo, ou pensamento equivoco, os corações virginaes das filhas, muito além dos vinte e cinco annos, até que o marido predestinado lhes calque aos pés o gracioso e puro emblema da innocencia (PLÁCIDO, 1904, p. 15-16).

Às “galantes patricias”, “conscienciosas da moralidade das vidas e da moralidade dos romances”, que estão a franzir “o sobrececho ás apparentes ironias do exórdio” (*ibid.*, p. 16) é que se dirige a narradora na história que se seguirá, ciente do tão ou mais patriarcal público feminino que tinha. A cidade, nem a do Porto, menos Lisboa, pouco será mencionada ao longo da narrativa, sendo na maior parte do tempo mero cenário de contextualização, estando mesmo separada do texto num exórdio. Esta visão de Lisboa (bem como a de Porto), ao que parece, não obstante, será determinante para as decisões da protagonista.

É que a jovem Adelina, nascida e crescida em Lisboa, muito cedo ficará órfã de mãe: aos dez anos de idade, momento em que se recolherá como educanda no Convento da Encarnação, sob as recomendações do pai, que não poupava cuidados para garantir à filha uma educação “brilhante”. Morto, porém, Adelina, aos dezoito anos, se verá completamente sozinha, “sem ninguém que a dirigisse na vida” (*ibid.* p. 22), sem um homem que a dirigisse na vida. Afinal, como diz Adelina: “Ai d’aquella a quem falta na época das paixões, o abrigo do seio paterno, esse sublime tabernáculo aonde Deus”, não a (l)eviana Serpente, “depositou, á sua similhaça, a sabedoria e a misericórdia!” (*ibid.*,

p. 23). Incapaz de deixar os muros do convento, incapaz de caminhar pela cidade, que dirá por esta, contagiada pela peste maléfica, pelas garras satânicas da paixão menos pura, é que decide, melhor dizendo, é que decidem por ela, que deveria deixar Lisboa e partir para Porto, indo residir com uma tia, de quem ouvira remotamente o nome: D. Suzana. A cidade da Virgem, pois, muito ganharia em simpatia a quem teve educação de convento. E sendo D. Suzana, como ela, mulher sozinha, muito ajudariam uma a outra.

O que as conscienciosas patricias não imaginavam é que a educação de convento de Adelina não seria suficiente para suprimir o que você, pelas leituras de um cânone masculino que o século XIX incutiu, considera típica personalidade feminina fantasiosa, que, talvez por demais presa, aspirava à liberdade do mundo. E era uma liberdade de espírito o que desejava Adelina, sonhando, como a Luísa das páginas queiroseanas, na orfandade que era também de um lar, em ter um teto que pudesse chamar de seu, em que se sentisse de novo abrigada, protegida. Tomando o seio paterno por modelo de abrigo, é que a personagem buscará insistentemente por uma figura masculina para habitar a casa e a cidade. É por esta razão que a visão de Adelina, sempre da janela, se encerrava menos na cidade do Porto que no homem, ou, no caso, em dois: Fernando e Luiz. Não eram nem de longe os arquétipos queiroseanos dos heróis românticos de Luísa. E, naquilo que nela todos notavam como dignidade e nobreza de espírito, disso bem o sabia: Fernando tinha um discurso vazio, recheado de floreios literários, e aparentava interessar-se mais no dote da moça, que qualquer outra coisa; e Luiz, se a um primeiro instante a ludibria louvando os atributos que nela distam do corpo e sobrelevam a mente, o que para a educanda da Encarnação muito efeito surtiu, adverte a “vítima”, em um surpreendente gesto de remorso, estar morto para o amor, “n’uma aridez selvagem que nem a gota d’água faz reverdecer” (*ibid.*, p. 29), recomendando que Adelina fugisse.

Apaixonada, ela obviamente não o escutará. Você vê nela que a perda do pai a deixou desorientada, vulnerável, a se deixar capturar por qualquer amparo semelhante, na esperança de resgatar a segurança que costumava ter. O olho-que-pretendo-vê aponta a necessidade sistematizante de identificar este processo: “síndrome de carência-e-captura” (ROLNIK, 2014, p. 100), em que a noivinha vive a desterritorialização como carência, que faz com que ela queira capturar a qualquer custo o território perdido para reassurar-se. Seu olho do visível, naturalizado, sobre Luiz, o aspirante-a-noivinho, nada diz. Como se a experiência amorosa não tivesse anteriormente abalado as estruturas do noivinho, o deixado sem chão, o desterritorializado. Como se ele não estivesse vivendo a síndrome

de carência-e-captura em sentido contrário, porque interpretou que a negação do amor, do encontro amoroso com o outro, é que traria a segurança de ter o chão ansiado.

Ignorando as diferenças do desejo um do outro, as diferenças fundamentais do território que um e outro buscavam, eles se casam. Mais por insistência dela, apesar de você considerá-la objeto de desejo masculino na janela. É que em Adelina, sonhadora, o desejo de habitar era maior; e se tratam, você se lembra, de laços tipicamente burgueses estes. Casam-se. E no dia do casamento, Adelina revela à amiga Sophia, sua burguesa aspiração: “De hoje a dois annos, estamos nós duas graves e sizudas matronas, fiando talvez mesmo na clássica roca de nossas avós”, achando que “o verdadeiro e único regozijo é o amor da esposa e a doce contemplação d’um filho” (PLACIDO, 1904, p. 32). Não tarda que a realidade modifique o sonho. Diante dos dias sempre iguais, da monotonia, da ociosidade do casamento, que impôs sobre a jovem as “exigências prescriptas pela sociedade”, seguindo “de perto os triumphos amorosos” do marido, aceitando-os com “animo sereno e socegado” (*ibid.*, p. 40) – para aquilo fora educada –, o que seria o ansiado ninho, desmorona. A cidade novamente acena não só como espaço de liberdade; também de possibilidade de novas buscas pelo seio-território masculino desejado. Não ao acaso, Adelina se revolta com a intromissão do marido nos passeios que deixa subentendido fazer acompanhada de Sophia – você pondera: deixa subentendido, mas não descreve:

– É admirável que Luiz queira tomar parte no nosso passeio! Estranho-lhe a amabilidade, suppondo mesmo que te sou devedora da fineza. Olha tu que aborrecida companhia!... Repara como o destino é inexorável comigo, a ponto de me ver constantemente contrariada nos menores incidentes da vida. Até este innocente prazer, a que me convidava o coração com tanta alegria, ahi está aguado com a resolução de meu bom marido!... (PLÁCIDO, 1904, p. 42)

E a partir daí, o que você vê se desenrolar à sua frente, são os triângulos amorosos que os romances oitocentistas tornaram tipicamente pequeno-burgueses. É que por ocasião de um desses passeios, a típica amiga Sophia decide ficar em casa com o típico marido que é Luiz, e Fernando, que por ora não tornou-se típico, aparece à casa de Luiz, e é quem conduz Adelina pela cidade. Descrições? Nada típicas. Nenhuma. Porque à tona da cena vem o diálogo que traz ao(à) leitor(a) o adultério cometido por Luiz com a melhor amiga de Adelina, Sophia. Após passear pela cidade, à noite, ao lado de Fernando, Adelina tipicamente se deixa invadir pelo pecado da rua, e, retornada de suas andanças, errará primeiro com o ilustre Henrique, amigo de seu marido, homem de Lisboa – o corpo

vem de lá! – e por quem se encantara tão logo o vira, ao se aproximar da casa; e depois, na ânsia que tinha do acolhimento masculino para garantir a segurança perdida, com o próprio Fernando, que ao final da narrativa, torna-se típico, e reencontra a descrição de seu eu inicial, marcado pelo interesse desmedido, ao preterir Adelina, casando-se com uma jovem recomendada pelo pai, o qual condicionou a herança ao matrimônio.

Adelina, já suficientemente abalada com o sofrimento advindo do matrimônio de Fernando, descobre a traição do marido com a melhor amiga. Se dá conta, então, do fatalismo do destino, pressagiado pela tia, por Luiz, por ela mesma, contra o qual não tinha forças para lutar – a luta não era seu território, não era seu pilar. Se dá conta, então, de sua máscara que gruda: a-noivinha-que-por-amante-gora. Abriu a porta do Paraíso “às traiçoeiras e enganosas paixões mundanas” (*ibid.*, p. 27), abriu a porta do Paraíso ao corpo. De punição, teve, como Eva, a expulsão. E como a “peccadora, o verme dos vermes, o átomo de pó que desaparece debaixo dos pés dos felizes” (*ibid.*, p. 68), na sua reconhecida inferioridade, encontra na mortificação do prazer e do corpo, a redenção. Ela não vem com a morte, tal qual para Luísa em Eça. Vem com o convento. Destituída da cidade da Virgem e destituída da proteção do lar marital, Adelina retorna à Lisboa. Bate à porta do antigo convento em que fora educada e ali se encerra e se protege do Inferno da cidade. Muda de nome, apaga o passado, a máscara de amante que gorou. Cria para si uma outra identidade, que você sabe velha: a noivinha-de-Cristo. Encontra nos muros do convento o acolhimento – masculino que é seu Paraíso – do seio de um outro pai, aquele, Aquele!, “grande e sublime” (*ibid.* p. 27), único capaz de fazer frente às paixões do corpo e da cidade. Você, no seu íntimo, se questiona: encontrou território ou enterrou a força do desejo por ele? O final tipicamente romântico é menos camiliano que queirosiano, você diria. Quer dizer, isto, não fosse Ana Plácido escrever sua obra anteriormente à Eça! Conclui: É... a influência deve ter sido então de Camilo...

Um pensamento lhe toma. Por falar em Eça, você traz à memória a conhecida carta que ele escrevera a Teófilo Braga em março de 1878, comentando de um certo incômodo n’*O primo Basílio* a “uma superabundância de detalhes, que obstruem e abafam um pouco a ação” (QUEIRÓS, 1983, p. 135). Logo pensa: aquilo que para o autor era um defeito ou um excesso, nestas mulheres é falta – é o narcísico olhar de leituras masculinizantes atualizando a freudiana ausência do falo, que não é só freudiana, convenhamos. Você acredita que, quando muito, o que elas fazem é contextualizar as personagens em Lisboa.

Avança a Guiomar Torresão para testar sua hipótese. É que disseram a você que ela, como jornalista e pioneira na defesa da emancipação feminina, foi a mulher de oitocentos que mais disse Lisboa. Duas crônicas de idêntico título se presentificam a seu olhar: “Tipos Lisbonenses – Retratos à Pena” I e II (1886). Você vislumbra a crítica aguda da escritora à hipocrisia, à futilidade e à superficialidade das pessoas e das relações sociais. Dos nobres de uma aristocracia decadente e passadista, com toda alergia e desprezo pelos novos ricos, aos burgueses, com todo desejo de assepsia da pobreza das classes subalternas, ansiosos por títulos de nobreza, você assiste a um desfile de personagens, como as do romance queiroseano, ociosas, fúteis, de um discurso vazio e improdutivo, presas à mera exterioridade das aparências. Só que você ressalta que na contramão do homem Eça – sempre seu ponto de comparação –, cujas ruas, praças, cafés, teatros e casas que formam Lisboa são nomeados e microscopicamente descritos, das rachaduras e amarelidão das paredes dos edifícios às pontas de cigarro ao chão, a ponto de destacar uma mosca que circunda a mesa de jantar, Guiomar Torresão se aterá à descrição bastante genérica e sem qualquer introspecção dos tipos sociais da cidade. É muito ocasionalmente que a arquitetônica de Lisboa e, principalmente, a rua, serão cenário, quase nunca descrito. A maioria das vezes, a rua é apenas o caminho breve pelo qual, vista de passagem pelo cupê, quando se tratam de personagens femininas, chegam à casa, às modistas, ao teatro ou aos bailes nos salões, que eram à altura, os lugares permitidos à mulher.

Você já não pode dizer se tratar de um sintoma; é um reflexo das prescrições sociais relativas ao sexo que nos dois únicos contos d’*As batalhas da vida* (1892) em que a mulher goza de certa independência para viver a/cidade, se tratem de mulheres que escaparam à prisão sublimada em amparo, representada na figura onipotente do marido e no território matrimonial-doméstico: “A avó” e “A viúva”. Mais que isso, estes dois contos revelam o contraste entre duas gerações.

Na primeira margem, você avista Maria, “A avó”, baronesa viúva que, no alto de sua fidalguia aristocrática, herança de berço, vive no seu Paraíso recolhida no campo, onde vê a paisagem “pela janela aberta no azul diaphano” e sente o “aroma fugitivo das últimas rosas” (TORRESÃO, 1892, p. 201). Imersa no interior da casa, sob a proteção do brasão familiar e dos quadros na parede da sala de toda ilustríssima árvore genealógica da família, a Maria, causava ojeriza as novas teorias democráticas, revirava seu estômago a mera menção à Revolução Francesa. Por esse motivo, é que a vida rural tanto lhe apetecia. O espaço do campo transformou-se, em mais que um refúgio dos perigos

oferecidos por uma cidade em assustadora mudança, no espaço de manutenção da velha ordem: “– Lisboa! uma cidade abominável, com pregões que ensurdecem e contactos burguezes que degradam!”. Uma “promiscuidade”! Um absurdo! “Ninguém parava na rua, ninguém! para admirar o sangue azul e a arrogância hieratica da fidalga senhora” (*passim* TORRESÃO, 1892, p. 203). Quando o marido de Maria morreu, ela atribuiu à estadia em Lisboa as razões da morte, e fez tudo quanto pôde para trazer a seu palacete o que necessitava da capital, como os professores para educar o filho, Luiz, no qual depositava grandes esperanças.

Estando já em idade de se casar, e tendo invadido ao espírito de Luiz as tais novas teorias, das quais, em consideração à mãe, o jovem escondia o apreço, Maria decide se mudar para Lisboa. Ela quem detém o poder da decisão, a quem o filho só faz por respeitar – algo pouco habitual a uma sociedade patriarcal que só permitia o domínio materno enquanto o filho não estivesse em idade para assumi-lo. Em todo caso, é pelo filho, por amor de mãe, que Maria contraria à própria vontade, estando, de qualquer modo protegida, já que “não sahia nunca, limitando seus passeios ao jardim efflorescente de rosas e vivendo o resto do tempo no meio de suas plantas, dos seus livros, das suas memorias venerandas” (*ibid.*, p. 208). Luiz, em compensação, “sahia todos os dias, a pé, a cavalo, ou guiando o phaeton tirado por uma soberba parelha de alazões” (*ibid.*, p. 208).

A tônica do conto rápido se desvela, e você descobre que Luiz se casara em segredo com uma mulher mais pobre, com quem tivera um filho. O conflito daí se arrasta entre o papel que Maria ocupava na vida civil, que a ela prescrevia um comportamento asséptico-virtuoso, indicando o afastamento do neto e da esposa do filho, e o desejo que no seu âmago nutria de conhecer o neto de quem vira, escondido, uma foto, e tanto lembrava Luiz na infância. O clímax do conto reside no momento em que Maria, na ausência do marido, abdica de seus preconceitos, abdica do que a sociedade prescrevia, e segue seu coração de “dupla mãe” (*ibid.*, p. 216). Para conhecer o neto, não se revela de imediato – a revelação só virá ao final –; faz incursões secretas à cidade que tanta repulsa causava, a ruas e freguesias que nunca imaginaria pisar. Dessas, nada sabemos. Ela mesma não devia conhecer. Faz-se notar tão-somente a sensação de desconforto sentida pela baronesa, sensação que não é suficiente para apagar a felicidade que tem do encontro com aquele neto que aos poucos aprendera a amar. “Pilhei-te avozinha!” (*ibid.*, p. 218) são as palavras finais do conto, a demarcar que apesar da relativa independência, se a mulher ganha a cidade, é novamente na máscara de mãe. De uma segunda maternidade – você assevera: segunda, duplamente, porque na arrogância aristocrática, no pavor à

burguesia – imagine-se à pobreza –, Maria nada tem da alma caridosa aos enfermos e aos pobres, dos olhos suplicantes, da piedade das criaturas em miséria, da misericórdia da Virgem-Mãe de quem carrega o nome. Se nela, uma máscara gruda, não é de aspirante-à-Virgem. Uma só máscara, aliás, não pode grudar na baronesa, tanto porque inverte a hierarquia do território matrimonial-doméstico tradicional, negando ao filho o poder sobre as decisões, como porque passa por uma transformação, de viúva-desterritorializada-que-gora por perder a segurança que o campo aristocrático garantia, à dupla-mãe-que-apesar-de-desterritorializada-vinga. Destino que, na segunda margem, no conto “A viúva”, pelas diferenças comportamentais entre as duas desterritorializadas viúvas, não poderá se concretizar.

É que Georgina, a mulher burguesa, apenas de início vive a desterritorialização do matrimônio de modo semelhante à aristocrática senhora. Você observa que Georgina, apesar de em certa medida afeita à carência de territórios de segurança, não os crê, como Maria, únicos e absolutos até quando totalmente obsoletos. Não vigorava nela, nem no corpo, menos em seu espaço, o peso mantenedor da ordem genealógica que garantia os alicerces e pilares de Maria inabaláveis através de uma história-raiz, de um antigo pertencimento por laços consanguíneos, de classe, de tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura. Georgina velará com o pudor requerido a morte do marido: pelo “espaço de um ano”, a “viuva rica e bonita” não conhecerá outro caminho senão o “deslizar na Avenida e no Campo Grande em um pequeno coupé preto e envernizado, na penumbra, em direção ao cemitério” (*passim* TORRESÃO, 1892, p. 121). Contudo, esvaziada de genealogias e inapta à maternidade, quando a jovem viúva apaga, com o luto, os vestígios da autoridade do marido que lhe ficara como herança, ela pode ganhar a cidade, ainda que confinada no cupê. Conquanto as ruas, que saem da penumbra à luz, continuem não sendo descritas, você é avisado(a) pelo narrador de que aos poucos o caminho do cemitério vai se performando no caminho “da modista, onde recomeçou a ir, como d’antes, quasi todos os dias” (*ibid.*, p. 121), não tardando para que os bailes, os teatros e as vilegiaturas adentrassem os roteiros. Mas tudo tem seu limite, ora! Havia regras de comportamento a ser cumpridas! E Georgina dançava e coqueteava “toda a noite, como uma rapariga solteira”, “sorria-se para todos, deleitava-se com felina voluptuosidade em brincar com as côrtes que lhe faziam, em torturar com as subtilezas do *flirt* os corações que a cobiçavam” (*ibid.*, p. 122). Desterritorializar desse modo o espaço matrimonial-doméstico lisboeta, Oh, ficar sem um homem, nessa cidade?!, dominar o plano de ação, assumir as rédeas de seus desejos, criar um teto seu, uma cidade sua?! Não! Impensável!

Não tendo os parentes diretos e colaterais sedentos de imoralidade para controlá-la nos impulsos, o narrador destacará a passagem da “castidade” de “anjo” no luto que guardou, à vaidade do corpo, ao desejo exacerbado de formosura “não obstante haver passado o cabo tormentoso dos trinta annos” (*ibid.*, p. 121), que ele condiciona, aliás, à “solida riqueza legada pelo defunto, às toilettes, aos ultrajes [...] e à sciencia que disfarça a idade” (*ibid.*, p. 122).

Dotado de um ponto de vista “falso-neutro” (BARRENO, 1985), ele tenta ensinar as regras e códigos para o bom comportamento na sociedade oitocentista, (en)formar uma boa cidadã da elite burguesa. Tenta mesmo apresentar Georgina a um homem, fazer com que ela retorne à ordem natural das coisas e dos discursos. Impõe, à vida da viúva, o moço Henrique, não desses patifes como Basílio, como Fernando; um moço que verdadeiramente se apaixonou. Quando este a propõe em casamento, eis a surpresa: ela recusa. Só que, claro, ao narrador, isto não poderá soar como a manifestação de independência e liberdade ansiada pela mulher. No diálogo entre Georgina e uma amiga, que a surpreendendo desesperada e em prantos, com a foto de Henrique nas mãos, a julga louca – com que adjetivo caracterizá-la, não é? –, ela responde seriamente: “Enganas-te, tornou Georgina, voltando-se para ella, e dominando-a com um gesto dramático. Ignoras que para casar é preciso tirar certidão de idade?” (TORRESÃO, 1892, p. 123). É que o narrador, confrontado à impossibilidade de ocultar a máscara de viúva zelosa, a máscara de anjo casto que tão bem aderiu à face de Georgina no início da narrativa, confrontado, em verdade, à impossibilidade de uma obra de autoria feminina, à altura, apresentar uma visão da mulher ativa, dona de sua vontade, seu corpo, seus desejos, sua cidade – os parentes diretos e colaterais também estão a observá-lo e, com maior rigor, a observar a escritora –, só resta a ele a arma mortal, que, no caso de Guiomar Torresão, é de sobrevivência: denegrir Georgina, grudando nela uma essência de futilidade, de viúva-que-por-vaidosa-gora. Como se a felicidade estivesse condicionada ao encontro com o homem... Como se escolher o corpo tivesse de ser sinônimo de infelicidade...

Você experimenta uma angústia, porque, de forma semelhante ao narrador de Guiomar Torresão e ela própria²⁹ – presos às exigências sociais e culturais do espaço e

²⁹ Não podemos falar de uma voz propriamente revolucionária em favor da emancipação feminina em Guiomar Torresão. “Era preciso ser uma espécie de incendiária” (WOOLF, 1985, p. 93) para tal. E é a escritora quem afirma: “Disse já, repito e repetirei sempre, não estimo, e ainda menos defendo, a emancipação da mulher no amplo ponto de vista em que muitos a encaram e a entendem talvez só para a deprimirem [...]. [Defendo-na] Emancipada pelo amor e pela intelligencia, pelo saber e pela virtude, reinando no lar, como uma rainha nos seus estados, civilisando o povo aos seus pés, como diz Aimé Martin, combatendo com a penna nas serenas regiões do sentimento, captivando com a abnegação e purificando

do tempo em que vive, dentro de discursos fundados e vigiados pelo sempre homem das letras – você descobre-se fundado e vigiado pelo sempre homem das ciências, sendo a produção de seu discurso sobre a cidade, voltada, ainda que inconscientemente, para o ensino de verdades mascaradas universais, legitimadoras de códigos e valores do poder político em voga. Prefere, dessa forma, não restringir Georgina a máscaras, defendendo a multiplicidade identitária natural ao ser humano, e o peso de imposições sociais-escriturais às mulheres. Você pensa de novo em Eça, que você insiste em citar porque crê que tão realisticamente descreveu a sociedade lisboeta. Afiguram-lhe as transgressões e sobretudo a potência de Luísa. Relembra as consequências. E compreende que na imaginação, a mulher poderia até ser da mais alta importância: “Domina a vida de reis e conquistadores na ficção” – é verdade; “na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo” (WOOLF, 1985, p. 56), coisa que no fado das mulheres escrito por mulheres, elas retrataram muito bem.

Uma última personagem, de Maria Amália Vaz de Carvalho, invade a cena, por prestar-se exemplarmente ao que Virginia Woolf identificou, trazendo à baila ainda uma outra vivência da desterritorialização do espaço matrimonial-doméstico, e – o que você julga – mesma experiência da cidade, só que de uma mulher de outra classe social – algo que de imediato lhe apraz no desejo de retomada e verificação da abrangência de sua hipótese da parca descrição da cidade pela mulher, para que possa concluir. Melhor dizendo, a personagem traz a vivência de uma mulher cuja força imperiosa do destino – e do pai! – a impôs uma outra classe social, do que permitirá a você inferir a rigidez de papéis e a previsibilidade dos scripts civis a que estavam condenadas as mulheres de diferentes classes. Trata-se de Margarida, de um curto conto intitulado “Duas faces de uma medalha”, publicado no livro *Conto e Fantasias* (1880). Como todas estas personagens femininas do século XIX, Margarida era a típica filha burguesa: de uma saúde delicada, “tímida e melancólica, sem disposições para as lutas da vida, repugnava-lhe tudo que fosse combate ou resistência” (CARVALHO, 2013, p. 149). Margarida “no inverno vivia em Lisboa. Tinha então a vida fútil e ociosa de todas as rainhas da alta vida. Ia muito a S. Carlos, recebia numa certa noite da semana, presidia aos jantares dados pelo seu pai”, “ia passar muitas noites fora” nos bailes e serões, “fazia compras, corria às modistas” (*ibid.*, p. 150) – evidente, sempre acompanhada da zelosa governanta inglesa,

com o exemplo; essa emancipação amo-a eu e desejo-a com todas as forças d’alma” (TORRESÃO, 1875, p. 123-124).

de personalidade fria e racional, companhia indispensável para uma donzela andar na cidade!

No meio de tanta gente que só dizia em dinheiro, e era em tudo, como Lisboa, artificial, vazia e fatigante, “que lugar havia para que ela pensasse, sentisse, desejasse alguma coisa para fora do círculo estreito que a encerrava?” (*ibid.*, p. 150) – você pensará. O destino, porém, a surpreende. Num dos bailes, Margarida conhece Eduardo de C., cujo sobrenome não seria importante. Você percebe que mais que meia hora de conversa não era necessária: é que a estas personalidades de aspirantes-a-noivinhas suplicantes, “basta que um homem, ao qual atribuem qualquer espécie de poder, lhes acene com algum sinal de sedução, para que reajam imediatamente, ganhando brilho e reaprumando-se” (ROLNIK, 2014, p. 102). Eduardo era servidor público, e partiria para Minho em breve, o que não seria impedimento, já que no verão, a família de Margarida sempre ia a uma de suas propriedades entre as zonas mais frescas de Portugal, para fugir ao calor insuportável de Lisboa. Era só pedir, com o meigo e suplicante olhar ao pai, que fossem para a propriedade em Minho.

Eis que aí veio o golpe do destino – e o quisto golpe do pai. Este quis casá-la com um tal Conde, nobre de berço!, no galardão de um título que queria decerto mais para si que para a filha. Sem coragem e disposição para lutar em favor de qualquer coisa, Margarida cede. Casa-se, fixando residência em Lisboa. No fim de dez anos, o Conde acaba com a fortuna e com a vida do sogro, que morrerá o maldizendo. A riqueza não sai de imediato da casa e da vida da Condessa: “Margarida passeava de carruagem, ia ao teatro, ao paço, aos bailes, às festas de beneficência, vendia nos bazares de caridade elegante, fazia e recebia visitas” (CARVALHO, 2013, p. 158), sempre ignorando a presença do marido, por quem tinha desprezo, e a ela não se impunha, em função de ser a fortuna dela que durante anos o sustentara. O narrador faz notar que nesses passeios pela cidade nem o amor maternal a salvara, de modo que os filhos estavam entregues aos cuidados da governanta inglesa.

Quando a pobreza definitivamente chega, entretanto, o que em Margarida se fazia personalidade fraca e inerte se transforma. Na necessidade de alimentar seus filhos, e na inércia de um marido que era mais um peso que uma proteção, escreve a uma antiga amiga, a quem propõe o serviço de mestra das crianças – notícia que na mexeriqueira cena lisboeta, ganha rápida impulsão: uma condessa! Dando lições! O narrador fará questão de acentuar que na personalidade pequeno-burguesa da condessa, o trabalho não logrou mudança de personalidade; instalou, antes, uma máscara no teatro social

costumeiro, a esconder “a mesma alma sem energia” (*ibid.*, p. 161), a “falta de coragem para levar a cabo o doloroso dever que a si própria impusera” (*ibid.*, p. 162), a personalidade mundana e materialista que tivera e fora educada para ter, e a colocava a sonhar com riquezas passadas diante de um incômodo presente. Com a pobreza, Margarida anda sem as proteções do cupê, a pé, sozinha, pelas ruas da cidade. A rua, em geral, “viscosa e lamacenta”, inspirando nela “aquela repugnância patricia, que a infeliz ainda não soubera vencer” (*ibid.*, p. 162). Contudo, você avalia, esse andar não é sinônimo de liberdade. Estando pobre, tem os caminhos menos interditados do que quando era a filha do bancário milionário e de quando era condessa. Por mais viscosa e lamacenta que esteja a rua, e por mais repugnância que inspire, não pode temê-la. Os horários de Margarida são regulados pela carga de trabalho que deve prestar se quiser sobreviver. Ganhar a rua é para si, assim, menos felicidade que o que chamará “penitência” (*ibid.*, p. 161). Penitência que virá do homem Eduardo, reaparecendo a ela, mulher mundana, numa carruagem, como ministro, “inundado num destes olhares doces, untuosos, cheios de misericórdia, de doçura, de perdão; num destes olhares que só podem comparar-se ao olhar do Cristo redimindo a Magdalena!” (*ibid.*, p. 163). Um mês depois, saía da casa de Margarida um caixão modesto: o dela, que depois de encarcerada pelo pai, encarcerada nas aspirações mundanas de “Magdalena”, encarcerada pelo trabalho excessivo, “constipada das lições” (*ibid.*, p. 164), que a impediam igualmente de viver a cidade num trabalho no cárcere do lar de outrem, encontra o cárcere da morte, no caso dela, paradoxalmente, uma libertação.

Você não quer, como o narrador, encarcerá-la. Não sei se está finalmente sentindo simpatia às noivinhas. O que sei é que o olhar das leituras masculinizantes que compõe seu repertório lhe soa arrogante e crispado: estas mulheres escritas por mulheres não desterritorializaram o território matrimonial-doméstico somente através do adultério, tal qual o romance oitocentista de autoria masculina determinou, como a comprovar a natureza pecaminosa do corpo feminino. Fizeram-no através de uma série de estratégias: através de passeios pela cidade, através de – quem diria – uma arrogância aristocrática que investia de poder, através da escolha pelo próprio corpo em detrimento do homem, através do dinheiro, através do trabalho. Estas mulheres escritas por mulheres desterritorializaram mesmo e, acima de tudo, as máscaras e essências que foram tradicionalmente atribuídas a elas: qual a essência de Margarida? A filha-que-por-obediente-gora, aspirante-à-noivinha, a noivinha-que-por-rica-anda, a noivinha-que-por-ambiciosa-gora, a noivinha-que-por-trabalhadora-gora? Ou a noivinha-que-por-

desterritorializar-se-vinga? Estas mulheres escritas por mulheres, cansadas de gorar, desterritorializam, enfim, a própria cidade, quer dizer, os instrumentos de que você se vale para ver a cidade. As falas destas escritoras e personagens, na arquitetura urbana, são gaguejantes. Carecem de descrições. Carecem de andanças. Carecem de viagens. Mas seus percursos gaguejantes, não sendo mudos, respondem e questionam: para que serviria, por exemplo, dar a planta do que foi realmente Lisboa? Descrever com rigor de microscópio uma casa, um teatro, uma rua, um edifício, uma colina, sete, uma cidade? Estas escritoras e personagens na procura que estão da sua cidade, sempre perdida, ensinam a você e a mim, na falta de experiência para a viagem, na interrogação que fazem a si mesmas, a indagar-nos também na cidade que procuramos: “com que linguagem?” (QUEIRÓS, 2002, p. 225). Corrijo-me. Refaço-me: “com qual fala?” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, p. 175). Menos porque a linguagem seja sinônimo de uma supremacia da escrita de homens; é pelo cansaço de abrir as pernas e deixar-se, objetificados, apassivados, adentrar pelo falo e pelos testículos do Pai-Literatura, do Pai-Crítica, mananciais de sementes sempre inesgotáveis.

2.5- Quinta possessão ou quinto azulejo

No século XX, a paisagem que você tem agora diante de si é diferente. Você não consegue enxergar, como antes, a aridez das descrições das ruas de Lisboa e da arquitetônica da cidade. Olhando para trás, você titubeia acerca dessa aridez, que até bem pouco tempo, você tinha tanta certeza. Desconfia que talvez uma mudança esteja se operando silenciosamente em seu próprio modo de olhar. Isso lhe afronta, afronta a máscara de cientista-cartógrafo(a) que você assumiu no instante que começou a ler, afronta a máscara do(a) cientista que você considera sua essência.

Desesperado(a), na sua síndrome de carência-e-captura – não restrita às noivinhas –, explica que você consegue ver a cidade das mulheres porque após a Revolução dos Cravos (1974), que colocou fim a uma ditadura de quase meio século (se acrescentarmos à conta do Estado Novo [1933-1974], como propõe José Saraiva [2001], a Segunda República [1926-1933]), Portugal viveu a emancipação feminina a todos os níveis. Cita até o sufrágio universal de 1975, na associação do voto à participação civil, que, como moço(a) bem comportado(a) de escola, você aprendeu. E, no entanto, você está a enxergar a cidade em dezenas de mulheres antes da Revolução. Em Irene Lisboa, Augustina Bessa-Luiz, Fernanda Botelho, Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno... Espanta-se, porque vê e sente a cidade até em Florbela Espanca e Judith

Teixeira, que não se integraram à Geração de homens de Orpheu ou da Presença, e menos ainda, como Pessoa, Almada Negreiros, Sá-Carneiro, Miguel Torga, viram ou fizeram na/da experiência urbana tema privilegiado da dita modernidade ou do que quer que fosse. Pelo contrário. Seu olho do visível nem nota Lisboa em parte alguma: da primeira, identifica, se muito, sua colaboração no periódico *Portugal Feminino* de Lisboa, ou ao longe, avista Évora, com todo seu provincianismo de “ruas ermas sob os céus/cor de violetas roxas...”, cidade que “em cada viela [há] o vulto dum fantasma” (ESPANCA, 2002, p. 3), tão distante da quista buliçosa cena lisboeta; da segunda, num esforço incomum, vê unicamente a reação lisboeta de hostilidade à sem-vergonhice e literal *Decadência* (1923) do livro de poemas que, aliás, a própria historiografia literária se esqueceu de que fora levado à fogueira pela Liga da Acção de Estudantes de Lisboa, junto às sodomitas e pornográficas obras de António Botto e Raul Leal (respectivamente, *Canções*, 1922, e *Sodoma divinizada*, 1923) – estas, sim, lembradas.

Mas Lisboa insiste em não sair de sua vista e de seu corpo. Você já não consegue distinguir seu olho do visível de seu olho vibrátil. Vê Lisboa na imensa frustração de Florbela com as opressivas tradições patriarcais, no alheamento de Florbela a questões políticas e sociais, nos vários retratos que ela faz de si, na insistência de dizer-se eu, dizer do seu eu, largamente repetido, no seu corpo cheio de erotismo. Vê Lisboa no quarto de Judith, na experiência erótica abundante do quarto de Judith, espaço de transgressão da ordem social e, diria a casta sociedade lisboeta, natural, já que lugar de ardentes encontros amorosos que ultrapassaram a barreira privada e pudica das quatro paredes, ardentes encontros com homens e com mulheres, com o próprio corpo, consigo enfim.

Como você pôde engolir assim a hierarquia de valorização das linguagens? – é o que se interroga. É terrível! – você assume. E quanto mais histórico(a), mais carente de fatos, de territórios de segurança, mais insiste, mais quer encontrar uma plausível explicação: volta aos livros mais uma vez e diz que, desde 1890, a emancipação e o sufrágio feminino, de forma sistematizada, faziam parte da agenda política entre os republicanos com mais frequência. Destaca a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas e Ana de Castro Osório, uma das líderes do movimento feminista português, que, em 1915, defendeu a tese da presença d’*A mulher na agricultura, nas indústrias regionais e na [quem diria?] administração municipal*, frente ao congresso de Évora. Ressalta a luta do movimento pela remodelação da sociedade através de uma instrução sem distinção de sexo, e, particularmente, o direito da mulher ao voto, quer dizer, de uma

certa mulher ao voto³⁰, requisito para o reconhecimento positivo do estatuto social e legal da mulher na vida cidadina.

Todavia, você há de convir que a descrição física da cidade não está presente. Nem suas leituras acadêmicas, atualizadas, investimentos críticos e teóricos, fontes em que tanto bebeu, lhe devolverão a segurança perdida, porque elas não reconhecerão nem na Primeira República (1910-1926), tampouco no período ditatorial da Segunda República e do Estado Novo, a atribuição às mulheres de papel diferente daquele associado à máscara de Virgem-Mãe. Na distância entre a ideologia e o pragmatismo, José Telo (1980), no que chamará “experimento republicano”, identificará o “simulacro de democracia num sistema multipartidário com um partido dominante”, não deixando de reconhecer que, apesar de não ser agradável confessá-lo, o “regime mais liberal e progressista que existiu em Portugal” até então, baseava-se “no golpismo” e em práticas autoritárias de repressão para se manter no poder (*passim* TELO, 1980, p. 118). Golpismo que afastou e reprimiu, tão logo sua ascensão ao governo, a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas e, com elas, a promessa de um modelo social e político mais participativo. Nas ditaduras da II República e, principalmente, do Estado Novo, Irene Flunser Pimentel (2000) destacará que, apesar do voto feminino ter se ido conquistando muito gradualmente até a Revolução dos Cravos³¹, ao ser vinculado, entre outras exigências, à formação escolar, já não poderia garantir qualquer participação civil feminina, num país em que o recenseamento nacional apontava índices de analfabetismo entre as mulheres variando entre 70% nos anos 30, a 30% nos anos de 1970. Estatísticas as quais você, como eu, imagina até que ponto são confiáveis, na “Disneylândia” da imprensa, das escolas e da oficiosa História Salazarista, “sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas” (LOURENÇO, 1992, p. 28). Ademais, a ideologia oficial estadonovista, no que diz da participação feminina na cidade, não parece ter avançado

³⁰ Ana de Castro Osório limita-se à defesa desse direito somente às mulheres cultas e líderes de seu núcleo familiar, excluindo, portanto, mulheres de classes sociais mais baixas, como por exemplo, uma imensa gama de mulheres, sem condições e sem acesso à escolarização, da classe operária, sem o apoio das quais seriam impossíveis as conquistas posteriores do movimento feminista português.

³¹ Em 1931, as mulheres só poderiam votar em eleições de juntas de freguesia, devendo ser chefes de família, domiciliadas no concelho há mais de seis meses, contribuintes de impostos, que tivessem curso secundário ou superior comprovado pelo diploma respectivo (aos homens, bastaria saber ler e escrever). O direito da mulher na participação de eleições legislativas e presidenciais tornaram-se lei somente em 1946, e enquanto ao sexo masculino era permissivo inclusive abster-se da alfabetização, desde que pagassem ao Estado impostos em quantia não inferior a 100\$ escudos, manteve-se para as mulheres o requisito de ser chefe de família, definiu-se o limite de 200\$ escudos em pagamento de impostos, e especificou-se sua formação dentro das seguintes habilitações mínimas: Curso geral dos liceus; Curso do magistério primário; Curso das escolas de belas-artes; Cursos do Conservatório Nacional ou do Conservatório de Música do Porto; Cursos dos institutos industriais e comerciais.

além do papel de esposa, filha e mãe, papel ratificado pelas escolas; pela imprensa; pela propaganda³²; pela administração pública³³; pela Igreja³⁴; pela população, através da Legião Portuguesa, nos seus mais de vinte mil mexeriqueiros membros zelando pela moral espiritual da Nação!; pela Mocidade Portuguesa, doutrinando a juventude e o povo sob a ideologia patriótica; pela Federação Nacional para Alegria no Trabalho, nas suas atividades “recreativas” e “educativas” nos intervalos do exercício profissional; e, mais severamente, pela PSP, Polícia de Segurança Pública, na inspeção de todas as atividades culturais; e, ainda mais grave, a PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado, que se distinguiu ao prender, torturar e executar opositores ao regime.

Você repara, então, o quão sugestivo foi, a este respeito, que os dois primeiros livros de crônicas de Irene Lisboa dedicados à capital portuguesa, *Lisboa e quem cá vive* (1940) e *Esta cidade!* (1942), tenham sido publicados inicialmente sob o pseudônimo de João Falco, que segundo Isabel Allegro de Magalhães (1987, p. 194), a autora confessa adotar, “por razões alheias à sua vontade”. Numa coletânea como *Esta cidade!*, cujas protagonistas são em sua maioria mulheres, sugestiva se diz a própria eleição da crônica como gênero pretendido: como a autora afirma sobre a personagem homônima de “A Adelina”, mergulhada eternamente num cotidiano de miséria, “a verdadeira”, “a de carne e osso, é uma pobre criatura cuja vida não dá um romance” (LISBOA, 1995, p. 122). Você continua a leitura e lhe assalta que o mesmo se poderá dizer acerca da mulher do elevador do Lavra: à agitação e aos barulhos da multidão circundante, corresponde o mutismo de uma mulher de que nem o nome se sabe, “uma destas mulheres esgrouviadas, sem raça nem era e ainda nova, que o mundo parece cuspir de si” (*ibid.*, p. 106). Situação que não estará distante da de Maria José, “rapariguinha da rua”, “uma espécie de boneca de trapos da cidade!”: “O que se via é que a linguagem da rapariguinha andava toda à

³² Cito, como exemplo, a propaganda política de Salazar, em 1945-46, à mulher da nação: “MULHER PORTUGUESA: GRAÇAS AO ESTADO NOVO TENS a estabilidade da família, a liberdade religiosa; a ordem social; a paz que preservou o nosso país de catástrofe e das destruições da guerra. Se teu marido, teus irmãos, teus filhos vivem, se não marcharam os campos de batalha, A SALAZAR O DEVES! Se teu noivo não foi morrer em terra estranha, sob as tempestades de ferro e fogo e podes constituir um lar feliz e tranquilo, A SALAZAR O DEVES! Se a teus filhos não faltam o abrigo e o pão, se a tua casa não foi destruída, arrasada a fábrica onde os teus trabalham, talados os campos donde te vêm os frutos da natureza, A SALAZAR O DEVES! **Mães, esposas, Noivas de Portugal, VOTAI POR SALAZAR!** (PORTUGAL. Secretariado Nacional da Informação. Mulher portuguesa ... votai por Salazar. Lisboa: SNI, 1945-46 [Disponível em: <http://purl.pt/28182/2/>. Acesso em: 18/01/2018]).

³³ Ver Maria Guardiola, uma das primeiras deputadas lisboetas, que não obstante ter se declarado ao *Diário de Lisboa*, a 22/11/1934, contrária ao feminismo, defendeu o que chamou “missão” da mulher: “a mulher nasce para a missão confiada ao sexo e ela não pode fugir, ainda que seja arrastada para qualquer outra atividade como aquela que eu exerço” (In: GORJÃO, 2002, p. 77).

³⁴ Refiro-me especificamente à Igreja Católica, com a qual Salazar assinou, em 1940, a Concordata da Santa Sé, se comprometendo a tornar obrigatório o ensino da doutrina católica nas escolas.

roda da miséria fria da sua família sem sorte” (*ibid.*, p. 175). Até sobre Helma, a alemã emigrada de vida pária, mas inteligência invulgar, o narrador se questiona: “Não era ela nossa hóspeda, autora sem público, professora sem cátedra, intelectual sem meio?” (*ibid.*, p. 53). Tratam-se de personagens de uma pobreza evidente, e uma escassez que não é só de alimento, de saúde, de educação, de um lar, é também e, maiormente, de discurso, de história, pois parecem ser fadadas à margem, e duplamente: pelas hierarquias das classes sociais que conduzem essas personagens aos espaços inóspitos das periferias, e pelas hierarquias sexuais que as conduzem ao mutismo e à imobilidade.

São personagens miseráveis, como as ruas do Rato ao Bairro Alto, “cheias [...] de todo ranço da velha vida obscena da cidade” (*ibid.*, p. 175), são personagens descontínuas e fractadas que ecoam a descontinuidade social vista na arquitetura de Lisboa, em fractos: convivem, no mesmo espaço, ruas de “miséria e aristocracia”, “muitos palácios e jardins alternando com gaiolas de pobres”, “os doutores e as suas vivendas” e “a gentinha das barracas considerada medonha pelo guarda das boas propriedades”, “tem ruas de um isolamento admirável, de parque, e cantos ou espaços mesmo em linha recta de uma piolhagem afrontosa” (*ibid.*, p. 122). São fractos de “mundos sobrepostos, entre si ignorados” (LISBOA, 1996, p. 121), e não apenas dos mundos sobrepostos do pobre e do rico. Se compararmos as crônicas de Irene Lisboa com outros textos de cariz marxista, tão comuns no neorrealismo português, ainda que nos encontremos com personagens e espaços periféricos, de pobreza extrema, quando homens, as personagens serão descritas com certa heroicidade, terão o desejo de luta, terão ação, terão pensamento, mesmo que não tenham voz. Eduardo Lourenço (1992, p. 31) afirmará que o marxismo do neorrealismo (movimento próximo, porém, a que a escritora, é bom frisar, não se integrou) reformulará todos os clichês que vinham funcionando em Portugal, por uma idealização evidente do povo como os “humilhados e ofendidos”, a quem se atribui, por meio do “suplemento de uma consciencialização ideológica”, “um heroísmo militante que revela mais da tradição romântica que de um implacável e justo olhar sobre a nossa realidade humana”. Esse povo, contudo, na cidade, é composto de homens-heróis. E, por isso, você percebe os mundos sobrepostos de homens e mulheres nas crônicas de Irene Lisboa, como o do pobre e do rico, em fractos, que, das personagens femininas, cortam as pernas, cortam a boca, cortam a cabeça, impedem, na pobreza extrema da exclusão – uma dupla, múltipla exclusão, por serem mulheres –, caminhar pela cidade. É aí que você se dá conta: não estaria no silêncio das mulheres a vocalização mais potente da cidade real, inicialmente buscada?

Você sente que era preciso voltar ao início. “Ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já. [...] Voltar aos passos que foram dados, para os repetir. E para traçar caminhos novos ao lado deles” (SARAMAGO, 2007, p. 475-476). Na inversão saramaguiana, ver de noite “o que se viu de dia com [o científico e masculino] Sol”. Era preciso voltar ao silêncio feminino das cantigas, ao silêncio da clausura do convento, da clausura do corpo, da clausura da casa, para ressignificar o silêncio da cidade. É que o vaso grego onde mantinha-se o camoniano licor de Aganipe, fonte de inspiração poética, e que acabou por ser “fonte [científica] bastante apta para a compreensão de estruturas do passado” (FRANCISCO, 2013, p. 37), e serviu, num caso ou noutro, somente a homens, “caiu pela escada excessivamente abaixo”. Caiu, ou foi jogado pelas mãos da “criada descuidada”. É que isto não é pessoa (ou saramaguiana) e masculina história. Contanto, tenha se feito “em mais pedaços que havia loiça no vaso” (*passim* PESSOA, 1993, p. 281), o vaso fez da criada descuidada, senhora de si.

É como vaso partido que três autoras, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, referão “uma irmandade e um convento” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, p. 30). Voltarão à Beja para dar a conhecer Lisboa, para lhe abrir as pernas de Lisboa, não como quem se deixa penetrar; sim, como a tratar de devorar-lhe, engolir-lhe, são elas que nas suas Lisboas – que maçada você ainda pensar que é uma só –, quem dizem a você: “Entra”. Você, seduzido(a), não faz mais que obedecer. Reencontra, nas *Novas Cartas Portuguesas* (1971), Mariana Alcoforado e o dito amante, oficial militar francês que teria estado em Portugal na Guerra da Restauração. O que não reencontra, nas missivas que agora são também poemas, registros históricos, diarísticos, imprecações, numa profusão de gêneros, é o sofrimento exacerbado da distância do amante, o abandono e a solidão que se imiscuem ao clamor pela morte, a dependência e submissão a esse amor, os olhos suplicantes por notícias ou respostas às correspondências – passiva Mariana.

Você sente crisar-lhe o peito, porque as três Marias são incisivas, e lhe acuam. Dirigem-se diretamente a você: você “que melhor pensas de pensar pensado e dito [...] que queres desta obra e deste amor posto nela [Mariana] – deste já apaixonante exercício – provar que Mariana nunca foi mais que seu convento” (*ibid.*, p. 42). E as três lhe profanam, profanam, em leituras malvadas e impertinentes, estratégias literárias de que se valeram os homens para subtrair as palavras às mulheres, liberando as forças que estão virtualmente contidas nas “Anas ou Marianas [que] terão ainda de ser ressuscitadas” (*ibid.*, p. 163). Elas desafiam a ditadura de Salazar e – você percebe – a sua própria, com

todo seu aparato científico-repressivo, descobrindo as mulheres/meninas “em cós” dos mantos de leituras de macho que já empanturram, desviando-se do olhar estabilizado da imagem salazarista da mulher e de leituras críticas “para poder libertá-las de um laço atado com a tristeza”, atado com as máscaras de noivinhas, e a elas oferecer “a boa cama e a alegria de serem cúmplices” no questionamento “do que no mundo ficcional havia acontecido para inscrevê-las daquele modo no imaginário dos leitores” (CHIARA, 2009, p. 30).

Em plena ditadura, as três Marias sabem, por experiência, “que em Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta grimpa contra os usos”. Porém, se você e eu e nós, leitores, compramos que “freira não copula/ mulher parida e laureada/ escreve mas não pula/ (e muito menos se o fizer a três)/ com a Literatura”, são as três agora que darão a Mariana (e a elas próprias) a vontade e a ação de montar “o cavaleiro e bem no usado para desmontar suas doutras razões de conventuar” (*passim* BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, p. 32). Lisboa se erige, levanta seus muros: quer atar as três, devo dizer, as quatro, à costumeira máscara de esposa (de Cristo ou do Marido!) a bordar “os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitude”; na recusa, querem então tomá-las “pela cintura, em alvos lençóis de cama se necessário, e filhos [...] a fim de retomarem a posse” através do reforço da máscara de mãe. Só que já tanto faz a clausura, se em Lisboa ou Beja; a elas se negam máscaras, “rasgando as vestes e montando a vida como se machos fôramos [fossem] – dizem” (*ibid.*, p. 37). Entretanto, é como fêmeas, com “pedras-fêmeas” (*ibid.*, p. 45), que montando o homem, montam a cidade. “Mariana no convento QUER IR, QUER CINDIR-SE” (grifo meu), é ela quem “pede boleia ao cavaleiro” e ordena: “leva-me até além, até dentro de mim própria”. “Mariana monta o cavaleiro”, que mais adiante diz: “Deixo-te aqui!”. “Mariana concorda. E aí fica, faz seu inventário, sua circum-navegação”. Por isso, faz-se “sonsa”, “distraída como quem só escreve cartas”. Tinha que regressar ao convento. E aí você se pergunta: como? “Qual o transporte de volta?” (*ibid.*, p. 38). Descrever a cidade e dar à Madre Abadessa a certeza do caminho interdito percorrido? Dominava-a menos razão que paixão?

Você supõe que deve ser por isso que Mariana se fazia alheia à paisagem exterior, se absorvia em seus pensamentos, sentimentos, em sua interioridade. Mariana lhe ensina, ao montar o cavaleiro, um exercício de paixão que não é menos racional. Um exercício de paixão que não é menos conhecimento. A viagem que queria, como ela mesma admite e ordena, era para dentro de si própria. O oficial francês fora apenas um pretexto de suas

incursões para esse dentro, “homem que pensou montar e foi montado” (*ibid.*, p. 45). Você distingue dois modos de apreensão da cidade, e vê que o seu, o meu, o nosso, sob o falso-neutro acadêmico, desde o início a buscar a superfície dos mapas, é fálico. É que aos homens, que “sempre se teceram e sonharam no que é forma extrovertida, no que se erige, no que rasga o espaço”, a “lua já é mais bem conhecida que o fundo dos oceanos” (*ibid.*, p. 48). Às mulheres, idem, obrigadas a dizer-se homem para se fazer ouvir, muito embora tenham, por experiência cultural menos que anatômica-corporal – numa cultura valorativa de cartografias à imagem e semelhança ulisseia, que exclui de antemão os fundos dos oceanos –, mais acostumadas ao percurso do dentro. E o que você é convidado(a), na exploração bandeirante de Mariana, é a conhecer este dentro, olhar este dentro, que não é a vagina (superfície do que o homem vê a olho nu); a vagina é só o começo de um mundo diverso e múltiplo que se está a descobrir. É uma escada excessivamente abaixo. Um abismo, um cair-se no abismo, um *mîse en abyme* que desvela a cidade.

“Em mais pedaços do que havia loiça no vaso”, Mariana é uma personagem totalmente outra: É Mariana A., de 25 anos, que, em Lisboa, segundo relatório médico, deu entrada num hospital que pouco importa, na tarde de 16 de agosto (ou 16 de abril? 30 de dezembro?) que, pouco importando, também podia ser de qualquer ano, acoplada com um cão. Os “dados importantes” são que teve uma rígida educação católica, dessas de convento; nas palavras dos sogros, muito “sossegadinha”, “ajuizada”, “sempre fechada em casa a escrever ao marido”, recusando-se mesmo a sair com eles. Não que o fossem permitir “sair sozinha ou com alguma amiga”, amiga que, aliás, não chegou a fazer em Lisboa. O marido, em África, “gostava só de se dar com pessoas que conhecesse bem” (*ibid.*, p. 107), principalmente no que dizia respeito à mulher. Alienação? Tara sexual? “As causas devem ser aprofundadas afim de se poder curar a doente” (*ibid.*, p. 108)? Mariana é também a homônima universitária de Lisboa que se dirige a seu noivo em parte incerta, o qual desertando, partiu para fora da terra, enquanto ela ficou, partindo para dentro de si. A universitária que não pode dizer “je t’aime em português” (*ibid.*, p. 130), na asséptica e cristã Lisboa, onde “tudo o mais” era “como os mais [...]: o teu pai a dialogar contigo o Marcuse a minha mãe a pagar-me as botas, as mini e, quão discreta e civilizadamente a pílula” (*ibid.*, p. 129). Mariana é a menina Maria a servir em Lisboa – ao pai, à mãe, aos cuidados do lar – e a servir a António que lhe quer “madrinha da guerra” a que, por sua vez, servia em África. Mariana é a menina de Lisboa, Mariana como ela, aluna da quarta classe de um estabelecimento de ensino dirigido por religiosas, a inventar

a palavra “desinteligente”, o que considerava ser “por causa da confusão que me[lhe] fazem as palavras e por estar sempre calada” (*ibid.*, p. 153). É a Maria que, em meio à aglomeração do passeio, “corre sem ver para onde” (como prestar atenção à cidade?), fugindo do marido António a tentar levá-la de volta à casa, “quer às súplicas, quer a ameaças; quer à ternura ou tortura física” (*ibid.*, p. 154). É, a um só tempo, a mãe Maria e a filha Maria Ana, ambas a servir em Lisboa, a mãe, serva do marido, morta, ainda que viva, naquela “casa de desgraça”, “a cozinhar pra ele, a lavar pra ele” (*ibid.*, p. 160), como se escrava fosse; a filha, sem estudos, mal sabendo assinar o nome, o que a mãe ensinou às escondidas do pai, a servir outros homens de Lisboa com a sua carne, o seu corpo, para garantir o sustento necessário.

Mariana é, enfim, Maria Ana, Maria, Ana, Ana Maria, as três Marias, todas e nenhuma, mulheres reais e ficcionais, nascidas em muitos outros tempos e lugares, quem sabe a esconderem quantas outras mais... cacos que se alastraram pela grande escadaria *abysmática* da cidade, intramuros, intrabraços, introspectas, introspectros de corpos desabitados – “desabitado é – longe, na distância, o corpo a que se furta” (*ibid.*, p. 86). Recuperado, então, através do corpo prenhe de Mariana, os corpos furtados de máscaras de noivinhas cansadas de gorar, das máscaras aprisionantes que a transgressão de Mariana *abysmática* libertou, você procura pela casa em que possam habitar, para afastar possibilidades de novos conventos e novos hábitos.

Chega à narrativa de uma das três Marias, Maria Velho da Costa, *Casas pardas*, no ano de 1977. O tempo diegético, final da década de 1960. Você sequer se pergunta agora se poderia o vaso-mulher cair e quebrar-se. É que depois de Mariana você já não consegue procurar máscaras ou identidades da mulher ou de Lisboa, independente do que Deus, Adão, Ulisses, Salazar ou a História, quiseram-nas impor. E logo de início, um “terramoto” abala as estruturas da casa que você tanto procura, das casas, a bem dizer, lhe ensinando que também aqui, como no corpo, é em cacos, que você aprenderá a habitar as casas de Mary, Elisa e Elvira, as quais comporão a obra.

A passos mansos e sorrateiros (não quer ser notado[a]), você entra na casa de Mary, irmã de Elisa, um pouco antes do terramoto, porque quer entender o que se passou em Lisboa. Você é obrigado(a) a observar Mary à distância, porque assim recomenda a Ciência e porque a profundidade, em todo caso, o narrador diz não existir na dócil “boneca” de louça que era a mulher. Lembra-se de Beauvoir (1980, p. 21) dizendo que “a boneca é uma coisa passiva. Por isso, a menina será encorajada a alienar-se em sua pessoa por inteiro e a considerá-la um dado inerte”. E pensa: como a máscara de boneca, por

alienação ou parvoíce, aprazia a Mary afinal... Antes dos trinta anos, era ela já casada e com dois filhos, tão crente na máscara que lhe impusera como essência a mãe burguesa, mais patriarcal que o pai (comunista de esquerda, a altura morto), tão enclausurada no mundo que para si fabricaram, com os olhos tão presos à superfície da vista, ao olho do visível, que mal pôde enxergar a torpe traição da própria mãe com o marido, Frederico. Herança paterna, a casa dela nunca fora dela: pertenceu à mãe e, em seguida, ao marido. Nem a rua pôde nela inspirar liberdade; e apesar de trazer em si o destaque do corpo, com “os seios muito exatamente brancos [...], a cintura cavada, descida”, “os mamilos sem uso de criança, pequenos, sem qualquer grosseria” (COSTA, 1986, p. 111), não foi permitido a ela o prazer sexual: “Sabe o que é viver, fazer amor, com uma boneca de cera?” (*ibid.*, p. 389) – o marido pergunta. Até o adultério falhará a ela como esperança de liberdade: tenta provocar ciúmes com um amigo do marido, daí a trair, reside uma distância que não conseguiria imputar a Frederico. Mary é em tudo reflexo de sua educação portuguesa, salazarista, que fora plantada em seu corpo de tal modo, que a considera sua raiz. Quer dizer, até o terremoto, que para si, abalou além das estruturas da casa, os pilares de seu corpo – desde criança, pelos aparatos da família e do Estado, tornado superfície de disciplinamento e controle (FOUCAULT, 1996). É o suicídio, portanto, seu terremoto, trazendo finalmente a posse sobre o próprio corpo, a ação e a liberdade de sujeito da sua vontade; permitindo-a ver o que não via, compreender o que não compreendia, acercar-se de si: “Desde criança que há entre ti e o que circunda uma venda, uma fossa de grande silêncio e cegueira”, e “agora puseram-se todos a falar e a mover-se ao mesmo tempo, nergas de frases, feições claríssimas, arestas residuais de gestos e tempos onde nunca espiaste” (COSTA, 1977, p. 370). Pôde olhar-se, por fim, e sorrir à criada involuntária que era, no gozo da liberdade do domínio masculino (do filho, do marido): quando escuta o filho a chorar, pensa: “não é teu filho, nunca tiveste filhos nem marido” (*ibid.*, p. 370). De qualquer maneira não tem outro jeito, você pensa (e ela, provavelmente, também): só assim seria possível arrancar a funda raiz da educação salazarista que plantaram em seu corpo como essência, para que a permitisse experimentar mais sensações do que tinha quando se cria una, só assim seria possível criar um território, pois Mary descobriu que no seu caso a máscara de boneca, variante da de noivinha, tornou-se uma prisão que só a morte libertaria. E Mary quis se libertar.

Comovido(a), você se achega à casa de Elisa. Não procura semelhanças, porque tem descoberto na sua exploração dessa Lisboa de mulheres que personalidades e essências consanguíneas não são genealógicas, tampouco hereditárias. E Elisa,

claramente se apercebe, é a antípoda da irmã. Nunca foi dessas de cultuar o corpo, não servia para “bonecas” nem “marionetes”. Enquanto a mãe se exasperava porque “a pequena nem sequer se penteia[penteava]” (*ibid.*, p. 154), ela se dava aos livros, às letras, que, em sua família, “entre as mulheres não tinham tradições” (*ibid.*, p. 154). Seus relacionamentos são esporádicos e sua casa precisava chamar sua, não poderia ser herança de família. Residia sozinha em um apartamento. Não fora educada pela mãe. É pela educação do pai (que a educara como “homem” [*ibid.*, p. 123]) que se faz nela a consciência política e uma vontade de agir e transformar (n)a cidade – o que nela se diz na escrita, quando torna-se escritora e empreende, por meio da pena, a luta social para modificar seu espaço. O terremoto que se quis da cidade, na sua casa, atinge menos seu corpo que o corpo do pai. É que se o pai fornece a língua e a cultura de uma educação de homem, ela não será em Elisa travestimento, porque é dessa educação que ela primeiro se apropria e depois se esquivava, desafiando a tradição escritural falocêntrica, com uma linguagem insubmissa às convenções da escrita: “Um dia hei-de escrever um livro fêmea, todo por dentro” (*ibid.*, p. 274). Se a morte para a irmã fora o prenúncio de fragmentar-se para sentir a si e a cidade, para Elisa esse processo vem com o abalo da escrita, que no seu livro-fêmea, um “eu” se preencherá por outros “eu’s” que se esbatem na luta contra quaisquer sistemas ditatoriais, das ciências, das artes, da cidade, da língua, porque sua “pátria nem será já a língua portuguesa” (*ibid.*, p. 383): línguas europeias, africanas, orientais, incorporam-se ao texto, e se imiscuem na sua Lisboa. Podem ser ouvidas nas ruas da sua Lisboa. E a sua Lisboa não pode habitar senão habitar a casa: “Que saberei das mulheres se não lavar, fritar, esfregar?” (*ibid.*, p. 385). A casa, contudo, não será para si isolamento; será espaço de gestação, gestação do pensamento, do sentimento, pois uma cidade se faz também de casas: “Espia todos os gestos e objetos, e verás que todo espaço é coletivo” (*ibid.*, p. 290). Resignifica Elisa, a casa. E ressignifica Elisa, o corpo. Se o único culto ao corpo imputado às mulheres fora o da beleza física, das aparências, do sexo carnal – valorados negativamente –, no livro-fêmea de Elisa se diz um corpo-conhecimento: “podia aprender quase tudo das relações corpo a corpo com os outros corpos, animados ou não” (*ibid.*, p. 387). Um corpo-conhecimento será até seu corpo erótico, que deixa claro por todas as vias, além do prazer sexual, sua voz como eu, não como segundo sexo, não como o eterno responsivo outro (BEAUVOIR, 1980): “Da goma vaginal ao cuspo sobre as línguas amadas ou na dobra das cartas [...] perdi para sempre a maravilhosa Discrepância do meu Corpo” (COSTA, 1977, p. 142). É, nesse sentido, “a

trajectória do seu corpo [todo] que fala sobre a porção de terra que lhe coube” (*ibid.*, p. 400).

Também é pelo corpo que você adentrará a casa de Elvira, pelo corpo porque a princípio Elvira não tem casa. É uma mulher às antigas, tem gosto pelo cuidar: da casa, do marido soldado, do pai doente, à beira da morte, do filho. Elvira não se dá aos livros. Dá-se às cebolas. E por não ter tido uma educação, não tem voz: “Tu não falas. Só o teu ato de cindir a cebola [...]. Tu não falas e também o teu ouvido se desocupa no processo de percepção, transmutação das matérias, a que se te entregam as mãos” (*ibid.*, p. 184-185). Carrega as rédeas das máscaras do sistema salazarista – você pressupõe. Ledo engano. Elvira pode não fazer-se ler por escrito, o que não significa não fazer-se ouvir. O tempo do pai, esteio do senhor patriarcal da aristocracia rural, passou. No presente diegético, está doente, em tudo decadência do que um dia foi. É ele o desabrigado que, no quarto alugado que morava Elvira, D. Marieta, a dona, não permitia ficar: “Seu paizinho não pode ficar mais que uma semana, tenha paciência” (*ibid.*, p. 103). Você retoma as “pobres mulheres pobres” de Irene Lisboa, ou mesmo Mary, que tinham suas pernas, sua boca, seu pensamento, cortados. Só que em Elvira, uma mulher que corta as cebolas, isto para ela, como a escrita para Elisa, é significativo, porque abrir a cebola com a faca” cumpre “antiquíssimos modos de decifração dos dentros” (*ibid.*, p. 183). Decifrar múltiplos dentros não é desvendar a interioridade, o rosto verdadeiro, autêntico, originário – que isto seria reduzir sua subjetividade a um ego. O seu gostar de cuidar, longe de configurar o modelo excludente da Virgem, longe de revelar seu rosto autêntico e verdadeiro, abriga num “eu” múltiplos dentros, múltiplas máscaras que escondem outras, inclusive a sexual. O terremoto que vive não pode destruir a casa que não tinha. Derruba o pai, derruba D. Marieta, mas não derruba os alicerces de Elvira, a qual com seu corpo-conhecimento, sob os cacos e escombros, fará morada, fará território, conquistará finalmente sua casa e sua Lisboa, com seu suor e do marido, e com o líquido bento e unguento de seu sexo: “o sentido todo posto no membro catando-me a alma do corpo, dei conta que se me vertiam águas e não me ralei. [...] ele disse, Carago mulher, que assim nunca tinha visto, deixa lá que é pouca coisa, é o baptizo da casa” (COSTA, 1986, p. 441).

Com a dessedimentação da velha casa portuguesa sedimentada na época salazarista, dá-se a dessedimentação da velha cidade e da velha mulher que habitou a cidade, por uma “reunião conflitual de vozes heterogêneas na construção de uma voz, de gestos no tecer de um corpo [...]. Tudo isso constrói a voz como radicalmente intersubjetiva” (GUSMÃO, 1986, p. 47). Elisa, Mary e Elvira são as personagens de um

livro “cujo sujeito emerge da construção de todas elas” (*ibid.*, p.33), e eu acrescentaria, de uma cidade que emerge da construção de todas as suas casas, metaforizando uma subjetividade feminina múltipla, de várias tonalidades ideológicas, em que se cruzam além do sexo, além do gênero, marcas de classe social, marcas de cor, etnia, de família, de história, metaforizando uma subjetividade cidadina que é cruzamento dessas mesmas e outras marcas. É, enfim, tudo um infinito multiplicar, porque ao final da narrativa, no suicídio, na escrita ou no cortar cebolas, a narrativa de cada uma quebra-se em mil e um outros dentro.

Recuperado o corpo, recuperada a casa, Penélope pode nascer outra vez. Pode nascer na cidade. Não esquecer, porém: como seu corpo sempre estará fazendo novos encontros, novos afetos estarão sempre surgindo, novos mundos e novas cidades se formando. Não esquecer, porém (ou esquecer): as folhas e frutos da árvore de lotos podem abrir passagem para o ouvido, o olho e o corpo vibrátil, para desenhos cuja formação acompanham a paisagem, para descolar e vingar.

[SEGUNDO FRAGMENTO]

**3. EM VOLTA DO PURGATÓRIO
OU
PENELOPIAD, A ODISSEIA DE PENÉLOPE**



Azulejos de Lisboa

Ricardo Quina Passos

(PASSOS; ROBERTO, 2000, p. 13)

3.1- Sexta possessão ou sexto azulejo

Você está confiante. Na Lisboa de agora, do século XXI, que é também a sua, do seu tempo, sabe, mesmo sem ver, que existem muitos corpos de mulheres que dizem a cidade – é o que defende. Não pela crença nos métodos que se mostraram repetidamente inadequados de sua História-raiz (o que, há pouco tempo atrás – diga-se –, você não hesitaria em tomar como pressuposto, já que desde a década de 1960, numa escala crescente, são as “filhas de Álvaro de Campos”, “personagens femininas” e de “criação feminina” [LOURENÇO, 1966, p. 931], como bem lhe provaram as três Marias, que, em detrimento do “grande mocinho de rezar de Lisboa” e muito mais que os “*Don’s Juan’s* libertinos” da ficção de autoria masculina, partem em busca de uma nova maneira de ser, rompendo, por uma “desenvoltura” do sentimento amoroso e/ou erótico, a ordem “sacrossanta” social e política da cidade [*ibid.*, p. 927]). É que algo está diferente em você, e não só no espaço à sua volta. Algo lhe ocorreu nesse percurso, e voltar a um estado anterior, a que falaciosamente chamam original, não lhe é possível. As águas de escrita dessas mulheres, como as de Heráclito, não conduzem à outra margem senão a sua transfiguração em outrem.

Embora não possa nomear o que acontece – não possa ou não queira – você experimentou uma das premissas basilares da crítica feminista, que o “pessoal é político” (LAURETIS, 1994, p. 215), não podendo, assim, afirmar a existência de duas esferas isoladas da realidade social, a privada – do âmbito do corpo, das casas – e a pública – do âmbito da cidade. Uma engendra e é engendrada pela outra, como você viu. O que essas mulheres lhe ensinaram é que o privado não deixa de refletir o público, que o interior pode ser e é também exterior, que falar da casa é um ato tão político quanto falar da cidade, e “falar do corpo é abordar o que se passa, ao mesmo tempo, fora dele”, havendo um “trânsito ininterrupto”, sob “via de mão dupla”, “entre os corpos e o espaço urbano, [...] entre o gesto humano e a marca *em concreto* de suas ambições e de seus receios” (*passim* SANT’ANNA, 1995, p. 17).

É por isso que não pode já chamar o território desta sexta possessão de Paraíso. A aversão ao corpo e o desejo de purgação, que não a/o permitiam desvincular-se do espaço edênico masculinizante que insistia em denominar como ciência, não conseguem fazer parte de sua cartografia. Se houve, em vários momentos da Literatura e da História, uma tentativa de negar o corpo na construção de Lisboa, e com ele, toda sua rede de afetividades, você vê nessa estratégia interesses bem sexuais, que conscientes ou não, continuavam a manter as mulheres fora do círculo eleito dos livros de registros da cidade.

É por isso também que já não consegue, em nome de um padrão universal de escrita, numa língua mais que tantas outras sexual, cartografar o gênero gramatical feminino nos parênteses costumeiros, como fez até aqui. Em meio a tantos artigos, pronomes, substantivos e adjetivos, marcados pela associação ao sexo, a escolha por uma forma masculina, tomada como neutra por uma convenção, não lhe parece algo casual. E questiona: “Não reflectirá esta escolha, como constituinte do código simbólico que a língua é, o sexo masculino dominante, desde sempre, em quase todas as sociedades?” (MAGALHÃES, 1995, p. 9).

Ademais, como não se sentir confiante, se, no século em que desembarcou, a população está, como nunca antes, sendo tomada por um “processo [constante e] galopante de desterritorialização” (ROLNIK, 2014, p. 87)? Em todos os setores, só se fala em mudança; e pela primeira vez, em sua incursão, a diversidade e a pluralidade, principalmente no tocante às questões das mulheres, vão além do panfletarismo restrito quer a grupos militantes, quer ao meio artístico-literário-academicizante. Estão na ordem do dia, e surgem a todo instante diante de seus olhos: na escola, nos palanques políticos, nos jornais, nas redes sociais, nas novelas, seriados, programas de TV, e em tantos outros espaços discursivos contemporâneos; tornaram-se fruto de desejo, e por esta razão, assuntos de investimento midiático e mercadológico, ainda que o respeito ao outro e a abertura à diferença não sejam aplicados na prática, e muito nos façam falta na dita democracia que, como a própria Teolinda, a propósito, faz questão de demarcar, “nunca assumimos, nem praticamos” (ACU, p. 63).

Esse ritmo acelerado e frenético de mudanças, na vida das noivinhas, fica bastante evidente. A desterritorialização do lar, da família e do reinado exclusivo na maternidade, é bem mais gritante do que as narrativas do século XIX nos fizeram acreditar. Os relacionamentos que elas empreendem não se vinculam mais na sequência habitual que vai do flerte ao casamento, chegando às vezes à viuvez, ou do flerte ao caso, em se tratando das amantes, com todo o jogo afetivo que estas sequências implicavam. Em todas as relações de sociabilidade, na verdade, o caminho que era trilhado em função do homem-suporte vai se desmoronando. E elas estão a conversar sobre seus divórcios e até sobre seus abortos (que a duras penas, às custas das vidas de muitas mulheres, sujeitas à clandestinidade, acabou por ser legalizado no país em 2007). Estão a discutir sobre seus trabalhos, os mais variados, inclusive nas engenharias, na construção civil, na arquitetura, na política, na administração pública, na economia, entre tantas outras funções até muito pouco tempo ocupadas somente por homens.

As estatísticas, herança daquele seu método seboso, natural a quem abre a boca e fala, menos pedindo que ordenando os fatos dos homens, confirmam aquilo que você ouve, corroborando os sinais do que para elas é uma promessa de liberdade: quem imaginaria, por exemplo, que em um país que registrava índices de alfabetização feminina em torno de 30% nos anos 30, nos anos de 2015, segundo o Instituto Nacional de Estatística (INE) português, a porcentagem de mulheres com curso superior completo ultrapassaria a porcentagem de homens (são 60,9% entre a população com curso superior)? Quem poderia prever que mulheres que há menos de cinquenta anos eram estimuladas ao papel de esposa e mãe, através de um forte aparato estatal-midiático, representariam 48,9% da população economicamente ativa empregada? Ou ainda, que entre os especialistas das profissões intelectuais e científicas, elas chegariam a ser maioria, 59,2%? Quem diria que a presença feminina na Assembleia da República, praticamente irrelevante, mesmo durante a primeira década pós-25 de Abril (gravitando em torno de 6%), alcançaria, em 2015, 33,3% das cadeiras do parlamento? Número que, na capital, Lisboa, entre as cadeiras da Assembleia Municipal, saltaria para 37,3%.³⁵ Índices atingidos – é bom dizer – por força da lei, nomeadamente, a Lei da Paridade, de 2006, que determinou a exigência da representação mínima de 33,3% de cada um dos sexos nas listas de candidaturas das autarquias governamentais. Porém, que se estabeleça uma lei nesse sentido, já soa a você mais que relevante. Política sempre foi, afinal, cacife de quem quer intervir na cidade. E cacife de homens, homens de elite, pelo menos desde que você se entende por gente. Desde que muita gente se entende por gente.

E imaginar que leis como essa foram instituídas, imaginar que no mesmo ano de 2006, o Conselho de Ministros da República atuou na criação de uma Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, bem como na institucionalização de um Plano Nacional para a Igualdade de Género, Cidadania e Não-Discriminação, assumindo como responsabilidade da administração pública e requisito de boa governança, a discussão e execução de ações que visassem dirimir as desigualdades na educação, no mercado de trabalho, na representatividade política e – como seria de se esperar na sua procura pela cidade – no planejamento urbano, permite uma mudança radical de postura do governo,

³⁵ As estatísticas apresentadas podem ser encontradas no site do Instituto Nacional de Estatística, disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpgid=ine_main&xpid=INE, e no relatório da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, intitulado *Igualdade de Género em Portugal – indicadores-chave (2017)*, disponível em: https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2017/07/AF_CIG_FactSheet.pdf. Acesso em: 18/01/2018. A exceção são os dados relativos à cidade de Lisboa, disponíveis para consulta no site da Câmara Municipal: <http://www.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: 18/01/2018.

na busca de erguer, mais que uma morada possível, uma existência mais crítica para uma coletividade permanentemente marcada por restrições no espaço. O Plano de Acessibilidade Pedonal da Câmara Municipal da própria cidade de Lisboa constitui-se como fruto deste planeamento, tendo promovido, desde então, debates e conferências (a partir de 2017, em parceria com a Universidade Nova de Lisboa), sobre a presença da mulher nas ruas, com o objetivo de pensar o espaço dentro de uma perspectiva de gênero, dando especial atenção para os problemas comuns enfrentados pelas mulheres nos espaços públicos, locais em que, de acordo com o Observatório Nacional de Violência e Gênero lisboeta, elas são cinco vezes mais propensas à discriminação que os homens³⁶.

O que você constata, portanto, é que a cidade se transformou no espaço, por excelência, da remodelação das relações de gênero, o que não é exclusividade portuguesa. Luis Mora (2008), em *Women's Empowerment and Gender Equality in Urban Settings*, ao investigar as configurações urbanas no século XXI, defende a hipótese de que o aumento da participação feminina em espaços antes ocupados prioritariamente por homens relaciona-se diretamente ao avanço mundial da urbanização. Hipótese com a qual você, prontamente, concorda. Não há como negar. São as cidades, pois, em qualquer lugar do planeta, que como centros políticos e de aglutinação populacional, os espaços que primeiro refletem os influxos das mudanças sociais: no contexto atual, são onde se verifica uma redução do núcleo familiar e do número de nascimentos, assim como um aumento considerável das taxas de divórcio, coabitação e reincidências matrimoniais; são onde cresce visivelmente o número de mulheres que sustentam economicamente suas famílias; de mulheres que residem sozinhas em suas próprias casas; onde as taxas de alfabetização e os níveis de escolaridade feminina são mais altos; os lugares em que a ocupação do mercado de trabalho é mais ampla, extrapolando a esfera doméstico-familiar; são nas cidades, enfim, que as reivindicações da mulher, em vários graus, sobretudo a partir das conquistas pleiteadas por grupos feministas, promoveram uma verdadeira revolução: nas estruturas socioeconômicas, nas instituições políticas, nos costumes, nos valores, nos papéis sociais e nas relações entre um gênero e outro.

As máscaras que você e eu atribuíamos a nossas personagens, então, e, a bem dizer, quaisquer outras que simulem uma identidade, são agora completamente obsoletas.

³⁶ Os dados recolhidos até o momento pelo Observatório Nacional de Violência e Gênero encontram-se reunidos no Primeiro Inquérito Municipal à Violência Doméstica e de Gênero no Concelho de Lisboa (2017), disponível em: http://fabricadesites.fcsb.unl.pt/onvg/wp-content/uploads/sites/31/2017/08/Apt-InqMunViolGen_site.pdf. Acesso em: 18/01/2018.

Não quero com isso dizer que a cidade oferece iguais condições para homens e mulheres, porque factualmente ainda não oferece. Se a população economicamente ativa é relativamente equitativa, em Portugal, elas continuam a ser marginalizadas no mercado de trabalho: para nos ater aos dados do citado INE (2015)³⁷, são apenas 35,8% nos cargos de direção de empresas e nas altas patentes da Administração Pública; apesar de serem majoritárias entre a população com curso superior, ocupam posições que exigem menor qualificação profissional (são 69,5% entre os empregos que não exigem qualificação); em Lisboa, elas predominam entre os trabalhadores com pouca formalização contratual, e os salários de mulheres nos mesmos cargos que homens chega a ser até €400 euros menor. Deveríamos acrescentar os dados preliminares do Observatório Nacional de Violência e Género, de 2017³⁸, os quais mostram que a insegurança e o medo condicionam os percursos traçados por elas a determinados lugares e horários: atividades de lazer, como bares e boates, atividades culturais, à noite, são menos frequentes para o sexo feminino; o assédio nas ruas e, principalmente, no transporte público, é um problema não-raro, e até determinadas ruas e paragens do autocarro, pouco iluminadas, tendem a ser evitadas. E apesar dos avanços nas políticas públicas, no plano da percepção masculina, cerca de 79% dos homens lisboetas acreditam que embora não haja problemas em uma mulher trabalhar, “o que a maior parte quer realmente é um lar e filhos”.

Nós poderíamos continuar listando outras questões, confirmadas por representações gráficas, números filtrados gelados – métodos hipervalorizados no repertório científico de leituras da cidade. Creio, contudo, que estas nos bastam para ressaltar que quando digo das máscaras de noivinhas serem hoje obsoletas na cidade, bem longe de negar a desigualdade e a previsibilidade de papéis sociais que grassam em uma sociedade secularmente patriarcal, quero tão-só chamar atenção para o fato de que, diante da fartura de matérias de expressão disponíveis no mercado midiático globalizado, a máscara da mulher livre e independente é a que parece preponderar na bolsa de valores.

Você percebe que uma consequência desta situação é que as mulheres estão participando ativamente do processo cultural, reivindicando o direito à voz. Sente-se radiante com isso. A produção literária de autoria feminina, diante da nova cartografia cultural da contemporaneidade, conquistou certa legitimidade (inclusive acadêmica), constituindo-se como uma inegável tendência dentro do mercado editorial, não só português (fenômeno atestado pelos estudos de Ana Paula Ferreira, 2000; Chatarina

³⁷ Idem 35.

³⁸ Idem 35.

Edfeldt, 2006; e Hillary Owen, 2012, por exemplo, ao verificarem o crescimento vertiginoso da produção, impressão e circulação de obras de mulheres em Portugal a partir dos finais da década de 70), mas do mercado editorial mundial (como sugerem Nelly Richard, 2002; e Sandra Goulart Almeida, 2015a)³⁹. Mais do que isso, o que lhe deixa radiante, é você perceber que já não é só “o homem” que, física ou literariamente, “cavalga por terrenos selváticos [e que, por conseguinte,] sente desejo de uma cidade” (CALVINO, 2003, p. 6). São as mulheres que, rompendo com os limites e as fronteiras com as quais tiveram que lidar para mapear sua existência, agora falam dos espaços de civilização que lhes foram cerceados. Não apenas o “espaço que [...] espelha ou reflete os sentimentos das personagens, servindo como pano de fundo a uma história ou personagens que receberiam o foco central” (ALMEIDA, 2015b, p. 16). Não apenas o “pessoal que é político”, o privado que engendra o público ou o corpo que engendra a cidade. É o espaço público urbano que assume o plano central da narrativa, tendo igual ou maior peso que a personagem, porque é preciso falar deste espaço – em seu caráter processual e gendrado –, é preciso falar direta e incisivamente sobre política, economia, arquitetura, história, porque isso também é assunto de mulher.

É nesse sentido que você se depara com a premência do espaço urbano como uma temática recorrente na literatura contemporânea de autoria feminina em vários países, abrindo uma fissura entre as produções literárias sobre a cidade, ao introduzirem vozes antes silenciadas, ou, simplesmente, relegadas à margem⁴⁰. Mas o que elege Teolinda Gersão como autora privilegiada, no universo de literatura portuguesa, é porque pela primeira vez, ou numa das primeiras vezes – a impressão, circulação e os meios de publicação literários são demasiado vastos e velozes no momento atual, para que você possa afirmar com precisão – uma escritora dedicou integralmente um romance à cidade de Lisboa. É claro que a escolha do *corpus* resultou também – como você avidamente estava a esperar – de outras razões acadêmicas, que se alicerçaram na postura assumida na produção ficcional, na vivência e na recepção da autora. Na produção ficcional porque,

³⁹ Não que isso seja gratuito. Nunca se circula livremente no mercado sem seguir o ritmo acelerado de investimentos e/ou desinvestimentos de capital. Ao lado dos processos de massificação e homogeneização global, característicos do modo de produção capitalista de nossa sociedade, não podemos nos esquecer de que a “fascinação com a diferença” é rapidamente mercantilizadora (RICHARD, 2002). Se por um lado, porém, o desejo, inscrito sob a lógica comercial do lucro, é estimulado pelo apelo de uma visão estereotipada dos sujeitos femininos como o outro ex-cêntrico – visão essa negada pelas próprias obras produzidas por mulheres –, por outro, a hegemonia gendrada do cânone e da produção literária em geral é desestabilizada.

⁴⁰ V., a este respeito, Almeida (2015a, 2015b).

embora Teolinda se demarque do feminismo⁴¹, “o fato é que um dos fundamentos básicos da sua obra é a luta pela subversão do espaço privilegiado do sujeito masculino com o objetivo de construir outro espaço no qual a mulher possa ter voz” (ORNELAS, 2005, p. 105). Mesmo que o foco principal da autora não seja dizer exclusivamente da opressão à mulher, é de uma sociedade centrada no homem que escreve, “onde a mulher ocupa pelo geral espaços vazios” (*ibid.*, p. 105), e intencionalmente ou não, “a realidade é que são corpos femininos, e não outros, os que são valorizados [...], que contribuem de uma maneira positiva para novas concepções do mundo ou para resistir à normatividade rígida e fixa de sistemas repressivos” (*ibid.*, p. 107). Na vivência, tanto porque ela própria, como mulher, vivencia essa desterritorialização como transeunte de cidades e sujeito dos movimentos de trânsito no espaço transnacional de circulação; quanto porque mantém, dada sua formação humanista – em Germanística, Romanística e Anglística nas Universidades de Coimbra, Tübingen e Berlim – e sua experiência docente como professora catedrática de Literatura Alemã e Comparada da Universidade Nova de Lisboa, um estreito vínculo com as reflexões sobre a arte contemporânea, e, em especial, sobre os estudos de gênero e espaço urbano. E, por fim, na recepção, devido à contribuição que vem trazendo para a História da Literatura Portuguesa, evidenciada na recepção crítica tanto nacional quanto estrangeira da autora, ganhadora de diversos prêmios e traduzida para mais de dez línguas em diferentes países: Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Itália, França, Espanha, Alemanha, Áustria, entre outros. Recepção sobre a qual justamente *A cidade de Ulisses*, como mencionei de início, pela recente publicação, deixa-nos a desejar.

Antes de mais, antes de qualquer rigor científico por trás de justificações dessas que porventura tenham sido pensadas somente após a leitura do romance – que você não se engane! – é pelo próprio romance em si. O texto é que privilegia estas ou aquelas teorias, e não o contrário. O texto que compõe espaços e é ao mesmo tempo um grande espaço a percorrer, tendo pés para andar, é quem primeiro fora incomodar o pensamento, abrir-se e se entregar ao encontro amoroso que suscita a reflexão.

⁴¹ V. carta de Teolinda Gersão a José Ornelas: “Me demarco do feminismo (em que muitas vezes me englobam), porque não aceito que nenhum ‘ismo’ (como nenhuma ideologia, igreja, etc.) me espartilhe dentro de um esquema, ou mesmo dentro de um horizonte de expectativa que de algum modo pudesse condicionar-me para agir, escrever ou pensar. Reivindico total independência e liberdade, na vida, como na escrita, e não enfileiro em nenhum ‘ismo’ porque todos se tornam redutores e de algum modo ‘fundamentalistas’ (mais tarde ou mais cedo...)” (GERSÃO, 1998, [s.p.]).

É aí que você se dá conta da desonestidade do método que tem usado até aqui, cartesiano, dedutivo, sempre explorando primeiro o tempo e o espaço para depois adentrar as obras, o “penso, logo existo” literário: abordar o geral para se chegar ao particular!, como se um tempo e um espaço definidos preexistissem aos textos... como se a relação entre literatura e sociedade fosse caminho exclusivo e unidirecional... Sim! Você está cansado da frustração e da mentira desse método. Mas você é covarde. Prefere não se abster tanto. Não por acaso você somente admite agora o que há já algum tempo se podia perceber. Não tem a coragem de Cecília, ou, para retomar corpos seus conhecidos, das três Marias, de levantar grimpas contra os usos que você aprendeu a ter na escola, foi obrigado a ter, se quisesse passar de ano, se quisesse não reprovar. Fica a dúvida quem passou por quem: se você que passou pelos anos, ou os anos que passaram por você.

Para todos os efeitos, você compreende que todo corpo é prenhe de desejos: ninguém cai impunemente vazio seja em águas do rio ou em águas de escrita – constata. E você se salvaguarda justificando que qualquer relação, por mais que se jure o contrário, que se queira o contrário, pressupõe a criação de expectativas. Não podemos nos esquecer de que uma noite de sexo e nada mais, não deixa de ser uma expectativa. E estas leituras, por mais distantes que algumas delas estejam de uma noite de sexo, em algum momento lhe despertaram prazer, tanto que são aquelas as quais repetidamente tem. São suas expectativas. O problema não é tê-las – você afirma de si para si. Como diz o ditado português, “quem espera sempre alcança, nem que seja um coice na pança”, o que não seria ruim por inteiro. Um coice, ao menos, lhe tira do lugar. O problema – continua – é querer forçar os corpos com os quais se relaciona a moldar-se e enquadrar-se dentro de um desejo que é só seu, e ainda ousá-lo dizer universal. A indagação que ouviu na introdução vale também aqui: “como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia monstros apocalípticos?” (LISPECTOR, 2017, p. 47). Você sente a tentação do que passou a chamar “argumento de afinidade”: pensa em Paloma Vidal (2017), que na preparação que faz ao romance de Clarice, *A hora da estrela*, de certo modo, vai na mesma direção que você, perguntando-se sobre as condições de legibilidade (e reescrita – toda leitura é uma reescrita) do romance, que lhe exige “persistência e loucura”, que lhe modifica o modo de escrever, que lhe conduz ao abandono de tudo o que pretensamente sabe, ao abandono do desejo (o desejo-saber, não o desejo-sabor!). “Preparar é uma forma de começar” (VIDAL, 2017, p. 36) – ela diz. É o que você está fazendo nesse percurso, com estas leituras: preparando, preparando-se.

Nessa esteira, ao deixar os corpos vários de Penélope, em sua primeira incursão, você quer adentrar o romance gersiano (“a minha obra? A minha alma principal? Um caco” [PESSOA, 1993, p. 281]). Lembra-se bem de que esta foi a terra que lhe prometi focalizar ao cartografar a Lisboa que não é de Ulisses, do meu objetivo de investigar como a obra de Teolinda Gersão apropria-se, reescreve e reinventa, com “olhos de sim e de não” (ACU, p. 72), o espaço urbano lisboeta, num diálogo com nosso legado cultural: que novas figuras da mulher e da cidade soariam a seus ouvidos? Que novos dramas, que novos amores, deixariam-se (não voyeuristicamente, você quer participar) observar por seus olhos, vivenciar em seu corpo? Partindo do princípio de que “o olhar concentra em si a inteligência e as paixões”, caberá a você “estabelecer um contato corporal com o corpo erótico do texto” (FARIA, 2011, p. 125). Afora personagens secundárias, somente mencionadas, três são as mulheres que figurarão material e concretamente no romance (de três capítulos⁴² – o número três, dizem, é simbolicamente importante): Sara, a juíza que é o atual amor de Paulo Vaz no tempo presente da narrativa, mencionada apenas de passagem no capítulo inicial e final; Luísa Vaz, a mãe de Paulo, artista por gosto, sem cátedra, recuperada nas lembranças que ele tem da infância; e Cecília Branco, também artista plástica, e antiga namorada de Paulo, com quem ele dividirá o protagonismo na história que se conta sobre Lisboa. Você olha para o calendário, por ser hábito frequente calcular datas e produtividade. O que lhe chama atenção dessa vez não são datas, é um aforismo de Santo Agostinho: “O número três é como se trouxesse consigo a perfeição, porque é tudo. Tem, na verdade, princípio, meio e fim”. Seria um sinal? De repente, (explosão): que firinfinfin! a referência de Santo Agostinho era a Santíssima Trindade, que não cedeu um espaço sequer ao feminino na sua onipresente *vestigia trinitatis*. Além do que, trindade em unidade é “maldição pra homem. Mulher é desdobrável” (PRADO, 2010, p. 09). Estas são.

O sinal é que você se sente preparada/preparado. Mas não será fácil encontrar essa tal cidade de mulher. Dentre todas as dificuldades que você, pelos corpos anteriores já pode pressupor, a maior delas é não ter boca pela qual falar. E nem Cecília, a protagonista que é a versão transfigurada de Penélope e de todas as outras personagens, por razões que não vem ao caso nesse momento, e que ainda não posso lhe contar, concreta e aparentemente não a tem. Digo “aparentemente, porque na verdade nunca nada é fácil. E nada é o que parece, como em todos os casos a experiência prova” (ACU, p. 16).

⁴² Capítulo 1 (1. Em volta de um convite; 2- Em volta de Lisboa; 3. Em volta de nós), Capítulo 2 (Quatro anos com Cecília) e Capítulo 3 (A cidade de Ulisses).

3.1.1- *Em volta de um convite*

Tudo o que você ouve, de princípio, no jogo que sempre daí começa, é uma voz à sua volta, que pesa milênios sobre a ausência de forma e o vazio, quando em meio às trevas sobre a face do abismo, você ainda não é. Será em breve. Se descender de Adão, o será primeiro, como determinou o Senhor. Serpente? Por enquanto, nenhuma. Nem serpente, nem Eva. História recente, acontecimento diegeticamente presente: no lugar da árvore do meio do jardim – melhor digo –, com a árvore do meio do jardim, nas páginas de abertura d’*A cidade de Ulisses*, você vê o gabinete do diretor do CAM, Centro de Arte Moderna português, de cuja janela Paulo Vaz – o dono da voz narrativa que não é de Deus, mas porque à imagem e semelhança com o Altíssimo, é como se fosse –, avistava um outro e mesmo jardim, da Fundação Calouste Gulbenkian. Não “foi apenas uma conversa prévia, sobre as linhas gerais” (ACU, p. 11). Paulo Vaz enganou-se. Desde a *Odisseia*, reuniões de homens inauguram o dia, iluminam a aurora, são o coração da cidade. E desde a Sagrada Escritura é que os ardis do Diabo, as estratégias de persuasão, como as utilizadas pelos homens nas assembleias gregas, não se podem subestimar. São costumeiramente acompanhadas da bajulação egoica que a qualquer santo agrada. Não que o Diabo exista nessa narrativa (se bem que Deus, santos e o Diabo sejam caminhos inexoráveis nas histórias de Portugal). Porém, “a pergunta final” (ACU, p. 11), dirigida ao narrador pelo diretor do CAM, entre frases de circunstância e o elogio a um currículo e obra invejáveis, é igualmente um convite à maçã:

Pretende dirigir convites a um número considerável de artistas plásticos, para proporem, em exposições diversas, o seu olhar sobre o país. Atendendo ao meu currículo tinham pensado, em reunião recente, que a primeira exposição poderia ser a minha. E, se eu estiver de acordo, sugeria-me que o tema fosse Lisboa. Ou seja, o meu olhar sobre um ou alguns aspectos de Lisboa [...]. Depois de serem aqui inauguradas e durante algum tempo abertas ao público, estas exposições irão circular por vários países. Gostaria para já de saber se o projecto me interessava, concluiu (ACU, p. 11-12).

A conversa não se prolonga muito. É tentativa infrutuosa do pobre Diabo, que, sem Eva, não consegue convencer Paulo Vaz-Adão. A tentação ao artista é grande: como não sentir repercutir em si – Paulo Vaz é também Ulisses – a “idade contemporânea do português-marinheiro d’outrora” (SILVEIRA, 1990, p. 101), uma nova possibilidade de levar Lisboa e Portugal numa outra expedição marítima pelo mundo, através da arte? “Para milhões e milhões de pessoas letradas do globo, Portugal não estava no mapa [...].

E Lisboa era provavelmente a mais desconhecida das capitais da Europa” (ACU, p. 12). É “claro”, então, que “poderia aceitar o convite” (ACU, p. 12). E talvez tivesse realmente aceitado, cedido, de imediato, à túnica dos vícios da cidade, não fosse, para tranquilizá-lo, a sorte de uma vista ordeira do jardim: “É um jardim de muito verde [...]. O verde é uma cor tranquilizante. As linhas do jardim também. Horizontais e verticais. Árvores e água. Céu, um lago, placas de cimento rodeadas de arbustos, e vastas extensões de prado” (ACU, p. 12). E você não pode se esquecer da criação do sexto dia: pessoas, aqui e ali, lendo livros, pares de namorados abraçando-se, crianças brincando na relva, sob olhar das mães, e tudo que, harmonicamente, como disse Deus, era bom. Em outras palavras, “o paraíso é um jardim, o jardim um paraíso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 604). E como tal, por desígnio divino, símbolo do poder do homem sobre a terra e o que nela habita: “Sabe-se que o paraíso terreno do Gênesis era um jardim e que Adão o cultivava” (*ibid.*, p. 604). Sabe-se que, antes que Eva tenha sequer existido, “tudo que Adão chamou a toda alma vivente, isso foi o seu nome” (Gênesis, 2, 20). A culpa não era de Deus. Não haveria de ser. A Ulisses, reverberava o Jardim das Hespérides, em que Hera plantara os lindos pomos de ouro que recebera de presente de Gaia, no casamento com Zeus. Como Eva, as ninfas que davam nome ao olímpico jardim não foram vigilantes: usaram dos frutos de ouro para benefício próprio. O jardim, assim, mesmo o grego, por justificações dessas que a história dos homens contou, só poderia ser símbolo do poder masculino e, “em concreto, seu poder sobre uma natureza domesticada, [...] símbolo de cultura oposto à natureza selvagem, de reflexão frente ao espontâneo, de ordem ante à desordem, de consciência ante à inconsciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 604). Não à toa, é a simetria das linhas horizontais e verticais que, junto do verde, e as geométricas placas de cimento junto aos arbustos, acalmam os ânimos de nosso pretense protagonista, que ardia em desejo por provar a maçã.

Seja por que fosse, “neste caso iria recusar: [...] Vou dizer que não” (ACU, p. 13). Deus ordenara isto claramente tempos atrás. Paulo não tinha dúvidas de que se tratava de uma cilada:

[...] não tenho dúvidas de que se trata de uma cilada. Qualquer exposição sobre Lisboa, mesmo limitada a apenas um aspecto, é um objectivo minado: uma cidade com trinta séculos baralha-nos as perspectivas. O que quer que se faça, o resultado nunca passará de um work in progress, uma proposta de trabalho, ou o que quiserem (ACU, p. 16).

Só que as afirmações sobre um tempo futuro (“iria” e “Vou dizer”) não negam o aceite: tudo no mundo começou com um sim. É aí que, de repente, acontece uma coisa inaudita, que estremece as estruturas do herói. Paulo Vaz deixa o jardim, caminha em direção à cidade, pela rua António Augusto de Aguiar, onde tinha deixado o carro estacionado – você nota que ele faz questão de nomear. Ele recebe a ligação de Sara, de quem por ora nada sabemos. Do diálogo breve, só escutamos algumas frases de Paulo Vaz: “Sim, já saí da Gulbenkian. Depois te conto. Vou dizer que não” (ACU, p. 13). De Sara, prevalece o silêncio. E pouco antes do momento em que, imerso num “trânsito intenso”, ele quase colidiu com outro carro, que freara de súbito ante o semáforo amarelo, é que transitamos em direção a um tempo e espaço outro, quando ele imagina o que Cecília teria feito em seu lugar. Você ouve, paralela à voz do narrador, uma voz breve, contida, uma voz que você chama intersticial: “Na verdade esse projecto já existe, terias dito de imediato ao director do CAM. Há já algum tempo que trabalhamos nele, eu e o Paulo Vaz. Se ele estiver de acordo aceitamos com prazer a proposta” (ACU, p. 13). A voz da mulher, até aí inexistente, não vem das costelas do homem; vem da imaginação, e, insensata e saltitante, a moça corre a contar, “com entusiasmo, e de certeza rindo, essa conversa” (*ibid.*, p. 14), isto é, conhecendo Cecília – posso adiantar-lhe –, que antes mesmo da conversa ou de qualquer consulta a Paulo, dotada de vontade própria, independente da de Paulo, ela arrancaria a maçã da árvore como se fosse a coisa mais fácil e natural do mundo, comeria, e só depois instaria o companheiro a provar a maçã: Coma, Adão! – diria. Se ele não quisesse, paciência! Se satisfaria sozinha. “Se[!] [essa conversa] tivesse alguma vez acontecido”, se uma “instituição credível” (ACU, p. 14), como Paulo o diz, creditasse às mulheres ter um corpo próprio na História, falar a cidade, viver a cidade.

O estremecimento que a mulher traz é por demais forte para o protagonista. E também o seria para você, não estivesse mais experimentada/experimentado que outrora. Os papéis homérica e bíblicamente destinados estão trocados: Cecília-Eva domina a situação. Cecília-Penélope ultrapassa a porta da casa, e, contrariando as regras da provinciana Ítaca, invade as assembleias em que só homens imperavam, para discutir e tomar frente sobre o futuro da cidade. Paulo Vaz, como os descendentes de Adão e de Ulisses (Telêmaco, se você recuperar à memória, numa assembleia com os pretendentes

de Penélope, não consente a presença da mãe⁴³) ainda tenta anulá-la, mostrar seu poder de homem: incute em Cecília a crença no impossível, no insólito, a irreflexão dos próprios atos, o (que chama) “facto” de nenhum dos dois ter “levado a sério essa ideia de fazer uma exposição sobre Lisboa. Era um divertimento, um jogo privado com que desafiávamos a imaginação um do outro” (ACU, p. 14) – justifica. As poucas palavras que diz, contudo, mostram-no perturbado, porque como artista sabe, tão bem quanto Cecília, que o jogo se opõe ao “senso de utilidade, e é exatamente como uma tomada de consciência que transgride o trabalho, que surge a atividade estética” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 91). Ele poderia fazer alguma coisa completamente diferente do que Cecília faria. Todavia, o que “eventualmente” lhe “poderia interessar era recuperar esse projecto que existira anos atrás” (ACU, p. 15). A resposta que dá é, inclusive, idêntica àquela que imaginou que Cecília daria: “Na verdade esse projecto já existe, trabalhei nele em tempos com Cecília Branco. Se ela concordar, aceito vosso convite” (ACU, p. 15). Você imagina se não arde aqui no artista propriamente o desejo pela maçã ou por autoafirmação: será que ele, como homem, deveria temer o que a mulher tão prontamente respondeu com um projeto concreto? As palavras são praticamente as mesmas. A correspondência entre o jogo e atividade estética de criar, com que Cecília e ele olhavam a cidade, se repete. Quando na carta imaginada ao diretor do CAM, Paulo diz aceitar o convite, afirma que conquanto o “*projecto das exposições itinerantes possa ter alguma utilidade para o país, nestes tempos de crise, nos tempos de cão desta crise*”, as razões da aceitação não são essas, “*são sobretudo pessoais*”: “*É essa de resto a verdadeira razão que me leva a aceitar o convite: Recuperar um projecto de que também ela [Cecília] fez parte*” (ACU, p. 16-17). “*As mulheres foram fonte de energia ou ponto de partida para muito do que produzi*” (ACU, p. 18). Nada disso, no entanto, entrou nem entrará para o registro da história: “*nunca irei, como é evidente, escrever-lhe esta carta, meu caro director. Apenas lhe enviarei um destes dias [...] duas ou três linhas convencionais. [...] Tudo o mais ficará naturalmente a salvo, fora do seu alcance e do de toda gente*” (ACU, p. 17).

À medida que lê, você vai sendo inundada/inundado de perplexidade. Esperava encontrar Cecília e as noivinhas com as quais conviveu no tempo em que estava se formando. O tempo diegético é 2010! Queria que elas lhe guiassem nessa expedição. Uma

⁴³ “Recolhe-te, pois, a teus aposentos, e cuida dos teus afazeres: o tear e a roca. Queres que tuas criadas te acompanhem? Retira-se com elas. Discurso é tarefa de homens, sobretudo minha. Quem manda nesta casa sou eu” (Odisseia, I, 356-360).

voz narrativa masculina era coisa que nem de longe presumiria encontrar – principalmente na obra de Teolinda Gersão, já que, dentre todos os romances que ela escreveu, este é o primeiro a trazer um homem como narrador. Quase todas as obras da escritora, incluindo a contística, focavam na relação desigual entre a mulher e o homem. O corpo feminino é que representava nos diferentes textos “uma força construtiva positiva” na afirmação da linguagem (ORNELAS, 2005). E o que surpreende é que Paulo Vaz fala e age de maneira que pouco se diferencia daquela que você se acostumou a ver. Desde que mundo é mundo, no mundo e na Lisboa que se criaram a partir da palavra masculina de Deus, Adão teve a precedência de habitar a terra. Eva veio depois, como se hóspede fosse. Isso se repetirá não só na criação da terra; se repetirá igualmente na criação das cidades. No livro do Gênesis, é numa árvore genealógica só de homens, que os filhos de Adão, na formação das civilizações, tomarão terras habitadas por mulheres, não nomeadas, e a partir da conquista, da terra e da mulher, construirão, pela força de trabalho e pela luta, se necessário fosse, cidades, batizadas pelos nomes de seus filhos homens – acontecimentos sucessivos, como a demonstrar a continuidade da mesma história.

Desde que mundo é texto, na Lisboa que se criou a partir do mito da fundação da cidade por Ulisses, a despeito da etimologia improvável (Ulisseia, Ulissipo, Ulissipona, Lixbona, Lixboa), pouco ou nada ficou de Ofiúsa, aquela que habitou Lisboa, antes de ser Lisboa, isto é, enquanto floresta, antes de ser cidade (não sei se pela ânsia de apagar a metade mulher que era, ou a metade serpente, o que não sei se aos homens teria alguma distinção). Dela, talvez, nem mesmo você, leitora/leitor especializada/especializado, tenha ouvido falar. Trata-se de uma lenda de muito maior circulação na oralidade, recolhida ao lado de muitas outras na coletânea de Gentil Marques, *As Lendas da Nossa Terra* (1955). A história em si nem é original. Ulisses, ao deixar Troia, chega a uma terra cheia de perigos, habitada por híbridos de mulheres e serpentes. A rainha Ofiúsa, graças à astúcia do herói, logo se apaixona, para ser pouco depois enganada para que o navegante pudesse prosseguir a viagem. O malogro é que com Ofiúsa tendo sempre habitado a terra portuguesa, seja Ulisses, ao nela aportar, quem anuncie a edificação da “cidade mais bela do universo”, que chamaria sua e mereceria seu nome: diz a lenda que “num grande esforço, ergueram-se edifícios, abriram-se jardins, fizeram-se ruas! As serpentes, lideradas pela rainha, já não atacavam os operários”. Nem por eles eram mortas. “Agora as mulheres serpentes reuniam-se e cantavam para que os homens trabalhassem” (*passim* MARQUES, 1955, [s.p.]). Curioso é que tão patrióticos portugueses guardem a imagem do estrangeiro Ulisses em detrimento da nativa Ofiúsa, que, pelo artificioso herói, morre

apaixonada e enganada, e num esforço inútil por alcançá-lo, longe ao mar, forma, nas contorções da morte, as tais sete colinas, honra da cidade. Sete, no esforço – você ressalta – da comparação com Roma, de um desejo recalcado, mais forte que a quista razão, de fazer-se império, Império do mundo, Império de Cristo.

A verdade é que Ofiúsa, em Lisboa, nunca pôde bancar a menestrel. Os antigos ainda a referiam como nome equivalente ao Cabo da Roca, coisa que no presente se perdeu. “Sobre a relação de Ulisses com Lisboa”, pelo contrário, “já tudo tinha sido inventado” (ACU, p. 35). Se verdade não era, no mínimo garantia-se pela verossimilhança. Provariam-no numerosos vestígios e peças de cerâmica gregas nas proximidades da cidade, rotas marítimas que ligavam Grécia a Portugal, textos de historiadores desde a Roma antiga, que ignoraram por completo a presença dos nativos ibéricos que comerciaram com os fenícios cinco séculos antes de Cristo – encontro que é uma das origens mais remotas da cidade: Asclepíades de Mirlea, no século II ou I a. C., escrevera que “em Lisboa, no templo de Minerva, se encontravam suspensos escudos, festões e esporões de navios em memória das errâncias de Ulisses”; no século I d. C., a *Geografia* de Estrabão afirmava que “Lisboa se chamava Ulisseum por ter sido fundada por Ulisses”, coisa que Solino, no século IV, e Santo Isidoro de Sevilha, no VII, repetiriam: “Olissipona foi fundada e denominada por Ulisses, no qual lugar se dividem o céu e a terra, os mares e as terras” (*passim* ACU, p. 36). Se num primeiro momento, espalhar a presença de Ulisses e ligar Lisboa à cultura helênica era mais desejável aos romanos para apagar, com a origem fenícia, o gosto da derrota contra os cartagineses (descendentes dos fenícios), nas guerras púnicas, e que estiveram anteriormente aos romanos na cidade, num momento posterior, não seria menos vantajoso apagar Ofiúsa: como o nascimento de uma cidade que se queria tão próxima do Filho primordial poderia estar associado novamente à simbiose entre uma mulher e uma serpente, origem do pecado original? O sexto dia nunca foi, nem poderia ser, dos selváticos répteis, nem das selváticas mulheres, quer miticamente, historicamente, arquitetônica ou academicamente.

Historicamente, a irrupção de uma presença e de uma fala feminina em espaços que lhes eram senão proibidos, circunscritos, você viu, é acontecimento recente, dos finais do século XIX em diante, subsistindo

um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres, como se [...] elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento (PERROT, 2005, p. 9).

Assome-se a isto, o que Michelle Perrot classifica como “defeito de registro primário”, uma carência de traços no domínio das fontes nas quais o historiador se alimenta, consideravelmente agravada quando se trata de registros documentais relativos à presença das mulheres em espaços públicos. A Bolsa de Valores, o Banco, o Parlamento, os clubes, círculos e cafés, as bibliotecas, eram espaços de sociabilidade exclusivamente masculina, e foram justamente aqueles que a História convencionou chamar cidade.

Arquiteticamente, desde a Grécia, Roma ou Egito antigos, espaços em que a arquitetura citadina se desenvolveu deveras, tornando-se referência para pensar as configurações urbanas mais modernas, até finais do século XIX, não há registros de nenhuma mulher arquiteta ou urbanista. “Se o Egito teve rainhas, senhoras no comando do aparelho estatal, mulher alguma reinou no campo da arquitetura. Não é diversa a história da arquitetura e do urbanismo das cidades clássicas do Ocidente, a exemplo de Atenas e Roma” (RISÉRIO, 2015, p. 46). Sabemos os nomes de inúmeros profissionais da área a partir de documentos extensivos; quanto às mulheres, permaneceram excluídas de qualquer registro de participação na conceituação, no desenho ou na feitura dos ambientes construídos. Quem sabe tenham existido. Sobretudo no Egito, onde os conhecimentos na área de construção civil eram próprios ao cotidiano familiar, transmitidos de geração em geração. E se talvez existiram em outras épocas e espaços, quem sabe se tenham omitido sob a máscara de homens – pais, maridos, filhos, pseudônimos masculinos, sob a máscara de Paulo’s, que às vezes, menos por maldade e maledicência que por medo ou respeito protocolar às tradições, deixaram essas histórias privadas a salvo *das instituições e de toda gente*. É inquietante que, em Portugal, seja somente no início do século XX, em 1935, que a primeira mulher se licencie em Arquitetura: Maria José Estanco. E revoltante que, apesar de destacar-se, com menção honrosa, de melhor aluna do curso, tenha sido rejeitada pelos ateliers e, pior, caricaturada e vilipendiada nos jornais da época que defendiam como impensável que uma mulher construísse projetos de arquitetura e urbanismo exequíveis.

Nem academicamente a presença de Ofiúsa (ou da mulher) parece ter sido interessante. Raul Miguel Fernandes (1985) fala de *Ulisses em Lisboa*; Justino Mendes de Almeida (1992), *De Olisipo a Lisboa*; Maria Helena da Rocha Pereira (1993), sobre *Ulysses e a Mensagem*; Aires A. Nascimento (2003, 2006), *d’Os Epónimos Míticos de Lisboa e Ulisses em Lisboa: Mito e Memória*; Leonor Santa Bárbara (2008), *Ulysse et Lisbonne – Le Mythe et la Fondation de la Cité*; Rogério Miguel Puga (2010), *d’A*

odisseia de um mito: diálogos intertextuais em torno da fundação de Lisboa por Ulisses nas literaturas anglófonas. A origem e apropriação do mito de Ulisses foram já satisfatoriamente estudadas, tendo sido objeto de contemplação até em leituras desta Lisboa de Teolinda Gersão, como no artigo de Rogério Miguel Puga (2013), *Vt pictura poesis: reconfigurações artísticas do mito da fundação de Lisboa por Ulisses em A Cidade de Ulisses (2011), de Teolinda Gersão*, ou na dissertação de Licia Matos (2013), *A cidade de Ulisses: resquícios da Odisseia em Lisboa*.

Natural, pois, que “no castelo de São Jorge a Torre [seja] de Ulisses [...]; na Rua do Carmo a Luvária [seja] de Ulisses [...], no Largo da Misericórdia a livraria [seja] Olisipo; [que haja] a Ulisseia Filmes; a editora Ulisseia; [e tenha havido] [...] a editora Ulissipo” (ACU, p. 35). É que “ao longo dos séculos” a História sempre foi “de mulheres esperando, sozinhas, de filhos crescendo sem pai. Foi assim nas cruzadas, nos Descobrimentos, na guerra colonial, na emigração, até ao século XX” (ACU, p. 39-40). Se Ofiúsa não poderia marcar a cidade, Penélope tampouco, tão logo porque de Ítaca nunca saiu. De casa nunca saiu. Lisboa está pesada de presenças passadas, cheias de pó. A rua em que você pisa é por demais pegajosa e suja de pés e esperma, contínua e sobressaltadamente derramados, para que você possa esperar qualquer coisa contrária. O pressuposto é, então, que você, como eu, mulher ou homem, é Ulisses, é Adão, é Paulo Vaz. Este fora o método de sempre da aprendizagem. A cidade “havia pelo menos dois mil anos” era de Ulisses, “o nome” parecia “irrecusável” (ACU, p. 34): “a viagem de Ulisses [é que] era a vida de todos nós [...]. A primeira palavra, abrindo o livro [da *Odisseia*], era a palavra ‘homem’” (ACU, p. 39). Não mulher. Quando Deus criou homem e mulher, “ele os abençoou e os chamou Homem (Gênesis, 5, 2). Não foi diferente com as primeiras mulheres a surgirem no romance: de Sara, embora presente em uma breve ligação, não ouvimos a voz. E Cecília não é mais que uma sobredestinatária, presa ao discurso reportado do narrador, metaforicamente desenhada nas telas de Paulo Vaz, com o rosto ligeiramente voltado de lado, sem contornos precisos, com o pé ainda estendido de quem acabara de subir na vespa já em movimento, encostada ao corpo de Paulo, que é quem a conduziria pela cidade, “enquanto as ruas desaparecem em volta” (ACU, p. 15). Até quando – você se pergunta – as mulheres entrarão no bonde em movimento, cheio de pernas, pernas brancas, pretas, amarelas, todas de homens, sem a primazia da condução? Até quando os rostos femininos não terão contorno, e as ruas desaparecerão ao redor? “E Lisboa era porventura um bom lugar para se pensar nisso” (ACU, p. 47).

Assim é que, contra a sua vontade, é pelo olhar de Paulo que você verá florescer a mulher que tanto procura e que, no presente da narrativa, está ausente. Rastrear o invisível é que, talvez, seja seu convite e desafio. E como mapear cidades invisíveis? Esta é apenas uma das muitas interdições em jogo no romance. Mais que intrigada/intrigado, você está irritada/irritado. Respira fundo, acerca-se dos perigos, toma coragem e parte para sua aventura, parte com seu olho, seu ouvido e todo seu corpo vibrátil. Quer tentar entender essa situação tão paradoxal que está sentindo no ar. Você sai. Vai “montar o estaleiro e trabalhar” (ACU, p. 18).

3.1.2- *Em volta de Lisboa*

Antes de tudo, você retorna à aparição da mulher. Quer encontrar traços de uma carpintaria feminina na narrativa – carpintaria ou, para sermos mais fiéis à cara figura de Penélope que tem nos acompanhado, tecelagem, visão acertadamente mais apropriada a cidades de papel, dada a origem latina do vocábulo texto (*textum*) significar também tecido. Observa atentamente o primeiro encontro de Paulo e Cecília (tem em vista o que as pessoas dizem: “a primeira impressão é a que fica”). É na altura de 1982. Ela tem 18 anos e está numa sala de aula, iniciando o curso de Belas Artes, em Lisboa. Ele está bem ali, defronte, era uma espécie de assistente das cadeiras de professor, enquanto não conseguia se manter “artista a tempo inteiro” (ACU, p. 18). Você ainda não sabe nada de nenhum dos dois, nada além daquele breve espaço da sala de aula em que encenavam os papéis de professor e aluna (o que seria, por princípio, bastante significativo, principalmente se tivermos em conta a imagem tradicional da/do professora/professor detentora/detentor do conhecimento transferido à/ao aluna/aluno). E ela era atenta, observadora, anotava tudo em seus pequeninos cadernos; ele, entretanto, apesar de hábil e cauteloso conquistador, vestia mal a pele de mestre, quem dirá do tradicional: “as aulas eram uma ocupação menor e provisória para ganhar dinheiro. Logo que pudesse iria deixá-las” (ACU, p. 18). E por isso sobrepunha-se à matéria, ator de um espetáculo todo feito para Cecília.

Você já sentiu aquela ânsia, aquele frio na barriga, de primeiros encontros? Misto de desejo, euforia, ansiedade, receio do que há de vir? A coisa ia além da possibilidade de ensinar ou aprender o que as aulas ofereciam. Cecília poderia “ver (examinar, avaliar) [Paulo Vaz:] a cor dos meus[seus] olhos, o formato do nariz e das orelhas, os óculos, as mãos, a roupa que vestia” e quiçá “sentir o cheiro da loção que pusera de manhã” (ACU, p. 19). Só que é nela, que você, como ele, está interessado. Você acompanha uma

descrição que percorre despididamente o corpo feminino, “de uma só vez, ou lentamente, escolhendo um detalhe depois de outro: os cabelos castanho-claros, com nuances loiras, contrastando com a pele bronzeada, os olhos grandes, entre o cinzento e o verde”, questão que “teria de esclarecer quando estivesse mais de perto e a outra luz. Quando, por exemplo” Paulo Vaz a “beijasse” (ACU, p. 19), abandonando-se ao calor das bocas, repletas de sorrisos. Curiosamente, você espreita a maneira como Cecília se vestia, “que nunca era ostensiva nem provocante, era pelo contrário, discreta, levemente sofisticada” (ACU, p. 20), a despertar o desejo de despi-la; aprecia a “forma peculiar de rir e de dançar” que ela tinha, “marcando o compasso com os pés no chão e batendo palmas, para criar um ritmo” que a “fazia ondular, a partir de um ponto central, a meio da coluna, [...] balançando as ancas como as mulheres africanas” (ACU, p. 28); repara “os gestos, o vestido, os cadernos de apontamentos, a caneta, que nunca era uma esferográfica qualquer, a caixa dos óculos escuros, a fita ou o gancho que trazias no cabelo” (ACU, p. 23), tudo, enfim, concorrendo com aquela alegria visceral que a fez escrever, um dia, na areia molhada da praia do Guincho: “Eu, Cecília, decreto o fim da tristeza. E da melancolia” (ACU, p. 28).

E o que dizer do sexo de Cecília? Aliás, o que sentir no sexo com Cecília? Porque o sexo não “pode ser visível. Porque não é: faz-se, sente-se, vive-se, fica na pele, no corpo, na alma, na memória, mas está para além do que os olhos podem alcançar [...]. Só depois se podia, sempre de modo imperfeito e aproximado, falar” dessa experiência (ACU, p. 20). Talvez, por isso, nos vários encontros amorosos de Ulisses, Homero, tão descritivo, tenha se furtado dos pormenores do ato sexual: “Contá-lo é como contar uma viagem de barco a partir da margem, analisando as oscilações da água e as posições do navio, sem ter embarcado. Quando a única coisa real era a viagem” (ACU, p. 20). Além disso, o que acontecia com Cecília ia bem mais fundo que a fisicalidade do encontro entre as superfícies dos corpos. Entre Ulisses e Penélope não deveria ser diferente. Do contrário, Palas Atena não teria estendido em tamanha duração a noite do reencontro, premiada menos pelo sexo em si, que pelas palavras, do contato na maioria das vezes furtivo entre os dois. Eram um homem e uma mulher. Contudo, diversamente do encontro homérico, entre Paulo e Cecília, Paulo não tinha o privilégio da fala, pelo menos não naquela altura em que era personagem do acontecimento, e não seu narrador. Ambos falavam. Eram “amantes carnis” e “mentais” (ACU, p. 21) – você atenta que no corpo de Cecília uma coisa não se dá sem a outra. Trocavam “experiências, descobertas, memórias, opiniões” (ACU, p. 21), que, independentemente de serem opostas ou coincidentes, circulavam num

fluxo de intensidades ininterrupto, arrastando-os, transformando-os, colocando-os em estado de constante devir. Trocavam palavras. A linguagem era uma pele que se esfregava no outro, que se roçava no outro, fazia tremer de desejo (BARTHES, 1991):

Fazer amor ou falar contigo tinham algo em comum: num caso ou noutro deixávamo-nos ir, cedendo a uma espécie de música interior, excitávamo-nos mutuamente, num jogo de prazer em que a tensão crescia. E de repente, do encontro dos corpos ou das palavras, algo explodia e brilhava e se tornava imensamente claro: o amor, ou uma qualquer visão das coisas do mundo (ACU, p. 21).

Toda uma atividade do discurso vem envolver você pelas palavras, acariciar-lhe, tocar-lhe. Todo o fascínio e admiração que são primeiro construídos, metonimicamente, pelo discurso do narrador, sobre aquele corpo de inultrapassável sedução, rompem as fronteiras da página, estendem-se a você, como se Cecília entrasse sem bater também à sua casa, beijasse-lhe os olhos, a boca, o pé do ouvido, e corresse, furtando-se na memória. O corpo dela é um outro universo a explorar. Um corpo cindido, duplamente outro: de um lado, o corpo propriamente, a pele, os olhos, os cabelos, roçando o tecido leve da blusa; de outro, a voz, contida, sujeita a acessos de afastamento, porque só acessível a você pelo discurso do outro que é Paulo Vaz, com quem você persegue as partes na busca de um todo irrecuperável. Irrecuperável tanto como espaço de significação (são as leis da física: você não pode estar onde o outro está), quanto pelo tempo, na busca da recomposição de um corpo que, preso ao passado que a memória atualiza, é sempre lacunar.

Você escruta longamente aquele corpo, amado pelo narrador, como se quisesse ver o que tem dentro, como se a causa do seu desejo de encontrar a cidade da mulher estivesse na mecânica do corpo de Cecília. De certa forma estava. Não nego. Foi o que aprendeu até aqui: “as cidades revelam os corpos de seus moradores, [...] elas afetam os corpos que as constroem e guardam, em seu modo de ser e de aparecer, os traços desta afecção” (SANT’ANNA, 1995, p. 17). Mas em que medida não se trata também de uma pulsão narcísica sob o corpo adverso? E quem é que deu garantias que o escrutínio e a decomposição das partes podem explicar o funcionamento unificado do todo? Você ainda está em processo. E a memória daqueles “garotos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo” (BARTHES, 1991, p. 62), que fria e atonitamente dissecam um corpo, como a fetichizar um morto, não lhe saiu de todo. Percebe, tão logo, sem precisar recorrer a qualquer microscópio, que muitos são os corpos que se dizem sobre o corpo de

Cecília. Desconfio de que você saiba como é um sujeito apaixonado, que em tudo que ouve, em tudo que vê, em tudo que lê, aprecia os reflexos da/do mulher/homem amada/amado.

Penélope (até mais que Eva) ficou bem evidente; é quem você primeiro identifica, pela própria oposição a Paulo Vaz, quem cedo, a partir do convite do diretor do CAM, você liga à figura de Ulisses. As comparações com Penélope não abundam. Está mais ligado a uma “heteronormatividade reprodutiva” (SPIVAK, 2010) que norteia o seu – e, devo confessar, o meu – olhar. E sem darmos por isso, pressupomos pares heterossexuais, condicionados que somos a categorizar corpos, ainda quando textuais, na ordem biológica. Como se a biologia se resumisse à superfície do corpo... E isso o romance, de início, não faz por confrontar. Não por acaso, um pouco adiante, pelas palavras de Paulo, se “a Odisseia (muito mais que a Ilíada) foi, ao longo dos séculos, o [...] grande livro da civilização ocidental” (ACU, p. 34), você depura no corpo de Cecília, além de Penélope, Nausica, a filha do rei dos Feáceos: ambas, moças muito jovens, a amar em instantâneo o desconhecido de quem nada sabiam, simplesmente porque elas desejam, com toda juventude que têm, o amor. Você pensa que, possivelmente, o encontro homérico teria sido assim, ocasional, numa epopeia sem deuses. E quem sabe Nausica, não fossem os deuses limitarem o agir dela à observação daquele homem de belo traço e porte, comparável, graças ao encantamento de Palas Atena aos homens do Olimpo, não fossem os deveres de princesa, a excessiva preocupação com um bom casamento e com as línguas da cidade, não fosse a moral dela estar condicionada a lavar vestidos⁴⁴, ou o exemplo e a educação que recebera no palácio real (a mãe defronte ao fogão, fiando fios purpúreos; o pai na soleira, a caminho do conselho dos príncipes⁴⁵), estivesse agora ela, como Cecília, a observar um sono diferente do que Palas Atena determinara a Ulisses, um sono de exaustão, depois de muito ter amado aquele homem, nu e adormecido, sob os lençóis, tornados extensões da areia.

Dizendo-se um feminino liberto de toda e qualquer peia, Cecília é também Helena. Porque é por Helena, lembremo-nos, que existe uma odisseia. E é por ela que Paulo-Ulisses inventa o próprio estratagema do cavalo, subvertendo a história original: Penélope

⁴⁴ “Atena, leve como o sopro da brisa, aproximou-se do leito da jovem [...]: ‘Nausícaa, não me digas que nasceste preguiçosa. Largaste descuidados teus belos vestidos. Teu casamento não está próximo? É imprescindível que apareças bem vestida. Importa que se apresentem bem aos que te levarem ao noivo. Conheces as línguas de tua gente. Não vais querer que falem mal de teu pai e tua mãe. Ao raiar do dia iremos lavar roupa” (Odisseia, VI, 24-31).

⁴⁵ “A mãe, com duas escravas, se aquecia junto ao fogão. Fiava fios purpúreos. Nausícaa encontrou o pai na soleira. Ele se dirigia ao conselho dos príncipes. Os nobres aguardavam o rei” (Odisseia, VI, 52-55).

é, na versão que narra, a segunda escolha de Ulisses, a escolha mais prudente e sensata diante da beleza de Helena, “demasiado difícil de conservar em seu leito. Escolher Helena significaria lutar sem tréguas contra o desejo de outros homens” (ACU, p. 42). E é pelo amor por Helena (por Helena e por si, cansado que estava do cotidiano doméstico, ansioso por fazer-se ao largo, em busca de aventuras), que o nobre e honrado Ulisses, na versão de Paulo Vaz, abandona a mulher, o filho e a cidade, Ítaca, que lhe estreitavam o horizonte e lhe limitavam as fronteiras. É pelo amor por Helena, que abre as portas à traição, inventando um desonroso cavalo para adentrar Troia e recuperá-la, sendo, finda a guerra, o primeiro a defendê-la contra os gregos que a queriam apedrejar. É pelo amor por Cecília, que Paulo faz com que Ulisses tome Helena nos braços e fuja para uma praia deserta nas ruínas da cidade, a fim de ter com ela uma hora de amor antes de devolvê-la ao marido. Tudo porque Paulo queria ver naquela história o reflexo do encontro com Cecília, na praia dos arredores de Lisboa – homonimamente, Troia – que os dois visitaram e na qual se amaram: “Mais feliz que Ulisses, eu vivi essa hora de amor em Troia. Porque também eras Helena, eras todas as mulheres, Cecília. Se a pintasse, terias também a figura de Circe e das sereias” (ACU, p. 43).

Paulo, pelo contrário, não admite que lhe tome outro corpo senão o de Ulisses. Nem Páris se permite ser: “Quando pintei *Em Troia com Helena* toda a gente, do galerista ao comprador do quadro, supôs que a figura masculina era Páris. Mas eu sabia que era Ulisses com Helena, a caminho de sua hora de amor, nas ruínas de Troia devastada” (ACU., p. 42). Ele se coloca no lugar do homem experiente, temperante, que tem controle sobre os próprios desejos e emoções. Não poderia comparar-se ao rapazito apaixonado que ao ver uma nesga do seio de Afrodite perde a razão. Ele já tinha vivido muitas histórias de amor para acreditar em contos de fadas, e por causa disso tanto prevenia Cecília, a qual diferente de si (“um homem céptico, aberto à paixão, à alegria dos sentidos, mas incapaz de amar” [ACU, p. 27]), entrava no amor como se estivesse a entrar em “outra dimensão”, e “nunca mais pudesse haver dificuldades nem obstáculos” (ACU, p. 26):

Não esperes grande coisa de mim, Cecília. Sou um homem errante, ou, se preferires, errático. Estou apenas de passagem. Sou mais velho do que tu e descobri por experiência que o amor não dura [...]. O amor gasta-se com o tempo e exclui a paixão. Ou a paixão exclui o amor. Esgota-se em si mesma, esgota o seu objecto e vai à procura de outro. Algo semelhante eu farei contigo, mesmo que deseje o contrário. Por isso te aviso: não me ames assim, Cecília. Ama-me só com o corpo, e mais nada (ACU, p. 27-28).

Em resumo, nada substancialmente diferente do que você vira outrora: mulheres, mesmo quando inteligentes, “tão feita[s] para o amor” (*ibid.*, p. 28), entrando na cidade pelos sentimentos e pelos traços afetivo-corpóreos, com seus corpos-conhecimento, seus corpos-cidade; e homens apaixonados iludidamente denegando o amor e o conhecimento que dele advém, homens interessados nas superfícies dos corpos, homens errantes, de passagem, em busca de mapear e explorar territórios. É claro que as possessões de Penélope e Nausica no corpo de Cecília – na década de 1980, dona de algumas liberdades que antes se não tinha –, não a impediriam de deixar a casa, ou a restringiriam a fiar na roca das avós, lavar vestidos no rio, ou coisa semelhante. Porém, quando Cecília sai à rua, invade pela primeira vez o espaço público da cidade, o conhecimento que daí advém é notoriamente mediado pela experiência afetivo-sexual. É a partir do encontro amoroso com Paulo que Cecília caminha pela cidade e pode notar o “28 [que] continuava a passar, chocalhando nos carris, [e] ainda servia os lisboetas em algumas zonas”, e os “turistas [que] apanhavam-no por divertimento, como se ele pudesse levá-los até séculos passados”. Ou um “outro eléctrico, encarnado”, que àquela época começara a fazer “o percurso das colinas de Lisboa, [e] seguia atrás do 28, tilintando rua acima, enfeitado com pequenas bandeiras”. Minuciosamente, ela observa “a estação dos correios da Praça de Camões, com portas e janelas encarnadas como todas as estações dos correios, e o mesmo símbolo, o postilhão a cavalo tocando uma trombeta”; ao redor dela, o trânsito cada vez mais frenético da capital se insinua, com “as carrinhas que levavam crianças às escolas, os carros que entupiam as ruas parando e arrancando, os táxis que passavam àquela hora quase todos cheios”. “E em baixo, nos Restauradores”, para onde ela tinha seguido, surpreendentemente, a pé, ela via que “as árvores eram de um verde tenro e as folhas começavam a nascer” nos “passeios largos” da “Avenida da Liberdade”, em que, “de ambos os lados”, “sucediavam-se lojas [...] que anunciavam as novas colecções. E havia os mesmos hotéis de sempre, como o Tivoli, o Teatro com o mesmo nome, o cinema São Jorge. E as esplanadas dos cafés, que ainda não tinham guarda-sóis abertos” (*passim* ACU, p. 25-26).

O que você vê é uma atmosfera que alinha no espaço da cidade a confluência do permanente, através do patrimônio cultural preservado (o 28; os correios; os mesmos hotéis e teatros e cafés), com o transitório, pelo que a modernidade traz (o outro eléctrico, fruto da intensa atividade turística; o engarrafamento do trânsito; as lojas); em outras palavras, Lisboa, no discurso reportado de Cecília, é “um lugar para ver o que lá estava e o que lá não estava mas nesse lugar já estivera” (ACU, p. 56), uma cidade com muitos

tempos sobrepostos, com muitas cidades invisíveis, pois. Se, por um lado, você observa a atenção dedicada por uma mulher à paisagem exterior, criando, através da elocução de um sem-número de coordenadas aditivas e de uma descrição pormenorizada do espaço público, uma espécie de “efeito de real” que privilegia o detalhe, não abrindo mão de nomear o caminho por onde ela passa, por outro, andar pela cidade, dar a ver a cidade, é uma vivência que se concretiza apenas porque Cecília está a sentir em seu corpo um fluxo de intensidades que vai do coração ao cérebro, ao sexo, aos pés, e vice-versa, porque entrara no “amor como noutra dimensão”, com “um segredo dentro de” si, “que não era visível para ninguém mas transformava o mundo” (*ibid.*, p. 25). É como se através de Paulo é que ela experimentasse a intimidade com o universo masculino da cidade, essa parte da realidade vedada ao conhecimento feminino, e por coisa tal é que “a cidade iluminava-se e tudo o que olhavas [olhava] tinha relação comigo [com ele]” (*ACU*, p. 27) – sintomaticamente, os locais mencionados remetem ao ato sexual:

o letreiro amarelo da *Pensão Josefina*, as residenciais baratas que anunciavam quartos com água quente, os letreiros sub-reptícios de *Zimmer, Chambres, Rooms*. [...] Falavas de mim porque era de mim que estavas cheia. Estavas grávida de mim, verifiquei com espanto. Se continuasse a amar-me desse modo, eu nasceria. E seria grande como o mundo, [...] essa era a dimensão do teu amor por mim (*ACU*, p. 27).

Se ele “desaparecesse” – a certa altura, Paulo confessa – o “mundo” dela “ruía” (*ACU*, p. 27).

Acrescente-se aí, senão podemos afirmar de uma ausência do espaço público por parte de Cecília, uma aparente predileção que ela tem aos espaços privados. Lícia Matos (2013), na dissertação que escreve sobre o romance, recupera, inclusive, a forte ligação da mulher à casa, especialmente, de Cecília e Luísa Vaz, vislumbrada na dominação que Cecília exerce sobre a casa de Paulo, quando residiu com ele durante o namoro dos dois, e no enclausuramento doméstico de Luísa, sob a vigilância militar do marido:

Ao contrário de Paulo Vaz, Cecília Branco é uma mulher fixa. É afeiçoada ao mundo doméstico e se adapta bem a ambientes diversos [...]. Assemelha-se muito, portanto, à esposa de Ulisses, que em nenhum momento da epopeia é vista fora da casa familiar, fazendo o contraponto ao marido viajante. [...] Resgatemos também o quase enclausuramento de Luísa Vaz na casa onde vivia com o marido, Sidónio Ramos, e o filho, narrador-personagem do livro estudado. Ambas, Luísa Vaz e Cecília Branco, mulheres de gerações diferentes, em proporções e por razões também distintas – esta, o conforto e a calma sentidos no lar e aquela, as restrições do marido –, em relação a seus companheiros, têm suas vidas traçadas mais no ambiente interno do que no

externo. Refletem, deste modo, uma forte tendência cultural datada já de tempos antigos[...] (MATOS, 2013, p. 107).

Seguindo estas coordenadas, não lhe admira que, de forma equivalente, as imagens que Paulo Vaz recupera de Lisboa, carecendo de “organização e de algum método” (ACU, p. 34), sejam entremeadas, para além da arquitetura propriamente dita, de reflexões sobre a política, a economia e a história portuguesa. Não que ele deixasse de reconhecer os corpos de que se constroem a cidade. Ulisses também não deixava: quando aporta na terra dos ciclopes, aguarda a luz da manhã para percorrê-la, investigando tudo, catalogando tudo, plenamente consciente de que uma análise do espaço não poderia prescindir do conhecimento de seus habitantes: “Quem é essa gente? São violentos, selvagens, sem leis, ou acolhem os hóspedes com a mente voltada aos deuses?” (Odisseia, IX, 175-177). Coisa que repetirá quando da sua chegada no Reino dos Feáceos: observa os barcos, o porto, a praça, as muralhas, não se furtando de ouvir o que os habitantes comentam, de investigar os hábitos do palácio, do rei Alcínoo e da rainha Atossa, para só a partir daí iniciar estrategicamente a narrativa das aventuras que viveu, a qual, por sua vez, nem de longe irá abdicar dos sentimentos – quer sejam aqueles que, enquanto narrador, Ulisses sente, quer sejam aqueles que tem interesse em causar na audiência. No entanto, o que parece interessar a Paulo Vaz, prioritariamente, pelo menos nesse momento, em que você está com ele “em volta de Lisboa”, é o espaço exterior, ou ao menos, esta é a impressão que você tem ao se deparar com um resgate exaustivo da História de Lisboa.

Num jogo astuciosamente arquitetado, em que ele faz questão de demarcar as linhas de feitura, você o acompanha a indagar, sistematicamente, dado que o título para a exposição, *A cidade de Ulisses*, fora definido naquele jogo de imaginação com Cecília há mais de trinta anos, sobre as marcas do mito que se encontravam presentes na arquitetura. Seria interessante mostrar, sendo ele, homem de razão, de que forma “o mito e o imaginário se manifestam na materialidade da cidade, sobretudo na toponímia e nos nomes de monumentos e de estabelecimentos” (PUGA, 2013, p. 72). Sem esquecer, evidentemente, de mencionar figuras históricas – ao contrário de Ulisses (“que nunca aqui esteve, desde logo porque nunca existiu [ACU, p. 35]) – de existência real, como Caio Júlio César, que chegou a rebatizar o nome de Lisboa como Olisipo Felicitas Julia; ou Plínio, “que esteve na Ibéria no século I”, e relatara que “uma embaixada foi enviada em Lisboa ao imperador Tibério, expressamente para o informar de que em determinada gruta fora avistado e ouvido um tritão a tocar seu búzio” (ACU, p. 43). Aproveitando-se dos

seres marinhos para fazer referência ao universo de Ulisses e ao imaginário de Lisboa, a seguir, Paulo traça um itinerário da expansão marítima nos séculos XV e XVI, para mostrar que o mar trazia, junto das estranhas criaturas, riquezas materiais e imateriais à cidade: avanços na matemática, na astronomia, na geografia (principalmente na cartografia, com a descoberta de um cálculo que determinava com exatidão a latitude nos mapas), na construção naval, na botânica, zoologia, medicina, na linguística, em várias áreas. Assim ele daria o devido crédito ao empreendimento que abriu as portas para a globalização, e, tendo evidenciado o mérito e as virtudes, poderia comentar dos fracassos: como a intolerância, em especial, a xenofóbica e a religiosa, ou a má gestão dos gastos públicos, sempre excessivos, com vistas à manutenção dos privilégios de poucos – ambos assuntos que, em Lisboa, Portugal, como em qualquer cidade do Brasil, renderiam muitas épocas e governos sucessivos.

Tudo isso – destaque-se – descrito com vagar, citando nomes, épocas, documentos e fontes do passado, autores e livros infundáveis, como argumentos de autoridade. E vá lá... Nessa história, Paulo é o narrador, o grande articulista da exposição e do romance que ora lemos – não em vão aquele que carrega em si, contraposta à juventude de Cecília, a voz da experiência, condensada nas tradicionais figuras do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1987, p. 200). É aquele que, porque nasceu e cresceu em Portugal, é depositário de suas histórias e tradições, algo que o leva a

saber por exemplo [...] que a cidade se foi estendendo ao longo do cais e das praias, que na Praça da Figueira se juntavam duas ribeiras, uma descendo do vale de Arroios, outra do Vale de Santo Antão, que os talwegues ainda se presentem em ruas de nível mais deprimido, como o Regueirão dos Anjos, que na Avenida da Liberdade já foram as hortas de São José e o Valverde, que se ia veranejar para as quintas do Arco do Cego ou de Benfica, que no lugar do teatro D. Maria, no Rossio, já foi Palácio dos Estaus, que a Cerca Moura na verdade é anterior, sueva e visigótica, que o Hospital de Todos os Santos ficava na Praça da Figueira, que o Arco Escuro de Alfama já foi Porta do Mar (ACU, p. 56).

Detalhes íntimos, minúcia histórica! E porque muito viajou por terras e lugares distantes (depois de residir, de 76 a 78, em Berlim, andara à boleia a viajar pela Europa até 80) “vira uma série de coisas que me[o] motivaram” (ACU, p. 21), tendo muitas histórias para contar e ainda mais experiências para dividir. E oh, enfim, grandes mestres e sábios!, vozes da experiência, vozes de Deus, como contrariar-lhes a (autor)idade? “A narrativa tecida na substância da existência”, já dizia Benjamin (1987, p. 200), “tem um nome: sabedoria”.

Sabedoria de tornar perto o distante, porque você recorda-se, quase em instantâneo, guardadas as devidas precauções das sucessivas desterritorializações por que passou, das tendeiiras trovadorescas, sexualizadas no discurso literário masculino sobre a zona comercial de Lisboa; e mais ao longe, de Daphne, Hemirena, Adelina, da viúva Georgina, de Margarida, das mulheres com corpo e sem voz de Irene Lisboa, ou das mulheres de inteligência invulgar mais notadas pela formosa madeixa e pelos róseos lábios que pela retórica do discurso, de Luísa Sigeia. A bem dizer, você recorda-se um pouco de todas as noivinhas que acompanhou. E embora os corpos de Cecília e Paulo sejam múltiplos (o dele nem tanto quanto o dela), e as identidades que simulam rejeitem essências e transparências a favor de versões contrastantes em relação às versões originais, é a formação tradicional do par amoroso que você vivifica.

Você havia experimentado antes, nas literaturas do século XIX, os riscos de confinar as mulheres a um rótulo único e essencializante em termos de uma identidade previamente estabelecida; em se tratando dos homens, você experimentou tão antes, que tornou-se parte de seu universo cultural. Logo no primeiro verso da Odisseia (I, 1), a polifonia identitária de Ulisses é celebrada: “O homem canta-me, ó Musa, o *polýtropo*”, o das muitas origens, o versátil, o astuto, o das muitas faces, o que pode habitar muitos lugares e ser múltiplas pessoas.

[Ulisses é] orador, companheiro, amante, astucioso, cavalheiro, atleta, combatente imaginoso, poeta, marinheiro, artesão, sedutor, seduzido, pai, filho. Ele é muitos, ele é *polítropo*. Ele é tantos que chega a se confundir com o homem enquanto espécie (SCHÜLER, 2007, p. 140).

O que acontece com os corpos de Cecília e Paulo, entretanto, sob a égide da “heteronormatividade reprodutiva”, assenta-se a uma vinculação identitária mais funda, que ainda se impõe como a verdade mais fixa e óbvia, dita “natural”, da espécie humana: a classificação na dicotomia homem x mulher, em que mulheres habitam mulheres, homens habitam homens. Foucault (1996, p. 20) dizia que o corpo é o tronco de origem, o elo que explicita “o antigo pertencimento a um grupo – de sangue, de tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixaza”. As similitudes das morfologias corporais vinculam cada corpo em seu devido grupo e seu devido espaço. As similitudes comportamentais, apreendidas pela tradição, apesar de sofrerem atualizações, aproximam os corpos no imaginário cultural que segmenta numa ponta o que são atitudes

de homem, e na outra, o que são atitudes de mulher. Percepção essa, aliás, há muito enraizada pela crítica feminista – você pondera.

Teresa de Lauretis, na década de 80, já permitia ver uma estrutura literária que engendra e é engendrada pelo que identificou como um “sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com os valores de uma cultura para outra” (LAURETIS, 1994, p. 211). Sob essa ótica, tanto o sexo, tomado como acepção meramente biológica, estaria sistematicamente engendrado pelo gênero, quanto o gênero, como construção cultural, seria engendrado por fatores históricos, políticos, sociais, econômicos, que em cada cultura, em cada sociedade, definem os comportamentos ideais adequados ao homem e à mulher, ao masculino e ao feminino. Os exemplos literários com os quais você se deparou, dessa forma, seriam apenas reflexos culturais de uma polaridade hierárquica excludente que, claramente, não seria só da sociedade portuguesa e da cidade lisboeta: de um lado, no polo dos homens, de Ulisses e Paulo Vaz, determinados por seu sexo biológico, caberiam comportamentos do gênero masculino, o qual dentro do senso cultural comum seria considerado ativo, temperante, racional, realista, objetivo, voltado para a civilização; de outro, no polo das mulheres, de Penélope e Cecília, caberiam comportamentos do gênero feminino, costumeiramente associado à passividade, ao corpo, às emoções, à fantasia, à subjetividade, à natureza. Evelyn Fox Keller (1985), de modo semelhante, chamara atenção a uma mitologia entronizada culturalmente que, ao opor um paradigma masculino de generalidade, objetividade, racionalidade e de cultura, a um paradigma feminino de particularidade, subjetividade, emotividade e de natureza, excluía a mulher do território civilizacional e dos jogos de poder da esfera pública da sociedade. E Virginia Woolf (1985), antes das duas, no princípio do século XX, já justificava a predileção ou ausência de determinados temas, embora não diga exclusivamente da ausência do espaço público da cidade, em relação à educação destinada a homens e mulheres, às experiências e funções sociais atribuídas a um sexo e outro, à cultura de submissão feminina, que confinou as mulheres no espaço doméstico, às restrições financeiras, além das restrições político-legislativas. Ela diz: “Era impossível não brincar por um momento com a idéia do que teria acontecido se Charlotte Brontë tivesse possuído, digamos, trezentas libras por ano”, porque ela “ansiava por um poder da visão que ultrapassasse aquele limite, que pudesse alcançar o mundo agitado, cidades, regiões plenas de vida de que ouvira falar mas nunca vira”, “aspirava por mais experiência prática do que possuía, mais intercâmbio com gente [...], mais amizade com uma variedade de pessoas, além daquelas que estavam

ao alcance”, “mas a tola vendeu de uma vez todos os direitos autorais de seus romances por mil e quinhentas libras”. “Se, de algum modo, tivesse tido maior conhecimento do mundo agitado, das cidades e das regiões plenas de vida; mais experiência prática” (*passim* WOOLF, 1985, p. 86). Só que não teve. Todos os portões e fechaduras e trincos a impediam de pisar, sozinha, o gramado da cidade.

É quase uma “expressão religiosa do espaço” o que você identifica, de uma reencenação constante da organização espacial dos sexos na Odisseia, melhor digo na cultura grega antiga, porque segundo Jean-Pierre Vernant, esta é uma expressão anterior a Penélope e Ulisses, remontando aos deuses Héstia e Hermes:

Que Héstia reside na casa, é evidente [...]. Ela é símbolo e garantia de fixidez, de imutabilidade, de permanência. [...] Somente Héstia permanece imóvel na casa, sem nunca deixar o seu lugar. [...] Hermes também, mas de uma outra maneira, está ligado ao hábitat dos homens e de modo mais geral à extensão terrestre. [...] se habita, com Héstia, as casas dos mortais, Hermes o faz à maneira de mensageiro [...] como um viajante que vem de longe e que já se apressa a partir. Não há nele nada fixo, estável, permanente, circunscrito, nem fechado. Ele representa, no espaço e no mundo humano, o movimento, a passagem, a mudança de estado, as transições [...] (VERNANT, 1990, p. 191-192).

Algo que mais adiante será reforçado: “O espaço doméstico, espaço fechado, com um teto (protegido), tem, para os gregos, uma conotação feminina. O espaço de fora, do exterior, tem conotação masculina” (VERNANT, 1990, p. 197). O mesmo se poderá dizer, na esteira de Sennett (2003), acerca da natureza emotiva e passional das mulheres e da natureza racional e temperante dos homens, justificada pela medicina grega por meio de uma ciência das temperaturas corporais, para a qual, na suposta superioridade da temperatura do corpo masculino sobre o feminino, residiria maior fluxo sanguíneo cerebral e, conseqüentemente, maior capacidade retórica e argumentativa, atributos de racionalização essenciais para agir no espaço público cidadão.

E Cecília e Paulo, pelo que está a ver, à primeira vista, não desistem de suas atuações. Você acredita que deve tratar-se de uma cartografia possível em meio ao processo de intensa desterritorialização contemporânea. “Estilizações repetidas do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora produzem aparência de substância” (BUTLER, 2003, p. 59), reconstituem, nem que seja ilusoriamente, pela legitimação cultural e pública de uma identidade genérico-sexual, a segurança de ter um chão, de estabelecer território. E essas estilizações farão com que você veja até no corpo de Lisboa a repetição dos territórios conhecidos de Ítaca e Troia,

seja por uma terra que se afigura como ponto de partida das errâncias de Paulo, seja na representação das ruínas da cidade, geradas, no caso lisboeta, senão pela guerra, como para os troianos, pelo desgoverno e sucessivo descaso com o dinheiro público e os patrimônios culturais:

No Martim Moniz por exemplo tinha-se destruído um pedaço irrecuperável da zona baixa da Mouraria, tantos cafés com história já tinham desaparecido, como a Brasileira do Rossio, também freqüentada por Pessoa, o Chave d'Ouro, que desaparecera em 59, ou a pastelaria Colombo, que deu lugar a um Mac Donald's – e na altura não imaginávamos por exemplo que em 2000 uma necrópole romana e um bairro islâmico do século XI seriam destruídos no subsolo da Praça da Figueira, para construir um parque de estacionamento. Os exemplos, se quiséssemos desfiá-los, não acabariam mais (ACU, p. 64).

Mas se a ficção, primeiramente, nos conduz a participar do mito, fantasiando a reencarnação de Ulisses e Penélope pelo reforço das semelhanças que as personagens gersianas trazem, não tarda a instabilidade. Já dizia o ditado: tempo bom a declarar-se rapidamente vai-se embora facilmente... O que você vai descobrindo, pouco a pouco, é que a busca da proveniência de um corpo não se trata de modo algum de reencontrar características gerais que lhe permitam assimilar os corpos das personagens a outros, e de dizer: “isto é masculino, aquilo feminino”, “isto é grego, aquilo português”. Menos de separar o que diz Cecília do que Paulo diz. Longe de ser uma “categoria da semelhança”, a proveniência dá a ver uma tessitura difícil de desembaraçar, repleta de marcas de diferença: “lá onde o Eu inventa para si uma identidade ou uma coerência, [...] a análise da proveniência dissocia o Eu e faz pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos” (FOUCAULT, 1996, p. 20). Acontecimentos, no caso específico do romance, suprimidos pela “vulgata homérica”, que inibiu, pelo peso da tradição, mil e uma versões para a história de Penélope e Ulisses, as quais “podiam ser igualmente histórias nossas” (ACU, p. 40), de Cecília e Paulo, e sua e minha, portanto:

Penélope ouve rumores sobre a morte de Ulisses e corre a afogar-se no mar. Mas é salva por pássaros, provavelmente gaivotas, que a trazem até à praia;

Penélope cansa-se de esperar por Ulisses e cede aos pretendentes, sobretudo a um deles, Anfínomo. Ulisses regressa e mata-a, ao saber dos seus amores com Anfínomo;

Ulisses regressa a Ítaca mas torna a partir abandonando Penélope, desolado com a sua infidelidade;

Penélope cansa-se de esperar por Ulisses e deita-se com os cento e vinte e nove pretendentes. Desses amores nasce o grande deus Pã;

Mas não existia nenhuma versão em que Penélope escolhesse um dos pretendentes, que se tornaria rei de Ítaca, e ela rainha a seu lado.

E em nenhuma versão se tornava ela própria rainha de Ítaca, no lugar de Ulisses, dissemos. No entanto seria provavelmente assim que hoje contaríamos a história (ACU, p. 40).

Por um golpe de sorte, que mostra uma face e não a outra, uma roleta que convenientemente desliza um instante a menos, e possivelmente, uma trapaça no jogo da História, é que dominou uma “história moral”, segundo Teolinda Gersão (2011, [s.p.])⁴⁶: qual homem, em sã consciência, quereria invocar como exemplo uma mulher que cedeu ao inimigo mais persistente, ou pior, que deitou-se com os cento e vinte e nove pretendentes, em vez da boa, boníssima esposa, inteligente na medida suficiente para, em vinte anos, não ceder nunca a uma traição, e que ainda por cima era obediente, zelosa nos serviços domésticos, aplicada no coser? Por que todas as mulheres não poderiam basear-se nesta lenda edificante, sendo todas tão servis, confiáveis e leais, quanto Penélope? Você compreende, então: os começos são inumeráveis. Bastava escolher um a seu bel prazer. Não é isto o que haviam feito com Homero? Escolhido a versão dele, eleita em detrimento de inúmeras outras, a bel prazer? Obviamente, entendendo-se por bel prazer o reflexo das relações de poder vigentes socialmente, e, sem dúvidas, a necessidade de manter o chicote sempre curto para fustigar outras mulheres. Além disso, Homero, como Ulisses, era muito convincente. Muita gente acredita que a versão dele dos acontecimentos é a verdadeira, talvez com um pouco a mais ou a menos de aventuras, mulheres, monstros, deuses. Claro, você desconfia da ligeireza dele, da esperteza dele, da astúcia, porque o compara ao narrador que era Ulisses ao contar suas histórias a outrem: a especialidade dele era fazer os outros de tolo! Alguns desconfiam tanto, que desacreditam até da existência do autor, crendo que vários poetas teriam escrito a *Ilíada* e a *Odisseia*. Você sabe que ele poderia ser ardiloso e mentir (se “no relato de Odisseu, fatos e invencionices se misturavam” [Odisseia, XIX, 203-204], por que no de Homero não?). De todo modo, mentiroso seria se a história fosse vivida ou contada por uma mulher. Mentira não é dotação de homens, não é mesmo? Sejam gregos ou portugueses – vide a insistência do compromisso com a verdade apregoado por Camões. Você prefere, dessa forma, individualmente, academicamente, política e eticamente, escolher outra versão: que Penélope se torne rainha de Ítaca no lugar de Ulisses. Quer ser fiel à sua

⁴⁶ GERSÃO, Teolinda. Conversa sobre o livro *A Cidade de Ulisses*. Lisboa, 2011. Entrevista concedida a Paula Moura Pinheiro, no programa *Câmara Clara* da TV RTP2, em 29 de maio de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Q0a0qYiKO4&t=6s>. Acesso em: 18/01/2018.

época, à sua história, ao seu *corpus*: *seria*, pois, *provavelmente assim*, repito, *que hoje contaríamos a história*.

A partir dessa escolha, você passa a reparar detalhes que não lhe haviam chamado a atenção. A começar pela própria caracterização de Cecília. Porque, embora ela adapte-se facilmente à casa, mesmo se tratando da casa alheia, não tinha nada da fixidez e da imobilidade preconizada por Héstia, pela Penélope homérica e pelas demais noivinhas: “Vinhas, desde logo, de uma terra diferente. Nasceste em Moçambique, em sessenta e quatro” (ACU, p. 69). Filha de imigrantes portugueses, chegou a Lisboa dez anos depois, quando finda a Revolução dos Cravos. Chegou de barco com a mãe (o pai viria depois). A viagem, na cumplicidade de duas mulheres, importa. Não me venha dizer que não. Se você não sabe, imagina, a alegria do gajo que da ponta do mastro grita “Terra à vista!” porque foi o primeiro. E Cecília havia sido a primeira a descobrir, na primeira viagem que fizera, que podia subir em outro mastro, senão *a grande estaca* da Mestra (o mastro para o qual não haveria hipérbole a altura de seus feitos...), que “podia chegar-se ao fim do mundo de navio” (ACU, p. 71):

Lembravas-te de passar o Bugio, a Torre de Belém, a ponte vermelha sobre o Tejo, a mancha do casario que se desenhava nas margens, de olhar com curiosidade a cidade desconhecida. Podias ver-te ainda com dez anos, debruçada no convés, no limiar de outro continente.

Durante dias e dias tinhas andado no mar, saído do oceano Índico e entrado no Atlântico, tinhas dormido no camarote, descido às salas, brincado com outras crianças no deque, encontrado oficiais e marinheiros que vos contavam coisas de viagens e navios.

A vida a bordo, repetitiva mas sempre nova. A curiosidade e a esperança de haver algo a descobrir, quando espreitavas através das vigias. Os portos em que fazias escala e podias voltar a terra, e os dias em que só vias ondas, gaivotas, navios ao longe, espuma (ACU, p. 70).

A Lisboa dela “era um lugar de chegar e de partir, uma cidade aberta” (ACU, p. 71). O mar, companheiro de Ulisses e dos portugueses que deixaram mulheres e filhos, na tarefa que chamaram salvacionista de descobrir os descobertos novos velhos mundos, segue agora ao lado dela, apesar da insistência textualizante no parentesco deste com o homem⁴⁷. O mar, também ele, símbolo da movência e da viagem, da errância e da aventura, de quem está apenas de passagem e não há de demorar-se. *Ficar* e *partir* não são para ela verbos paradigmáticos do espaço das mulheres e dos homens. Ela fica uns meses no Estoril, e depois parte com os pais para Londres, retornando oito anos mais

⁴⁷ Chevalier e Gheerbrant (2001) relembram quando Cronos atirou os testículos do pai ao mar, na Teogonia de Hesíodo, e Bachelard (1998, p. 121) é categórico ao dizer: “toda água é um leite”.

tarde para estudar nas Belas Artes em Lisboa, que é quando você a vê encontrar-se com Paulo Vaz. E se Lisboa soa a ela como uma segunda casa, sendo Lourenço Marques, em África, a primeira, não é pela fixidez que a casa representa, é porque Lisboa tinha “um rio que a levava ao mar. [...] tinha dentro outros lugares, porque o azul do mar os prometia” (ACU, p. 71).

É igualmente nas ondas do mar que as verdades textualmente cristalizadas acerca da natureza da mulher se desfazem. Primeiro que o corpo de Cecília – você tão logo notou – não era desquitado da mente. Segundo porque todas as reflexões que você pensou pertencer a Paulo Vaz tinham ela como interlocutora; não receptora ou ouvinte: “Eu procurava, a todos os níveis, uma interlocutora, percebi. Era isso, finalmente, o que encontrara” (ACU, p. 20). Por isso a insistência dele nos vocativos:

Convém ressaltar que o enunciado de *A Cidade de Ulisses* emana de um locutor único (Paulo Vaz) que alude, evoca, convoca, menciona ou cita a mulher amada [...] (Cecília Branco). No entanto, esse aparente monólogo, formado por reflexões em voz alta de um homem só, em sua estrutura interna, semântica e estilística, é, com efeito, essencialmente dialógico, pois o seu discurso encontra o discurso de outrem (imaginado ou captado pela memória e pela experiência do convívio). Paulo Vaz dirige-se, o tempo todo, a Cecília, através de vocativos, transformando-a em uma sobredestinatária perfeita, pois, afinal, “Amar uma pessoa” não “é falar-lhe quando ela não está presente”? (FARIA, 2011, p. 142)

Quando você ouve as discussões sobre a arte contemporânea em Portugal, é através de desinências verbais plurais que Paulo marca a presença de Cecília: “Lembre-me de falarmos por vezes da instalação enquanto forma de arte” (ACU, p. 23). Quando ele recupera a arquitetura cidadina, com toda a necessidade toponímica, não só alude às mesmas desinências verbais plurais, como percorre os caminhos por onde Cecília pisou, fazendo questão de demarcar as reflexões que ela fazia (veja-se, por exemplo, o momento em que ela pede para que fosse fotografada ao lado da estátua de Pessoa, em frente da Brasileira, em que a visão dela, mulher, em relação ao poeta – você destaca – é considerada pelo homem Paulo “pragmática. Ou segundo dizias, realista e útil” [p. 31], com aquela ânsia de Hermes pelo movimento, pela viagem: “achavas que apegar-se a ele em demasia era uma doença tipicamente portuguesa. Era preciso conhecê-lo, atravessá-lo e passar adiante. Exportá-lo para outras línguas, outros continentes” [ACU, p. 30]). Em volta de Lisboa, ao reunir os materiais para a exposição, Paulo abre o capítulo dizendo: “Uma cidade construída pelo **nosso** olhar” (ACU, p. 33), reiterando as desinências durante toda a extensiva alusão historiográfica sobre a cidade. Se investigam que marcas

do mito de Ulisses se encontravam em Lisboa, é juntos que o fazem, catalogando textos de historiadores e literários, de Solino a Joyce, e juntos sorrindo de coisas dessas. Na Troia Portuguesa, desenham juntos, com um graveto, na areia molhada da praia, a viagem imaginada de Ulisses: “Sorríamos de coisas dessas...”, “Desenhamos com um graveto...”, “Podíamos imaginar...”, “Também nós olhávamos agora o mar das Trevas...”, “Fomos ainda nessa tarde em Troia...” (*passim* ACU, p. 37-38), e assim sucessivamente, grafando o início de cada ideia, e de boa parte dos parágrafos. Por vezes mesmo, é a visão dela que parece prevalecer.

Porque Cecília poderia assemelhar-se às sereias, é que são resgatados um capitel com sereias na igreja Madre de Deus, seres fantásticos da mitologia marinha na ouriversaria lisboeta dos séculos XV e XVI, além de lendas, documentos e registros historiográficos da existência e, em alguns casos, convivência de sereias e tritões com a população da cidade. “Havia narrativas como a de Dona Marinha, trazida pelo mar, e de um cavaleiro que se apaixonou por ela e a desposou e dela teve um filho” (ACU, p. 44). Como Dona Marinha não dava mostras de falar, desesperado, o marido finge jogar o filho à fogueira. Desde aí, a língua dela, na iminência de salvar o filho, é solta, e ela passa, graças ao amor de mãe, a ser “em tudo igual a uma mulher” (ACU, p. 44). Se a ela é concedida a dádiva da linguagem, é tomado um direito maior: a liberdade que a amplidão do mar oferecia. O que interessava aos dois apaixonados nessas narrativas era menos a referência ao imaginário de Lisboa em si, que “o choque e a dificuldade entre dois mundos. Segundo Damião de Gois, tínhamos capturado com ardis homens marinhos que, depois de amansados, foram habituados a um género de vida doméstica” (ACU, p. 45) – o que logo lhe soa como reflexo e prenúncio: reflexo da invasão de Ulisses na terra de Ofiúsa e dos descendentes de Adão nas terras de mulheres inominadas; prenúncio do que depois aconteceu durante as navegações, e foi considerado “normal, ou até uma ação ‘civilizadora’” (ACU, p. 45), e também do que aconteceu com as mulheres. Basta retomarmos, ao lado de Dona Marinha, a afirmação do forasteiro anônimo que chega a Lisboa a 1730: “é vulgar haver simples mercadores com capela em casa e missa privada, afim de não darem a suas mulheres e filhas o único pretexto que podem ter para pôr o pé na rua” (CHAVES, 1989, p. 60)⁴⁸. E é provável que também neste caso, sobre as poucas que escapavam à rua, Lisboa se consultasse com o Papa ou os padres seus representantes, como o nosso conhecido Frei Afonso dos Prazeres: “Descobrem as mulheres os peitos

⁴⁸ Recolhido por: CHAVES, Castelo Branco. O Portugal de D. João V visto por três forasteiros. 2ª ed. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1989 *apud* HATHERLY, 1996, p. 272.

com tal imodéstia que, perdido o pejo do seu sexo, parecem feras que andam buscando homens para despedaçar-lhes a alma com a culpa” (HATHERLY, 1996, p. 272): “Eram selvagens, a meio caminho entre o animal e o humano? Ou eram humanos? E teriam alma?” (ACU, p. 45). “Fora da Europa havia ‘os outros’, ‘o outro’, aquele de quem se falava ou sobre o qual se escrevia, mas nunca era o sujeito de fala nem da escrita” (ACU, p. 47). Fora do mundo dos homens brancos foi diferente? Não me refiro só a mulheres e africanos e índios. Quer dentro ou fora da Europa, haviam os outros: “Muçulmanos e judeus foram alvo de perseguições entre 1496 e 1498, e em 1506 dois mil judeus foram massacrados diante da igreja de São Domingos. E entre 1536 e 1821 tivemos a Inquisição” (ACU, p. 51) – eles refletem. “Quinhentos anos depois o mundo evoluíra, realmente? [...] Continuava a haver formas de exploração e colonização, embora mais subtis e encapotadas” (ACU, p. 47).

Essa excessiva preocupação com o outro é uma constante no discurso de Cecília. Talvez por carregar no corpo a marca da colonização. “Sim, o colonialismo e a guerra tinham existido” (ACU, p. 69), e se na infância, aos dez anos de idade, “o colonialismo, a guerra, a revolução e os problemas que se atravessavam não faziam parte de teu horizonte” (ACU, p. 70), pode, crescida, revisitar nessa perspectiva as memórias da infância. “Quem viveu em África deixa lá uma parte de si. Mesmo que nunca mais volte a buscá-la, ou talvez por isso, vai sonhar sempre com ela, dizias” (ACU, p. 72). E o fato é que, conquanto filha de imigrantes portugueses, os pais não tinham a mentalidade de colonizadores nem se sentiam superiores. Muitos que emigraram rumo a África eram gente pobre, no sonho de melhores condições de vida, defendendo, a nível político, a independência africana ao lado dos africanos, por se sentirem como tais na terra que os acolheu. Você bem sabe como as afiliações geográficas e culturais foram (e continuam) se tornando cada vez mais deslocadas e incertas. Como conjectura Elleke Boehmer (2005, p. 227), a partir dos anos oitenta e sobretudo dos anos 2000, “é mais provável que o escritor pós-colonial genérico seja um viajante cultural ou ‘extraterritorial’ do que um nacional”, ou, no mínimo, um sujeito cuja afiliação geopolítica ou emotiva está ligada a mais de um espaço nacional. Você acredita que o mesmo se pode aplicar ao artista. Portanto, apesar da origem portuguesa e de se articular no espaço da antiga metrópole no presente da narrativa, Cecília desestabiliza o que antes se acreditou como centro: “O mundo era redondo, qualquer lugar, a partir do qual se olhasse, podia ser o centro: a Europa ou a América, a África, a Ásia” (ACU, p. 46-47). É mais próxima do lugar da colônia que da metrópole que Cecília deseja falar, é com este lugar que se identifica,

porque “África, o Índico, savanas, [...] marcaram-te na pele, como uma tatuagem” (ACU, p. 71). Se não pôde, pela tenra idade, ingressar na luta de libertação colonial, e mais do que isso, se não pode falar com propriedade da colonização, efetivamente, do lugar da colônia (era filha de imigrantes colonizadores, e se isso não fazia diferença em África, muito o fazia no restante da Europa), fala do lugar subalternizado da mulher, com a consciência de que, em relação às mulheres de ascendência africana, esteve numa posição de privilégio, como Penélope em relação às escravas, cujos pais não eram deuses, semideuses, nereidas ou náiades, e muito menos tinham reis como maridos – eram de usufruto coletivo, aliás. Não se pode prescrever um padrão de marginalização ou subalternização das mulheres, sem levar em conta, como discorre Almeida (2015a, p. 22), que, especialmente no contexto colonial e pós-colonial, elas “sofrem diferentemente as marcas da discriminação de gênero, dependendo de outros constituintes de identidade, como classe, raça, etnia, faixa etária, entre outros”. Os pais de Cecília nunca foram escravizados, nunca foram vendidos, traficados como objetos, nunca tiveram donos. E nem ela nunca teve de se deitar com o nobre visitante ou o sinhô. Cecília compartilha, contudo, a luta contra o sistema patriarcalista, contra a hegemonia do imperialismo e a “hegemonia da interpretação dos textos do mundo, [...] de onde todos os sujeitos ex-cêntricos – a mulher, o negro, o nativo, o estrangeiro, enfim, as minorias, foram secularmente exilados” (SCHMIDT, 1999, p. 26). Ao lado de Rita Terezinha Schmidt (1999), você encontra Heloísa Buarque de Hollanda (1994), ambas demonstrando como as questões das mulheres nas literaturas de autoria feminina ultrapassaram o universo exclusivamente feminino, articulando-se em torno de um debate mais amplo, em defesa da alteridade, empreendida por movimentos anticoloniais, étnicos, raciais, ecológicos, etc. A própria Teolinda (1998), na referida carta a José Ornelas, em que afirma demarcar-se do feminismo para não ter sua atividade escritural espartilhada dentro de um dogma essencializante, explica buscar em seus romances a ruptura com a visão tradicional do sujeito cartesiano na sua dimensão universal e neutral, pela afirmação da positividade da diferença, de toda a diferença.

Por esse motivo é que quando Cecília e Paulo discutem, quer seja sobre economia, política, arquitetura ou história, é pelas pessoas que ela se interessa, porque antes de uma extensão objetiva e homogênea, definida pelas circunscrições espaciais e temporais, a cidade é um espaço de atividade humana, relacional, interacional, plural, é acima de tudo um ponto de encontro com a alteridade. Ou, no mínimo, era assim que eles viam, é assim que ela via: “a resistência a reconhecer e aceitar o Outro interessava-te particularmente”

(ACU, p. 61). Quando comenta sobre a política em Portugal, ela é radicalmente contra todas as formas de violência e de repressão materializadas por regimes políticos diversos, com semelhante tendência, a “tendência para oligarquias e absolutismos” – em terras lusas, tão pertinaz –, posicionando-se a favor da democracia que, na exclusão do povo, tanto nos fazia falta: “Na época áurea de D. Manuel só se reuniram cortes três vezes, em vinte e cinco anos de reinado. E só em 1834 o absolutismo acabou (para depois do primeiro quartel do século XX surgir uma ditadura de 48 anos)” (ACU, p. 52). Quando comenta de economia, sobre a péssima gestão e os gastos excessivos de D. João II e D. Manuel I, por exemplo, ou sobre quando o país teve de hipotecar os lucros das exportações em 1549, ao perder o crédito em Antuérpia, ela se preocupa com as pessoas e com a fome: “Havia fome em Lisboa e era a Flandres que se iam comprar cereais, com juros altíssimos, mas mesmo assim o pão faltava” (ACU, p. 49). Quando discute sobre arte, e muito Cecília e Paulo discutem sobre arte – citemos a tradição de bonecos florescente na Lisboa do século XVIII – mais que reencenar o teatro de marionetes “exibidos para gáudio do povo no Pátio das Arcas, que foi o primeiro teatro, e no Teatro dos Bonecos. E também na ópera (um grande edifício, a Ópera do Tejo, foi inaugurado poucos meses antes do terremoto que o deitou ao chão)” (ACU, p. 62), ela quer reencenar, parodicamente, a crueldade dos autos de fé para ensinança do povo; a iniquidade da justiça de Deus e da Santa Inquisição, “muito mais diabólica do que santa” (ACU, p. 62); “a violência [que] era real e a dor dos que eram torturados e queimados vivos na fogueira” (ACU, p. 63). Por isso não sente afeição pelos inumeráveis palácios reais e palacetes da cidade (herança de uma ostentação aristocrática, má gestão dos recursos públicos e muita corrupção), e por isso não sente afeição pelas demasiadas igrejas – “deveria ser difícil encontrar no mundo maior densidade de igrejas por metro quadrado do que no centro de Lisboa” –: podiam, como os palácios reais, “ser ricas e belas, românicas, góticas ou neoclássicas, mas a riqueza que exibiam aproveitavam a quem?” (ACU, p. 55).

Ela preferia as pequenas lojas, os cafés, as mercearias, as vilas operárias, a “Vila Bertha com as suas varandas de ferro cheias de flores, ou a Vila Maria”:

Lembro-me de te teres interessado pelo bairro Estrela de Ouro e pelo industrial de pastelaria que escrevera o seu nome em grandes letras na fachada da fábrica e deu a ruas o nome da mulher ou das filhas, Josefa Maria, Rosalina ou Virgínia. Interessou-te esse Agapito (ACU, p. 53).

Gostava de coisas populares, de gente que luta, que trabalha. Gostava das histórias dos que não tinham voz, dos que tiveram a voz tolhida, dos que ficaram à margem da oficiosa História, de “tudo que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu” (BENJAMIN, 1989, p. 78). “Mas acabaste por não investigar o Agapito”, menos ainda a mulher e as filhas. Encontrara poucos dados, entre eles, a construção de um cinema, o Royal, que era frequentado na altura por operários (“a verificar, dissestes, se com bilhetes a preços reduzidos” [ACU, p. 54]). Foi lá que se estreou o primeiro filme sonoro exibido em Portugal, ocasião em que até o presidente da República compareceu. Noticiaram sobre o presidente, “que nem sequer partiu um ovo para os bolos do Agapito”; do construtor do cinema, não se contou “grande coisa e muito se aproveitou” (ACU, p. 54). O Royal transformou-se em supermercado e não havia uma placa a fazer menção, ou qualquer alusão a Agapito. “Aparentemente ninguém se interessava por ele. E afinal de contas não eras socióloga nem historiadora” (ACU, p. 54). Como artista, porém, não podia ignorar essas pessoas, não podia ignorar esse outro. Não porque acreditasse encarnar o ser humano, vulgo Homem, em vez do simples indivíduo. Ela tinha consciência de que “ignorar o subalterno é – quer se queira, quer não – continuar o projeto imperialista” (SPIVAK, 2010, p. 127).

Ademais, foi devido aos encontros culturais – Cecília dizia –, sucessivos ao longo dos séculos, que o espaço urbano se foi estendendo. Vide os destaques que têm na narrativa os períodos de convivência pacífica entre diferentes culturas: no século XII, por exemplo, é citada a coexistência de três religiões na Lisboa árabe, em que muçulmanos, judeus e cristãos conviviam harmoniosamente, antes da insurreição europeia ao que pareceu inaceitável ao primeiro rei português, na proclamação da Reconquista: a liberdade religiosa que cada cidadão tinha e que atraía a Lisboa toda a licenciosidade e depravação. Foi graças à “relativa tolerância” durante a Idade Média, anteriormente à Inquisição – isto é, apesar da separação em bairros (mourous na Mouraria, judeus na Judiaria) –, graças aos contatos profícuos entre os povos, que

nos séculos seguintes a cidade e o país prosperaram. O avanço cultural e científico que permitiu as grandes navegações e foi a parte bela e positiva das Descobertas teve um contributo, desde séculos anteriores, de árabes e judeus. E a profusa mistura que é a cultura portuguesa terá sempre que incluí-los (ACU, p. 50).

No período de pioneirismo das navegações também: Lisboa era um lugar aonde se enviavam embaixadas de vários países da Europa, e o encontro com outros povos em

Ásia, África, América, “implicaram em um enorme passo em frente: novos conhecimentos na zoologia, botânica, medicina, farmacologia, estudo das línguas, etnologias, geologia” (ACU, p. 51).

Curiosamente, na exposição que deveria ser de Paulo Vaz, são as ruas pelas quais Cecília andou, as reflexões de Cecília, os gostos de Cecília, as obras de Cecília, que vão ganhando as páginas: os desenhos de figuras monstruosas e disformes, com quatro olhos, um só olho, sem cabeça ou com os olhos no peito, numa clara analogia a um quadro anônimo português, do Museu de Arte Antiga, datado de entre 1510 e 1520, o qual representava o índio brasileiro como uma criatura híbrida, com seios de mulher e sexo de homem, cauda de animal e cornos na cabeça; os pequenos cartões com espécimes vegetais, tal como se fossem vistas pela primeira vez, oswaldianamente, na alegria dos que não sabem e descobrem; a reencenação, esta planeada apenas em imaginação ao lado de Paulo, do teatro de bonecos, com a delicadeza do fado desconstruído contrastando com a barbaridade e violência dos autos de fé que se pretendiam cômicos; as pequenas composições em quadrados de papel, com as dimensões dos famosos azulejos portugueses, deixando espaços vazios pelo meio; os desenhos de Lisboa que, ao empoleirar-se de diversos miradouros da cidade, ela fazia, traçando sempre um diálogo, sob o mesmo plano, das diferentes perspectivas, entre o que se via, por exemplo, do miradouro da Graça ou da Senhora do Monte, e o que se via nos cumes de São Pedro da Alcântara ou do Castelo. Desenhava-se, enfim, pelas mãos de Cecília, toda “uma cidade de linhas partidas, de perspectivas quebradas. Tudo era fragmentado em Lisboa, era preciso juntar os pedaços para formar uma figura. Mas faltariam sempre alguns, encontravam-se a cada passo lacunas, interrupções, rupturas” (ACU, p. 58). Em uma palavra, a Lisboa de Paulo é Cecília. E como ela, feita de corpos consubstanciados sob a superfície de um corpo só, uma cidade feita de pedaços por uma mulher feita de pedaços – pedaços são o que se pode recuperar da memória, eles sabiam bem. E Cecília, afinal, gostava dessa ideia:

uma cidade feita de pedaços, que eram pontos fulcrais de uma estrutura. Encontravas a mesma estrutura em elementos decorativos como os azulejos, também eles eram pedaços, que se juntavam uns aos outros. Tinhas aliás uma predileção por azulejos, rendas e tapetes, interessava-te neles a tessitura, a construção a partir de fios ou segmentos, até que, da junção de muitos, os motivos se tornavam visíveis: um desenho, geométrico ou não, uma figura, uma cena, ou toda uma narrativa, uma história, enquadrada por uma cercadura, e destacando-se sobre um fundo neutro ou vazio. Eram os pedaços vazios que faziam realçar os outros, onde o desenho tomava forma. Como na vida, porque também a vida era assim feita, de vazio e pleno (ACU, p. 59).

Nesse sentido, Cecília lhe ensina mais de Lisboa que o próprio Paulo, pretendo expositor. Se a cidade é o labirinto, Cecília é Ariadne, que com o novelo conduz Teseu à saída do labirinto, ou neste caso, à entrada, porque como a ausência de Cecília torna-se uma presença intensa e fulgurante impossível de desassociar à cidade, Cecília é também Dédalo, o construtor do labirinto, que fica preso dentro do mesmo com seu filho Ícaro, sem chances de escapar. A cidade de Paulo é Cecília, e não o contrário, diferente do que ele afirmara – você constata. A cidade apresentada a você, inclusive, não tem nada do “olhar agudo e sem complacências” de Paulo, “por vezes, cruel [...] que eu [ele] fazia sempre” (ACU, p. 13), tampouco da postura autocrática de criação:

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. [...] E tendo entrado, [o espectador] 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. [...] Só depois era livre de olhar outra vez com os seus [olhos], e recusar tudo se quisesse (ACU, p. 22).

É “uma cidade a conquistar”, como a que os predecessores de Paulo conquistavam, mas não pelas armas e pelas guerras, pela violência da subjugação do outro, ou pela gaiola que gostaria de apanhar o espectador. É uma cidade que se vai “penetrando pouco a pouco” (ACU, p. 56), como numa relação de amor, é uma cidade com quem se faz amor (FARIA, 2011).

Verdade é que o corpo de Paulo também é reterritorializado. A alternância de papéis do Ulisses e da Penélope da versão homérica pode ser vislumbrada desde o início do romance, visto que é Paulo quem, apesar de intitular-se um amante errante, encontra-se na casa que era Lisboa, a falar da amada ausente:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). [...] De onde se resulta que todo homem que fala da ausência do outro, *feminino* se declara: esse homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado (BARTHES, 1991, p. 28).

E o discurso de Paulo é, inegavelmente, o discurso de um sujeito apaixonado, que mais de vinte anos depois não esqueceu a mulher amada, a qual, como você vai notando, preenche todo espaço da exposição da cidade. Se você não o percebe imediatamente, é

porque tende a acreditar na figura exponencial do narrador: ele depõe, pois, sobre si e sua própria história, do que se pressupõe um narrador que conheça, no mínimo, a si mesmo. Mas ao contrastar, além das atitudes, as obras de Cecília com as obras de Paulo, sempre marcadas pela presença irremediável da amada (como a série dos quadros *A manhã de Nausica*, referindo à primeira noite de amor com Cecília, o quadro e a escultura *Em Troia com Helena*, sobre o sexo que viveram em meio às ruínas da praia de Troia, a série *O gato e Cecília e o gato*, provenientes da observação da amada em casa), você se pergunta quem entrava no amor como se estivesse a entrar em outra dimensão, quem considerava quem o próprio mundo, sob o risco de a perda da/do amada/amado fazer ruir uma cidade. Você repara que existe uma tensão entre o que Paulo diz ser e fazer, e o que é e faz. É que Paulo Vaz, ao contar os fatos de sua vida com Cecília, de 1982 a 1987, tem tempo para reelaborar o que foi vivido na condição que lhe impõe a rememoração, focando em aspectos que estavam em consonância com a visão que tinha dos acontecimentos e que não necessariamente estarão em consonância com a visão que tem no tempo presente da narrativa, em 2010, pois o eu inicial envelheceu. Cria-se, desse modo, um transitar permanente entre o eu inicial do passado e o narrador do presente, que ao mesmo tempo em que autoriza Paulo a falar de si e de Cecília conforme o modelo textual prototípico de homem e mulher que um dia acreditou verdadeiro, o autoriza à transfiguração, porque ao recuperar Cecília e Lisboa, ele inaugura uma exposição, na qual ele estará, junto de você (o corpo de Paulo poderia ser para Cecília – ele confessa-o – um corpo aleatório) em percurso de aprendizagem. É isso que lhe indicia a própria estruturação da narrativa, indicando, contrariamente ao percurso de Hermes e Ulisses, um movimento do exterior para uma visada interior e individual: “Em volta de um convite”, “Em volta de Lisboa”, “Em volta de nós”, “Quatro anos com Cecília”, para então revelar “A cidade de Ulisses”. Se antes de iniciar o percurso de montagem da exposição, o método de criação dele era autocrático, e a retratação dos cenários por vezes cruel, no presente da escrita do livro, ele entende que a procura da cidade era uma forma de amor, eminentemente individual. À medida que avança, se dá conta do quão a cidade só é recuperada pelos sentimentos dele, pelos afetos, pelo corpo. É como se ele recuperasse no corpo a possessão da soror Mariana, pedisse boleia para Cecília, dizendo: “leva-me até além, até dentro de mim próprio”, e aí aportava a Lisboa.

Ana Maria Silva Ribeiro (2005), em um estudo sobre a presença do feminino no romance de aprendizagem português de autoria masculina no século XX, destaca o centramento das funções desempenhadas pela mulher na formação masculina,

substituindo a figura tradicional do mestre por “mestras subversivas”, enquanto representantes de uma ordem alheia ao protagonista. A autora defende que as mulheres com as quais o iniciado se relaciona são essenciais no processo autoformativo do herói, influenciando principalmente em três momentos da aventura narrativa: a “partida”, que é quando o herói inicia o percurso de aprendizagem; a “iniciação”, momento em que o herói é instruído nas tradições míticas e nos costumes sociais do clã, tornando-se apto ao amadurecimento; e por fim, o “amor justo”, enquanto momento de conjugação dos corpos e dos corações, que conduz ao autoconhecimento.

Muito embora você tenda a reconhecer, a partir de seu percurso, que os processos de aprendizagem não seguem essa linha retilínea, conduzem a múltiplas direções e nunca talvez conduzam a um fim, a aprendizagem nunca chega ao fim, esses momentos lhe parecem bem afins ao romance, além de suplementar com o “quê” de protagonismo feminino que vem procurando. Desde criança, afinal, Paulo aproximara-se mais de figuras femininas. A ligação ao tronco, à origem, provém da mãe, Luísa Vaz, de quem carrega o nome, contrariando as convenções que sobrelevam em importância o nome do pai. Carrega igualmente a profissão que para a mãe, vivendo em um regime de clausura que Sidónio Ramos, o marido afeito ao regime salazarista, obrigava, não pôde ser mais que paixão. A lembrança do pai é carregada de repugnância, “era um homem ríspido, irascível, que trazia para a casa a disciplina do exército. Ordens breves, secas, para serem de imediato cumpridas” (ACU, p. 73). Paulo havia sido o filho imensamente desejado, desde que saísse ao reflexo do pai. Mas não...Ele diz:

O meu interesse por espingardas de brinquedo e soldadinhos de plástico era medíocre. Menor ainda quando ele me mostrava uma arma a sério, que, mesmo descarregada, me causava espanto e um ligeiro susto. Digamos liminarmente que eu nunca pertenceria ao seu mundo. Ambos sabíamos isso e esse facto criava entre nós uma barreira. Se o seu filho tão esperado e acredito que de certo modo tão amado não tinha afinal nada a ver com ele, por que razão haveria de existir? Por que não haveria de ser uma cópia dele à sua imagem? (ACU, p. 74)

E, no entanto, Paulo existia. Existia e se ligava à mãe, corria para os braços da mãe, a um só tempo o ponto de partida para o herói aventurar-se pela pintura e pelas artes plásticas, e a iniciadora do herói nas tradições míticas de Héstia e Hermes, Penélope e Ulisses, e nos costumes sociais lisboetas que prescreviam o espaço do homem e da mulher.

Sidónio era o governante, organizado e metódico, o centro político da casa: e gerir a casa, para ele, era como “gerir um pequeno mundo pré-estabelecido, regido por horários,

regras fixas e salvaguardado por uma pequena conta de banco, que todos os meses deveria registrar um aumento” (ACU, p. 74). Ditava as ordens de cima do cavalo, como se estivesse em cima de um trono e tudo tivesse de se moldar à sua imagem, semelhança e vontade. Até o cavalo – num dado episódio, o animal é obrigado a subir e descer as escadas da casa que tinham na Beira, independentemente do perigo que para as quatro patas representavam tal feito; o que valia era a submissão do bicho, o respeito à assunção da ordem, da palavra do Homem. Submissão que deveriam imitar Luísa e Paulo. Sidónio se acreditava o cérebro da casa, sendo Luísa os pés e braços, devendo resignar-se às ordens das sinapses transmitidas pelo major e cumprir os deveres para com ele. Era visível o nervosismo de Luísa quando se aproximava a hora do marido chegar,

[...] a pressa com que [ela] largava o que quer que estivesse a fazer para se certificar de que tudo estava conforme, a mesa posta, as cadeiras no lugar, o almoço pronto a ser servido. Corria a seguir no espelho, penteava-se depressa, sacudia um cabelo imaginário que pudesse ter-lhe caído sobre os ombros, alisava a saia do vestido. Então sentava-se na sala e esperava-o. Esperar era já também um modo de servi-lo, de criar à volta um espaço vazio que o antecipava e que ele pisaria ao entrar (ACU, p. 75).

Só em teoria a casa pertencia à mulher, era lugar em que imperava Héstia. A casa, em que Sidónio mantinha Luísa sob severa vigilância, como todo espaço, era do homem. O corpo da mulher era do homem. Por isso ele a mantinha sob regime de austeridade, de modo que a roupa que lhe dava não fosse melhor que a da empregada, vinda do casamento anterior. E ela deveria dar-se por satisfeita de pertencer a um homem só. Quando trabalhara como datilógrafa na repartição militar, no período em que se conheceram, ouvia em absoluto silêncio os gracejos dos soldados: “É casada, menina? Ou escondeu a aliança para fingir que é solteira? Olhem como ela ficou corada. Parece muito nova mas já deve saber muito. [...] gargalhavam” (ACU, p. 75). E Sidónio era sério e respeitável, “não dizia gracejos. [...] Razões de sobra para estar grata ao homem que a levava para essa vida nova, que nem sequer sonhara possível. Era a opinião de toda a gente na família, e por conseguinte também a dela” (ACU, p. 76). E ela, como boa moça, de família, cumpria à risca sua função milenar: no tempo livre, se é que liberdade seria um vocábulo afeito à realidade de Luísa, bordava rendas, tapetes, panos de tabuleiro e toalhas de mesa, até perceber que seria impossível usá-los todos, no impedimento que o marido impunha de transformar o trabalho privado em atividade pública, comercial: “Era o que faltava, a esposa de um major a vender bordados” (ACU, p. 77). Que tocasse piano! Para surpresa dele, pela primeira vez, ela disse exatamente o que gostaria: lições de pintura. Tanto fazia

uma coisa ou outra para ele. Melhor que “suspirar pelas janelas e olhar com demasiada atenção quem passasse na rua (e passavam muitos homens na rua)” (ACU, p. 77).

A casa, como você vê, era o microcosmos do espaço público da cidade. A cidade de muitos outros tempos, dada a tendência para absolutismos, e a cidade da infância de Paulo, a mesma de Salazar, que já segundo José Saramago, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, era “um quarto de Sidónio” (SARAMAGO, 1986, p. 278). A inversa aqui continua verdadeira. Porque apesar de Teolinda Gersão limitar-se no romance a meras menções à ditadura salazarista (que se é discutida em obras anteriores, não é assunto do qual ela quer ocupar-se agora), é no mínimo curiosa a alusão onomástica ao célebre ditador que, nos finais de 1917, liderou a insurreição da Junta Militar Revolucionária pela República Nova, Sidónio Pais, cujo governo, de acordo com José Saraiva (2001), não ficou aquém dos regimes absolutistas de outrora, ou do regime salazarista de que foi precursor, ao recheiar-se de ordens e decretos presidenciais independentes da tramitação no Congresso da República (atitudes que lograram-lhe, inclusive, o epíteto de “Presidente-Rei”). Convém relembrar igualmente a austeridade do regime que o Sidónio ficcional compartilhava com o Sidónio histórico e com Salazar, desde a passagem destes dois últimos pela chefia da pasta do Ministério das Finanças anteriormente à cadeira da presidência: se o pai de Paulo não tinha como aumentar os impostos como os dois chefes de estado que lhe precederam, poderia gerar um superávit primário na sua conta bancária, com a contenção de gastos e a redução de despesas, pouco se importando com as necessidades do outro, no caso, da mulher e do filho, como pouco se importaram os governantes com as necessidades do povo. Os governantes eram o cérebro; o povo, os braços e pés. Contanto que o saldo econômico da balança comercial melhorasse, e que o alimento ao cérebro não faltasse, o que custaria a atrofia noutros campos? Alcançar a graça requer sacrifícios. Além do que, não seriam os humilhados os exaltados do Senhor?

Acrescente-se nesse rol de semelhanças, a violência de Sidónio, “tão viciado nos seus gritos” a ponto de soar-lhe imperceptível a agressão. “A sua autoridade era de tal modo violenta que deixava de ser autoridade, era apenas uma voz trovejando, uma tempestade desabando” da qual cumpria sobreviver “escondendo-se, abrigando-se, fugindo” (*passim* ACU, p. 94). A casa de Sidónio, como o espaço público da cidade, estava sitiada por uma série de regras, interdições, punições – a severidade e violência (da PSP, da PIDE, do homem) variava conforme o crime ou o atentado de lesa-pátria, ou lesa-casa, onde lesa-pátria e casa estavam em relação de sinonímia perfeita com lesa-a-si, criminalizando qualquer atitude desviante que pudesse ameaçar ou comprometer a

manutenção do poder. Todos deveriam manter o teatro das representações cotidianas dentro de um script desejável aos papéis civis moral, religiosa e textualmente definidos, ainda mais na ditadura, de acordo com os sexos. Você viu já o quanto a Lisboa salazarista, através da imprensa, da escola, da religião, da política, da polícia, e dos vigilantes da moral e dos bons costumes, propagandeou e cerceou o espaço das mulheres, às quais caberia cuidar dos afazeres domésticos, zelando pela ordem estabelecida pelo marido, deitar-se com ele e ter os filhos que ele e Deus quisessem, e às vezes, muito raramente, acompanhá-los à rua, à igreja, desde que fosse sem demonstrar muito afeto: andar de mãos dadas nos espaços públicos era passível de multa de 2\$50 escudos. Prazer também não era algo do qual se falasse em casa, prazer das mulheres, então, nem se fale. Quase pecado capital! Coisa característica do corpo doentio, não do corpo saudável! E a casa deveria ser o lugar onde primeiro a ordem política se manifestava, para que pudesse ganhar legitimidade nas ruas. E nesse sentido, a casa era, como o espaço público, muito mais masculina que feminina. Michelle Perrot (2005) cita a casa burguesa como uma construção onde a mulher só entra depois de concluída, de modo que até a escolha da decoração ficaria a cargo do marido, no máximo, auxiliado pela sogra. E Sidónio e Luísa, mais de meio século depois, seguem cabalmente essa tradição. Não é gratuito que a mãe de Luísa (como a família toda) seja tão pobre a ponto de não ter direito à opinião, restando à jovem somente mudar-se para a casa pronta de Sidónio, vinda do primeiro casamento, herdando até uma empregada já treinada. Nada, naquele espaço, podia chamar de seu. Sidónio era dono de si, dela, da casa, de Paulo e de tudo o mais.

Como Luísa entra na narrativa subtraída de espaço, para ensinar Paulo Vaz sobre as tradições míticas do clã, Teolinda restitui-lhe a grandeza por meio do nome, que, ao contrário do marido, preso pelo nome e sobrenome – Ramos – à terra, como aquele que é plantado na terra, que finca raízes, tão nacionalista e alfacinha quanto Salazar e Sidónio Pais, os quais suplantavam o que sobrava em violência em seus respectivos governos pelo excesso de nacionalismo e amor pátrio, a onomástica de Luísa Vaz se vinga, ligando-se ao tronco de nosso viajante maior, Luís Vaz de Camões. As viagens dela não podiam acontecer concretamente no plano físico: “não havia como ganhar uma guerra contra um major” (ACU, p. 95). Teria de ganhar para o próprio sustento e para o sustento de Paulo. E pintar era menos profissão que exercício de paixão – eu lhe disse. Podia nem sequer ficar com o filho. Substituiu, então, a viagem concreta pela viagem nas telas. Na casa, encontrou um espaço abandonado, fora da subjugação às leis do marido: o sótão, onde começou a pintar. É interessante a escolha do sótão, na arquitetura corpórea da casa,

estando numa posição elevada em relação aos outros cômodos/membros, sendo o local onde se deposita todo tipo de memória, de passado e de História. Principalmente tendo o sótão uma janela da qual se avistava o Tejo, um retângulo de vidro no teto esconso pelo qual Luísa poderia ver o rio:

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. [...] O sótão tinha dentro o rio, e o rio tinha dentro o mar. O rio com o mar lá dentro era uma parede que deixara de haver, que se tinha diluído, ou tornado transparente como água. O sótão só tinha três paredes, a outra parede era o rio e o mar (ACU, p. 80).

Tanta gente e tantos séculos encarreirados por aí, que seria ingenuidade pensar que o sótão com janela é apenas um canal de visão do exterior da cidade. Nas palavras de Bachelard (2003), para além do espaço da memória e da história, que tem a ver com a visão do mundo e dos outros, o sótão é o lugar de nossas solidões passadas, em que “desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemo-nos com a solidão”, lugar onde “os espaços de solidão são constitutivos” (BACHELARD, 2003, p. 203). E durante algum tempo este foi o espaço da solidão de Luísa, da constituição de Luísa, que nos momentos em que pintava sequer via o tempo passar. Seu tempo no sótão não era medido pela passagem das horas do marido. Acontece que, para mulher, o tempo de dedicação às artes ou a quaisquer outras coisas que lhes interessassem, bem como a propriedade de um espaço, era intervalar, entre o café da manhã, o almoço, o jantar, a arrumação e limpeza da casa, enquanto o marido não vinha, enquanto o filho não vinha. E não tardou para que, na ausência do marido, o filho, Paulo, invadissem e dominassem aquele espaço, chorando, esperneando, brigando, por estar na presença e aos cuidados da mãe.

Com o tempo acabei por perceber, obscuramente, que aquele era também um mundo onde eu não era bem-vindo. Entre ela e o quadro estava eu. [...] 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. Ela fugia também de mim (ACU, p. 81).

Ela não poderia culpar o filho de querer fugir consigo ao jugo do território do marido. O sótão, diversamente do espaço ameaçador de Sidónio, era o “mundo aventureiro e secreto”, “um lugar ilimitado”, em que a partir da folha de papel que Luísa estendia sobre a mesa com pincéis e tintas “tudo começava a ser possível: bastava eu querer e uma coisa aparecia: o sol, um pássaro, uma árvore, uma folha de erva” (ACU, p. 79). Não admira que por um longo tempo Luísa tenha pintado às madrugadas, e algumas de suas

várias pinturas do rio e do mar fossem entremeadas por natureza morta e espaços muito pequenos, quase claustrofóbicos. De algum modo, ela adaptava-se, fazia parte de ser mulher as interrupções que não a permitiam dedicar-se por horas e dias prolongados, como Paulo, por exemplo, fazia, de trabalho regular e ininterrupto. Adaptou-se tão bem que conseguiu, através da pintura, safar-se até da clausura doméstica, com a ajuda da empregada Alberta, quem levava suas telas para serem vendidas em uma papelaria longe da casa em que moravam. Caía o Carmo e a Trindade caso Sidónio soubesse. Não havia, contudo, Carmo e Trindade que resistissem anos a fio de silenciamento e confinamento. Um dia ela furou a tela e passou para o outro lado, aliceanamente, “como se passasse para o outro lado de um espelho e fugisse para onde já ninguém a podia acompanhar” (ACU, p. 96):

Quando me viu, no verão de 80, a minha mãe parecia sorrir, sem nenhuma surpresa. Houve um dia em que disse: o meu filho. Por vezes, fugazmente, um fragmento de memória voltava.

Mas logo a seguir podia por exemplo começar a esvaziar armários e gavetas, como se procurasse alguma coisa.

- Estou a fazer arrumações, respondia se alguém lhe perguntava.

Ou podia despir-se e abrir a porta da casa, a meio da noite, preparando-se para fugir, completamente nua (ACU, p. 97).

O Alzheimer se instalara e iria continuar progredindo. Um dia seu lar deixou de ser a casa que nunca lhe pertenceu, deixou de ser o Hospital da Ordem Terceira, na rua Serpa Pinto, o pequeno quarto de sacada com a vista de um pedaço do rio, em que Luísa passara seus últimos dias, para ser, enfim, o rio, em que suas cinzas foram deitadas. O rio que a conduzia ao mar e a tirava da “tela branca, a tela diante da qual se tinha sentado tantas vezes. Muitas vidas atrás” (ACU, p. 101).

“Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão, mesmo quando a águafurtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão” (BACHELARD, 2003, p. 203). Um sótão e uma mãe, uma casa-corpo, uma casa-corporalidade. Quer amor mais justo? Uma mãe que rompera, no plano da imaginação, através da arte, a ordem histórica sacrossanta da ligação dos sexos à cidade. Uma mãe que descobria, junto do filho – o amor justo é uma etapa de autoconhecimento conjunto – o prazer das tintas sobre a tela, a delícia de recortar e colar pedaços de revista, confundidos com os próprios desenhos, de amassar farinha e água e fazer uma massa que se podia modelar conforme a imaginação, a alegria de inventar bonecos de barro que se podiam

pintar e envernizar, o amor de criar uma nova ordem do discurso, um novo mundo, livre da autoridade violenta de Sidónio, o amor pela viagem.

A errância de Paulo vem coroar o desejo tolhido de errância de Luísa. O 25 de abril ajuda-o a corroborar esse projeto de liberdade. Porque aquela “era também uma revolução de costumes e de sexo, de êxtase e liberdade em todos os sentidos. Amei com paixão várias mulheres, por amor da paixão em si mesma [...]. Elas estavam ali, à nossa volta, também elas descobrindo o mundo” (ACU, p. 83-84). As mulheres e os homens estavam, como nunca, expostos a encontros aleatórios, a afetar e serem afetados de todos os lados e de todas as maneiras, a se desterritorializarem, porque a revolução aqueceu os movimentos de desejo. E cumpria viajar para descobrir, partir do pequeno mundinho do pai, para o planeta – a lição pessoana, camoniana, luisiana, de que é preciso sair para ser em Portugal, como em qualquer lugar. Tanto que ele só regressará a Lisboa, depois de viajar pela Europa à boleia, no verão de 80, quando sua mãe se internaria no hospital. A morte do pai, algum tempo após Luísa, sem as economias de uma vida, viciado em jogos de azar num cassino, contribui para sepultar os valores do antigo regime ditatorial a que o pai se manteve afeito. Sidónio era uma personagem sem desenvolvimento possível, a girar sobre si próprio. Não é morto pela revolução; o que o empurra para morte é perceber não ter lugar na nova realidade histórica quem, como ele, construía seu abrigo a partir da legitimação do desabrigo do outro. A compreensão de Paulo da cidade podia ser agora um espaço aberto.

E é Cecília quem o iniciará nessa nova ordem e nesse novo território. Com ela, Paulo aportara “a um outro continente” (ACU, p. 20). É certo que muita coisa parecia igual. Se inicialmente todas as expectativas e esperanças de Paulo, aos dezoito anos, foram depositadas no desdobramento libertário de abril, baixados os ânimos adolescentes, foi levado a constatar que a revolução, senão feita para dar de mamar aos mesmos, apenas substituiu, numa distribuição nada democrática, quem receberia o leite: a crise política em 83, quando decidiu morar com Cecília, era generalizada. Já tinha havido dez eleições desde 74. Havia greves, salários atrasados e uma gigantesca dívida externa: “Na Assembleia da República, para negociar medidas de combate à corrupção, por duas vezes faltou quórum. A seguir os impostos aumentaram, houve novas greves, a dívida externa cresceu seiscentos milhões de dólares num semestre” (ACU, p. 106). No fim de 84, enquanto cem mil trabalhadores estavam sem receber seus salários e diversos moradores que pagavam renda à Câmara Municipal não tinham água nem luz, enquanto milhares de retornados das ex-colônias ocupavam prédios desocupados, sem saneamento e sequer

colchões, dormindo junto aos ratos, metade dos políticos não declararam seus rendimentos à receita. Em 85, o poder de compra baixou ainda mais, o que parece não ter afetado os parlamentares, que decidiram por um aumento de 50% no salário dos titulares de cargos políticos. Em 87, um terço dos lisboetas tinham emprego precário, dois prédios que tinham resistido ao grande sismo de 1755 ruíram, por não resistir ao abandono público. “Duas listas de arquitectos acusavam a Câmara de Lisboa de ser autocrata e denunciavam a falta de um projecto para a cidade” (ACU, p. 109).

De todo modo, tratava-se, sem a menor dúvida, nestes quatro anos que Paulo viveu com Cecília em Lisboa, de uma cidade mais aberta, sobretudo após a entrada do país, em 85, na então Comunidade Econômica Europeia: podiam ir aos teatros, aos cinemas, aos cafés, sem o risco de um censor à espreita; assistiam livremente *Uma comédia sexual numa noite de verão*, de Woody Allen, *Fanny e Alexander*, de Bergman, *Paris-Texas*, de Wim Wenders, *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, sem a menor predileção pelo nacional, ou a menor proibição de cenas por ventura sexuais; ouviam o disco de jazz de Maria João, numa música aberta aos influxos culturais estrangeiros, e chegaram mesmo a assistir a um show de Jorge Ben no Coliseu, numa mistura de influências do rock, do samba, da bossa nova, do jazz, do maracatu, do funk, influências da música brasileira e norte-americana, influências africanas e árabes, oriundas da mãe, nascida na Etiópia; ouviam “as vozes na luta” que intitulavam o álbum de Zé Mário Branco, para quem “a cantiga era uma arma”, como dizia a música homônima, “uma arma contra a burguesia” e “quem cante por cantar”, contra “quem faça profissão de combater a cantar”, contra “quem cante de pantufas para não perder o lugar”⁴⁹; admiravam as telas de Mário Botas, que revisitavam os mitos identitários do país, parodiando o pouco de realidade das realidades criadas, e as telas de Paula Rêgo, que além disso, denunciavam a situação das mulheres em exposições diversas pelo país; liam livros absurdamente denunciadores da violência ditatorial, como a *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, e livros absurdamente denunciadores da violência inerente à História portuguesa, como o *Memorial* do Saramago, e a verdade é que ninguém se apoquentava com isso; e se amavam pelo espaço público da cidade, eram livres para amar a cidade e se amarem em qualquer lugar.

⁴⁹ Referência à canção *A cantiga é uma arma*, de autoria de Zé Mário Branco. Disponível em: <http://folhadepoesia.blogspot.com/2014/09/a-cantiga-e-uma-arma-jose-mario-branco.html>. Acesso em: 18/01/2018.

Com Cecília, Paulo aprenderá muitas coisas. A primeira delas é a impossibilidade de um eu distanciado dedicar-se à narrativa da cidade. Se em um primeiro momento, quando recebe o convite da exposição, tal como você, ele insistia no traçado de um panorama histórico sobrelevando as marcas tradicionais da cultura e da arquitetura lisboeta, no intuito de recuperar a história e o passado mítico da cidade, como traços do patrimônio cultural, a cada encontro com Cecília, ele vai cedendo a um impulso afetivo que coloca em xeque o discurso autoritário característico de Sidónio (e característico da ciência que acompanha a mim e a você) de quem tem a arrogância de achar-se detentor da razão, encarada como sinônimo da verdade. O que ele vai sentindo é que ver a cidade de cima, com o olhar regido pelas regras pré-determinadas do pai, criava, como a reencenação do teatro de bonecos que imaginou com Cecília, “o esplendor barroco da mentira, do *trompe l’oeil*, da ilusão de óptica, dos cenários, das perspectivas falsas” (ACU, p. 62). É que ao resgatar esse patrimônio cultural, as transformações sucessivas da paisagem impediriam qualquer permanência da tradição. *Uma cidade com trinta séculos embaralha-nos as perspectivas* – ele adverte-nos quando estávamos com ele em volta de um convite. A percepção do espaço urbano, dessa forma, não é produto da evolução linear do tempo histórico; procede de cortes seletivos, pedaços heterogêneos de História, tão ao gosto de Cecília, convergentes e divergentes, articulados à visão subjetiva dos acontecimentos e às relações amorosas do narrador. Na condição que impõe a rememoração, sempre faltariam pedaços, são os espaços vazios que a cidade-monumento, repositório da verdade, desprezou: as lacunas que são as histórias de tantos Agapitos, tantas mulheres e filhas, tantas Luíças e Cecílias, vilipendiadas em seus corpos e seus discursos, que tiveram suas águas furtadas dos espaços da cidade.

Paulo compreende, semelhantemente, seja na vivência com Cecília na década de 80 a partir da criação das obras plásticas dedicadas à amada que o ajudam a ler a cidade do presente, seja no seu próprio presente a partir da recuperação de Cecília (trata-se de um eu investido de nostalgia que reelabora os lugares do patrimônio cultural como lugares afetivos em que um dia esteve com a mulher amada), que a visão do exterior só pode ser filtrada pela sua subjetividade e emotividade. E tem de ser assim. Porque em meio ao labirinto de corpos que se dizem no corpo de Lisboa, de Cecília e no seu próprio, ele tem de entrar com todo seu corpo vibrátil na cidade-labirinto, porque nela se associam “o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente” (CALVINO, 1990, p. 90) – à mulher ausente, é claro, tornando premente buscar o que lhe era temporalmente distante no espacialmente próximo, e também os escritores, pintores, escultores, arquitetos, viajantes ausentes, os

tantos milhares que disseram e amaram Lisboa e aos quais deveria sempre render tributo. Recuperar a cidade que um dia viveu com Cecília significa também construir um fio condutor de uma possível leitura na cidade de trinta séculos que é emaranhado intrincado de tempos, espaços, discursos, e que, por isso não se deixa ler. “Cada um dos dez milhões de portugueses e dos milhões de turistas que por ela andavam tinha de Lisboa a imagem que lhe interessava, bastava ou convinha” (ACU, p. 33). A memória afetiva, você descobre com ele, é a condição de legibilidade da cidade. Enganam-se as/os turistas, as/os geógrafas/geógrafos, as/os historiadoras/historiadores, as/os escritoras/escritores, as/os cientistas, quando vão à procura de pontos referenciais identificáveis na topografia urbana. A condição de quem se dispõe a conhecer a cidade, se quiser dizer qualquer coisa de válido, tem de ser antes a da/do viajante, que como nos ensinam Cecília e Luísa, vai “à procura de si noutros lugares” (ACU, p. 31). É no interior dos transeuntes que a cidade acontece, dentro dos dentros, *mîse-en-abyme* de encontros, afetos, desejos, transitórios e fugazes, *mîse-en-abyme* de amores costurados no tecido urbano.

O sexo aqui, como consolidação do amor e metáfora dessa costura, é acontecimento importante. Desde os primeiros relatos de encontros entre Portugal e os povos coloniais, a terra a ser conquistada era emblematicamente comparada à mulher bela, sedutora, atraente, por vezes, virgem e inexplorada: o sêmen do homem colonizador fecundando o óvulo da terra virgem! Atestam-nos os construtos das imagens de Iracema, na literatura brasileira, de Malinche, na história mexicana, de Pocahontas, na estadunidense... Mas na dissolução de papéis que empreendem nossas duas personagens, a inversão fica evidente: é Cecília quem chega de barco a uma terra que não era sua de nascença, invade o território de Paulo e conquista-o completamente. É ela quem obriga Paulo a reordenar o seu mundo. “Por vezes procurava adaptar-me aos teus hábitos, aprender contigo a organizar o dia, a não deixar o caos instalar-se no ateliê” (ACU, p. 111). Ela não tem a pretensão de detença da civilidade e da cultura ou a autoridade violenta de Sidónio, que era o discurso e a atitude do colonizador em relação ao nativo, e o discurso e a atitude do homem em relação à mulher. Valer-se de armas e da guerra representaria, mais que repetir os homens colonizadores e exploradores de cidades, ser conivente à violência que subjogou os corpos do nativo e da mulher como campo de batalha durante séculos. O corpo dela definitivamente não era campo de batalha para homem nenhum: “My body is not your battleground” (KAHF, 2003, p. 59). Nem poderia, dado à diferenciação do seu espaço com aquele que Paulo aprendeu: a mãe e o pai de Cecília foram para África juntos, compartilhando o desejo pela viagem, e posteriormente,

compartilhando a construção da casa e a vivência em Lourenço Marques, como compartilhavam o amor e a liberdade. Paulo creditava, inclusive, a essa criação, o modo apaixonado, livre e feliz que Cecília tinha de entrar na cidade. É, portanto, amor, a palavra de ordem. E o sexo, nesse processo, é central para se chegar à verdade do outro, à verdade da outra:

[...] o acto sexual, que implica penetração, respectivamente, entrada num, e abertura do espaço interno, é vivido pelos dois parceiros como ocupação deste espaço por um lado, e por outro, como qualquer coisa que tem a ver com o que se poderia chamar um fluxo de almas por contacto, por contágio e multiplicação de intensidades. Não é só biologicamente que o desejo está vocacionado a visar o interior do corpo: é também porque ali se transformam os espaços (neste caso: o espaço objetivo do corpo do outro, visto do exterior), e que se pode ver emergir e encontrar o espaço da alma (GIL, 1997, p. 153).

Essa linha de força assegura justamente, na estratégia da leitura da cidade em conjugação com o erótico, um rasgo na transformação de Paulo, pois permite-lhe enxergar por cima da aparência de superfície da arquitetura citadina, a visada do interior num fluxo de almas por contato e multiplicação de intensidades: “O modo como olhávamos a cidade tinha a ver conosco e com a nossa história [...] porque o ponto de vista éramos nós” (ACU, p. 67). E porque falar do corpo, para eles, é falar do lado emocional e mental, porque fazer amor é como dialogar um com o outro, o desenho urbano que Paulo aprende com Cecília não remete a outra coisa senão ao sexo: as superposições sucessivas das visões de um e outro, as superposições de Lisboas de diferentes tempos, são cruzamentos, interpenetrações, quase orgíacas, entre Literatura, Artes Plásticas, Arquitetura, História, Economia, Política, Ciência. Quase como gatos a cruzar, unidas pela aliança do erótico, a conjugação dessas relações terminam em explosões: de natureza e cultura/civilidade, de objetividade e subjetividade, razão e emoção, público e privado, e você, se estivesse, como antes, a observar voyeuristicamente as marcas no lençol de uma noite de amor, não conseguiria distinguir qual líquido provém de quem, enquanto a intensidade daquele momento correu alhures, impossível de ser capturada. O ato sexual em que o ser feminino e o ser masculino estão juntos, se dão, se acariciam, se respeitam, se encontram – não posso dizer que se fundem –, o ato sexual em que cada um entra em contato com o mais íntimo do outro, embaralha o sistema de sexo/gênero e até o sistema do corpo. Os corpos são tão performáticos quanto o gênero, e não se adaptam à moldura familiar de identidade, à aparente fixidez social – é o que você desvenda. De igual forma, a casa e a cidade. A

quem pertencem? Cecília que é Ulisses, Paulo que é Penélope, Penélope e Ulisses que não são Homero, personagens que são tanto mais homens quanto mais mulheres, e vice-versa, porque o fato de alguém ser Cecília ou Paulo, Penélope ou Ulisses, já é mais do que ser mulher ou ser homem, ou ser cidade. Chamar-se Cecília, Paulo, ou chamar-se Lisboa, não é a natureza, é o problema; e se Cecília, Paulo e Lisboa têm um sobrenome, Branco, Vaz, Ulissipo, Ulissipona, Lixbona, Lixboa, “à natureza e à vida juntam-se-lhes ainda por cima a existência”, “uma árvore genealógica tamanha que [...] tem sempre muito que se lhe diga”, e é precisamente nas árvores que complica-se o problema, “é precisamente nas árvores que está nossa diferença” (*passim* NEGREIROS, 1992, p. 5). Complica-se porque na árvore de Lisboa, o nome é próprio, e nem por isso reconhece-se como mais real. Prova-o mesmo uma história etimológica-científica improvável, que na origem ulisseia encontra a ficção de um nome literária e literalmente de guerra. Complica-se porque dá a ver que um nome no muito que diz, raramente, diz uma coisa única. Ainda que a árvore venha de um mesmo tronco, os galhos de um nome dizem por vezes coisas até opostas na arena em miniatura do discurso que o corpo da cidade é. Complica-se, sobretudo, porque o corpo da cidade, como o de Cecília, como o de Paulo, embora muito diga, só o diz quando se conhece a existência, quando se conhece a história. Fora isso, são palavras vazias. É que a existência se faz no caminhar da história, na busca de uma significação. Não digo que esta busca d’ “a significação seja vivida em oposição completa aos dados objetivos” (BARTHES, 1987, p. 184); a realidade objetiva dos nomes existe à exaustão, porém, a descrição pormenorizada dos aspectos físicos e concretos das personagens, das ruas, casas, cafés, teatros e clubes da cidade, é colocada em segundo plano, considerada insuficiente para o conhecimento das personagens ou da cidade, que se constituirão muito mais a partir das ações e emoções que movem suas histórias.

Com isso, Cecília ensina a você muito mais sobre a cidade do que a História de Paulo, ou as teorias acadêmicas que você sempre considerou fundamentais na abordagem do espaço urbano (Mumford [1998], Sennett [2003], Benjamin [1998], Calvino [2006], algumas das quais serão retomadas no capítulo seguinte e que, intencionalmente ou não, comparecem aqui). Desde o início, você pôde vislumbrar no percurso e nas próprias obras de Cecília, as mesmas coisas em verdade! – se você conhece, previamente, estas teorias, afirmará: a imbricação entre cidade, corpo, política e história, entrevista na profusão dos discursos sobre o corpo dela com o corpo de Lisboa; a cidade como ponto de encontro com a alteridade, como demonstram as telas das figuras monstruosas na intenção de “refazer o percurso da imaginação até à concepção moderna de que o outro não era o

monstro e não fazia sentido diabolizá-lo, porque era igual a nós” (ACU, p. 61); a relação entre cidade e História pautada na revisitação dos acontecimentos do passado sob novas perspectivas, como nos sugerem a revisitação do teatro de bonecos e a predileção de Cecília por bairros como a Vila Bertha e o Estrela de Ouro, oficiosamente à margem dos itinerários citadinos do Bairro Alto, do Rossio, do Terreiro do Paço, do Chiado, consolidados na cena literária e histórica; a relação entre cidade e memória, não só ao destacar intertextualmente os discursos anteriores que disseram Lisboa, como ao acentuar a fragmentariedade e lacunaridade subjacente à toda memória, na confecção dos azulejos da cidade; a relação entre cidade e desejo, demarcando os espaços topográficos como espaços de constituição afetiva e demonstrando que a cidade é antes uma construção compendiada a determinados valores e intenções, que de fato um compromisso com a realidade objetiva, tanto podendo aparecer, como desaparecer, segundo os impulsos do desejo, segundo as lacunas da memória, segundo a própria vontade; a profusão babélica de muitos espaços e muitos tempos sobrepostos impedindo uma visão totalitária e homogênea, tal como nos convida a enxergar os desenhos de múltiplos ângulos que se bifurcam sob o mesmo plano na folha de papel, e a *plurifurcação*, no plano da escrita, da Al-Ushbuna dos árabes, da Lisboa dos séculos XII ao XXI, tramadas explicitamente no entorno da cidade, além das referências implícitas como o Éden, Ítaca e Troia; e até a relação da cidade com os símbolos, e a visão da cidade como labirinto, ao afirmar-se a existência de “Lisboas secretas, misteriosas, florestas de símbolos [...], onde figuras enigmáticas nos olhavam” (ACU, p. 56), e a existência de uma Lisboa que, vista do alto, “surgia como um labirinto” (ACU, p. 57). Melhor dizendo, o argumento de que Cecília fala a mesma coisa que as teorias dos autores citados é o que você afirmaria. Porque ao observar, nesse resgate que o romance faz da História, como as crenças dos desbravadores e exploradores de Lisboa influenciavam a interpretação (nada poderia explicar por que seres como leões marinhos eram descritos como sereias, ou a maneira como os índios eram retratados, ainda depois de conhecidos, senão o desejo de comprovação de uma verdade anterior ao *corpus* sobre o qual se diz), você intui que os repetia de modo semelhante, uma vez que seu argumento decisivo era sempre o argumento de autoridade, nunca o da experiência concreta, a qual só estava a seu serviço para ilustrar regras pré-estabelecidas, uma verdade existente, ao invés de sua procura. A pergunta que não quer calar: você ignoraria o exercício de Cecília de desenhar uma planta de um novo território com os olhos de quem vê o mundo pela primeira vez? Repetiria você a crença dos colonizadores da metrópole (que classifica como cruel, violenta e desumana) de que os

fins justificam os meios? Não importam os caminhos que você percorre para chegar a seu destino? Isto é, com Cecília você encontraria a Berlim de Benjamin, a Atenas, a Roma, a Paris ou a Nova Iorque, de Sennett, as cidades na História de Mumford, as cidades invisíveis de Calvino, porque ela diz a mesma coisa sob um diferente percurso?

A experiência do corpo de Cecília é desorientadora. Abala as suas estruturas, e não haverá mais a bússola que a/o conduzia ao caminho repetido, menos conhecido que reconhecido. Na Lisboa-labirinto-floresta de símbolos, você quer caminhar sem direção, vivendo antes a geografia que a geometria da cidade: não quer a “segurança que a visão de uma superfície plana garantia, a perspectiva que dali [do alto, à distância] se oferecia era falsa” (ACU, p. 57), como falsa era a visão de Lisboa de Damião de Gois, “em forma de bexiga de peixe, quando vista a partir de Almada, [...] uma referência velada à ‘vesica piscis’, uma figura geométrica com uma longa tradição simbólica” (ACU, p. 57), em Lisboa associada costumeiramente ao cristianismo – falsa e, em todo caso, na exclusão da mulher da memória dos espaços públicos, misógina. Você quer andar pelas ruas por entre os telhados, que do alto pareciam ligados, por uma “quantidade de becos, arcos, escadas, ruelas, pequenas praças, de permeio”, “descer as ruas, uma a outra, e ir desenrolando o novelo, atentos a que não nos confundisse” (ACU, p. 57). O novelo de Penélope, então, não é uma “era uma vez”, trata-se antes de um “era outra vez”, e você não pode e não quer repetir a história. A Lisboa da mulher que não estava a escutar, agora, através de Cecília (e também de Luísa: o corpo de Cecília, a caminho do encontro com um novo tempo, pelo amor que nutria por Paulo e na sua condição de mestra subversiva, liga-se à Luísa, e realiza a ultrapassagem que a mãe de nosso querente protagonista anunciou sem efetivar), “continuavas a falar, havia dias, semanas, meses” (ACU, p. 27).

A reterritorialização dos corpos de Cecília e Paulo, bem como a inversão de papéis e a subversão da figura masculina do mestre tradicional identificada por Ribeiro (2005) nos romances de aprendizagem, por mestras subversivas, demarcam as estruturas míticas que governam nossa apreensão do espaço, dispondo-as como uma textualidade carregada de favores daqueles que a construíram. Com isso, a imagem que outrora era de cavaleiros que na esteira de Ulisses comandavam seus “navios-cavalos” na conquista de cidades, algo que na epopeia lusitana é como um incidente inevitável – e na literatura, algo como uma pré-condição textual –, não encontra lugar. E a indevassável imagem cede lugar à dúvida, conduzindo você ao questionamento das afetivas versões admitidas pela História: como é que conhecemos a cidade da mulher? O que podemos conhecer? Essa subversão, além disso, lhe conduz também ao “fulgor da ausência”: não aquela que, como para Lacan

(1985), marca a falta anatômica da mulher; outrossim, a ausência do masculino de ação, que se pode eximir-se com Deus, se pode eximir-se do Mal – nada mais justo! O pecado é de Evas! –, igualmente ridiculariza a presença ativa e anatômica perante a cidade. Se ao fulgor da ausência – da feminina –, então, correspondeu a ausência outra: da história da cidade, da voz da cidade, “tomai todos e comei” deste corpo feminino, que é um caminho que Paulo percorre à alteridade, a uma concepção de saber não totalitária, não hegemônica, não centralizadora.

Ah, a alteridade, a outra! Aí está o nome desejado para quem Paulo Vaz escrevia. A outra, as outras por amar, as outras que põem o amor à prova: como amar a outra, estranha à mim, absolutamente não eu? A lição que certamente ele demorou a aprender. Alguma vez ele já tinha tentado verdadeiramente se deslocar de si para caminhar rumo a essa outra? Desde o início da narrativa ele já se define, na relação com Cecília, como alguém, apesar de aberto ao encontro dos corpos, “demasiado egocêntrico para o amor” (ACU, p. 27). A concepção da criação artística, embora encarada “como uma forma de amor”, é autocrática, de modo que o “prazer” torna-se “indissociável da luta, da tentativa de convencer o outro – e con-vencê-lo é a forma mental de o vencer” (ACU, p. 23). No sótão com a mãe, ele exigia participar da expedição: “Eu exigi desde o início partilhar essa expedição com ela” (ACU, p. 79). Por vezes o fazia sem precisar de palavras, aos gritos e aos berros, ou como cedo deixou claro ao atirar um dos frascos de tinta contra a parede quando foi impedido pela empregada de interromper a viagem de Luísa. Se a criação para Luísa era uma forma de libertação, para Paulo era uma forma de estar no centro do mundo, e fazê-lo obedecer: “Estávamos no centro do mundo, e ele obedecia. Fazíamos o sol subir no horizonte, púnhamos um carro na estrada, um moinho num monte, pessoas acenando das janelas. Tudo o que quiséssemos acontecia. Tudo” (ACU, p. 79). Até o próprio estado mental da mãe, ficamos na dúvida se foi ou não desprezado por Paulo, para não impedir a partida dele de Lisboa, a fim de iniciar-se na perambulação que faria pela Europa: “Não, eu não me apercebi da mudança – talvez porque não queria aperceber-me – e fui para Berlim” (ACU, p. 96). Ele ligou-se à mãe pelo gosto às tintas, mas nunca aprendeu o modo de criação de Luísa, que renunciou ao que mais amava pelo outro que era ele. A criação para si permaneceu “dura, profundamente egoísta [...]”. Era tudo ou nada, não podia haver compromissos [no meio]” (ACU, p. 97).

Com Cecília, compartilhou muitas coisas – é certo. Quando partia com ela para povoados que nunca imaginariam existir, “fora das estradas principais e dos mapas, falando com as gentes da terra”, que lhes “contavam histórias do lugar”, ele selecionava

cuidadosamente “o melhor restaurante, [...] a melhor mesa, o melhor vinho, o melhor pão, o melhor queijo de cabra e de ovelha, o melhor de tudo o que houvesse” (*passim* ACU, p. 111), não para si, ele argumenta; unicamente para Cecília. O espaço mínimo da casa na Graça, “realmente pequena para mais do que um” (ACU, p. 112), no mesmo prédio do ateliê que comprara por um golpe de sorte com suas economias, assim como o amplo espaço do ateliê, foi dividido com Cecília: os móveis e objetos foram rearranjados, para abrir espaço à morada dos dois, e no ateliê, enquanto ela ficava a trabalhar no térreo, diante da janela baixa de onde se avistava um quadrado de terra maltratado e um muro, ele ficava algumas escadas acima, à mezzanine, junto da outra janela. Tinham também o mesmo direito de criar, eram iguais nesse aspecto. Viver às custas do trabalho um do outro, ou do tempo um do outro, nunca lhes passou pela cabeça. Dividiam, para tanto, as tarefas rotineiras: a arrumação e limpeza da casa, o preparo da comida, as listas de compras, e é possível que Paulo fosse mais vezes que ela ao supermercado, achando natural, por ter mais tempo livre. Se na infância, acostumado à filosofia do “ou sim ou sopas” do pai, ele não foi capaz de aceitar que Luísa não lhe amasse de vez em quando, abandonando-lhe por um certo tempo para dedicar-se à outra paixão, com Cecília, mais velho e mais maduro, ele compreendera mesmo a possibilidade de amar em simultâneo, que amar não era “tudo ou nada” e muito menos excludente de outras paixões, como aliás, numa espécie de redenção à mãe, ele deixa entrever no sonho que tantas vezes sonhou ao observar, da mezzanine, a amada na relação com a obra:

Fica aí quieto num instante, meu filho. Vou ali e já volto, não demoro nada. [...] Nem vais notar a minha falta, vou como se não fosse e ficasse. Por isso não chores, não tenhas medo, não sintas a minha falta. Vou ali em dois segundos, fazer uma obra prima. [...] Perdoa-me por te deixar um instante. Há uma coisa que brilha só para mim, ali adiante, vou colhê-la e volto [...]. Por favor não precisas de mim neste instante, não grites por mim logo agora. Não me obrigues a escolher entre ti e essa outra coisa, porque se me obrigares a escolherei a ela. Se não for apanhá-la morrerei (ACU, p. 118-119).

Entretanto, quando vivia com Cecília, alguma vez Paulo havia deixado de compreender a criação como um mergulho narcísico sobre si? “Estabelecemos também (isso disse eu) que, excepto nos casos em que decidíssemos trabalhar em conjunto, cada um só veria as obras do outro depois de terminadas. Não haveria interferências durante o processo de criação” (ACU, p. 116). Um pouco mais à frente, numa conversa com Cecília sobre o desejo de ter filhos, reforça que “não era possível criar uma obra e ao mesmo tempo criar um filho. Eram tarefas incompatíveis, cada uma exigia dedicação exclusiva”.

E ele tinha feito a escolha dele. “Escolhera a obra” (ACU, p. 117-118). E ainda alude, na página seguinte, a essa coisa que brilha que Cecília perseguia, como uma coisa maldita: “Ainda não sabias que as obras são egocêntricas, exclusivas, absorventes, feitas de egoísmo puro e duro” (ACU, p. 119). Mesmo a descrição da casa e do ateliê deixam a você algumas pistas desse egoísmo: se permite que Cecília viva consigo ali é porque “entravas e saías com os pés macios, leve como um gato. [...] Leve como um gato. E silenciosa”. Assim era o que ele chamava “presença-ausência” (ACU, p. 113-114) da amada:

Estavas dentro de mim e à minha volta. Suave como um animal macio, que pertence ao lugar mas não o invade. Sabias desaparecer [...]. Passarias pelas coisas olhando-as, interrogando-as, sem as invadir. E não irias quebrá-las. Como um gato saltando para cima de uma mesa de vidro cheia de cristais, passando no meio deles sem os pôr em perigo, com uma precisão milimétrica (ACU, p. 114).

É a partir do momento que ela, deliberadamente, começa a derrubar os cristais da mesa, que ele grita à Cecília, com ou sem palavras, com todas as forças: “Oui, tu deranges!” (ACU, p. 117), como pensou que o pintor Arpad Szenes deveria ter gritado à amada, também artista, Vieira da Silva, a “Madame Bicho” de quem “Arpad era vítima da excessiva proximidade” (ACU, p. 116). E o que a madame tinha feito demais? Entrado no ateliê de Arpad, “com o seu ar inofensivo de bicho”, perguntando ““Je déränge?” já depois de ter entrado” (ACU, p. 116)? Passado o olho sob as obras, comentando, influenciando-o e se influenciando? O verdadeiro “Le Couple” não poderia ser “a comunhão de corações entrelaçados” (ACU, p. 117)? Tinham de ser os amantes criadores e independentes que Paulo julgava ser com Cecília? E onde está o respeito à independência do outro, quando só se admite a sua própria vontade?

É interessante, a esse propósito, que a mulher-gato, a mulher-bicho, rompem com a ordem masculina do espaço de criação justo através da figura do gato, da presença do animal macio com o qual Paulo tanto comparava Cecília. Na floresta de símbolos das obras de Teolinda Gersão, trata-se de um animal recorrente:

Em geral, o gato é apercebido como um animal livre, pouco ou nada domesticável, ágil na sua movimentação no espaço, sempre irregular e imprevisível. Como símbolo tutelar, ele adquire ainda mais pertinência [...]. Assim, na Antiguidade greco-romana, a deusa da liberdade era representada com um gato a seus pés. [...] em algum Oriente, o gato é visto como figura indirectamente ligada ao caos primordial, bem como no Japão, simboliza um poder transformador (MAGALHÃES, 2002, p. 72-73).

Representa, nas obras de Teolinda, “o tema central da liberdade, o poder imaginativo e transformador das mulheres e sua íntima ligação com a Natureza” (*ibid.*, p. 73). E esse gato aqui representa também a íntima ligação da mulher com a Civilização, porque o pequeno gato que surge debaixo da janela de Cecília, com o miar sufocado e aflito, e passa a habitar a casa e o ateliê, liga-se a um só tempo à Natureza (ela chama-o Leopoldo, Leo, para relembrar o leãozinho que o pai encontrara machucado e vivera com eles por um breve tempo antes de ser entregue às autoridades competentes), e à cidade pretensamente civilizada: “era um gato amarelo e branco, vadio, um gato dos telhados de Lisboa. Igual a todos os outros que se vêem nas ruas” (ACU, p. 121). É esse gato possesso que surge concomitante a essa mulher possessa, para retirar a posse do espaço de Paulo Vaz, que só o permitiu ficar por puro cansaço, desde que fosse de passagem: “é claro que não iria tolerar um gato”. “Sempre” lhe “irritaram os gatos vadios e mais ainda os caseiros” (ACU, p. 121). Se tivessem um cachorro, vá lá. Os cães estavam a qualquer momento prontos a obedecer, eram companheiros inseparáveis. Quer se dispusesse a ir com eles à rua ou a ficar em casa, aceitavam passivamente o desejo e a vontade do dono, latindo de prazer. Não eram como os gatos: individualistas, voluntariosos e indiferentes, fazendo o que lhes desse na telha. “Não há no mundo melhor amigo, estava escrito nos livros. Na *Odisseia*, inclusivamente” (ACU, p. 123): quando Ulisses regressa à casa, o cão Argos é fiel como Penélope. Apesar de velho e decrépito, aguarda submissamente o dono, como a pedir permissão para morrer. O cão era o melhor amigo do homem. Não tinha o que se discutir. Só que, quanto ao gato, depois de deixar as portas e janelas abertas para que fugisse, deixá-lo no passeio e trancar as portas, Paulo “não sabia exatamente como fazê-lo desaparecer sem violência” (ACU, p. 122). Não que Paulo quisesse um cão. Nunca tinha tocado no assunto até o gato aparecer. Preferia é não ter animal nenhum, nem nada que lhe ocupasse o espaço que achava seu ou, no máximo, deles: seja a casa, o ateliê ou Cecília. Principalmente um gato que “apesar das aparências não perdera o seu lado selvagem”, para quem “a selva brilhava no fundo de seus olhos verdes [como os de Cecília], na ponta das garras de felino com que arranhava cadeiras e cortinas” (ACU, p. 125), na “ferocidade” com que um dia respondeu a Paulo bufando, quando este o enxotou. Um gato que disputava consigo o melhor lugar no sofá, a cadeira em que costumava sentar-se, o melhor sítio do tapete da marquise quando o sol lá batia, que além do ateliê e da casa toda, disputava o carinho e afeição de Cecília e até a cama ainda quente dos corpos depois de uma noite de amor. Um gato a quem optava chamar

gato, como um outro qualquer, uma designação genérica, ignorando que “era um indivíduo, com personalidade própria, da mesma forma que eu [ele] e com o mesmo direito” (ACU, p. 124). Um gato que tantas vezes se fundia com Cecília, na cor dos olhos, na crença de Paulo de que ambos estariam de passagem, na pressa com que o bichano se sentava à cadeira dela, quando Cecília saía, como “forma de negar” aquela “ausência” (ACU, p. 129), ou mais explicitamente, quando ela estava na cadeira a pintar, tendo aos pés o gato a brincar com o novelo, ou quando ela escreve uma carta a Paulo, assinando Leopoldo, queixando-se das atitudes egocêntricas do amado. E voluntariosa como Leopoldo, ela deu de ombros para as queixas e discussões intermináveis sobre a presença-ausência de Leo. E Paulo teve de os engolir.

O jeito foi arrumar um uso que lhe conviesse: passar a observar o gato, a desenhá-lo, fazer esboços, de diversos ângulos, como fazia com Cecília. E foi em parte porque os trabalhos das séries *O gato e Cecília* e *o gato* se venderam surpreendentemente depressa, que pôde quitar o ateliê. Chegara a vez de usá-lo, à revelia dele próprio: “podia explorá-lo, fazendo-o posar para mim gratuitamente, vinte e quatro horas por dia se quisesse, porque ele nem sequer dava conta” (ACU, p. 126). O gato a descobrir a planta que nunca vira, a planta alter-ego do gato, a planta no sonho do gato, “mensageira de outro mundo, que ele não conhece mas cuja existência pressente” (ACU, p. 127); o gato à janela e sua vida de “semi-prisioneiro”, espiando o que tinha para além dos vidros, como as criaturas voando em liberdade no céu (as quais chamavam os humanos pássaros); as muitas coisas que ele sabia só em sonhos; o percurso do gato entre a casa e o muro, “sempre demasiado alto” (ACU, p. 128); o gato, à noite, o único momento em que poderia desfrutar da casa só para si; o gato olhando a lua, à espera de que alguma coisa acontecesse e o libertasse, “sentado sobre o tempo, olhando o mundo com os olhos semicerrados, através de uma fenda muito estreita” (ACU, p. 129); o gato que ressemantiza a frustração dos gatos domésticos, citadinos, sem espaços livres: “Os que um dia caem de um quinto andar (inadvertidamente, pensam os donos, adormeceu e caiu, foi um acidente. Não lhes ocorre que ele não aguentou mais e se deixou cair)” (ACU, p. 129); o gato que ressemantiza “os gatos de outros bairros” e as mulheres de outros bairros e outras casas, “e sobretudo de outros tempos em que havia casas pequenas, de um só piso” (ACU, p. 129). De Penélope a Luísa Vaz, todas as noivinhas e Cecília são mulheres-gatos:

Agora eu olhava o ateliê e o interior da casa, que surgiam como elementos centrais nos quadros. Sempre fora um homem de viagens, do mundo, dos grandes espaços livres, mas agora descobria outros: secretos, íntimos,

fechados. Leopoldo levava-me a descobrir o lado interior das coisas. Desenhei-te e pintei-te finalmente também a ti, nesse contexto. Com o gato. Dentro do mundo do gato (ACU, p. 130).

Numa das telas, Cecília está a tricotar com o gato envolta por uma espécie de abismo interestelar, como se nunca mais fosse terminar a malha que tecia. Estão ambos ligados por um instante sem fim, como se estivessem imunes à passagem das horas, ao espaço exterior a eles próprios. Junto com eles você vê essa esteira de mulheres que tem perseguido. Numa outra tela, é flagrado o gato hesitante entre o salto e a segurança do chão, sem saber aonde exatamente pertencia: se aos espaços livres dos telhados ou aos pequenos espaços domésticos onde se escondia. Porém, esta é a representação do homem Paulo Vaz. E enquanto isso, a Cecília de fora das telas, a terminar o curso de Belas Artes na ESBAL, punha de lado as exigências acadêmicas para trabalhar por conta e risco nas ruas. Vai buscar os santos populares de Lisboa desenhando-os, na forma inacabada dos esboços, a descer os altares das inumeráveis igrejas do centro da cidade, a escapar da cúria, do patriarcado, das encenações sumptuosas, das orações na sacristia, da pedraria e do ouro, do eco das palavras solenes dos sermões, para dançar com o povo nas ruas. Cansaram-se de estar em cima dos altares, presos, imóveis, grudados aos oratórios das igrejas; cansaram-se dos traços acabados e das tintas que iludiam quanto ao real e saturavam as paredes dos museus: São Jorge dança com a princesa que libertou do dragão, para a princesa a seguir ir dançar com o próprio dragão, sem rabos nem chifres; São João dança com uma freira sem o hábito; São Pedro dança com uma noiva, quem sabe se a sua; Santo António, com a criada que acabara de fugir pela janela; São Roque dançava com o cão. E todos eles estavam lá, plasmados nas ruas, porque havia o mundo para eles. E para ela. Inclusive o exterior.

“Havia o mundo, para nós” (ACU, p. 135) – diz Paulo Vaz. Você confia na transformação de Paulo, na abertura à alteridade, ao conhecimento do outro que Cecília e o gato lhe prometem. E, contudo, se frustra. Não tarda para que, no tempo circular do romance, o tempo todo *em volta de*, Paulo se depare com o que nunca admitiu, e que a você também cai muito bem: que, como na música que instantaneamente lhe vem à cabeça, “ainda somos os mesmos e vivemos como os nossos pais”⁵⁰, nesse caso, exclusivamente como a figura masculina do pai, e não da mãe que o plural apagou. É, então, que Paulo transforma-se no pai do qual tanto procurou afastar-se.

⁵⁰ Referência à canção *Como nossos pais*, composta por Belchior. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/belchior/44451/>. Acesso em: 18/01/2018.

Sim, Cecília estava grávida. Parara de tomar a pílula sem avisar a Paulo: “sonhavas esse sonho que não contavas: conseguir tudo na vida, uma obra e um filho” (ACU, p. 120). Como ela havia tomado uma decisão de tal magnitude sozinha? Sobretudo estando ciente das escolhas de Paulo? Como decidir isso à revelia dele, contra ele? A decisão mais coerente seria tirar. Bastaria ligar a um médico, agendar o aborto. Se(!) ela não tivesse vontade totalmente independente de Paulo, se(!) ela não arrancasse sempre a maçã da árvore sem pedir permissão: “Não quero, gritaste, alterada, num tom definitivo, pronta a desafiar-me a mim, [...] e ao mundo. Não quero” (ACU, p. 136), como provavelmente Eva teria gritado frente à imposição do Senhor se ele a tivesse obrigado a cuspir a maçã. Se o pomo ficou entalado, ficou na garganta de Adão. Para Eva estava mais que digerida, assunto resolvido. Para atitude assim monstruosa, de desobedecer a lei e a ordem divino-masculina, para o horror de tamanha insubordinação, já não tinha mais jeito. Não havia como fazê-la desaparecer senão com violência:

De repente vi-te rolar pela escada abaixo, soube que antes de caíres eu te tinha empurrado, sacudido pelos ombros e encostado contra o corrimão, soube que te tinhas debatido e tentado soltar, que te empurrei com mais força e te apertei contra o corrimão com os punhos cerrados, com os joelhos, soube que tinha desferido golpes contra ti, contra o teu ventre, antes de te empurrar pela escada e de teres caído, depois do último degrau, e de ficares enrodilhada no chão, com sangue debaixo de ti, manchando-te o vestido, como depois se viu quando os maqueiros chegaram e te meteram na ambulância, e eu entrei contigo e me sentei ao teu lado, enquanto a sirene tocava sem parar, a caminho do hospital (ACU, p. 136).

Depois ainda mentiu com veemência, quando interrogado no hospital sobre o que chamou acidente: “Caiu da escada”, “Estava grávida, sim”, “Iria ao médico dentro de alguns dias”, são as frases que, em resumo, disse a sangue frio para mascarar sua agressão. Enquanto Cecília compactuava com a forma silenciosa de habitar a casa, ia tudo certo. As mulheres têm uma longa tradição em lidar com traquejo para neutralizar a agressão masculina. E até aí não era necessário agredi-la frontalmente. Daí a desafiá-lo como fez, primeiro através de um gato, depois através de um filho, é que ele, consciente de que os filhos por vezes usurpam o lugar do pai, principalmente numa história que recupera mitologias em torno do grego Ulisses, não poderia suportar. Ele sabia que para Ulisses reinar, teve de roubar por vinte anos a vida de Penélope e de Telêmaco, o qual não deveria crescer e tornar-se adulto, assumindo a casa e a cidade, porque isso inviabilizaria Ulisses de governar quando retornasse. E Cecília insistia nessa ideia descabida. O corpo de Cecília era um pedaço independente do seu. A violência foi sua forma de roubar à ela aquilo que

jamais conseguiria possuir, por demais preso a seu ego e à linguagem de posse do pai, narcisicamente preocupado com a satisfação de sua vaidade e vontade: a criação como pulsão de vida, como pulsão de um encontro de amor com o outro que não sou, em comunhão/fusão com o outro que não sou, a criação feminina enquanto ausência de dogmas, ortodoxias, certezas, leis, tomada de paixão e inteligência, corpo e mente, razão e emoção, como no sexo, um fluxo de almas e corpos ininterrupto a desafiar o purismo e a unidade da arte que Paulo só concebia como atividade de egoísmo puro e duro. Não será por acaso que ele tenta calar Cecília no lugar em que a linguagem dela ganha forma: o ateliê. Depois disso, o resto só poderia ser rápido e brutal.

Cecília não morre. Quem sucumbe é Paulo, assombrado pelas lembranças de quando esteve fora de si. Dá-se conta bruscamente que ele envolveu a amada e a própria criação na rede de tiranias da qual acusava Sidónio. Ele sente-se passar de miserável a monstruoso, como admite mais tarde na carta imaginada que escreve ao pai já morto, perdendo-o: “Também eu fui um agressor, e muito mais violento do que tu. Contra um filho. E contra uma mulher amada” (ACU, p. 152). O homem amante é culturalmente educado para ser assim:

não pode suportar que alguém lhe seja superior ou igual aos olhos de seu amado, e trabalha para rebaixar todo rival; ele conserva o amado afastado de uma multidão de relações; [...] ele deseja secretamente que o amado perca aquilo que tem de mais caro: pai, mãe, parentes, amigos; ele não quer para o amado nem filho nem lar. [...] o que quer que seja que ele pense: seu amor não é generoso (BARTHES, 1991, p. 148).

E é por essa mesma educação cultural gendrada que Paulo vale-se do que, como homem, cedo internalizou, na nossa cultura de morde e assopra, tentando redimir-se com Cecília, estando ao lado dela, acarinhando-a, mimando-a, sem dizer palavra. Ele explicaria mais tarde, tentaria se justificar para que talvez ela pudesse perdoar-lhe a agressão. Sempre foram capazes de se comunicar por uma fala que ultrapassava a banal codificação dos signos, e ela sabia, pelo beijo na mão, pelo simples olhar, que ele a amava profundamente, e nunca a deixaria sozinha. Dessa vez, no entanto, ela não reagia. Ela que estava há quatro anos a falar, com quem um dia inscreveu uma forma outra de comunicar-se, passeando pelo prazer dos corpos, pelos acordes musicais, pelas histórias do cinema, pelas telas e esculturas e pelas paisagens da cidade, permaneceu em um silêncio inamovível. Até que um dia, quando já estava recuperada, depois de Paulo tê-la levado para casa, ela agarrou

Leopoldo consigo, arrumou os cadernos de anotações (que eram as duas coisas que lhe importavam) e partiu para nunca mais voltar, sem dizer adeus.

A história, enfim, se inverteu. Paulo procurou desesperadamente por notícias de Cecília, na casa dos primos em Lisboa, na casa dos pais, em Londres, telefonara insistentemente meses a fio, e até vigiara os lugares em que havia a possibilidade de ela estar. Em vão. A resposta era idêntica, dada por algum familiar: Ela não quer falar contigo. O pai dela foi quem lhe disse a certa altura: Desista, ela não vai voltar para ti. Vás-te embora e não voltes. Ela esteve como perdida no mar enquanto Paulo aguardava seu retorno. Durante muitos meses ele percorreu os mesmos lugares que costumavam ir, os mesmos restaurantes, as mesmas praças, as mesmas ruas, entrando furtivamente nos cinemas, e saindo a meio do filme, sem saber o que tinha visto. Durante muitos meses não soube o que eram as horas, o dia ou a noite, o verão ou o inverno. A paisagem era cinza. E da janela não se podia ver o mar. “E durante todo esse tempo não parava, mentalmente, de falar contigo [com ela]” (ACU, p. 146), como continua a falar no romance: “trocámos de papéis e de lugar, Cecília: 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” (ACU, p. 152).

A certo dia, Paulo acordou com a certeza de que ela não iria voltar. Ninguém volta. O tempo é escultor inexorável e “o regresso não é possível: nunca ninguém se banha duas vezes na mesma água de um rio” (ACU, p. 152). Cecília, se por ventura a encontrasse novamente, não seria a mesma que o deixou. Sendo irreversível o tempo, irremediáveis são as barreiras, as lacunas são como abismos de incomunicabilidade, que só mesmo numa remota ficção podiam ser preenchidas completamente com o simples prolongamento das horas do dia. As pessoas não aguardam cristalizadas em uma identidade. O que somos a cada minuto se destrói e reconstrói, se desterritorializa e reterritorializa. Navegação. Viagem. É o que você tem feito. Chegara, assim, a hora dele recomeçar e partir. Não tinha mais nada a fazer. Lisboa desapareceu com Cecília.

Só eu dei conta, Cecília: Lisboa ruiu. Não posso contar a ninguém, porque me diriam louco, mas posso afiançar-te: Lisboa desapareceu contigo. A terra tremeu, debaixo dos meus pés, as casas oscilaram para cima e para baixo, para um lado e outro, durante minutos que pareceram séculos. [...] a Baixa desaparecia em chamas, o Chiado deixava de existir. [...] Mesmo no Campo Grande e na zona do aeroporto onde muitos procuraram abrigo porque havia menos construções, o chão abriu-se e engoliu passeios, árvores, pessoas, autocarros, e depois o rio rebentou as margens e veio subindo, com o mar atrás dele, uma onda gigante galgou o Terreiro do Paço e subiu até à Rotunda

arrastando tudo consigo, navios, barcos, amarras, paredes, casas, igrejas, multidões em fuga – Lisboa desapareceu contigo (ACU, p. 154).

Uma cidade morreu. A cidade dos monumentos arquitetônicos, dos itinerários turísticos, dos itinerários literários, a cidade pesada do fardo da História, com toda descrição topográfica de que era vítima. Uma cidade morreu para renascer uma outra, sem o peso da topografia como significante, a qual se inicialmente deixara você perdido, pela falta de costume, pela inabilidade de andar sem mapas, agora você via, via e sentia: uma cidade de mulher, uma cidade-mulher. O motivo de Paulo Vaz não poder levar à cabo a exposição junto de Cecília é revelado. Você acredita que se trata da partida, da ausência de Cecília, que subverte a versão original. Esperar foi a experimentação por que Paulo teve de passar para se transfigurar, e refigurar os papéis do homem e da mulher na cidade. Foi a maneira de estar no lugar da outra que, na escrita do romance e na montagem da exposição, ele buscava. Porém, essa cidade só nasceu para você. Para o descobridor que é Paulo Vaz, Lisboa, sem a alteridade que é Cecília, fica reduzidíssima, torna-se uma realidade curta, encerrada em um labirinto de espelhos em que ele vê a sua imagem refletindo a imagem do pai. É quando finalmente se dá conta da realidade pétrea em que se transformara após a partida de Cecília, que ele decide mover-se, queimar simbolicamente as telas e a cama que, no tato, no cheiro e no gosto de Cecília, um dia se confundiram, queimar a cidade-mulher de que estava cheio e que tanto amou.

Em abril de 89, voltou para Berlim, onde esteve por quatro anos, encontrando a felicidade de estar novamente, como nos Cravos de Abril, diante da liberdade que representou a queda de uma ditadura e a queda de um muro, que separava as pessoas. E depois, como sempre quis, foi para Nova Iorque, onde viveu até 2000. De 2000 a 2003, morou em Los Angeles, período que intercalou com duas breves estadias pelo Japão. Dos Estados Unidos, quis voltar à Europa, e viveu até o verão de 2008 em Milão. Dedicou-se à escolha que fizera, à obra, e a foi realizando do modo que sempre quis. Viveu em meio a comunidades de artistas, em contato com diferentes países e diferentes culturas, mas no fundo, nunca teve grande sentido de pertença, preferindo manter “uma condição um tanto distanciada, da liberdade de não pertencer” (ACU, p. 160). No final das contas, de todo o sofrimento da experiência com Cecília, após ter trocado de lugar com Penélope, de toda experiência de viver como estrangeiro, como viajante global – o que foi reconhecidamente importante para sua formação artística e pessoal, e de fato contribuiu para fazê-lo um artista plástico reconhecido internacionalmente –, ele não se aproveitou do essencial, quer na obra como na vida: “Sobretudo foi importante nunca ter de fazer

concessões, mantive a minha liberdade por inteiro, mesmo que por vezes a pagasse com falta de vendas e apertos financeiros. Mas sempre fiz só o que me interessava e para mim fazia sentido” (ACU, p. 160).

Encontrou cidades repletas de mulheres, diferentes umas das outras, na cor, no feitio, nos modos. Andava por essas mulheres, como andava pelas cidades, fugindo de qualquer envolvimento emocional, qualquer envolvimento afetivo que o pudesse capturar. Quis apenas sexo, deixando-se perder em festas loucas, de álcool e excessos, acordando ao lado de mulheres que nem sequer sabia o nome. O que não o impedia, pelo contrário, o estimulava a produzir: “As mulheres podiam ser imensamente estimulantes só porque existiam” (ACU, p. 162). E sem nome, permaneciam em suas obras. Como a repetição cansa a qualquer errático, houve um tempo em que inaugurou uma fase em que as mulheres voltaram a interessá-lo como “seres iguais [...], só que de outro sexo. Com histórias, vidas, mágoas, traumas, virtudes e defeitos” (ACU, p. 162). Se olhou-as e ouviu-as de fato – você duvida –, há gente muito próxima da realidade e que não descobrem senão o que está à vista. E a visão e audição que ele tinha delas não é diversa da visão/audição tradicional do macho protetor, ainda quando chamado em sua variante, cavalheiro: eram como seres frágeis, que por trás da “fachada” de beleza, sucesso, competência, dinheiro, poder, “viviam no fio da navalha, rebentando de solidão”, desmoronando-se e caindo “do alto de dez centímetros de saltos em agulha” (ACU, p. 162). Para elas, ele acreditava-se uma “espécie de trégua”, “um ombro onde pousar a cabeça, um corpo acolhedor e conivente, para fazê-las sentir que havia antídotos contra as agruras e decepções da vida” (ACU, p. 163). Mulheres que definitivamente não tinham em relação a ele um papel igual: “não sentia a menor necessidade de falar de mim nem de me dar a conhecer, abaixo da superfície. A pele para mim era o limite. Debaixo da pele, queria estar sozinho comigo mesmo” (ACU, p. 163). Mesmo aquelas com quem diz ter se envolvido mais profundamente, como Alison, em Nova Iorque e Los Angeles, e Benedetta, em Milão, não merecem mais que um parágrafo de sua atenção. Espaço mais que suficiente para perceber que ele nunca saíra de seu universo egoico. Alison é aquela que abdicara de toda sua vida para dedicar-se inteiramente a Paulo, como se ser o suporte do homem fosse sua missão: cuidando do catering, do secretariado, das relações públicas, por pouco não cuidou do que Paulo deveria pintar. Benedetta era a empresária lindíssima acostumada à high society milanesa, onde havia constantemente festas, jantares, eventos, um mundo que nem ela quererá abrir mão, nem Paulo quererá entrar. Separaram-se “com a lucidez de perceber que cada um [...] era como era, e não iria mudar” (ACU, p. 164).

Como perdia-se nas cidades, as mulheres, Paulo perdeu-as todas. Ficava apenas com a lembrança daquela que não encontrava nos mapas.

É ao perder-se nas mulheres, ao perder-se nas cidades e ao perder-se a si mesmo, que Lisboa nasce outra vez, quando retornando a ela, no verão de 2008, em um tempo novamente conturbado – a nível social e econômico, abatido por uma crise imensa que instalara-se, apesar da negação dessa evidência pelo governo todos os dias –, Paulo encontra Sara, que inesperadamente o faz demorar-se, pela segunda vez, mais tempo do que previa na cidade. Outra vez por causa de uma mulher.

A cidade real era um desastre: havia bueiros por limpar, esgotos a céu aberto, calçadas e pavimentos esburacados, edifícios degradados tendendo ao abandono. A Lisboa das gaivotas, do céu claro, da brisa da maresia, a Lisboa da Graça nas proximidades do ateliê, que convidava à intimidade dos encontros sem que desejar um “bom dia” ao passante fosse interpretado como uma insinuação sexual, cedeu espaço à da sopa dos pobres no Intendente, aos desempregados, sem-abrigo, mendigos e drogados em que se tropeçava a cada passo, competindo com a Lisboa dita cosmopolita, das redes globalizadas de supermercados, lojas de departamentos, centros comerciais, com transeuntes circulando compenetrados em si mesmos, indiferentes à paisagem ao redor, às pessoas ao redor. A crise que atingira o mundo através de uma ficção – a ficção legitimada da supervalorização de um mercado imobiliário nos Estados Unidos, de um capitalismo sem regras nem ética que vendera ao mundo valores fictícios –, desencadeou, ao contrário da marola que o governo prometeu, a revisitação da ficção prodigiosa da imagem da cidade, a ficção de um projeto político de governo assentado na democracia que nunca saiu da ficção de Homero. Coisas que, afinal, eram razão de crítica e de suma importância. Para o governo. Porque para si, a cidade era agora Sara.

Para ela, sim, essas questões importavam. Era juíza. Construiu sua carreira à base de muita luta: primeiro, a luta diária que implicava uma mulher assumir um cargo de tamanha importância onde os direitos das mulheres se iam conquistando gradativamente, numa cidade que, como você viu, quase 80% dos homens consideram que o que a maior parte das mulheres quer realmente é um lar e filhos; segundo, em casa, numa separação litigiosa de um marido advogado “para quem não existiam causas justas ou injustas, a verdade e a razão dependiam do que era economicamente mais rentável [...] aliás uma prática comum, mas ela nunca imaginaria que poderia ser também a dele” (ACU, p. 167); terceiro, a luta contra uma série de pressões externas que interferiam na Justiça em

Portugal, terreno pantanoso para quem quisesse manter-se incólume da corrupção que não era pouca.

Pela segunda vez, Paulo Vaz entrara numa relação próxima e funda com uma mulher. Pela segunda vez, ele ia alternando com Sara os papéis de Ulisses e Penélope, falando muito de si, enquanto ela pouco falava. Pela segunda vez, encontrara uma interlocutora, inteligente, instigante, inspiradora, uma mulher demasiadamente preocupada com a realidade exterior, porque era consciente do quanto essa realidade afetava a vida das pessoas por dentro: o desemprego que crescia de forma alarmante, a dívida externa insustentável, a falta de transparência nas contas públicas, a falta de fiscalização do Banco de Portugal, as empresas público-privadas que faziam negócios bastante duvidosos e na maioria das vezes gerando enorme prejuízo ao erário público, a lógica irracional do sistema que ao mesmo tempo em que investia em grandes obras desnecessárias, cortava nos salários e sobrecarregava os pequenos contribuintes, a enorme disparidade de contribuição entre as malhas do fisco, para além, é claro, da corrupção endógena ao sistema, e a ineficiência do judiciário. Uma mulher, como Cecília, demasiadamente preocupada com a alteridade, em fazer justiça para o outro que não tinha voz, e que por isso fincava os pés em Portugal, enquanto toda gente que podia emigrava, para agir na luta por um país melhor, fazendo tudo que estivesse ao alcance “para que o país acordasse e mudasse a forma de olhar. Para si mesmo e para o mundo” (ACU, p. 170). Uma mulher, como Cecília, multifacetada, polítropa: “Admirava a tua beleza, a tua retidão, o teu carácter. E o teu lado sensível, feminino, imensamente humano. A tua capacidade de paixão e compaixão” (ACU, p. 70). E pela segunda vez, Paulo Vaz amara uma mulher, por ser segura, contida, e “sobretudo autónoma. Penso que, mais que a sua beleza, foi isso o que primeiro me atraiu nela. Uma mulher-gato, pensei” (ACU, p. 166), que não invadiria seu espaço. Um instante a mais e ele iria amá-la. “O seu belo corpo de felino seria suave como a pele macia de um gato” (ACU, p. 168).

Foi mais ou menos na altura de 2009, quando ele acreditou, através de Sara, que a vida tinha surpresas boas, e já nem pensava mais em Cecília, que se deu o regresso. O acaso os reúne de repente na exposição que realizara em maio daquele ano um amigo em comum, o Miguel Luz. Paulo soubera alguns meses antes que ela estava na cidade, o que, segundo ele, pelo amor que nutria por Sara, não lhe afetou. Ela havia se casado em 92 e tinha já duas filhas. Ficou em Londres até 96, quando o marido Gonçalo Marques, que trabalhava em uma multinacional, foi transferido para a Suécia. Estavam agora a viver em Lisboa, em razão de uma nova transferência. Ele não soube dessas coisas conversando

com Cecília. Quem lhe disse foram os amigos, o Rui ou a Maria Rosa, que inadvertidamente, sem que ele perguntasse, deixaram escapar em um ou outro momento. Foi Cecília que o avistou primeiro, enquanto ele estava de costas, e disse: Olá! Ao que depois de dois segundos de silêncio que se seguiram, e três ou quatro frases trocadas, todas de circunstância, envolvendo a apresentação entre Paulo e Gonçalo, ele partiu. “O que é pesado é o saber silencioso: eu sei que você sabe que eu sei: essa é a fórmula geral do embaraço, pudor branco, gelado, que toma como insígnia a insignificância (das frases)” (BARTHES, 1991, p. 83). Paulo procurou não pensar nisso. Era-lhe “indiferente que estivesse ou não em Lisboa”. Lisboa agora era Sara, ou ao menos era isso o que tinha de se convencer. E ao lado dela parte por breve estada a Nova Iorque e a Tóquio, a pretexto das exposições que realizaria.

Em outubro, porém, reencontra novamente Cecília, no lugar mais improvável para os dois: o Ikea. Ele, com um saco de lâmpadas, e ela, com capas de edredom para o quarto das filhas que tinham ficado para trás em uma seção qualquer. Tomam um rápido café. Perguntam da trajetória um do outro. Paulo surpreende-se ao ouvir que Cecília acompanhava o seu percurso pela internet e pelos catálogos das exposições. Ia dar-lhe o telefone para tratarem sobre umas ideias que ela planeava, e que se não podiam tratar ali, no Ikea. Ficou mais surpreso ainda, quando, enquanto afastavam-se, Cecília disse: “Estou bem na minha vida e não quero mudá-la. [...] Mas ter-te conhecido foi o mais importante que me aconteceu” (ACU, p. 173). Foi a última vez que a viu. Nos dois meses que se seguiram, fantasiou o regresso. Pouco importava que tivesse outra casa, outra família. Quando se ama, dá-se um jeito. Um jeito que estava a alguns números de distância. Sentia em si uma esperança tão violenta... Que horas eram? Aparelhos para medir o tempo da imaginação ainda não foram inventados. A imaginação, na releitura do mito de Ulisses, é a própria Palas Atena, dona do tempo, perfeitamente capaz de prolongar a noite e suspender a luz do sol para os amantes poderem, depois de narrar o tempo intermédio, numa narrativa de prazer, deixar as palavras e deitar-se na cama, ressurgida das cinzas, para premiar a falta de que se padeceu na ausência de mais de vinte anos.

A 20 de dezembro, acorda do sonho e lê a notícia num jornal:

Um acidente de viação ocorrera, devido provavelmente ao gelo que se formara na estrada. O carro despistara-se, fora bater contra uma árvore, o condutor ficara ferido sem gravidade, duas crianças, que seguiam atrás, ficaram ilesas, mas a mulher, sentada ao lado do condutor, tivera morte instantânea. Os nomes que li e soletrei várias vezes, sem poder acreditar no que lia, eram os vossos. A mulher morta eras tu (ACU, p. 174).

“Até tu, Brutus?” Você repercute de novo, nessa hora final, Clarice, tal como no início repercutiu quando tudo começou com um sim. Tudo sempre começa com um sim para os homens. Para as mulheres, “não” parece ser a palavra de força. E sim, é assim que ele decide nos contar que Cecília, Cecília morreu, perto “de fazeres a obra que trazias contigo [consigo]. [...] Talvez afinal pudesses, de um modo prodigioso, improvável, conciliar tudo” (ACU, p. 174). Uma obra e um filho. A vontade de Paulo era de vomitar, vomitar tudo o que ficara entalado e não conseguiu falar nesses anos de ausência, todas as palavras, todos os diálogos que estabelecia com ela em pensamento. O chão lhe sumiu. Realidade, fantasia, loucura, tornaram-se indistintos. Não teve Natal para si neste ano. Sara telefonou e ele fez como se não o tivesse. Deixou um recado impessoal e indiferente na secretária eletrônica e no e-mail, dizendo que precisou afastar-se, quando, na verdade, permanecia em Lisboa. Explicaria a ela mais tarde, sem saber se ela iria ou não compreender. Tratava-se de um momento de anulação, completa vertigem. A sua cabeça tinha parado, seus pensamentos ficaram desligados uns dos outros, dispersos, sem vez, sem continuação, destroçados, restos, escombros. Depois da cidade, era ele que ruía. Para se reconstruir, ele precisava juntar pacientemente os pedaços. Não dele. Os pedaços de Cecília. Porque, naquele momento, a sua vida, ele inteiro, era Cecília. Não aceitava tê-la perdido a um passo de a reencontrar. Queria invadir a casa dela, saber o que teria contado, o que teria vivido, que paisagens via da janela, em que ruas e em que mares teria se perdido, recuperar de algum modo o abismo imenso que os separou, recuperar o corpo da mulher amada para salvar sua alma. Queria ter a felicidade de Dante, no reencontro com Beatriz, ainda que fosse só em espírito. É nessa altura que recebe o convite do diretor do CAM, e por isso é tão hesitante. Mas precisava falar, falar para não sufocar. Precisava se redimir, se reparar. Ele tinha esse péssimo hábito de reparações tardias. Precisava principalmente regressar à mulher cujo corpo, pelas cinzas, agora estava espalhado num cendário de Lisboa, misturado à terra, inumado anonimamente, não se sabe se de forma individual ou coletiva. Você acredita que de forma coletiva. Cecília sempre teve apreço às multidões. Por tal é que em Londres só participou de exposições coletivas. É somente quando ele pode juntar esses pedaços de memória, esses pensamentos desligados, dispersos, sem continuação, é somente quando ele olha para o “espelhamento de cacos sobre um capacho por sacudir”, que semelhantemente à Pessoa, é que pode olhar a cidade e sorrir tolerante à mulher involuntária que atirou o vaso vazio que era às escadas, porque como cacos, tem mais sensações do que tinha quando na unidade vazia do eu. É sentindo

Cecília reverberar dentro de si, que ele pode sentir uma barulheira de passos e vozes, vozes de homens, mulheres, historiadores, literários, de dez mil turistas, de mil e um viajantes, qualquer coisa visceralmente alegre numa realidade indistinta, num céu indistinto na infinita combinação das estrelas que repetem as infinitas combinações de Lisboa.

Paulo estava a trabalhar na exposição há vários meses, período em que estabeleceu uma completa distância em relação à Sara, a qual respeitou esse tempo mesmo sem talvez gostar ou entender. O anúncio da exposição já havia saído nos jornais, com data marcada para daí a dois meses: “A cidade de Ulisses, Exposição de Paulo Vaz, a partir de um projecto de Cecília Branco”, seguida de um mote que ele e Cecília pensaram juntos num remoto passado: “Os turistas fogem de si mesmos e procuram, obviamente, as cidades reais. Os viajantes vão à procura de si noutros lugares e preferem as cidades imaginadas. Com sorte conseguem encontrá-las. Ao menos uma vez na vida” (ACU, p. 181). É quando a Moira lhe sussurra veloz e gulosa, reivindicando as águas do rio de Heráclito às mulheres: é agora, é já, chegou a vez delas! – ela diz. No dia seguinte, Gonçalo Marques, que vira o anúncio nos jornais, liga a Paulo Vaz marcando uma reunião. O que calhava perfeitamente às intenções de Paulo, que já há algum tempo gostaria de saber se Cecília havia deixado alguma obra para que pudesse incluir na exposição. Ficou em êxtase com a resposta: “Há muito mais, disse por fim. Foi essa a razão do meu telefonema: Cecília deixou um grande número de quadros, gravuras, desenhos, esboços e centenas de cadernos com notas e escritos vários. Além de vídeos, filmes, e milhares de fotografias” (ACU, p. 183). Em relação ao que acabara de sair nos jornais, havia uma exposição planeada com o mesmo título, descrita detalhadamente nos cadernos de Cecília, assunto do qual ela tencionava falar com Paulo, não fosse o fatídico acidente que a calou. Não havia, então, mais o que falar; era colocar em prática o que em instantâneo ocorre a Paulo: “A cidade de Ulisses, Exposição de Cecília Branco” (ACU, p. 183). Caso Gonçalo consentisse, ele falaria com o diretor do CAM, retificaria a notícia no jornal, arranjaría as pessoas a trabalhar, se encarregaria da montagem das instalações, de tudo. Não havia por que não. Cecília confiava muito em Paulo, e deixara instruções de que seu espólio fosse entregue a ele, caso por algum motivo se visse impedida de concluir os trabalhos que iniciou. Depois de verificar a surpreendente quantidade de trabalhos de Cecília, de seguiu-a “nos caminhos do teu pequeno mundo, que se tornou o grande mundo dos outros, o mundo violento, caótico, incompreensível, de nós todos”, de seguiu-a na “tentativa de dar um sentido ao absurdo, de organizar o caos, de procurar harmonia onde ela não existe”,

como se estivesse em meio ao velho labirinto da profusão de materiais e cenas, onde “é fácil deixar-me[se] submergir e perder o norte” (ACU, p. 188), depois de fazer amor durante três exaustivos dias, ininterruptos, com o *corpora* de Cecília, ele, como Jesus, se levanta dos mortos e a levanta, ressuscita-a e a acorda de uma noite mais que estendida afinal. Diz a Gonçalo Marques e ao diretor do CAM que deveriam fazer duas exposições: *A Cidade de Ulisses* e outra, com os restantes trabalhos. Ele cuidaria da primeira; o diretor arranjaria a segunda. E de um dia para o outro, a sentença de morte seria revertida para sentença de vida, Cecília nasceria à outra luz, e seria grande como o mundo.

É aí que o homem introvertido e cético que era Paulo Vaz, acostumado a abrir caminho a pulso no espaço que considerava sempre hostil, em briga consigo mesmo⁵¹, o amante engatado, lobo solitário, preocupado acima de tudo com a satisfação da sua vaidade, e o artista que sacrificava qualquer relação para manter a sua liberdade e individualidade por inteiro, ama de fato generosamente, cria de fato generosamente: no sexo com o *corpus* de Cecília, na feitura do *lectus genialis* e *lectus lucubratorius* que é o deles, não reivindica a autoria da construção por suas próprias mãos a partir do tronco de uma oliveira. Isso era coisa do Ulisses que Paulo era, a personagem homérica que na leitura de Teolinda Gersão, é “amante muito imaturo” (GERSÃO, 2011, [s.p.]), antes de apaixonado por Penélope e Telêmaco, apaixonado por si, sempre em luta contra, contra o destino, contra os deuses, contra Circe, as Sereias, egoísta o suficiente para exigir que depois de duas décadas a ordem da casa e da cidade permanecessem intactas. Isso era coisa do homem que não sabe dividir espaços, tem que reinar a qualquer custo, às custas da vida do filho, inclusivamente. Mas a morte de Cecília alterou para sempre os papéis homéricos: a posição expectante da espera seria a dele. Irreversivelmente. E ele alteraria, por conseguinte, a ordem da casa e da cidade ulisseia, que era a ordem da casa paterna e, porque, como afirma Teolinda, “por essa História ser escrita só por homens, esta foi a história fixada” (GERSÃO, 2011, [s.p.]), é a ordem da casa e da cidade de todos nós. Seria, assim, os pés e braços de Cecília, para que a cama-cidade-construção dela fosse conhecida ao mundo. Abrir mão da exposição é a única forma que Paulo tinha para se redimir com a amada e com uma tradição de mulheres silenciadas no respeito protocolar

⁵¹ Veja-se, a exemplo, a caracterização do espaço da infância, na procura de proteção contra o pai, citada anteriormente, e a própria caracterização do espaço do pequeno apartamento que dividiu com Cecília: “Nunca te confessei que por vezes o sentia como um lugar inóspito onde as coisas me agrediam – a humidade do chão, junto à entrada, a tinta estalada nas portadas, a Cremona enferrujada de uma das janelas” (ACU, p. 113).

às tradições. De se redimir consigo mesmo, fugindo do seu egocentrismo característico. É a única maneira de se transfigurar.

É claro que o discurso amoroso da sua exposição e do seu “quase-romance”, na medida que o vamos descobrindo, é transfigurador, mas por mais que façam da mulher uma presença fulgurante e importante, por mais que permitam-nos flagrar o processo de criação como um processo conjunto, nada egoísta, nada individual, ao valer-se do outro já morto, Paulo faz os pronomes deslizarem: “Eu falo e você me ouve, logo nós somos” (BARTHES, 1991, p. 148). Quantos romances e exposições, sobretudo tratando-se de romances e exposições de aprendizagem, valeram-se e continuam a valer-se da exploração do corpo da mulher, da voz da mulher, como forma de crescimento individual? Falar em nome da mulher ou para a mulher que não pode falar era também uma forma de violência, como a que impingiu à Cecília e ao filho no passado. Ser sujeito de fala implica avançar cegamente, esmagar tudo sob o tom do próprio discurso. Os sujeitos da fala são “aqueles que pesam, atrapalham, abusam, complicam, pedem, intimidam (ou simplesmente: aqueles que falam). (O outro fica desfigurado pelo seu mutismo [...]: o solilóquio faz de quem fala um monstro)” (*ibid.*, p. 149). Ou, em outras palavras, se não assume o discurso, o outro continua o subalterno que não pode falar (SPIVAK, 2010). Só que pela posse do discurso, Cecília, evianamente, ultrapassa as proibições de Penélope, Luísa e de todas as noivinhas. Cecília revive Penélope e todas as noivinhas. Tão ou mais astuta que Ulisses, enganou também a você. Ora, enganar cento e vinte e nove pretendentes com a mesma estratégia de uma manta, sem o auxílio de uma deusa a soprar-lhe o que fazer diante da adversidade, durante vinte anos, requer muito mais inteligência e ligeireza. O que seria enganar mais um? E Cecília, desconfiada, ligeira, astuta, bem como Penélope duvida da palavra do marido, submetendo-o a constantes testes, e como Eva duvida da palavra de Deus, duvida da sua palavra ao querer encontrar a cidade da mulher. Não poderia revelar a exposição dela a você e revelar-se, de imediato, sem acercar-se de quem era. Vinha de África, viu de perto que a consideração da terra como mulher só serviu à exploração, à violência, à posse e à dominação cultural masculina. “Primeiro as damas”, no discurso masculinizante (que não é restrito ao homem), só era válido se fosse no sentido de submeter o outro a uma aventura de vida ou morte para não arriscar o próprio pescoço, ou como estratégia de conquista. E sabemos a tradição das conquistas... E por isso quando ela não fala, não é porque não tenha o que dizer, é porque não quer dizer a uma audiência que não conhece e que pode colocá-la em risco. “Há verdades que não se podem divulgar a qualquer companhia” (FIGUEIREDO, 2011, p.

122). Aliás, quando é que ela não fala? Você pode encarar a questão de dois modos. Primeiro, como se Paulo falasse por Cecília, como se o homem falasse pela mulher, o que penso não ser o caso, considerando que é a mulher Teolinda que fala por Paulo Vaz, fala através de Paulo Vaz. Inclusive, na entrevista que concede ao programa de TV Câmara Clara, ela inicia sua apresentação do romance dizendo: “Pela primeira vez, pus-me numa perspectiva masculina. [...] Não sei exatamente se essa personagem se pode considerar um narrador, ou se tem por trás de si um narrador onisciente que sabe tudo quanto se passa dentro das personagens” (GERSÃO, 2011, [s.p.]). Não sabe se o narrador que se esconde por trás da secretária quando vê Cecília pela primeira vez, que se esconde por trás dos óculos para que Cecília não pudesse ver a cor dos seus olhos ou sentir o cheiro da loção que passara de manhã, se esconde também por trás do narrador onisciente Teolinda, quem verdadeiramente narra – e “talvez seja mais esse o caso”, como ela diz, já que em boa parte das entrevistas e dos eventos de que ela participou para divulgar o romance, as falas da autora coincidem *ipsis litteris* com as falas de Paulo. É como se dissesse: “Eu, Paulo Vaz, sou em verdade Teolinda Gersão posta entre parênteses, para aproximar-me desse começo de homem que é mulher”, ou então o contrário: “Eu, Teolinda Gersão, sou em verdade Paulo Vaz”, uma verdade interior e incognoscível, com muitas camadas de seres, um trabalhando o outro. O segundo modo de olhar a questão é como se, tal qual Teolinda, Cecília falasse através da boca de Paulo, transformando-o, como na herança das religiões de matrizes africanas, no seu cavalo, para possuir posteriormente o seu espaço, sem o excluí-lo, valendo-se dele, e ao mesmo tempo, protegendo-se a si mesma de quaisquer agressões: “a mulher é capaz de abrigar o homem dentro de si, guardá-lo, protegê-lo, compreendê-lo [...]. Mas é também dessa forma que ela devora-o, alimentando-se de seus atributos” (KEHL, 1996, p. 70), tal como os guerreiros de algumas tribos africanas e indígenas se alimentavam do corpo do outro para se fortalecer.

Pensando por essa linha, a cidade, quer seja a falada por Cecília, quer seja a falada por Paulo Vaz, é discurso de mulher. Teolinda Gersão. Não de mulher travestida. De mulher polifônica, polítropa, de mulher-gato, ou como diríamos em terras tupiniquins, de mulher antropofágica, assim como sua personagem, discursivamente, comendo o discurso de um homem, de muitos homens, como Teolinda admite na nota inicial que precede aos capítulos do romance, agradecendo especialmente a José Barrias, de quem extrai livre e antropofagicamente numerosos motivos da exposição *José Barrias etc.*, apresentada no CAM, tornando-as parte da exposição de Cecília. Comeu muitos homens para apresentar,

deglutida, uma exposição, um romance e uma cidade de mulher. Paulo, a pessoa que Teolinda escolheu para narrar é “uma mulher quase não mulher, mas é de tal modo quase-não-mulher que talvez seja mais mulher que toda mulher” (CIXOUS, 2017, p. 134). Ser o narrador Paulo para Teolinda, como ser o artista José Barrias, para Cecília, opera o deslocamento do ser, é transformação, afastamento de si mesmas, para tentarem ser o mais outra possível, se aproximarem do mais outro possível, evidenciando a performatividade dos gêneros, dos corpos, dos sexos, dos textos e da cidade, a performatividade humana.

A obra que Cecília estava preparando, sem pressa, arrumando os esboços e enchendo as centenas de cadernos de centenas de anotações, adiando pacientemente a conclusão, deixando-a crescer dentro de si, amadurecer, certa de que chegaria sua hora, nasce plural, vívida, outra, num mundo dos outros, onde o ser feminino e o ser masculino estão juntos, está junto também o ser animal e o ser vegetal. Paulo atravessa a cidade de Cecília com uma felicidade absoluta. Não nos dá a descrição pormenorizada da exposição; quer que você a conheça com a dupla perspectiva que o sexo oferece, do “dentro e fora” (ACU, p. 72), experimentando-a, tocando-a, degustando-a, e não só vendo-a. Para isso, na indizibilidade do sexo, na frustração da obscenidade (“o grande equívoco da pornografia é achar que o sexo pode ser visível” [ACU, p. 20]), ele não pode lhe falar tudo, como você também não poderia ver tudo. A cidade dela é repetidamente um labirinto, que nenhum transeunte passaria do mesmo modo. E como se tratava de uma montagem realizada por Paulo, por mais que ele seguisse as instruções deixadas nos cadernos, teriam sempre espaços vazios pelo meio nos azulejos de Lisboa. A maioria das obras que você retém na memória são aquelas que guardam relação com o que visualizou anteriormente no seu percurso junto a ele, no corpo dele, e que afetaram a vocês de algum modo, embora não saibam explicitar exatamente os motivos.

A Porta de Ferro, porta de entrada da cidade, é a Lisboa árabe do século XII, trezentos anos anterior às grandes navegações, que não eram, como se pensava, o início da viagem. Não tem nada da devassidão identificada por Afonso Henriques, quando a invadiu. Ou antes, tem tudo daquela devassidão. Só que o sexo aqui, a luxúria do devasso, é entre imagens e palavras. São gravuras de imagens de uma Lisboa imaginada, coberta de palavras de viajantes e poetas sobre a então Al-Ushbuna: “solo fértil”, “Prospera a oliveira”, “Tem ouro e prata”, “Também tem limões”, “Abundante de figos”, “o Tejo, dois terços de água e um de peixe”, “Corre no Tejo seu ouro derretido em vez de água” (ACU, p. 192). Estão a lhe dizer que para devassar, no sentido de explorar, pesquisar, ver,

olhar, é preciso “ter vista para dentro de” (também um dos significados de devassar), é preciso tornar-se devasso, fazer amor com o outro, devorá-lo, comê-lo, porque é do encontro com o outro que vem a descoberta de uma cidade próspera. Abrir-se à alteridade é condição fundamental para a viagem. E talvez os gregos tenham-no descoberto muito antes das Descobertas, na valoração do princípio máximo da hospitalidade, mas que também não aplicaram por inteiro afinal.

Ao menos, essa é a conclusão a que você chega, quando, na esteira das civilizações gregas, você é tomado de repente pelo silêncio, por uma condição expectante e aterradora, ao entrar no mundo dos quadros, quase todos em acrílico, da série a que Cecília intitulou “Ulisses”. A um só tempo, rompimento de expectativas e continuidade de expectativas. O título, inesperadamente, recupera mulheres, de gregos e outros tempos, mulheres sem nome, apagadas por Ulisses e outros homens, as mulheres de Lisboa que a História e a Arte calaram: *Mulher à Janela, Mulher Esperando à Janela, A Espera*, e ainda outras telas, todas remetendo a um tempo parado, imagens de solidão, de abandono, melancolia. Em uma palavra, angústia. A angústia do sujeito apaixonado, pela ausência do outro: “é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é por vocação migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, à espera” (BARTHES, 1991, p. 27). E, no entanto, é ao outro-homem que partiu, que abandonou, que pertence a cidade. Quanto a mim-mulher, que fiquei, que teci, silêncio. O silêncio que se espraia à Lisboa das florestas de Estocolmo, nas anotações dos cadernos de Cecília exibidas em tablets às mãos dos visitantes: “*O silêncio das florestas. Os longos espaços despovoados, uma forma de beleza de algum modo opressiva. O silêncio como um momento suspenso, antes de um grito. [...] Mas ninguém grita*” (ACU, p. 193). Lisboa, nesse caso, era também outros lugares, como um dia foi Ítaca e foi Troia, foi Paulo e foi Cecília, cidades pesadas do silêncio das mulheres, nas espessas camadas do tempo. Até que vêm as mantas-telas de Lisboa, grito de Cecília, que suja do gozo dos vários corpos de mulher a cidade de Ulisses.

Haviam depois fotografias de pegadas numa praia, a que você imagina ser do dia em que Cecília e Paulo se amaram em Troia. Numa delas, há a aproximação muito rente dos pés descalços de um homem caminhando, sintomaticamente unida às anotações de uma viagem à Grécia. Viagem que ela chama real, datada e simbólica, em busca de raízes. Uma das fotografias traz o mar do Mediterrâneo, com legendas ao longo da parede em que ela escrevera os primeiros versos da *Odisseia* como uma sentença: “*Fala-me, ó musa, do homem astuto que muito vagueou depois de abandonar as sagradas muralhas em*

Troia” (ACU, p. 193-194). Estava bem de frente a uma escultura de um corpo feminino em que se projetava um mapa-mundo, a que Paulo deixou seguir anotações dos cadernos de Estocolmo: “*Todas as viagens dos homens se fazem em último caso sobre um corpo de mulher, de muitas mulheres*”. Ulisses navega por outras muitas mulheres, enquanto “*Penélope tecia em Ítaca o regresso de Ulisses*” (ACU, p. 194). De Penélope, todavia, não se escreveu ou pintou muita coisa, e em Lisboa, o disse, nada ficou. O azul “inigualável, [de] uma cor deslumbrante que cegava. Mais que um pedaço do mar [...] o azul em estado puro” (ACU, p. 194) depositado em um líquido, numa caixa de vidro semelhante a um diamante, e que Cecília chamou “O Enigma”, o enigma que atraiu só a homens “*porque as mulheres desapareciam no fundo das casas, numa clara divisão das funções, dos lugares, dos direitos e dos tempos*” (ACU, p. 195), agora atraía uma mulher, era uma “paisagem com mulher e mar ao fundo” (como Teolinda intitulou um de seus romances).

Você vê novamente esse enigma nas pinturas de velhos conhecidos seus: sereias, tritões tocando búzio, Dona Marinha, numa série a que ela chamou “Histórias de longe e daqui”. Vê-lo também numa mala ao chão, semiaberta, da qual saíam muitas folhas de papel, em que se podiam ler “Quase Romance”, aludindo às literaturas de viagens, às literaturas misturadas a imagens, filmes, vídeos, de partidas e despedidas, enquanto Lisboa ia se perdendo à vista até desaparecer: era um lugar de partir. Sons desconstruídos do fado, sem uma voz reconhecível, vão tocando, justificando nas anotações de Cecília projetadas nos tablets que guiavam a visitação, aquela presença da música que, mais que a literatura voltada com os olhos para fora, descreveu a cidade por dentro: “*Antes de grandes poetas darem versos ao fado, eram poetas de bairro, quase desconhecidos, que faziam as letras. E de repente no meio das coisas mais banais, podia saltar um verso*” (ACU, p. 199). Quem sabe se o poeta do fado fosse não *o* e sim *a*, *a* poeta, *a* poetisa, *uma* Amália numa calçada de Alfama, o verso que saltaria, repetido exaustivamente, pelas mulheres expectantes das navegações e das guerras, por uma cultura que relega o cuidado dos filhos à mãe, seria aquele numa folha emoldurada pelo título “Carta ao Pai”, interrompido apenas pelo fim da página, por falta de espaço: “*Não estavas lá não estavas lá não estavas lá não estavas lá sempre que precisei de ti não estavas lá*” (ACU, p. 196).

Você acaba por deixar três instalações por último, como se quisesse dar um mote ou um fecho a uma história que sempre recomeça. A primeira delas é uma reprodução da fachada da casa onde nasceu Fernando Pessoa, que nessa jornada, saiu do banco em frente da Brasileira em que se sentava, e esteve a lhe acompanhar em muitos momentos.

Certamente porque é um excelente *ex-libris* de Lisboa e talvez porque a radical experiência de se outrar, tenha feito-lhe perceber, apesar de repetir velhos paradigmas de gênero associados ao homem e à mulher, que inclinações binárias, homem e mulher, masculino e feminino, diluem-se, são cacoc, fragmentos, águas, de um mesmo e múltiplo ser. É o próprio Pessoa a dizê-lo em suas *Páginas íntimas e de auto-interpretação*: “sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina” (PESSOA, 1966, p. 27). Para você, o contrário também poderia ser verdade. Só que o que se destaca aos seus olhos nessa instalação não é tanto esse se outrar; menos as quinas, os Afonsos, os Avis ou as caravelas; e nem a projeção de alguns excertos de *Ode Marítima*. É uma camiseta jogada ao chão, amassada, surrada, suja de sal e de óleo de barcos, dessas que se vendem em qualquer cidade turística, sobrescrita: “*Lisbon is for lovers*”, iluminada ao centro, projetando-se em volta imagens de dezenas de amantes cujos rostos não são visíveis no meio da cidade, cada um deles com histórias que revisitavam e reescreviam todos os dias duas das mais antigas histórias de amor: a de Penélope e Ulisses, a do ser humano com a cidade.

A segunda instalação lhe conduz a um labirinto: “A Viagem do Mundo I e II”. A entrada é larga, cheia das imagens de animais e plantas exóticas encontradas em outros continentes, que Cecília desenhara como exercício na época em que namorava Paulo Vaz. Aos desenhos, seguem a legenda: “*O longe tornou-se perto, o exótico deixou de o ser, a flora e a fauna são-nos familiares, as especiarias fazem parte da nossa vida*” (ACU, p. 202). E à medida que você vai avançando, o espaço vai tornando-se mais estreito e escuro, com frases sendo exibidas nas paredes: “*Mas o que sabemos das pessoas? Nada. São-nos estranhas, nunca transpusemos a distância até aos que são diferentes de nós, diabolizamos e alucinamos*” (ACU, p. 202). O corredor, ficando cada vez mais estreito, obriga você a isolar-se, até que só seja aceita a passagem de um a um. Vão sufocando-lhe imagens de violência, tortura, morte, corpos e rostos explodindo debaixo de bombas, sem que uma guerra em específico seja reconhecida. Elas são muitas. E não só portuguesas. Desesperada/Desesperado, você, finalmente, esbarra num espelho (a entrada de um outro mundo?), e nele vê por breves instantes a imagem do Minotauro, que à medida que a luz ilumina vai refletindo a sua própria imagem, com a inscrição: “*O outro somos nós*” (ACU, p. 102). À saída, você encontra “A Viagem do Mundo II”, onde o azul do mar confunde-se com o azul do céu no velho enigma, para retomar a corrida espacial como continuação das grandes navegações, para mostrar que não aprendemos nada, e servem-nos de alerta as grandes letras projetadas: “A Prioridade é a Terra” (ACU, p. 206).

A última peça é a instalação “Nostos”, o regresso. Um globo terrestre sobre a jangada de Ulisses, submergindo por ondas gigantescas e voltando a flutuar. Como a nos dizer para retornarmos à Terra, como a nos dizer para retornarmos às pessoas a quem amamos (amar é também condição de qualquer viagem): “a mais bela das histórias, a de Ulisses, podia contar-se assim: Um homem vencia os obstáculos do caminho e voltava finalmente para uma mulher amada, que tinha esperado por ele a vida inteira” (ACU, p. 206). Nas oscilações da jangada, o globo vai mudando muito lentamente de cor, passando do azul do mar ao preto, como se representasse uma queda no abismo, ou fôssemos submetidos, de súbito, a uma cegueira que impede de ver o outro como nós, e nos faz arder no ódio de um vermelho muito vivo, vermelho-fogo das guerras, vermelho-sangue das guerras, para a partir daí o branco apagar a tela, apagar a página, um rito de passagem a um verde muito frouxo, como uma chama que insistia em manter-se acesa, um sinal de esperança. Esperança que só surge da união de todas as cores, de todos os gêneros. É a alegria, a alegria visceral de Cecília, aquela “incorrigível alegria” (ACU, p. 204) de quem decretou um dia o fim da tristeza e da melancolia. É a manta de Cecília, tecendo uma felicidade clandestina que, na viagem pelo mundo que seu *corpus* recomeçaria, se pode prolongar indefinidamente.

É essa mesma alegria genuína, essa mesma excitação, que toma Paulo e lhe dá esperanças de também recomeçar a viagem. Renovado, telefona a Sara e diz que terminou a exposição. Ela está no Brasil. “Vou ter contigo” – é o que ele diz. Ao passo que ela responde: “Fico a tua espera [...]. Foi por ti que sempre esperei. A vida inteira” (ACU, p. 206). Estavam envoltos pela manta da outridade. E como as ondas do mar, você supõe que eles se alternarão na interpretação de Penélope e Ulisses. Quanto a você... Explosão. Também é tomado por essa mesma e já outra alegria. Explosão de gozar com a orgia dos encontros, com a hospitalidade, explosão de gozar sujando o corpo de Ulisses, gozar o gozo dessas mulheres expectantes, sem a experiência do falo como significante, explosão do gozo dos amantes, que amam Lisboa, o gozo que necessita do outro, o gozo que no labirinto da cidade necessita dançar com o Minotauro para gozar.

O Príncipe das trevas não vencera afinal. Enfim, a coroação: um grito macio e feroz de gato, gato que come pássaro e torna-se gato-pássaro, um voo de liberdade. Qual é o peso da luz?

[TERCEIRO FRAGMENTO]

**4. EM VOLTA DO INFERNO
OU
NOSTOS**



Cigana

Ricardo Quina Passos

(PASSOS; ROBERTO, 2000, p. 53)

4.1- Sétima possessão ou sétimo azulejo

Nostos. O regresso à Penélope. A sua partida da ilha de Calipso, tão paradisíaca quanto o Éden, não fosse a imersão de Calipso no desejo, e por isso, quem sabe mais próxima do Purgatório. Calipso é o nome derivado do verbo *Kalypto*, envolver, encobrir, ocultar, que guarda em seu radical o substantivo *Kállyma*, véu, o véu que impede a visão transparente da cidade. O que há por detrás do véu de Calipso é outro véu, e a seguir, outro, outro e mais outro, ininterruptamente, porque ela, como Penélope, como Héstia, como Cecília, não cessa de tecer histórias. Não é de se estranhar que Hermes a encontre também junto ao tear quando vai pedi-la para permitir que Ulisses partisse. Atravessando esses véus, abysmáticos, desvelando e enovelando-se nos corpos dessas mulheres que se dizem sobre o corpo de Cecília, como numa espécie de rito iniciático, você foi levado ao antes impensado: a questão não era a ausência da cidade; é que suas sempre mesmas perguntas tinham como foco a odisseia Ulisses, e, por conseguinte, uma sempre mesma resposta: “Nulisseu ou Ninguém é meu nome” (Odisséia, IX, 365-366).

Você e eu fomos conhecendo essas mulheres aos poucos, porque queria que você entendesse a necessidade (mais que válida) consensualmente apontada em várias vertentes dos estudos de gênero e da crítica feminista, de estudar a literatura da mulher dentro de uma tradição literária de mulheres, e não como uma sempre pequena categoria de mulheres excepcionais no contexto de uma literatura e história só de homens (SHOWALTER, 1994). De que adiantaria você recorrer aos mapas grafados pelos grandes escritores do sexo masculino em busca de ajuda na legibilidade do espaço urbano, se “Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey – quem quer que seja – jamais ajudaram uma mulher até hoje, embora ela possa ter aprendido com eles alguns truques e possa tê-los adaptado para seu uso” (WOOLF, 1985, p. 94)? O mesmo se poderia dizer de Camões, Vieira, Garrett, Eça: a “imitadora”, em Londres ou Lisboa, estaria “longe demais para ser diligente. Talvez a primeira coisa que iria descobrir, ao pousar a pena no papel, é que não havia nenhuma frase em comum pronta para ser usada por ela” (*ibid.*, p. 94).

Na busca *de e por* Cecília, adotei as possessões para traçar uma genealogia, porque quis fazer referência – agora você consegue visualizar melhor –, a um processo de conhecimento que tem no corpo um dos caminhos de aprendizagem, bem como referendar os vários dentro que se dizem no percurso de uma exploração que, se não é e nem poderia ser, por meu corpo biológico, feminina, como a das três Marias, é percorrida, no corpo discursivo que sou, na contramão de cartografias masculinizantes que são as nossas, tão

preocupadas com o que se erige na superfície dos planos. E apesar de dispostas cronologicamente, tais possessões não tiveram quaisquer pretensões periodológicas, genológicas ou evolutivas, e nem poderiam, até porque, tal qual você pôde observar, a própria concepção de sistema literário que embasa o discurso evolutivo da historiografia, com todo seu discurso arborescente, sua raiz, ramificações, galhos, com todo seu discurso de evolução, de sucessivos e progressivos rompimentos, inovações, que atravessam a luta geracional, não seria aplicável a mulheres que, na maioria das vezes, não se integraram a movimentos literários, foram consideradas, no máximo, manifestações literárias isoladas, não estando organizadas em um grupo de autores, não tendo condições de ter uma consciência coletiva das obras que produziam, tendo mesmo, durante um longo período, um restrito público só de mulheres, num país em que a alfabetização feminina não era grande coisa.

A tradição de mulheres escritoras, na verdade, obedecia a uma outra lógica, representável menos na raiz que no rizoma, como o da deleuzeana grama, por exemplo, que não tendo um início (graças aos sacrilégios maternos desde a fundação de Portugal enquanto Estado-Nação), nada mais poderia ser origem, centro ou periferia. Existiam muitos vãos, lacunas, desvios, um crescimento que se deu muito mais horizontal que verticalmente. As linhas do rizoma, multidirecionais, em cada autora, não provinham de uma mãe ou originavam uma filha, expandiam-se a partir de encontros com outros corpos, exteriores à genealogia, desviavam-se dos muros e paredes que contra elas se erigiam, germinavam entre os vãos e lacunas. Mas você, de início, não podia compreender. Eu também não. De outro modo não me protegeria na cronologia, que só ilusoriamente reconstituiu uma linearidade. É curioso como as sementes de um pensamento-árvore germinaram em nós a ponto de termos uma “árvore plantada na cabeça”, ainda que nosso próprio cérebro, na “descontinuidade das células [...], [no] funcionamento das sinapses, [n]a existência de micro fendas sinápticas, [n]o salto de cada mensagem por cima destas fendas”, em toda sua multiplicidade e multidirecionalidade produtiva de rizoma, seja muito mais grama que árvore (*passim* DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 25).

O problema, que fui intuindo e quis que você percebesse enquanto acompanhávamos nossas noivinhas, não era a genealogia em si; é que a nossa reflexão sobre o que seria uma tradição literária de mulheres, a começar pela própria aceitação incontestada de sistema literário, não deixava de ser eivada por uma masculinidade analítica normativa na consideração dos textos. É por isso que, no começo, você não conseguia ver a cidade, mesmo quando você tenha se deixado tocar em alguma medida por teorias de

gênero e estudos feministas. O tempo todo você procurava por aquilo que seu olho do córtex, em seu método arborescente, via: o Portão de Ferro, a Praça e – quem sabe, nas tantas cantigas de romaria e bailia – a Igreja da Sé, a Ribeira e o Tejo, eternizado por Camões, o Terreiro do Paço, tão minuciosamente descrito por Damião de Góis, a Lisboa oriental (com a Madre de Deus, o Beato, Xabregas, Marvila), de Almeida Garrett, o Rossio, o Bairro Alto, o Teatro São Carlos, o Hotel Central e o Cais do Sodré, de Eça de Queirós, o Chiado e a Brasileira, de Fernando Pessoa; ou, na ausência de espaços, ao menos referências ao tempo histórico, como a Reconquista Cristã (1147), a Guerra da Restauração (1640), a Guerra Civil Portuguesa (1828-1834), a Regeneração (1851), as guerras coloniais portuguesas (1961-1974), o advento da República (1910), do Estado Novo (1933), a Revolução dos Cravos (1974), todos acontecimentos que ajudaram a caracterizar para além do espírito do tempo, o pilar cidadão da guerra e da política (desde a origem grega, associada à organização da *pólis* e da vida urbana) que na identidade de cavaleiros andantes portuguesa edificou morada.

E ainda que você tivesse percebido que suas referências na consideração da cidade eram obras de homens, que apenas o homem era um “animal político” (ARISTÓTELES, 1997)⁵², vá lá... Dentre todos os livros que leu, os quais abordavam, mesmo que tangencialmente, as relações entre espaço e gênero, quando se tratavam de obras produzidas por mulheres, denunciavam de maneira preponderante a predominância da casa e dos espaços de intimidade no âmbito do privado, em detrimento do espaço público da cidade. Portanto, não ver Lisboa nessas obras, não seria novidade. Teóricas de peso como Teresa de Lauretis (1994), Evelyn Fox Keller (1985) e Virginia Woolf (1985), seja através da identificação de um sistema de sexo-gênero culturalmente estabelecido, seja através de evidências históricas, sociais e econômicas, muito embora estivessem preocupadas em questionar os papéis sociais atribuídos às mulheres e homens, apontando o caráter de construto sociohistórico e discursivo desse sistema, bem como da própria noção de sexo e gênero, mostravam-lhe de maneira insistente que a cidade, como a

⁵² V. Rita Terezinha Schmidt (2013, p. 4), sobre a *Política*, de Aristóteles: “É bem verdade que Aristóteles discorre sobre diferenças entre homem e mulher no contexto da distinção entre homens e mulheres pertencentes a uma classe social específica, a classe dos cidadãos, classe essa oposta à classe dos escravos. Cabe destacar o fato de que os seres humanos são divididos em humanos livres e escravos, mas as mulheres livres não são consideradas como sujeitos plenos da pólis, ou seja cidadãs, uma vez que não são capazes de viver vidas que expressem as formas mais elevadas de virtudes humanas, muito embora tenham a capacidade de procriar, sem a qual a pólis não teria condições de existir. Portanto, ao falar de homem e mulher, categorias usadas em oposição à classe dos escravos, Aristóteles não deixa de afirmar a condição de superioridade do homem livre, pois é ela que lhe dá o direito e poder de mando, o que reduz drasticamente a liberdade das mulheres livres!”.

literatura, não era franqueada a todos. O mesmo se pode dizer da teorização magistral de Judith Butler (2003), sobre o caráter de construto tanto do sexo e do gênero, como do próprio corpo: ao apontar que estes são menos da ordem do ser que da ação e da performance, evidencia igualmente os arranjos espaciais que a sociedade delega ao homem e à mulher na transformação da sexualidade biológica em produtos da atividade humana. Em suma, tudo indicava a você que o rosto real da cidade na literatura de mulheres estaria oculto, talvez não tanto pela natureza da mulher (versão biologizante), mas pela divisão social do trabalho, que na idealização e construção das cidades fora função atribuída ao homem (versão sociologizante), pela repressão e os pesos cumulativos da experiência e da exclusão (versão psicologizante), pela educação, pelos textos e temas permitidos a mulheres e homens (versão textualizante), enfim, pelo sistema cultural que articula sexo, gênero, papéis sociais e história (versão culturalizante)⁵³.

E cá para nós, por mais diversas as explicações em cada versão, em nenhuma delas se questionava a ausência do rosto da cidade. Não que você estivesse a procurar a precisão dos mapas dos cartógrafos, com sua bússola e seu astrolábio, no cálculo exato das latitudes e longitudes, tal qual ensinavam as primeiras escolas de cartografia portuguesas – você sabia desde o princípio se tratar de literatura, dada a mais liberdades que a geografia, a matemática e a astronomia necessárias para as navegações (inclusive as andantes, que em Lisboa é sempre alto mar). Mas ainda que você entendesse que a experiência da mulher na cidade tivesse sido limitada, a partir do momento que estabeleceu comigo um contrato de perscrutar uma Lisboa escrita por mulheres, o mínimo que esperava eram exceções, anotações da paisagem citadina.

É que sendo francos um com o outro, embora você fique receosa/receoso em admitir, você já tinha uma cidade e, conseqüentemente, um desejo em mente, quando começou a leitura, desejo que preferiu mascarar em hipótese, método e teoria. Só que nem sempre os desejos, quando são alheios, exteriorizam-se da forma como a gente quer ou pensa que devem ser. Não digo que eu estou a revelar a cidade autêntica e verdadeira a você, e que a sua seja falsa. Longe disso. Quero apenas ressaltar que os métodos de cartografar a cidade, como métodos de cartografia, são desenhos, como já em minha introdução insinuei, que você traça ao mesmo tempo das transformações da paisagem, que a “teoria é sempre cartografia – e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ela acompanha” (ROLNIK, 2014, p. 65). Métodos prontos, acabados,

⁵³ Referencio, através destas versões, às tendências basilares que, segundo Showalter (1994), seguem atualmente as teorias sobre a literatura produzida por mulheres.

definidos, correm o risco de conduzir a nada além do reflexo narcísico que pouco avança se convida à morte. Era preciso, pois, que você e eu – é que você, como leitora/leitor virtual, é também um dos meus dentros – iniciássemos juntos a exploração de Lisboa através de um exercício do pensamento como “produção de cartografia, um espaço de ruptura com o exercício tradicional do pensamento no Ocidente como busca da verdade, pensamento marcado pelo monopólio do macroolho, olho do visível, da representação e da razão totalizadora” (*ibid.*, p. 73) – ruptura com um exercício de pensamento arborescente quisto universal e eminentemente masculino. Você não poderia percorrer *A cidade que não é de Ulisses*, como se de Ulisses se tratasse. Sigo pistas de Elaine Showalter, para quem uma crítica “genuinamente centrada na mulher, independente e intelectualmente coerente”, como a que me propus na decisão por estudar o tal papel da mulher na cidade de papel, não pode “encontrar um passado útil na tradição crítica androcêntrica”, o que não significa abdicar de uma variedade de “instrumentos intelectuais”; significa, isto sim, “encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria e sua própria voz” (*passim* SHOWALTER, 1994, p. 28-29), porque a cidade da mulher tem sua própria voz.

Só a partir dessa percepção é que você poderia começar a configurar uma ética, uma estética, uma erótica, eu diria, da/do cientista-cartógrafa/cartógrafo-em-você, abdicando de um repertório de cartografias datado, esvaziado de seu contexto, e se colocando diante do instrumento básico para cartografar o que quer que fosse: antes de seu macroolho, o ouvido, a “escuta do/[da] cartógrafo/[cartógrafa]” (ROLNIK, 2014, p. 74). Isto é: a que procedimentos o *corpus* que você chama seu lhe conduzia? Como você o alcançaria? Que protocolos teria de inventar para abrir passagem às mútuas afetações entre vocês? Para ouvir o que ele lhe diz se quisesse dizer algo sobre ele (e ainda assim, sem ter a pretensão de estar dizendo qualquer verdade absoluta e inegável)?

É nesse contexto que propus que você fosse aprendendo comigo um modo de acompanhar as noivinhas inventando uma cartografia de inteligibilidade de Lisboa. Agora que já fizemos juntos esse percurso, talvez possamos sintetizar o que pudemos aprender, as linhas arquiteturais de nosso *bildungsarbeit/bildungsroman*, o roteiro de preocupações e a sensibilidade que aos poucos foi se construindo como instrumental da/do cartógrafa/cartógrafo na legibilidade das cidades de diferentes Penélope's, necessário para que pudéssemos identificar além das latitudes e longitudes, os deleuzeanos platôs, em seus acidentes e mutações.

Desde a primeira possessão, isso exigiu de você que fosse se desterritorializando da segura máscara de cientista, com sua objetividade, distanciamento, com toda sua alergia a exercícios de linguagem (transgressores do trabalho científico), com toda sua alergia a desejos (sem reconhecer o seu próprio desejo de fazer-se válido, verdadeiro e universal, na cristalização da forma de exteriorização do seu desejo), para se reterritorializar na processualidade da elaboração de cartografias, algo que na maioria das vezes não oferece terra firme. Era preciso, contudo, que você encontrasse na sua máscara de cartógrafa/cartógrafo, uma “noivinha-que-quando-gora-descola” (ROLNIK, 2014, p. 66). O primeiro passo foi, então, ativar o seu olho e seu corpo vibrátil, para que pudesse sentir nos platôs os fluxos intensivos de desejo de múltiplas direções, algumas delas, contraditórias até, movimentos de atração e repulsa numa mistura de afetos, que buscavam tomar seu próprio corpo para se exteriorizarem. Naquela altura, você desconfiou que dos agenciamentos de matéria de expressão predominaram em você aqueles que lhe arrastaram para grudar-se à hipótese da ausência absoluta de mulheres escritoras na Idade Média, ou no melhor dos casos, à escassez marcada da autoria feminina e, sobretudo, de escritos femininos sobre a cidade, em tempos posteriores. Desconfiou mesmo de que você havia se tornado a aspirante-à-noivinha-que-por-grudar-gora. É que sua aceitação passiva dessa hipótese contribuía para inviabilizar o valor acadêmico de recuperação de leituras que tivessem por objeto a cidade na escrita feminina. Em outras palavras, seu corpo, nessa linha de pensamento, havia deixado de vibrar. Simultaneamente, quando ativou seu olho e seu corpo vibrátil, e deixou-se invadir pela outridade que se integrou à sua textura sensível, pulsou em você uma outra batida, um outro fluxo de intensidades, que ao contrário do primeiro, abriu-lhe as genitálias do pensamento. A leitura que cria universal, e era una, codificada pelo sexo e pelo gênero masculino, tornou-se obsoleta e gorou, e possibilidades de leitura, senão como mulher, como um outro, avultaram-se porque tinham o potencial de oxigenação afetiva do território lisboeta, da mulher e do seu próprio, tinham o potencial criativo de novas máscaras.

Aquilo lhe assustou. Afinal, era o que havia lhe fundado. E tão querente de enrijecer-se na ausência da cidade, tão querente de ratificar suas leituras, mal pôde acercar-se do terremoto que se aproximava, que não disse só da mulher poder dizer a cidade e da improbidade de definir parâmetros paradigmáticos de corpo/emotividade e mente/racionalidade às naturezas da mulher e do homem. Isso não foi difícil entender. Para além das leituras que questionavam essa dita natureza (WOOLF [1985], LAURETIS

[1994], KELLER [1985]), na contraposição das personagens Luísa Sigeia, Maria e a Ninfa no poema *Cintra*, com as personagens Blesilla e Flamínia, você fez questão de notar a diferença das posturas assumidas, sendo no poema, as mulheres tão louvadas por seu corpo e sua posição suplicante na dependência da ação que o homem poderia prover, e no diálogo, destacando nas duas amigas uma linguagem articulada, reflexiva, fundamentada em autores clássicos citados no original, uma linguagem a que você chamou racional – o que, portanto, por si, comprovaria o potencial criativo das mulheres seja valendo-se da mente ou do corpo. Você, inclusive, começou a se questionar do porquê do dito corpo, no acolhimento uterino que vingava na máscara de noivinhas/mães, não vingar também na cidade, se os muros presentes, como leu em Mumford (1998), desde um dos primeiros signos/ideogramas da cidade, simbolizavam a proteção e o acalento de seus habitantes. O terremoto que imperceptivelmente lhe chegou e do qual imaginou fugir, no questionamento da cidade poder ser dita também a partir do corpo e do útero, abalou, em verdade, o mito da racionalidade presente em você próprio, nas suas classificações binárias das personagens de Sigeia, no seu mito da razão tendenciosamente associado a uma atividade intelectual se afirmando a partir da negação de investimentos corpóreos, afetivos e sentimentais, quando a simples ideia de racionalidade era, para você, apesar de não vinculada ao sexo ou ao gênero, tal qual identificou em Camões e depois em Vieira, fruto de sublimadas e desejadas paixões: se a deles, a paixão crística-nacional; a sua, sacro-científica.

O que você relutava em enxergar desde a segunda possessão, no *corpus* de Sigeia, e que a terceira lhe permitiu experimentar de forma mais clara através dos *corpora* de D. Bernarda e Teresa Orta, era um perverso exercício de poder do sistema social, literário e do seu sistema científico, de um investimento muito mais sutil, que efetuava-se tanto sob a forma de um “controle-repressão”, quanto sob a forma de um “controle-estimulação” (FOUCAULT, 1996, p. 147). No caso de Sigeia, na mesma medida em que restringiam-se determinados temas e leituras às mulheres, bem como o alcance do público de suas obras, estimulava-se, através da educação e de obras modelares da corte régia, um determinado modelo de conduta para a entrada das damas na cidade, vinculado, como vimos, à virtude da razão (entendida como mortificação do corpo e do desejo na máscara de noivinha/mãe-aspirante-à-Virgem). Mais que isso, se este era o requisito à entrada no sistema literário, e o critério de atribuição de valor era escrever o mais próximo possível da escrita pretensamente racional que no discurso humanista era natural ao homem, era essa escrita o objeto de desejo, que poderia merecer o prestigiado olhar devotado à

literatura de autoria masculina. É mais que significativo, destarte, que aquelas a quem você considerava ter mais se aproximado de viver a cidade edênica literariamente prometida tenham sido mulheres como Hemirena e Teresa Orta, Daphne e D. Bernarda, porque inteligentemente travestiram-se de homens, como Bellino, Apollo, sob pseudônimos, sob a autoria do amigo, ou dentro de obras escritas por homens; travestiram-se além do físico, na escrita. Você fica abismada/ abismado, porque ao sentir os corpos destas mulheres dentro de você, vê que obedecia à mesma lógica em seu científico sistema, em que a mortificação do corpo, da subjetividade, das emoções, do desejo, considerados individualizantes e longe da generalidade da produção de conhecimento, fora desde sempre estimulada, sob o risco de não ter a aprovação para adentrar a cidade da ciência. A máscara de aspirante-a-cientista era vivida por você como uma prisão em favor de um sentido exclusivamente mecânico de territórios homosociais padronizados. E essa máscara era de raízes tão fundas, que mesmo na sublimação do corpo erótico, na tentativa de aproximação destas escritoras do gênero masculino exclusivo do homem, as identidades delas eram definidas por você não como criação própria; como noivinhas-em-travesti, como responsivas ao sexo e ao gênero masculino, como resposta do nascimento primogênito de Adão: o segundo sexo, nas palavras de Beauvoir (1980) e Teresa de Lauretis (1994). As tentativas de imitação delas, assim, única forma que identificaram possível de adentrar Lisboa, construir Lisboa, não conseguiriam alcançar esse ideal com perfeição: a “imitadora”, você viu, estava “longe demais para ser diligente”. E ainda que eliminassem o pecado do corpo erótico, na imitação da razão de homem, ficavam no seu olhar restritas ao epitáfio de Marquesa de Alorna, como esposa, filha e mãe, restritas à casa e ao convento que impediam ver a cidade. É de tal sorte que você insistia tanto numa parca descrição ou tangenciamento de Lisboa. Porque o sistema também funcionava assim para você, e você o retroalimentava, dizendo de uma falta de informação, de uma falta de descrição, de uma falta de objetividade, de fala e falo, enfim, que possibilitaria às mulheres, caso preenchida, caso ultrapassassem os muros da casa, da igreja e do convento (os muros do universo imaginado privado, particular, individual, subjetivo), o acesso à cidade prometida da qual só os homens tinham a chave: o critério que condicionava a sua visão de Lisboa, na bolsa de valores literária e acadêmica, era absolutamente sexuado e narcísico.

Na quarta possessão, quando você finalmente decidiu encarar que diferentes máscaras de mulheres conduziam a diferentes visões da cidade, que diferentes máscaras poderiam ser atribuídas a uma mesma mulher, que Adelina, Maria, Georgina, Margarida,

não tinham uma máscara pré-determinada, apesar da insistência do destino querer mais que pressagiar-lhes, grudar-lhes uma máscara, é que você se investe de força para questionar a máscara pré-determinada a você. É que nenhuma existência poderia se limitar a uma única máscara desde seu nascimento. Cada uma das personagens, você e eu, inclusive, e nós, passamos pelas mais variadas experiências, pelos mais variados platôs de intensidades e desejos, que mudam “nossa maneira de pensar, sentir, perceber, agir – muda[m] tudo” (ROLNIK, 2014, p. 55). Você pode ser a noivinha/mãe-aspirante-à-Virgem, e num dado momento, por uma nova percepção do território matrimonial doméstico, ser a noivinha-amante que agora você se questiona se de fato gorou. Você pode ser a mãe ou a dupla-mãe, sem ter nada de aspirante-à-Virgem. Pode ser a viúva-aspirante-à-Virgem que, cansada de sê-lo, decide ser a noivinha-nem-de-longe por amor ao seu corpo e a si. Pode ser a filha-que-por-obediente-gora, e, a um só tempo, a noivinha-que-por-rica-anda, a mesma que por-ambiciosa-gora, transformando-se, mediante as intempéries do destino, em uma noivinha-que-por-trabalhadora-menos-gora-que-vinga. Você pode ser a/o aspirante-a-cientista-cartógrafa/cartógrafo, e num dado momento, mudar tudo, ter a coragem de trair a máscara do Marido-Ciência-Tradicional, e criar novos territórios em que possa habitar e vingar. E por aí vai. Tudo podia mudar mais uma vez. Você se deu conta de duas coisas muito importantes. Primeiro, de que se as existências são múltiplas; os desejos são múltiplos, as criações de mundos e cidades também, o que significa que o termo “mulher” não poderia embasar-se em uma “essência unificadora: há mulheres, não uma singularidade, não uma definição estática” aguardando enquadramento; “há mulheres no conjunto de toda a pluralidade de significados que um significante é capaz de abarcar tanto numa perspectiva sincrônica quanto diacrônica” (*passim* DOVAL, 2016, p. 36). Segundo, você se deu conta da complexidade e quem sabe a impossibilidade de desenhar caracteres e situações da natureza viva do espaço urbano, distanciadamente, a posteriori, racionalmente, você se deu conta mesmo de que não existia cidade nem sociedade que não fosse feita de “investimentos de desejo nesta ou naquela direção, com esta ou aquela estratégia e, reciprocamente”, não existiam “investimentos de desejo” que não fossem “os próprios movimentos de atualização de um certo tipo de prática e discurso, ou seja, atualização de um certo tipo de sociedade”, ou no nosso caso, cidade (*passim* ROLNIK, 2014, p. 58). Foi aí que você começou a se questionar se não estava vivendo, a cada possessão, a síndrome de carência-e-captura, sendo a aspirante-a-noivinha na desterritorialização do seu território científico e de todos os seus repertórios de procedimentos, fechando-se à alteridade e aos desejos, preferindo

idênticos mapas assegurados pelo Marido-Ciência, a criar cartografias; começou a se questionar como é que você pôde aceitar, de bom grado, ser uma superfície feliz e inconsciente de disciplinamento e controle para não perder a segurança do seu território esterilizado de onde tão só repetia o já pensado, como é que você tinha se permitido gorar desse jeito, grudar desse jeito, a uma imagem desejosa de Lisboa, tapando seus ouvidos, seus olhos vibráteis, seu corpo vibrátil.

Você havia sido tocada/tocado por uma espécie de revigoramento, de viço, no encontro dos vários corpos de mulheres nas várias possessões, e isso lhe permitiu ouvir e ver a cidade das mulheres, ouvir e ver que elas sempre estiveram a habitar e dizer o espaço. De uma forma mais óbvia, no mutismo das personagens de Irene Lisboa no espaço urbano, você ouviu e viu até o reflexo daquela Lisboa que você tanto buscava, e não apenas porque historicamente as mulheres se disseram no espaço público citadino a partir do silêncio; também porque a narrativa histórica-literária tradicional e masculinizante chamou cidade justamente a cena pública, privilegiando a política, a economia e a guerra, universo em que as mulheres de fato apareceram pouco (PERROT, 2005): na cena política lisboeta, você viu que o direito ao voto foi tardiamente conquistado, com uma série de restrições, e que uma das primeiras deputadas de Lisboa defendia-se na missão matrimonial doméstica confiada ao sexo feminino, e se considerava “arrastada” para a cena pública da administração urbana; a Bolsa de valores ou mesmo, até o século XIX, os bancos, eram de entrada proibida às mulheres; nas guerras, sua participação não era na luta – o que importava aos jornais e à História –, era na máscara da aspirante-à-Virgem manifesta, quando diretamente associada ao campo de batalha, no cuidado dos feridos e mortos, ou em casa, na oração ao Pai que, esperançosas, deveriam manter a fim de receber seus pais, maridos e/ou filhos em segurança; até nos locais intelectuais de cultura, como a biblioteca e a universidade, a entrada da mulher não era bem quista, na menor possibilidade de abertura dos portões surgindo instantaneamente, “como um anjo da guarda a barrar o caminho com um agitar de túnica negra, e não de asas brancas, um cavalheiro” (WOOLF, 1985, p. 12), em Lisboa, nem sempre “súplice” e menos ainda a “lamentar em voz baixa” que as damas não eram bem-vindas. Muito maior “tacanhice”, destarte, que a dos “semelhantes mais privilegiados dizerem que elas [as mulheres] deve[ria]m limitar-se a fazer pudins e costurar meias, a tocar piano e bordar sacolas” (*ibid.*, p. 86), era que, tendo a literatura correspondências com os valores e experiências da vida real, e diferindo os valores e experiências de mulheres e homens, sejam os valores masculinos a prevalecer:

Falando cruamente [...] Esse é um livro importante, pressupõe o crítico, porque lida com a guerra. Esse é um livro insignificante, pois lida com os sentimentos das mulheres numa sala de visitas. Uma cena de campo de batalha é mais importante do que uma cena de loja — em todos os lugares, e de modo muito mais sutil, a diferença de valores persiste (WOOLF, 1985, p. 91-92).

Falando cruamente, esse é um livro que fala de cidades, você pressupunha, porque lida com a política, a economia, a guerra, porque descreve o espaço público da rua. Esse não é, porque lida com o interior das casas, os jantares, os caminhos da modista e dos bailes, porque lida com a costura de mantas nos quartos, enquanto as navegações correm além. Resumindo, “o mundo público, sobretudo econômico e político, é[era] destinado aos homens e este é o mundo que conta[va]” (PERROT, 2005, p. 34). Esta era a cidade que contava.

Os espaços de intimidade, os espaços privados, os corpos, as casas, que não eram considerados por você cidade, surgiram-lhe, nesse instante, à vista, e sua retina pôde recapitular Lisboa, recapitular no corpo de Mariana, nas casas de Mary, Elisa e Elvira, os corpos e as casas de Sigeia, Maria, a Ninfa, Blesilla, Flamínia, Daphne, Hemirena, Adelina, Georgina, de todas, os corpos e as casas de Lisboa. Você sentiu, e por isso, pensou e viu Lisboa nas relações de amor entre homens e mulheres, nas relações sociais entre homens e mulheres, nas histórias individuais de cada personagem, nas proposições e diálogos generalistas (que tanto contrariavam a dita natureza particularista da mulher) de um arquétipo da cidade ideal, porque o público em que se referenciavam e para quem se destinavam eram lisboetas, você viu que Lisboa não precisava de nomes e extensas descrições de ruas, bairros, edifícios, que a história da cidade poderia ser contada através de espaços privados, da experiência corporal das mulheres, através de fluxos de desejo, e que nem a experiência corporal nem o desejo excluía a racionalidade. O que acontece às mulheres no âmbito do privado é também fruto da realidade social. O corpo e a casa, espaços predominantemente vividos e descritos por mulheres, são mais que formas de habitar, são também cidade, origem da cidade.

Só que se em um primeiro momento, você imaginou, na sua heteronormatividade reprodutiva, que os corpos continuariam a perseguir os mesmos caminhos trilhados pela Penélope e o Ulisses homérico, ao entrar na Lisboa de Teolinda Gersão, você foi desterritorializado mais uma vez, porque, a partir das alternadas possessões das duas personagens, de uma Cecília que é tanto mais Cecília quanto mais Ulisses, de um Paulo que é tanto mais Paulo, quanto mais Penélope, as cidades que um e outro construíram aos

poucos foram se revelando a você fora do conjunto de alegorias do enredo original que lhes emprestou significado. Nos corpos deles, o passado estava lá, bem vivo e presente. Apesar disso, não estava a serviço de manter o que se passou, seguir o filão heteronormativo da proveniência; pelo contrário: demarcava os acidentes e desvios, ou às vezes, as inversões completas que são inerentes à busca de uma origem, mostrando a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo. Você não pôde mais, então, vincar um percurso exterior ou interior ao homem ou à mulher. Você não pôde mais, a bem dizer, tampouco desvincular percursos trilhados que eram nitidamente híbridos, nascidos do encontro entre os dois. Nascidos do sexo, que não se restringia à mera referencialidade dos corpos das personagens, zona de fronteira em que um entrava em contato com o mais íntimo do outro e com o mais íntimo da própria cidade; expandia-se nas malhas da ficção em que, tematizado, punha a nu as (im)possibilidades de a palavra conferir imagens estáveis ou exclusivas da realidade cidadina a um ou a outro; estruturado, evidenciava o caráter afetivo/corpóreo da própria palavra, investindo o esqueleto narrativo de hibridação.

De origem terminológica da biologia como produto do cruzamento de características genéticas distintas, a categoria do híbrido abrange atualmente uma multiplicidade de formas culturais, de dois ou mais elementos distintos, que supostamente geram algo novo (OLINTO, 2008, p. 16).

No contexto romanesco, ela estava presente no cruzamento de estruturas, gêneros, vozes, discursos *inter* e *trans*mediáticos. Você vivia uma espécie de sexo estrutural, *no* e *com* o espaço, o corpo de palavras do livro, *no* e *com* o tempo que a memória atualiza, em penetrações dentro mesmo da voz do narrador, fazendo com que igualmente em estrutura, se realizasse a formação, a lição da aprendizagem. De Paulo Vaz, enquanto narrador, e da sua, enquanto pesquisadora/pesquisador que, por mais que negasse, tinha de admitir que também construía narrativas.

Foi aí que você foi se enchendo de desejo. Para onde olhava, haviam corpos fazendo amor. Logo pelo título, você já era lançado ao cruzamento entre duas histórias: a história da *Odisseia*, de Homero, seduzindo a história do romance de Teolinda Gersão. Seduzindo não pela identificação, como você pensou de início. Se desde Aristóteles, o princípio de identificação era o que poderia permitir o gozo da catarse, o gozo aqui veio da diferença, e sem ter o falo como significante. Sedução que colocou-lhe ali, no meio da hibridação sexual da voz em primeira pessoa do narrador – já ela fruto da hibridação

com o corpo de Ulisses e de Homero –, com a voz hibridada (na profusão dos corpos de Helena, Nausica, Penélope, das sereias, do próprio Ulisses) de Cecília, tornada menos a receptora estática do texto ficcional que a interlocutora, com quem Paulo dialogava e que por diversas vezes assumia e dominava a enunciação da exposição que Paulo pretendia realizar. Embora enunciada na primeira pessoa, não era uma voz que apagava o outro, eliminava o outro, tampouco as afetações, os desejos, os amores, entre o corpo que falava e o que era falado. Se esse era o método inicial de Paulo Vaz, que queria prender, subjugar o espectador, forçá-lo a entrar num mundo em que ele ordenava, em que ele era Deus, o livro feito é produto de uma experiência transfigurada, de alguém que já não era o mesmo que iniciou a viagem, de alguém, portanto, que abandonou o egocentrismo que lhe era característico em favor do outro, tornando o outro a própria condição da realização de seu discurso.

É essa busca incessante pelo corpo do outro, a propósito, que você via por entre os véus da memória, porque só esse outro poderia ajudá-lo a ler a cidade. Como na instalação que reproduzia a fachada da casa de Fernando Pessoa nos diz, só amando esse outro, poderia amar a cidade, porque apesar de muitos poderem vê-la, só os amantes conseguem senti-la. Você via além: esse outro não era só Cecília. Não. Nas sendas da memória, você encontrou-se, aliás, cercado por histórias com as quais o texto gersiano fazia amor: histórias de sereias, tritões, índios, judeus, muçulmanos, de Ulisses, Penélope's, entre muitas outras. A prova viva daquilo que Maurice Halbwachs (1990), no final da década de 1920, havia sublinhado: no fenômeno individual e relativamente íntimo que a memória é, se faz valer o fenômeno coletivo ou social, construído coletivamente, isto é, como o sujeito está inscrito na dimensão da História, ao fazer uma narrativa sobre si mesmo, toma consciência da sua própria identidade e descobre que a sua história faz parte da história dos outros. E, convenhamos, no aproveitamento de um mito tão caro à História portuguesa, em que o fenômeno de projeção e identificação com Portugal é tão forte, algo como o somatório de que nos fala Eliade (1989), de tradições e valores ancestrais, sucessiva e repetidamente recuperado, natural que a voz de Paulo seja o cruzamento de memórias e histórias várias, não? Se a história de Paulo era, assim, também os acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade a qual o indivíduo sente pertencer, como viajante cultural que era, é não só a história de Lisboa e dos portugueses, como a história de todos nós. Talvez por isso tanto interpelasse você, porque você reconhecia no corpo dele, o seu próprio.

E as hibridações não paravam por aí. Também a palavra, enquanto corpo materializado da narrativa, fazia amor com múltiplas linguagens, e não só artísticas. A relação com as linguagens da Pintura e das Artes Plásticas era a mais recorrente. É como se a palavra literária ganhasse vida, questionando, como as personagens, a insuficiência do “eu” para narrar/pintar/expor a cidade, e se colocando, para tanto, à procura, ela também de outros corpos que lhe pudessem penetrar, como se buscasse ver (e dar a ver) em si mesma a alusão a um outro encoberto. Daí que quando estava no domínio da palavra, você vislumbrasse a sedução da imagem, e, semelhantemente, quando estava no domínio do visual, você notasse a sedução da escrita.

Havia por exemplo esta pergunta: até que ponto a arte contemporânea conseguia impor-se por si mesma como objecto plástico, ou precisava de palavras como suporte? [...] Era fácil dizer que a verdadeira obra plástica não precisava de palavras, [...] pertencia a outro campo, visual. [...] No entanto isto não era inteiramente verdade. 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 [...]. 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 dos livros (ACU, p. 22).

Não sem propósito, as instalações e obras de Cecília são tomadas por palavras, assim como a narrativa de Paulo tomada por imagens. Não se tratava da relação do realismo de retrato em que a imagem ilustra o texto ou vice-versa; era uma sugestiva e desejante transa, um “movimento perpétuo entre ver e ler, donde a produção de ondas do visível não para[va]m de perturbar a superfície do legível”, donde “o desejo de entrar no texto se desdobra[va] em desejo do sujeito de entrar na imagem” (ARBEX, 2006, p. 48-49). Ambos desarticulando nosso logocentrismo cartesiano, preferindo dar vazão à força imaginativa e à liberdade dos sentidos e das emoções. De um modo geral, os quadros, esculturas e instalações, criados, tanto por Paulo, como por Cecília, e sobretudo por Cecília, convidavam a uma outra forma de feitura, desconstruindo o pretense realismo logocêntrico. No caso de Paulo, através de um método de criação que elege o impulso amoroso como caminho. No caso de Cecília, além de por esse amor transbordante que era sua força e sua alegria, pela fusão de discursos, pela fusão de elementos de diferente natureza e espaço: entre homem e mulher, o humano e o animal, entre o sagrado e o profano, o erudito e o popular, o mito e a história – vide, a exemplo, os índios representados como híbridos de homens, mulheres e animais, os santos que desciam dos altares e se dispunham a dançar com o povo, a instalação “Quase romance”, a instalação

“Nostos”, a sobreposição sob um mesmo plano de diferentes pontos de vista de Lisboa, o gosto pelos desenhos enquanto fruto do inacabamento, de algo que está sempre em construção... Na contínua metamorfose das obras dela, o pluriforme era mais que uma marca, era condição. No caso do romance, texto e imagem. Juntos. Indissociáveis. Fazendo da narrativa de Teolinda Gersão, uma afirmação bissexual, plurisexual, pansexual.

Plurisexualidade, pansexualidade, enquanto atração estética potencial, inclusive por aqueles que não se encaixam no fechamento dos gêneros textuais (menos fechados e definidos ainda que os gêneros da sexualidade). A partir do cruzamento do texto ficcional e das obras de Paulo Vaz, com o texto dos cadernos de anotações e das obras de Cecília, as relações não se restringiam à Literatura e às Artes Plásticas. Menos de um com o outro. Eram inumeráveis: das Sagradas Escrituras e de Homero, passando por Camões, Pessoa, Joyce, Saramago, Cardoso Pires, a desconhecidos poetas de rua cantores do fado; da História de Plínio e Santo Isidoro de Sevilha, à história de Agapito, perdida numa folha de jornal; do tratado arquitetônico de Damião de Góis, ao conhecimento arquitetônico do mesmo Agapito, que construiu uma pequena vila operária em torno de sua residência, além do referido cinema que exibiu pela primeira vez um filme sonoro em Portugal; da *Geografia* de Estrabão, à geografia dos amantes fotografados na cidade, na instalação da casa de Pessoa. Ainda tinham os *Colóquios de Simples e Coisas Medicinais da Índia*, de Garcia de Orta; os livros de matemática de Pedro Nunes; a gramática do tupi de Padre António Anchieta; o vasto acervo jornalístico de onde foram extraídas informações sobre a situação econômica portuguesa; a filmografia citada nos diversos encontros de Paulo e Cecília, passando por Wim Wenders, Woody Allen, Bergman, Hitchcock, Tarkovski; a discografia e a música de Zeca Afonso, Zé Mário Branco, Sérgio Godinho, Maria João, Jorge Ben, Amália; as obras de arte de Paula Rêgo, João Cutileiro, Julião Sarmento, Hogan, João Vieira, e de maneira insistente e confessa, José Barrias. Encontros, transencontros, de origem vária, plásticos, musicais e cinematográficos. Afora aqueles que se faziam no silêncio: nem todos os nomes enfim são considerados, são revelados na sua outridade mostrada, na sua intertextualidade mostrada entre as aspas sinalizadoras do discurso de outrem. É a própria Teolinda quem esclarece na “Nota inicial”: “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” (ACU, p. 7), finalizando com um agradecimento, diante da impossibilidade da enumeração, a todos os livros e autores que leu.

Você estava diante daquilo que Barthes (1988) chamou de impossibilidade do texto viver fora do texto infinito. É isso que estava gerando algo novo, um “quase romance”, uma “quase carta”, “um quase catálogo de exposição”, ou um “quase ensaio”, como você leu em alguma crítica ao romance, em razão da discussão empreendida por vezes assumir um tom acadêmico-ensaístico. O que não deveria ser encarado de modo negativo. De maneira alguma. “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” (ACU, p. 22). Outras maneiras de se libertar das prescrições tradicionais que aprisionavam cada gênero no seu devido espaço, desafiando, desse modo, o discurso másculo, sacralizado, daquela escrita dita universal predominantemente masculina que se pretendia a salvo da penetração, impondo rígidas fronteiras intergêneros, sociais, nacionais, e por vezes até literárias, entre um movimento artístico e outro. Você entrara, com seu corpo inteiro, na vivacidade de gêneros que se renovam, mesclam-se e confundem-se em suas malhas narrativas, poéticas, imagéticas, os quais contrariando a fixidez e estabilidade que lhes devotam, fazem amor.

Algo de improvável, que você pensara que não existia, estava a acontecer no contato com o corpo erótico do livro, sacudindo-lhe na sua outrora confortável anestesia emocional: fazer amor ou falar com ele tinha algo em comum. Deixavam-se ir cedendo numa música interior, num jogo de prazer, até que de repente do encontro dos corpos das palavras, algo explodia e brilhava. Talvez para lhe fazer descobrir que “na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente” (FOUCAULT, 1996, p. 20), a interioridade dos encontros.

O que possibilitou que você vivenciasse esse percurso foram os acidentes, as mutações no território da sua cartografia. E agora, após a leitura do romance de Teolinda, você não concebe mais o desejo, o corpo e os afetos como caos. Compreende que o que caotizava sua existência e sua cartografia era justamente o contrário – como Marquesa de Alorna lhe fez intuir –: a impossibilitação do desejo, a mortificação de seu corpo erótico, que a/o fazia sempre ver um mesmo território a se repetir no espelho. Sua cartografia aqui se complexifica, porque não se trata da “simples invocação da anatomia”, característica de uma intimista versão biologizante da crítica feminista, cujo risco é o retorno a um “essencialismo cru, às teorias fálica e ovariana da arte que oprimiram a mulher no passado” (SHOWALTER, 1994, p. 32), não se trata de substituir a caneta-generalista-pênis-cérebro, pela letra gestada no útero, num dentro particular (o que, devo dizer, além de inovador no estilo e na forma, foi absolutamente necessário para afastar os estigmas

negativos impostos por uma tradição patriarcal ao corpo como órgão de conhecimento, e ao corpo feminino, em especial). Não se trata também de buscar uma escrita do inconsciente, ou uma escrita que na sua subjetividade, nos seus afetos, pretende desintelectualizar-se, desracionalizar-se, individualizar para guerrear contra a generalização masculina (versão textualizante). Já Bakhtin (1992), no final da década de 1930, rompeu tanto com o objetivismo abstrato saussureano, dono de uma concepção de língua enquanto conjunto de regras imutáveis, confiante de uma linguagem capaz de refletir a realidade, quanto com o subjetivismo idealista, crente de que a língua era eminentemente individual, de modo que as escolhas linguísticas se fundamentariam em condições psicológicas e individuais do sujeito. E hoje, ninguém parece duvidar de que qualquer expressão comunicativa seja mediada pelas estruturas linguísticas, contextuais, sociais, históricas e culturais. É importante compreender, aliás, que uma escrita com o corpo e o desejo não está totalmente fora dos sistemas culturais da sociedade (versão culturalizante) ou das estruturas dominantes de poder, das pressões econômicas e políticas (versão sociologizante). “Nenhuma teoria [e muito menos esta, a cartografia que estamos construindo], por mais extensiva que seja, pode ser um substituto para o conhecimento direto dos textos das mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 54). Nenhuma teoria pode substituir a escuta da/do cartógrafa/cartógrafo. Por isso, não se trata, no seu caso, de opor cérebro e corpo, razão e emoção, público e privado, social e individual.

O que você experienciou é uma mudança muito maior que se operou silenciosamente na sua própria concepção de corpo, desejos, afetos. Você experienciou, no percurso de Cecília e de nossas várias Penélopes, que o “pleno funcionamento do desejo é uma verdadeira fabricação de mundo” (ROLNIK, 2014, p. 43). E além: você não vive mais o desejo como interno a seu corpo, a seu ego. Vibram muitos dentro de seu eu para que fale em essência ou identidade, conceito que percebeu, com nossas noivinhas, estar em constante trânsito, em fluida e dinâmica construção. Igualmente, não vive o desejo como algo exterior, fora de seu corpo. Mas no entre, nos encontros entre seu corpo vibrátil com outros corpos, em que visíveis ou invisíveis movimentos de atração e repulsa, afetos em múltiplas direções, buscam tomar seu corpo para se efetuarem, arrastar-lhe para outros lugares, desindividualizando-lhe, desparticularizando-lhe, dessubjetivando-lhe. De uma forma ou outra, o desejo, os afetos, ao tomarem seu corpo, produzem real social: “o desejo é a própria produção de real social” (*ibid.*, p. 58), e, portanto, produção de cidade. A partir do momento em que aceita essa afirmação, a questão da distinção entre o social e o individual, o público e o privado, perde o sentido. É fruto da fixação pela

geometria da cidade, pelo mapa da cidade, desvalorizando sua *geografia*, a cidade enquanto discurso, enquanto corpo. Enquanto corpo com pés, pernas, braços, mãos, sexo, cabeça – sim, a cabeça também faz parte do corpo! –, é que você pode sentir essa multidão toda de mulheres, gentes, lugares, cidades. Nem só com a cabeça, nem só com o coração, nem só com o coração e cabeça juntos; é com seu corpo inteiro, sua vida inteira.

Aqui, você decifra a charada: foi a tensão fecunda, melhor dizendo, o tesão fecundo desse amálgama entre o que o olho do visível vê e o que o corpo vibrátil experimenta, que o romance de Teolinda despertou em você desde o início. E isso, em certa medida, não é grande novidade. É esse mesmo amálgama, olho-retínico/corpo-vibrátil, que fundamenta leituras consagradas sobre o espaço urbano, algumas vezes até salpicado pela sedução de corpos de mulher.

Quando olha para a Berlim de Benjamin, na sua *Infância em Berlim por volta de 1900*, você vê o reflexo daquela mesma Lisboa que, no romance de Teolinda, se apresenta a você, em que um homem recupera os traços arquitetônicos da cidade a partir da reelaboração afetiva da memória. É que a narrativa benjaminiana relembra, numa descrição cheia de cores, olfatos, gostos, desejos, as horas em que se acordava numa manhã de inverno em Berlim. As horas que não começam na rua, só depois a ela se espriam; começam no aconchego da casa, na intimidade do quarto: na lamparina trazida pela babá, que remetia àquela sensação de acolhimento, iluminando delicadamente o quarto, na cama que se sentia ainda quente, tomada pelo cheiro nostálgico do café da manhã, na maçã aquecida no fogão, pronta para ser mordida, exalando o aroma e a coragem necessária para enfrentar o frio gélido do caminho à escola. Até a relação metafórica da eviana maçã como fonte saborosa do conhecimento da cidade está ali, presente, fazendo frente à fadiga do conhecimento academicizante sugerido pelos bancos da escola. E ao autor, custa “muito tempo para nisto [a experiência escolar] reconhecer que fora sempre vã a esperança que nutria de ter colocação e sustento garantidos” (BENJAMIN, 1998, p. 84-85). É de sustento de saber-sabor que se fala, porque a economia dos mapas, da Geografia e da História decoradas dos mapas, contribuía muito pouco para conhecer a cidade. Aliás, “saber orientar-se numa cidade” – Benjamin diz – “não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (*ibid.*, p. 73). Requer a instrução da maçã de Eva, quem sabe, desafiando a palavra-lei, a palavra-ordem, com a palavra-gosto-de-maçã, porque tal como Cecília, Benjamin convida à perda do sentido direcionador, à perda da bússola e do astrolábio, para andar em meio ao labirinto urbano, entre ruas, becos e praças; é a palavra-

gosto-de-maçã da memória afetiva que dá aos locais topográficos a fisionomia capaz de torná-los significativos e legíveis. Como certifica Renato Cordeiro Gomes, na releitura do texto benjaminiano, na concatenação entre a memória afetiva individual e a memória coletiva da cidade, o importante é “o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência, [...] o véu latente que ela teceu” (GOMES, 2008, p. 71). A cidade vista com o olho-do-visível, na geometria de suas formas, é costurada à cidade perdida da infância, irrecuperável senão por fragmentos, como Cecília gostava, imagens descontínuas, fora da ordem cronológica dita histórica dos acontecimentos, admitindo-se a lacunaridade de toda memória. E é essa costura de uma manta, “aparentemente lindíssima”, porém, por vezes, “cheia de buracos, como se tivessem atirado rajadas de chumbo contra ela” (ACU, p. 100), que o caminhante das cidades e do texto tem de perceber.

Um pouco mais à leste, bem próximas, estão as colunas d’*As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino. Elas já soam a você sedutoras logo pelo título, no movimento ensejado, em cada possessão, por corpos-casas excluídos da vista da cidade. Mais ainda quando se depara, no texto do italiano, aberto com o diálogo entre o imperador Kublai Khan solicitando a Marco Polo a narrativa das cidades que o veneziano percorreu, com pequenas descrições de cidades com nomes de mulher. Sedução que aumenta, ao longo da leitura, na medida em que insinua-lhe o corpo de Sherazade sobreposto ao corpo de Marco Polo a cada linha: “As cidades – o infinitamente vasto – possibilitam a proliferação dos sentidos que vem do não-acabamento do relato [...]. Calvino recoloca em causa [...] a ‘abertura’ dessa narrativa que não visa concluir-se” (GOMES, 2008, p. 46). E que justo por deixar em suspenso, em estado expectante a/o ouvinte-leitora/leitor, pela “força sugestiva do despojado resumo, em que tudo é deixado à imaginação” (CALVINO, 1990, p. 47), pelo “segredo [que] está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes” (*ibid.*, p. 48), pela “rapidez”, enfim, das *Propostas* de Calvino, é que seduz. Essas cidades implicam, como a Lisboa de Cecília e Paulo, uma cartografia que sobrepõe tempos e espaços num labirinto de variados percursos, uma cartografia cuja leitura é, assim como a exposição de Cecília, travessia, passagem, conexões, ramificações, na qual cruzam-se duas formas de entrar na cidade: a forma do “fabulador proliferante” que é Marco Polo, e a forma “geometrizar, racionalizar, personificada em Kublai Khan” (GOMES, 2008, p. 43). É este o caso da cidade de Doroteia, que deixa ver em sua descrição, para além da topografia geometrizar, os sulcos do desejo do viajante:

a cidade de Dorotéia, pode-se falar de duas maneiras: dizer que quatro torres de alumínio erguem-se de suas muralhas flanqueando sete portas com pontes levadiças que transpõem o fosso cuja água verde alimenta quatro canais que atravessam a cidade e a dividem em nove bairros, cada qual com trezentas casas e setecentas chaminés [...]; ou então dizer, como fez o camaleiro que me conduziu até ali: “Cheguei aqui na minha juventude, numa manhã; [...] as mulheres tinham lindos dentes e olhavam nos olhos, três soldados tocavam clarim num palco, em todos os lugares ali em torno rodas giravam e desfraldavam-se escritas coloridas. Antes disso, não conhecia nada além do deserto e das trilhas das caravanas. Aquela manhã em Dorotéia senti que não havia bem que não pudesse esperar da vida [...]” (CALVINO, 2006, p. 6).

Parece ser também o caso da cidade de Zaíra, a qual “inutilmente” o narrador tenta descrever ao imperador. Ele “poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei [sabe] que seria o mesmo que não dizer nada”. A cidade é e não é feita disso, Zaíra é uma cidade feita de memória, uma cidade que “se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata”. Marco Polo sabe, como Paulo, que uma descrição de Zaíra ou de Lisboa “como é atualmente, deveria conter todo o passado”. E, ao mesmo tempo, se não sabe, descobre que, na indizibilidade da memória, “a cidade não conta o seu passado” (*passim* CALVINO, 2006, p. 7). Conta apenas pedaços, e pedaços são como símbolos, símbolos como os que se tinham em Lisboa – o mar, a nau e a guerra –, símbolos que, tal qual em Zirna, só fazem sentido quando repetidos redundantemente: “A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (*ibid.*, p. 11). Talvez seja essa consciência – você supõe – que me leva a trazer azulejos de mulheres. Porque na “floresta de símbolos” (ACU, p. 56) de Lisboa, os símbolos foram demasiadamente repetidos por homens. Você encontra até, nas cidades de Calvino, uma outra Cecília: cidade contínua, como a de Paulo Vaz. Você cria uma identificação ligeira com a figura do pastor, o qual indaga a Marco Polo: “Bendito homem do céu, saberia me dizer o nome da cidade em que nos encontramos?” (CALVINO, 2006, p. 65). Como era possível ao pastor não “reconhecer a ilustríssima cidade de Cecília?”. A resposta é que para ele, acostumado aos pastos e suas cabras, os quais conhecia todos em profundidade – o Prado entre as Rochas, o Declive Verde, a Grama à Sombra –, as cidades eram irrelevantes, cuja única função era separar um pasto de outro. Para você também, de acordo com seu repertório anterior de cidades, a Cecília-Lisboa de Teolinda Gersão era irrelevante, apenas distando num ou noutro aspecto desta ou daquela cidade, de Benjamin, do próprio Calvino ou de outros. E depois de passarem-se muitos anos para o pastor, e para você muitas páginas, é você que dá a resposta a Marco

Polo – a Marco Polo e a mim –, que perdeu-se numa cidade que acreditava distante de Cecília: “Os espaços se misturaram; Cecília está em todos os lugares” (*ibid.*, p. 65).

Está também n’*A cidade na história*, de Lewis Mumford (1998), e nas cidades de *Carne e pedra*, de Richard Sennett (2003), as quais, apesar de algumas dessemelhanças, pensou de imediato poderem se aproximar da Lisboa de Cecília. No primeiro caso, a cidade é também vista (para Mumford, desde a origem) como um ímã magnetizador, um ponto de encontro a que as pessoas periodicamente retornavam, “para o intercuro e o estímulo espiritual, não menos do que para o comércio” (MUMFORD, 1998, p. 16). Uma cidade, portanto, marcada pelas relações humanas, pelos desejos e anseios dos habitantes, antes de marcar-se pelo sentido utilitário ou pela constituição intrínseca de uma pedra. O teórico, traça, além disso, uma linha argumentativa interessante para uma leitura da cidade centrada na mulher. Retornando à Idade da Pedra e aos homens das cavernas, mais especificamente à transição do período paleolítico para o período neolítico, sustentada pela passagem de um sistema nômade, com foco nas atividades de caça, para um sistema sedentário, com foco nas atividades agrícolas, Mumford propõe que a domesticação (das plantas, dos animais e do próprio homem) e o sedentarismo, como características indispensáveis para a formação das primeiras cidades, bem como o crescente interesse pela sexualidade e pela reprodução, são acompanhadas pelo crescimento paralelo e progressivo do papel atribuído à mulher em todos os departamentos. Sobretudo em matéria agrícola, que, de acordo com o norte-americano, “deu predomínio não ao macho caçador, ágil e de pés velozes, pronto a matar, impiedoso por necessidade vocacional; porém, à fêmea, mais passiva, presa aos filhos, reduzida nos seus movimentos [...] plantando sementes e vigiando as mudas” (*ibid.*, p. 19). São os “hábitos de mulheres”, como o “amansamento, nutrição e criação” (*ibid.*, p. 18), graças à “intimidade da mulher com os processos de crescimento e sua capacidade de ternura e amor” (*ibid.*, p. 18-19), que permitem, na ótica de Mumford, o desenvolvimento de condições essenciais às cidades, entre as quais: a grande ampliação dos suprimentos alimentares, no amansamento e criação de animais selvagens, na domesticação de plantas e cultivo de hortas, e na fabricação de recipientes, como cestas e vasos de barro para estocagem de alimentos; o cuidado para com as crianças e a nutrição dos filhos, que garantiu a diminuição da mortalidade infantil, crescimento e fortalecimento da espécie; e a “consciente disciplina moral” na educação das crianças, por maior período aos cuidados das mães, sem a qual não teria “emergido a cooperação social mais complexa que surgiu com a cidade” (*ibid.*, p. 19). É esse mesmo autor quem aponta, inclusive, a relação do

homem paleolítico com a caverna, que embora não remetesse à fixidez, como a casa na cidade moderna, era considerada lugar de abrigo e segurança, para onde ele seguia seja para abrigar-se das tempestades e de outros fenômenos naturais, para esconder-se de predadores e manter-se mais seguro à noite, seja para alimentar-se, guardar os instrumentos de caça, ou até mesmo para acasalar. Mais que isso, a caverna foi o primeiro lugar em que encontramos inscrições rudimentares de arte. E lembremos que a caverna foi, em grande parte, responsabilidade da mulher. Assim, no mesmo passo em que a caverna, e, mais tarde, a casa e a aldeia, são origem da cidade, a caverna, “a casa, a aldeia, e com o tempo a própria cidade”, na leitura de Mumford, devem ser consideradas “obras da mulher” (*ibid.*, p. 19), fato que mais tarde estaria indiciado na própria etimologia da palavra metrópole: do grego *metra*, útero, e *polis*, cidade. Feminilidade encontrada também nos hieróglifos egípcios antigos em que cidade poderia ser símbolo de mãe. Essas reflexões, nesse sentido, seriam muito propícias ao pensamento que você foi aos poucos desenvolvendo, passando a considerar que as cidades também são ditas pelas cenas de intimidade, pelas casas e corpos que mulheres anteriormente à Cecília escreveram.

No segundo caso, Richard Sennett (2003) sugere um vasto referencial que consolida e solidifica o caminho indiciado por Mumford, porque *Carne e pedra* é uma “história da cidade contada através da experiência corporal do povo: como mulheres e homens se moviam, o que viam e ouviam, os odores que atingiam suas narinas, onde comiam, seus hábitos de vestir, de banhar-se e de que forma faziam amor” (SENNETT, 2003, p. 15), isso desde a Atenas antiga até a Nova Iorque atual. E o que vemos na cidade de Cecília e Paulo senão essa história corporal? É uma referência semelhante à entrevista na obra de Teolinda Gersão, que toma o corpo das pessoas para conhecer o passado e conhecer a cidade, procurando “compreender como as questões do corpo foram expressas na arquitetura, no urbanismo e na vida cotidiana” (*ibid.*, p. 15). Vai mais além esta relação entre os dois textos, porque da mesma forma que partimos da privação sentimental de Paulo Vaz, que “sempre tive[teve] pudor de certos factos. E ainda maior de sentimentos” (ACU, p. 102), Sennett parte da privação sentimental dos projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios. Como Cecília, ele quer sacudir o cerceamento racionalizante que aflige nosso ambiente urbano, “essa carência dos sentidos [...] ainda mais notável nos tempos modernos em que [contraditoriamente] tanto se privilegiam as sensações do corpo e a liberdade dos movimentos” (SENNETT, 2003, p. 15). No passeio pela Atenas, pela Roma, pela Paris ou pela Nova Iorque do autor, notamos mesmo a permanência de uma primórdia associação biológica do corpo não só às capacidades femininas e masculinas,

como à ocupação de distintos espaços urbanos, justificando os lugares do homem e da mulher: como na Atenas antiga, intuímos que continuamos a excluir da arquitetura dos espaços públicos, o corpo feminino, decerto não mais pela crença em diferenças na temperatura corporal, mas por uma cultura que, ainda hoje, mais de duas décadas após a publicação de Sennett, limita e condiciona a liberdade feminina como transeuntes da cidade (tal qual mostrou o já citado relatório da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, *Igualdade de Género em Portugal – indicadores-chave de 2017*).

Eu poderia ainda arrolar outros exemplos que, apesar de bastante tangenciais (ou mesmo tergiversais) no que diz da presença da mulher, trazem a cidade sob essa dupla perspectiva de leitura: o amálgama olho-retínico/corpo-virbátil, a visão topográfico-descritiva das superfícies, alinhada à visão filtrada pela afetividade e/ou corporeidade do/da transeunte-viajante. É o caso do célebre ensaio *Semiologia e urbanismo*, de Barthes, quem logo de início define sua proposta de leitura da cidade como “reflexões de amor, no sentido etimológico desta palavra: amador de signos, aquele que ama os signos; amador de cidades, o que ama a cidade” (BARTHES, 1987, p. 181). A soma do significante e do significado, para ele, não é transparente como o signo saussureano gostaria, o significante não tem sequer um conjunto de significados possíveis pré-determinados; define-se pelos seus usos, por um percurso que é sempre provisório, dependendo de quem o realiza: “quem se desloca [na cidade] [...] é uma espécie de leitor, que, conforme as suas obrigações e seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo” (*ibid.*, p. 187). Logo, acaba por abrir caminho, conquanto não mencione, para a abordagem feminina da cidade, pois pressupõe diferentes leituras da cidade como fruto das distintas experiências de deslocamento das/dos leitoras/leitores. Chama atenção ainda para uma concepção do urbano cara à Cecília: o lugar de encontro com o outro, das relações de sociabilidade, palavra indistinta de erotismo.

É o caso também, mais recentemente, de Renato Cordeiro Gomes (2008), em *Todas as cidades, a cidade*. Partindo do ensaio como método de legibilidade urbana, atravessando as redes textuais que passeiam pelos autores aqui citados (de Benjamin a Barthes), ele elege como ponto de partida *As cidades invisíveis*, de Calvino, para recuperar uma mesma estratégia de Marco Polo: afora desmontar a cidade pedaço por pedaço e reconstruí-la de uma outra maneira, em perspectivas que sempre atualizam os enunciados em segredo; fazer circular a linguagem num jogo permutacional, em que “às vezes” veste “a máscara de Marco Polo, outras a de Kublai Khan, ou” constitui-se “tal

qual um eu à deriva, que, embora não solto no espaço e no tempo, inscreve-se no movimento da dança, entre o deslocar e o estatelar” (GOMES, 2008, p. 17). O pesquisador procura, por essa estratégia, coabitar linguagens que trabalham lado a lado: a linguagem tensionada “entre a racionalidade geométrica [associada ao desejo de Kublai Khan] e o emaranhado das existências humanas [próprio do discurso de Marco Polo]” (*ibid.*, p. 18). “A confusão das línguas deixa de ser punição” (*ibid.*, p. 17). Das línguas dele próprio e dos outros, das línguas da literatura, das artes, e das línguas da crítica. A confusão assegura o prazer do texto. Não obstante obras de mulheres não sejam interesse de sua leitura, recupera algumas imagens associadas a personagens femininas, como os fios de Ariadne no labirinto da cidade, ou o texto como uma tessitura da manta de Penélope.

Todos estes autores são recorrentes nas pesquisas sobre o espaço urbano, e nas pesquisas sobre a representação literária de Lisboa especialmente. Não é ocasional que ao passo em que a Lisboa de Cecília vai se revelando a você, mostrando-lhe a imbricação entre cidade e gênero; entre cidade, corpo, política e história; cidade e desejo; cidade e memória; eles surjam-lhe logo de cara como imensas esfinges a exigir-lhe desvendar o enigma para permitir sua entrada, como se as respostas fossem condição anterior à viagem pela cidade. É certo que, em um momento inicial, você não se detém na descrição das obras deles, restringindo-se a mencioná-los entre parênteses, que é para não perder de vista o percurso de Cecília, não omitir a cidade de Cecília por baixo do discurso de um ou alguns homens (a parca crítica ao romance já muito o fizera, ao ater-se a Paulo Vaz). É inevitável, porém, no seu instinto de autodefesa, herança do erudito nietzschiano (NIETZSCHE, 1995), que no fundo não faz senão revirar livros, se não revira, não pensa, que não os mencione sequer, e pelo menos cita-os de passagem para referi-las aqui.

E talvez você só tenha resistido a ler a Lisboa de Cecília pelo prisma desta ou daquela esfinge (e será que resistiu?), ao observar seu corpo refletido no corpo de Paulo, como num espelho. No narcisismo dele, você vê o seu. Se distam entre si, é apenas em termos de estratégia: se ele buscava, na relação amorosa, isolar Cecília, tentando livrar-se de Leopoldo, chegando mesmo a livrar-se de um filho, o seu primeiro ímpeto foi também isolá-la, cercando-a, para tanto, de um grupo de autores-monumento, que determinariam as vias de leitura da cidade. Antes, para você, não importavam as diferenças. A quem interessava que Mumford partisse de uma associação do sedentarismo, da permanência, do amor, da sexualidade/fecundidade, da casa, à mulher, e Cecília, dançando entre a casa e a rua, navegando por várias cidades para falar da sua, fosse marcada pela transitoriedade, pelo nomadismo, bagunçando completamente as

associações estabelecidas pelo norte-americano? Se Cecília navegava como Ulisses, bastava referendar teorias que partissem de Ulisses, ora. A quem interessava que a alegria incomensurável de Cecília colidisse e fizesse frente ao desencantamento do mundo de Benjamin, o qual via “o homem urbano como um indivíduo empobrecido em sua experiência vital, [...] levado pelo ritmo febril da vida cotidiana, incapacitado de estocar lembranças e significados” (GOMES, 2008, p. 70)? Ou a quem interessava que as cidades com nomes de mulher em Calvino fossem percorridas por um viajante sempre homem, Marco Polo, em diálogo com um outro homem, Kublai Khan? A quem interessavam, enfim, as diferenças na adequação da cidade dela à cidade dos homens?

É evidente que a mulher ocupava papel importante na cidade na obra de todos estes autores. A defesa de uma metodologia de leitura centrada na afetividade e no corpo, *idem*. Só que é também verdade que se fôssemos investigar as obras de que eles se valem para tecer suas considerações, não encontraríamos obras de mulher. A tradição literária dita universal que embasa as reflexões é eminentemente masculina. Na obra deles, você poderia assinalar o mesmo que Virginia Woolf destacou na ficção:

De fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poderíamos imaginá-la como uma pessoa da maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. Mas isso é a mulher na ficção. Na realidade, [...] ela era trancafiada, surrada e atirada no quarto. [...] Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante (WOOLF, 1985, p. 55-56).

E quantas vezes, partindo dessas leituras e reflexões, você não trancafiou as mulheres no espaço privado dos quartos? É consenso da crítica, ao abordar o espaço das mulheres, destacar o espaço dos quartos contrapondo-o à cidade (como você viu, entre os estudos de gênero inclusivamente). E é consenso ainda maior, ao falar sobre a cidade, e sobre Lisboa, em particular, excluir obras de escritoras, sob a justificativa de que elas não dizem, ou pouco dizem, do espaço urbano. Ou então sob justificativa nenhuma, porque se as relações entre literatura e experiência urbana começam a ganhar destaque nas pesquisas acadêmicas a partir de meados da década de 1980 e de 1990, despertando um interesse crescente, as publicações na área não parecem ter se interessado na mesma medida pelos escritos de mulheres. Vide, a exemplo, os sucessivos congressos ocorridos desde então.

As Actas do Colóquio Internacional “O imaginário da cidade” (AA. VV., 1989), realizado em outubro de 1985, patrocinado pela Fundação Calouste Gulbenkian,

compreende estudos deveras relevantes para as pesquisas que se debruçam sobre a literatura e o espaço urbano, como *O signo da cidade*, de Stephen Reckert, *A póstica da cidade na composição do romance*, de Maria Alzira Seixo, *Présence d’Hermès dans la ville*, de Antoine Faivre, incluindo estudos específicos sobre Lisboa, entre os quais *A cidade celeste na hagiografia medieval portuguesa*, de Maria Clara de Almeida Lucas, *Descrições e representações de Lisboa no século XVI*, de Francisco Bethencourt, *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa: a cidade real e a cidade imaginada*, de Artur Nobre de Gusmão, *Imaginários à solta em Lisboa*, de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias, *O imaginário da cidade de Lisboa*, de Rui Mário Gonçalves, e até um estudo de autoria da própria Teolinda Gersão, *Imagens de Lisboa em 1755 em textos portugueses e alemães do século XVIII*, imagens das quais algumas são também citadas n’*A cidade de Ulisses*. Juntos, eles recompõem toda uma genealogia da literatura sobre Lisboa. Genealogia só de pais no entanto, porque entre estes, nenhum analisa a presença da cidade em textos de autoria feminina; restringem-se, no máximo, como Claude-Gilbert Dubois em *Villes-femmes: quelques images fondatrices de l’imaginaire urbain*, a apontar a associação da cidade ao corpo feminino por parte de diferentes poetas e escritores homens. Mais de uma década depois, o cenário não mudou muito. O terceiro número da revista *Semear* (AA. VV., 1999), da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, intitulado “Cidades em diálogo”, que reuniu alguns dos trabalhos apresentados no seminário de título homônimo, organizado pela Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses no ano de 1997, no qual se tomou por tema central a cidade, dentre os seus vários títulos dedicados à Lisboa, a saber, *Lisboa ao longo de uma vida*, de Nuno Teotónio Pereira, *Um monóculo perdido em Lisboa: a cidade em Eça de Queirós*, de Mônica Simas, *A primeira vista é para os cegos*, de Izabel Margato, *Ficções de Lisboa*, de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *Fotogramas, vozes e grafias: Lisboa e Rio de Janeiro*, de Renato Cordeiro Gomes, *Lisboa em prosa e verso*, de Maria do Céu Guerra, nenhum partiu da análise de textos literários publicados por mulheres.

Nesse contexto, é tão axiomática como previsível a interrogação feita por Ana Paula Ferreira, em 1993, questionando por que no país das ‘três Marias’, a crítica literária, com raras exceções, dificilmente encontrava espaço discursivo para reflexões sobre gênero. Interrogação que, na entrada dos anos 2000, se transformará em crítica atenta ao afirmar que “os Estudos de Literatura Portuguesa têm sido praticamente impermeáveis a perspectivas centradas seja na categoria ‘mulheres escritoras’, seja em questões relativas à política do sexo” (FERREIRA, 2000, p. 17). É revelador, a este respeito, tratando-se

particularmente da crítica literária sobre o espaço urbano, temática que recentemente tem motivado estudos seja no universo das Literaturas de Língua Inglesa (V. ALMEIDA, 2015a), seja no universo das Literaturas de Língua Espanhola (V. GONÇALVES; MARTINHÃO, 2018), ou da própria Literatura Brasileira (V. DALCASTGNÉ; LEAL, 2015), que a interseção entre gênero e espaço urbano ainda não tenha sido suficientemente explorada no universo da Literatura Portuguesa quando a focalização recai sobre as obras de autoria feminina⁵⁴.

Tal fato levanta significativas indagações a respeito do ato de ler a cidade, pois aponta nas teorias supostamente sem sexo da cidade, o ato de ler codificado pelo sexo e pelo gênero. É que apesar de as leituras seminais de nossas esfinges conduzirem-nos a uma visão da cidade que começa na intimidade dos quartos, com o calor da lamparina e gosto de maçã, de demonstrarem a importância da casa e dos espaços privados na constituição da cidade, de sobrelevarem o caráter afetivo e emocional de qualquer leitura sobre a experiência urbana, que muito pouco diz sob o olhar geometrizarante meramente topográfico, de demonstrarem a antiquíssima ligação do corpo à arquitetura, destacando o espaço urbano como local por excelência das relações humanas, de advogarem em favor de leituras tão plurais quanto o emaranhado de discursos que a cidade suscita – proposições as quais muito teriam a contribuir na perseguição da cidade escrita por mulheres –, apesar mesmo de desde a década de 80, acompanhar o crescimento vertiginoso da produção, impressão e circulação de obras de mulheres, um súbito interesse pelo espaço urbano, pelos espaços públicos e pela topografia, inclusive (exemplificam as obras de Lídia Jorge, como *Notícia da cidade silvestre*, 1984, e da própria Teolinda, tanto na contística, como nos romances [V. *A mulher que prendeu a chuva*, 2007, e *A árvore das palavras*, 1997]), obras de mulheres continuam a ser desconsideradas na abordagem da cidade, apontando para uma política de amnésia cultural que as sentencia ao silêncio e à morte, omitindo as vivências delas e os problemas que, no espaço urbano, são enfrentados diferentemente por um sexo e outro. Isso, por si, já assinala o ato de ler gendrado a que me referi, evidenciando que, também teoricamente, como um Lamb, um Browne ou um Thackeray, um Benjamin, um Sennett, um Calvino, ou os que deles partiram, não ajudaram a ler nenhuma cidade escrita por mulher. O

⁵⁴ É uma exceção a análise empreendida por Mônica Figueiredo (2011), que investiga, conjuntamente com *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, *O vale da paixão*, de Lídia Jorge, estudando especialmente a interlocução entre corpo, casa e cidade sob uma perspectiva gendrada.

problema não é tanto a identidade sexual dos teóricos; é as teorias serem calcadas num discurso na maioria das vezes não marcado pela diferença de gênero, num discurso que, “em teoria” ama/releva a mulher, mas que na prática, gerou, numa sequência significativa de estudos, as formas de exclusão de voz, presença e representação no processo de construção da cidade. A aceitação passiva e incontestada dessa ausência, graças à tradição multissecular da teoria e crítica literárias tomarem a autoria literária como sinônima de autoria masculina, acaba por não só reforçar as trancas das portas dos quartos das mulheres, legitimando uma masculinidade normativa do sujeito da escrita, como por inviabilizar o valor acadêmico de projetos de recuperação arqueológica da escrita feminina sobre a cidade. E as perguntas que ficam são: se nossas noivinhas há séculos nos ensinam que falar do corpo e das casas é falar da cidade, se há séculos nos conduzem a espaços de constituição afetiva, por que partir justo de nosso repertório de autores consagrados? Além disso, se é a experiência de Cecília e de nossas noivinhas que convoca essas considerações, e não o contrário, por que monumentalizá-los como esfinges? Fazê-lo não seria o mesmo que repetir os processos de aproveitamento, apropriação e anexação por parte de autores homens das cantigas medievais orais produzidas por mulheres? Fazê-lo não seria o mesmo que repetir os processos de aproveitamento, apropriação e anexação do próprio método imperialista-colonialista que durante tanto tempo nos acompanhou? Até quando, na cultura de que eu e você somos parte integrante, seremos coniventes com o processo de apropriação da voz das mulheres, condenadas por nós à imitação? Até quando elas, como Cecília, só terão voz depois de mortas? Só terão seu espaço e sua cidade garantidos a partir da voz audível de um homem, da curadoria de um homem tal qual Paulo Vaz?

Você, aliás, na sua procura pela cidade de Cecília, como já havia reconhecido, admite que você era Paulo Vaz. É que ainda que você estivesse inserida/inserido nas áreas das Humanidades e das Artes, ainda que você se tenha aberto gradativamente à consideração do corpo feminino, não dissociando, conteudisticamente, emoção e razão, corpo e mente, e muito menos estabelecendo ligações fisiológicas para tais características, você, que passou a amar o corpo feminino, que passou a defender a luta pela liberdade da mulher, que advoga em favor da cidade da mulher, mantinha-se, no plano formal e na adoção de sua metodologia, resguardada/resguardado no seu mundo particular, com suas teorias-esfinges, imune a deixar-se contaminar pela presença da mulher, e pelo contato com o romance, a bem dizer. Existe espaço para tudo, não? E uma tese acadêmica não deveria deixar-se contaminar por relações do *corpus* consigo. Menos por desejos,

emoções, subjetividades, quer de mulheres, quer de homens. Por respeito protocolar às tradições? Fazê-lo não era levado a sério, era um divertimento, um jogo pertinente à criação artística e literária; não à criação, digo, descrição, científica – ou, digo, cientificista. Você reconhecia, obviamente, que um tempo em volta de Lisboa nunca existiu desquitado do corpo, dos espaços de intimidade, da constituição afetiva da cidade, mas era necessário um “instrumento de trabalho”, era preciso “organização e algum método” (ACU, p. 34). É por isso que no seu primeiro encontro com Cecília, a imagem primeira que lhe cerca era também a do professor. Do professor moderno – pode ser –, para quem a aprendizagem é construção conjunta, desde que não lhe tirem das mãos a função de mediador do conhecimento, de detentor da palavra. Do professor que, como Paulo, não estava acostumado a falar muito de si, com muito pudor de falar dos sentimentos, das emoções, do contato com o seu *corpus*, ainda que seu *corpus* só o seja porque despertou amor em você, porque roçou-lhe com a língua que você quis junto da sua. O seu amor, como o de Paulo Vaz, não era generoso. Ou só o era, enquanto o seu *corpus* fazia o que você queria, guiava-se de acordo com a sua vontade, era um *corpus-de-cão*, enfim, não de gato. Você, pesquisador sem sexo, temperante, não entrava no amor como se estivesse a entrar em outra dimensão. Você não era – e num momento inicial tampouco queria ser, poderia ser – tocado por alguma coisa que acendesse em seu ser animal o desejo de uma provocação que produzisse o estado erótico-estético, o desejo de uma provocação virtuosa que, na sua excitação sexual, se daria, pura e simplesmente. Na sua não menor beatice, apesar de toda a insistência teórica e artística contemporânea na textualidade, na parcialidade, na corporeidade e afetividade de qualquer discurso, não era ainda capaz de eximir o discurso da crítica literária de um caminho que a literatura já percorreu há muito tempo: o dualismo entre corpo e mente e todas as associações paradigmáticas que correm nessa esteira: razão e emoção, objetividade e subjetividade, e por aí vai.

Note bem. Os ideais de pureza, verdade, racionalidade, impessoalidade, compartilhados pelos meios acadêmicos, aferidos por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, é alvo de muitos olhares severos de acadêmicos das Letras e das Humanidades em geral. De fato – e isso não podemos negar – muitas das conclusões a que diferentes áreas e linhas de pesquisa chegam e até mesmo convidam, hoje, parecem partilhar de uma mesma crença, quer dizer, de uma mesma descrença, quanto à distinção cartesiana entre a *res cogitans* (os poderes da inteligência e espaço de construção do eu) e da *res extensa* (a substância corporal), fundamentando um puro inteligível só alcançável

a partir da rejeição do corpo para elevação da mente. Há uma descrença mesmo da própria natureza da inteligibilidade, que impede de falar de um *corpus* distanciada e racionalmente. Em primeiro lugar, por um princípio que é inerente à linguagem, ligado à crise dos referentes linguísticos: a palavra, desde Bakhtin (1992), como estatuto discursivo, longe de desvendar a realidade da vida, através de um ou uns poucos significados listados em estado de dicionário, não pode ser interpretada fria, esvaziada de seu significado e da situação que engendra – o disse já. Ela só passa a fazer sentido a nós, quando em uso concreto no diálogo entre os sujeitos discursivos, momento em que é investida tanto de um acabamento avaliativo por parte dos sujeitos constituintes do diálogo, como pelos valores sociais e ideológicos que sobressaem, para retomar a metáfora bakhtiniana, na arena onde lutam valores de orientação contraditória. Ainda que uma idêntica forma linguística fosse repetida *ipsis litteris* em diferentes contextos, muito dificilmente essa forma teria o mesmo significado ou seria interpretada ou sentida da mesma maneira. Sobre o enunciador, qualquer que seja ele, recai, simultaneamente, uma avaliação dos sentimentos adequados e de suas formas expressivas esperadas em determinadas situações sociocomunicativas. A língua, portanto, reconhecidamente, redundantemente, mostra-se incapaz de falar uma determinada realidade sem a mediação subjetiva/emocional/afetiva/corpórea. Em segundo lugar, essa impossibilidade está associada a uma mudança de paradigma no bojo da produção do conhecimento científico: Thomas Kuhn (1975), na sua análise das estruturas das revoluções científicas, destaca, ao lado de compromissos com uma indiscutível racionalidade, a força de determinados interesses situados no plano dos sentimentos e emoções, que se manifestam desde as escolhas dos objetos de estudo e da metodologia utilizadas, até o uso de estratégias persuasivas visando à adesão do leitor. Segundo Kuhn (1975, p. 61), “um homem pode sentir-se atraído pela ciência por todo tipo de razões, entre elas o desejo de ser útil, a excitação advinda da exploração de um novo território, a esperança de encontrar ordem, o impulso de testar o conhecimento estabelecido, entre outras”, e mesmo a adesão a determinados paradigmas teóricos se dá em detrimento de outros, o que sinaliza, por si, a dependência, na esfera científica, de “idiossincrasias de natureza autobiográfica ou relativa à personalidade e até à nacionalidade” (KUHN, 1975, p. 193). Em terceiro lugar, são os próprios discursos biologizantes, como o discurso médico das neurociências, que demonstram o importante papel que os processos subjetivos, emocionais e corporais, desenvolvem fisiologicamente nos sistemas cognitivos na construção de um dado conhecimento (OLINTO, 2009). Tudo isso, num halo irônico, cartesianamente

desconstruindo o cartesianismo e sua ordem repressiva, que na sua aversão ao corpo e às emoções não era menos ditatorial que o espaço de formação de Paulo Vaz (vide a casa na infância, regida pelo ascetismo e austeridade de Sidónio).

E se não me parece que ainda esteja vigorando entre as teorias da crítica literária a recorrente ideia de que ser objetivista e racional, ater-se ao real, subjaz à natureza masculina, enquanto que ser subjetivista, irracional ou emocional, subjaz à natureza feminina – como Cecília e Paulo demonstram –, por outro lado, no plano formal, na prática rançosamente cartesiana da ciência, o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo protocolar, continua desejosamente indiferente à sua forma de exposição:

A prioridade habitualmente essencial do trabalho crítico se calca na construção de referências conceituais que permita uma análise supostamente objetiva do texto encarado como realidade autônoma a organizar, interna e formalmente, sua multiplicidade. [...] Partindo deste solo, a crítica literária habitual classifica, esquematiza, sistematiza, cataloga, parafraseia, descreve, analisa, demonstra, explica, hierarquiza, questiona [...], etc, etc, etc (PUCHEU, 2007, p. 13)

Todavia, não sente, não pode sentir. Não no ato de teorização. É claro que ela deve reconhecer a subjetividade, a parcialidade, a argumentatividade, e mesmo a afetividade de toda linguagem. Mas que ela não ouse a manifestar tais características na tessitura de um texto científico, que não ela não ouse manifestar-se com seu sujeito! Ela deve de estar atenta: mesmo nos escritos sobre arte, estes não devem jamais almejar um modo de apresentação artística! Objetividade, clareza, impessoalidade são elementos essenciais ao pesquisador sem sexo, que deve fazer também da sua escrita, um discurso sem sexo, sem prazer, um texto claro, direto, evitando ambiguidades, evitando figuras retóricas – preocupações estéticas são para literários, ora essa! E às vezes temos eu demais sobrando, não é? E não é de se estranhar, seguindo essa ótica, que certos discursos, ainda quando das Humanidades e quando debruçados sobre um *corpora* extremamente variável, subjetivo, heterogêneo, tenham se orientado para uma forma de expressão e de estruturação do texto que se pretende objetiva na obsessiva pretensão de cientificidade. Insistir no contrário, afinal, seria contrariar um método universal! Aqui também, “a tendência geral [ainda] positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo” (ADORNO, 2003, p. 18). E na nossa “alergia contra as formas consideradas atributos meramente acidentais” (*ibid.*, p. 19), continuamos a separar, de um lado,

objetividade, mente, ciência, razão e, de outro, subjetividade, corpo, ficção, emoção, quando, na verdade,

Toda enunciação supõe o seu próprio sujeito, quer esse sujeito se exprima de maneira aparentemente direta, dizendo eu, ou indireta, designando-se ele, ou nula, recorrendo a formulações impessoais; trata-se de engodos puramente gramaticais, variando apenas o modo como o sujeito se constitui no discurso, ou seja, dá-se teatral e fantasmaticamente aos outros; todos designam formas de imaginário (BARTHES, 1988, p. 27).

Entretanto, esquecemo-nos desse que é um dos princípios básicos das aulas de Linguística. Esquecemo-nos nós do que é um dos princípios básicos da própria Literatura: que “para escrever não importa o quê” o nosso “material básico é a palavra [...], palavras que se agrupam em frases” para evoluir “um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 2017, p. 50), que é necessário captar “o espírito da língua”, porque “às vezes a forma é que faz conteúdo” (*ibid.*, p. 52).

O que você foi pouco a pouco percebendo, porque é uma forma de exploração e colonização muito mais sutil, “sutil e encapotada” (ACU, p. 47), para referir Cecília e Teolinda Gersão, é que esse princípio metodológico cristalizado no bojo da produção científica estava, dos pés à cabeça, por trás do seu falso-neutro, impregnado da mesma ideologia e do mesmo modelo básico que o homem branco europeu estabeleceu no comando das nações, detentoras do poder, que procuraram, no eurocentrismo dominante e inquestionável, estabelecer uma falsa ideia de equilíbrio e harmonia, através de uma voz única, racional, universal, a qual deveria, por conseguinte, falar por todos e em nome de todos, apagando vozes divergentes. Penso em Walter Mignolo (2003), que estabelece uma relação de cumplicidades entre as línguas das nações economicamente mais poderosas e as estruturas do saber e da cultura do conhecimento acadêmico. Obviamente, já não é mais possível a ideia de que o conceito de civilização se encerre nas margens da civilização europeia/ocidental. Como Cecília nos diz, “o mundo era redondo, qualquer lugar, a partir do qual se olhasse, podia ser o centro” (ACU, p. 46-47). Menos ainda parece credível que a história chegue às Américas, à África, à Ásia, à Oceania, nos tempos modernos, em uma sucessão de eventos que têm como origem Tróia. “E entretanto... as coisas têm mudado na ordem do conhecido, não na da produção do conhecimento” – alerta Mignolo. “O mundo se expandiu, a civilização já não é ocidental e sim planetária, mas a organização e as normas disciplinares continuam dentro do parâmetro do conhecimento ocidental” (*passim* MIGNOLO, 2003, p. 405). Isso porque o que as

culturas do conhecimento acadêmico exportam é principalmente um método, e nesse sentido, “os outros’, ‘o outro’, aquele de quem se falava ou sobre o qual se escrevia, mas nunca era o sujeito da fala nem da escrita” (ACU, p. 47), nunca poderia sê-lo, porque estaria condenado a entrar no circuito de produção científica repetindo o método imperialista/colonialista, extensamente patriarcal, de que muitas vezes foi vítima. Nesse ponto, a supressão das marcas de subjetividade, afetividade e corporeidade, senão no conteúdo, na forma linguística que embasa o método científico corrente – subjetividade, afetividade e corporeidade que, contumaz e costumeiramente, foram associadas tanto aos povos latino-americanos e africanos no universo da Expansão Marítima, na linha de pensamento de Mignolo, como às mulheres ao longo da história, tal qual vimos aqui –, ratifica uma reiterada violência que toma a voz do outro, assumindo sua curadoria.

É também nessa linha de pensamento que Spivak (1994, 2010), focalizando o contexto da crítica feminista e pós-colonial – os espaços de adesão emotiva a que se vincula –, afirma que se o sujeito privilegiado promovido por estes códigos foi mascarado como sujeito universal, “devemos refletir sobre como ele está escrito, em vez de simplesmente ler sua máscara como uma verdade histórica” (SPIVAK, 1994, p. 188). Quando ao perguntar-se sobre quem pode falar por quem e com qual autoridade, ela conclui que o subalterno não pode falar, justifica no fato de que a fala do subalterno é sempre mediada pelo acadêmico intelectual, que é quem tem acesso aos discursos hegemônicos, e é social e linguisticamente autorizado a reivindicar algo em nome do outro. Os sujeitos intelectuais ex-cêntricos e, principalmente, no discurso da autora, a mulher intelectual, teriam, portanto, uma tarefa política e também estética importantíssima da qual não se poderiam abster: criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa ser ouvido quando falar, trabalhando contra a manutenção da condição de subalternidade, e estando particularmente atentos (i) à inerente cumplicidade da/do intelectual com a apropriação metodológica do homem branco europeu; (ii) à tendência ao universalismo e o risco consequente da perda/esquecimento de que a ciência, como a literatura, está na linguagem, usa da linguagem; e, por fim, (iii) à dialética entre a potencialidade e o perigo da apropriação da voz do outro. É nessa esteira que aventa à possibilidade de a crítica feminista aprender a reconhecer e produzir teoria a partir de representações não-convencionais. Proposição essa corroborada por Showalter (1994), ao indicar a potencialidade e necessidade da crítica feminista explorar territórios selvagens, considerar todos os territórios selvagens, e por Ria Lemaire (1994, p. 64), ao estabelecer como condição “para a abertura do círculo hermenêutico que tem sido construído de

forma tão cuidadosa no discurso das ciências humanas – no qual cada elemento confirma o sistema e vice-versa”, a desconstrução não só da genealogia literária fundada num paradigma de paternidade cultural, no qual as mulheres são consideradas casos excepcionais numa literatura-árvore de homens, como a desconstrução da própria forma arborescente de pensar do *homo sapiens* universal, que é sujeito/gênio masculino muito bem localizado. Demanda que tem de ser atendida se quisermos reconstruir as diversas tradições da cultura e da literatura feminina, marginalizada e/ou silenciada, na feitura de uma nova história literária, marcada pelas relações de gênero.

Daí o privilégio de explorações centradas no corpo, dentro do discurso da literatura de autoria feminina e dos estudos de gênero. Se no modelo protocolar do discurso científico, a presença do corpo na forma linguística era olhada com suspeita, visto ser o espaço de paixões desenfreadas, centrar-se no corpo e numa linguagem que continuamente inscreve esse corpo, é uma das formas de buscar caminhar em território selvagem, e por isso, muitas vezes o que se queria, isto é, o que elas queriam é “a palavra dita, rente ao corpo, inseparada do corpo, língua, boca, braço, mão, gesto”, mente. “Movimento do eu para os outros e de novo destes para mim, a palavra que está no princípio do eu e do mundo e da vida e que é talvez, o amor” (GERSÃO, 2007, p. 116), tal como propõe Teolinda Gersão n’*O silêncio*. E isso, muito longe de circunscrever as mulheres novamente sob o estigma identitário do corpo e das emoções (concepção que às vezes nos assalta por lidarmos muito debilmente com elementos sob tensão), por uma renovada concepção do corpo, abre a identidade à produtividade textual. Uma das críticas mais desconcertantes aos estudos de gênero que o fazem, é a sugestão de que a consideração de um corpo feminino em tensão com um corpo masculino seria insistir justamente em um dualismo dicotômico que se deseja evitar. Mas a resposta que os corpos de Cecília e Paulo dão a você é a de que tratar da realidade e da experiência gendrada de vivências humanas que, pragmaticamente, não se desvinculam do sexo ou de identidades de gênero, de nenhuma maneira impedem desarticular o sistema de sexo/gênero com seus estigmas fisiológico-comportamentais, ou tampouco as múltiplas relações, encontros, possessões, multissexuados, na formação de cada um. Formação, lembremos, que nunca termina. Além disso, tratar o corpo sem sexo não seria uma sutil adaptação da razão sem sexo, do *homo sapiens* sem sexo, da literatura sem sexo, da ciência sem sexo, quase exclusiva de homens?

Como observa Nelly Richard (2002, p. 131),

afirmar que a linguagem e a escrita são in-diferentes à diferença genérico-sexual (que não existe diferença entre o masculino e o feminino), equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do im-pessoal, para falar em nome do universal.

E pelo menos no caso dos estudos da cidade, apesar de teorias como a de Benjamin, Calvino, Barthes, Sennett, Gomes, largamente difundidas, sobrelevarem o papel exponencial do corpo e dos afetos na construção do conhecimento da cidade – do corpo supostamente sem sexo, da experiência corporal e afetiva supostamente sem sexo –, conduziram, como você viu, à consideração, no âmbito da produção científica da representação literária de Lisboa, apenas do *corpus* de homens, escrito por homens – o que mostra, em primeiro lugar, que “não há constituição de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua, ao mesmo tempo, relações de poder” (FOUCAULT, 1996, p. 29-30), e, em segundo lugar, como uma história da literatura sem sexo, por trás da sua neutralidade de fachada, pode controlar a produção artístico-cultural, monopolizando o direito à palavra e à criação, e reforçar o mito de uma literatura monolítica criada e produzida por homens.

Todos estes autores tratam da questão do corpo e da afetividade na cidade, e são plenamente aceitos. E usados, muitas das vezes, talvez à revelia deles próprios, no investimento de metodologias e leituras do espaço urbano que não levam em conta a relação orgânica desse corpo e desses afetos na “forma que faz conteúdo”. Todos estes escritos de mulheres, em cada azulejo, em cada possessão, assim – que, ao contrário, comumente vinculados à literatura não são aceitos na ciência senão como objeto –, na eleição de ouvi-los como, além de literatura, teoria, têm o potencial de não só responder a ânsia por corpos femininos na produção científica sobre a cidade, como de promover em nós, um questionamento da onipresença dos mecanismos de controle da razão na produção de conhecimento, que obviamente não se dá de forma desquitada de investimentos afetivos, que por sua vez, não são concernentes à individualidade. E ainda nos interpelam: o que nós fazemos na cidade acadêmica, que ainda é inegavelmente de Ulisses? Advogamos em favor de geografias afetivas, de geografias emocionais de cartografias sentimentais. Advogamos em favor do gênero. Entretanto, aplicamos na nossa produção escrita científica, na construção formal-discursiva sobre a cidade, estes mesmos afetos? Subvertemos os padrões genérico-acadêmico-formais, pretensamente universalizantes? Estes afetos são abertos aos encontros de múltiplos corpos, inclusive corpos de mulher? Escrevemos ciência no feminino ou fugimos do masculino localizado

(heterossexual, branco, europeu, ocidental)? Escrevemos de fato ciência no plural? Especificamente nós, que lidamos com literatura, abrimo-nos à literatura? Tornamo-la alicerce de nossas práticas cotidianas? Ao perguntarem-se “Com qual fala?” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, p. 175), estas escritoras sinalizam-nos para o fato de que estamos inseridos na linguagem. Somos criadores; não vítimas do discurso. E ainda fazem frente a um cenário em que, contraditoriamente, se a literatura é trazida ao cerne das reflexões contemporâneas em vários campos disciplinares, no campo dos estudos literários propriamente ditos, tem cedido cada vez mais espaço ao contato alternativo com a teorização crítica⁵⁵. Conseqüentemente, a visibilidade e circulação delas no campo da construção dos saberes afeta tanto o estatuto da historiografia literária-cultural, não marcada pelo gênero, quanto o estatuto intelectual de uma teorização crítica não marcada pelo gênero, convidando-nos à “experiência libertária de corpos [...] sexuados e sofridos na pele, que vivem e sobrevivem em diferença” (SANTIAGO, 2004, p. 87). E se a literatura permite “o exercício jamais fechado da leitura [que] continua o lugar por excelência do aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade obstinadamente em devir” (COMPAGNON, 2009, P. 56-57), se a literatura se caracteriza por ser um lugar de encontro com o outro, através do qual o outro pode falar, desconstruindo as percepções de mundo cristalizadas que deixaram de vibrar, ela pode sim “ser nossa mestra” (SPIVAK, 2003, p. 23), nossa mestra subversiva. Ela pode sim ensinar um amor generoso. Tal como Cecília, na sua exposição em que para entrar em comunhão com a cidade, tem que entrar em comunhão com os judeus, muçulmanos e cristãos que formaram o território lisboeta, tem que entrar em comunhão com Ítaca, Troia, as pequenas aldeias gregas do nosso presente, as galerias das exposições coletivas de Londres, as florestas de Estocolmo, tem que entrar em comunhão com a alteridade que habita a si mesma, seja o Minotauro diante do qual a/o visitante se enxerga no espelho, seja o índio, biologicamente representado na hibridez da mulher, do homem e do animal, seja o africano, da terra em que nasceu e que lhe marcara como tatuagem, seja por fim com o homem Paulo Vaz. Tal também como Teolinda Gersão, no seu “quase romance”, “quase ensaio”, quase muita coisa, através de um amor

⁵⁵ Ver Todorov (2009, p. 11), que afirma que no estudo das Letras “o estudante não entra em contato com literatura mediante a leitura dos textos literários propriamente ditos, mas com alguma forma de crítica, de teoria ou de história literária”, que tem a ver com “o processo de tornar a literatura uma disciplina científica”. Conclusão bastante parecida a que chega ironicamente Terry Eagleton (2006, p. 205) em sua *Teoria da Literatura*: “A razão pela qual a grande maioria das pessoas lê poemas, romances e peças está no fato de elas encontrarem prazer nesta atividade, o que, de tão óbvio, dificilmente é mencionado nas universidades”.

entre Literatura, Artes Plásticas, Arquitetura, História, Geografia, Política, Economia, um amor entre Literatura e Crítica, Literatura e Ciência, um amor *entre*, que lhe dá forças para questionar e interromper posicionamentos de um fluxo crítico outrora contínuo, cruzando as fronteiras que caracterizam uma e outra área. Se a Ciência (nos seus vários domínios) poderia estar na Literatura, nas Artes Plásticas, a Literatura e as Artes também poderiam estar na Ciência. Algo que defendem muitas teóricas e estudiosas de gênero⁵⁶.

Nós, críticas e críticos, talvez, tenhamos que aprender com a literatura o erótico espaço do entre, na invenção de um objeto interseccional, intersexual.

Sim, como numa forma de amor. Por alguma razão o conjunto de obras de um autor sobre as quais alguém se debruça para melhor as percorrer e decifrar se chama “corpus”. Corpo. A fruição de uma obra de arte é um encontro, um corpo a corpo. Entre duas pessoas, duas subjetividades, duas visões (ACU, p. 23).

Não sei se romance teórico ou teoria romanceada. Poesia crítica, ou crítica poética. “Leituras malvadas”, quem sabe. Como “gesto de profanação do lugar sagrado, campo de conhecimento auratizado, campo rigoroso e legitimado por livros e mais livros” (CHIARA, 2009, p. 28), o qual só admite a presença do outro na forma racionalizante que na maioria das vezes apaga esse outro. Se como observou Stephen Reckert (1989, p. 19), a cidade “é o ponto de partida do Bildungsroman”, favorecendo o crescimento e aprendizagem de um protagonista, leituras malvadas para “sustar os excessos de chaves interpretativas que aprisionam os sentidos” (CHIARA, 2009, p. 29). “[...] instalação enquanto forma de arte” (ACU, p. 23), instalação enquanto forma de crítica, em que se pode “usar livremente elementos díspares”, pois trata-se de “uma forma híbrida, vampírica, um mundo em três dimensões que se era[é] convidado a atravessar”, “uma espécie de experiência por que se” passa, que pode “apelar a todos os sentidos, não só ao olfacto, ao tacto, ao intelecto”, é “como se se entrasse noutra visão, noutra lugar ou noutra vida. Uma experiência da qual no limite o espectador poderia (ou deveria) sair modificado” (*passim* ACU, p. 23). Talvez tenhamos mesmo de aprender a dançar, dançar

⁵⁶ A exemplo, eu poderia citar Rita Felski (2003), que defende, no ato da teorização, a “dupla visão” de se poder pensar a arte e o social através de uma perspectiva tanto estética, quanto política; Myriam Chancy (1997), que aponta para teorização, um possível caminho naquilo que define como “poelitics”, isto é, a possibilidade de teorizar sobre literatura a partir de uma fusão entre poética e política; Susan Sontag, a qual propõe que “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987, p. 23), capaz de organizar novos modos de sensibilidade “provocadoramente pluralistas” (*ibid.*, p. 310); e a já citada Nelly Richard, que aventa ao “cruzamento de fronteiras entre teoria, estética e política” (RICHARD, 2002, p. 166).

a dança erótica da excitação erótica das palavras, penetrá-las, comê-las... Aprender a dançar, no labirinto da cidade, *como* e *com* Ariadne e o Dionísio-Touro, que brincam *no* e *com* o labirinto, desviando-nos do senso de utilidade pétreo-acadêmico, aproveitando-nos do labirinto, para ao invés de esforçarmo-nos na luta por vencê-lo, dedicarmo-nos à embriaguez e à orgia dos encontros, das possessões, diabólicas possessões dos corpos e dos textos que, como o diabo, se insinuam legião.

Dançar, no entanto, apesar do que a tradição crítica e literária portuguesa poderia sugerir, não a possessão crística, a qual um espírito não coabita com outro: antes, toma o lugar do outro e instala o próprio eu... Possessão em que o ser possuído deixa de ter voz; apenas repete os passos e a vontade do eu invasor. Mas dançar a possessão xamânica, que no encontro dos corpos se guia pela rítmica daquilo que no encontro de Parnet e Deleuze (1998), ela e ele chamarão “dupla captura”: da mesma forma que em uma relação amorosa há uma transformação mútua entre os amantes, em que ambos adquirem características um do outro sem perder, contudo, sua própria identidade, da mesma forma em que há uma incorporação mútua de propriedades sem que haja qualquer processo de fusão, assimilação ou perda, também na possessão xamânica, entre o corpo hospedeiro e o hóspede, haverá traços, tradições, linguagens e histórias de ambos, sem simplesmente um ser assimilado pelo outro. Como nas telas de Cecília, você tem que tirar Calvino, Benjamin, Barthes, Rolnik, Almeida, todos eles, dos altares da cidade acadêmica, convidando-os à rua, convidando-os a dançar com Sigeia, D. Bernarda, Teresa Orta, Ana Plácido, Maria Amália, Guiomar Torresão, com as três Marias, com as trovadoras invisíveis, com Teolinda Gersão. E por que não, já que na sua visão renovada a estética é inseparável da política, dar a elas a primazia da condução? Tanto Rolnik (2014), quanto Calvino (2006), não diziam reiteradamente que quem comanda a narração ou a cartografia não é a voz, é o ouvido? Não se tratará de uma relação de oposição, mas de encontro: não Cecília ou Paulo, Rolnik ou Calvino, um corpo ou outro, uma voz ou outra, mas, um corpo e outro, uma voz e outra, para que a cidade faça eco ao sertão roseano, em que “tudo é e não é” (ROSA, 1988, p. 5).

Não o exercício crítico ou o exercício literário: o exercício crítico e literário, literário e crítico, que oferece, assim, uma paixão, segundo a qual o percurso de aprendizagem é o do prazer, convidando-nos a experimentar outras realidades para além dos combates, do sofrimento, da purgação da carne para a transcendência da alma, próprias das relações imperialistas entre as nações, que não deixam de estar presentes, o vimos, no campo sagrado da científica crítica; uma realidade permissiva ao gozo, de um

corpo pleno de volúpia e a salvo das cicatrizes. Nesse sentido, podemos aprender com a literatura, que amor, prazer, emoção e arte não significam realidades alienantes ou alienadas, mas uma fonte de conhecimento capaz de promover e despontar a reflexão, proporcionando-nos a abrangência de outras verdades e realidades. Para que ater-se a uma só? Descolá-los das margens do texto, quem sabe seja o caminho para o encontro com a tão sonhada Ilha dos Amores... Ou com a cidade infernal. A viagem depois da qual, *nostos*, o regresso já não é mais possível. Você também não quer voltar para a casa. Como Cecília, quer ganhar o mundo, prosseguir viagem. A cidade da mulher é território selvagem. Você tem muitos *corpus* a buscar. Se para Calvino (2006, p. 71), diante do inferno que já está aqui, uma das maneiras de não sofrer é “tentar saber quem e o quê, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço”, para você, será mais instigante tentar saber quem e o quê é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. É que o Inferno, no nosso imaginário, está desde sempre associado à transgressão da palavra-lei, da palavra-ordem, mas acima de tudo está desde sempre associado ao espaço orgíaco e luxurioso de encontros, de corpos animalizados, hibridizados, alter-ados.

E no entanto, como chegar quer à Ilha dos Amores, quer à cidade infernal, e desarticular as cumplicidades entre línguas imperiais e estruturas epistemológicas de dominação, sem sucumbir nas águas, tamanho o peso da acumulação de um corpo possuído pelo corpo do outro, dos outros? Como fazer brotar grama entre a pedra e não transformar grama em árvore? Como aproximar a linguagem da crítica da execução de uma música? Da dança da possessão xamânica? Do gesto excitante, de penetrar o outro e deixar-se por ele penetrar, sem deixar-se ou fazer assimilar? Como escrever no “território selvagem” feminino (SHOWALTER, 1994)? Ou, no mínimo, fugir do masculino olho-que-pretensio-vê – olho de um certo homem (e de uma certa mulher também) que faz da visão estratégia racional na busca de eliminar o corpo da/do outra/outro, colonizar o pensamento da/do outra/outro, transformar o pensamento vário e plural em pensamento uno, universal? Como romper, ou melhor, brincar, dançar, com os estereótipos e comportamentos considerados apropriados à mulher e ao homem? Com o sistema sexo-gênero embutido e embotado sócio-historicamente, quisto biologicamente nato? Como contar uma história com o corpo, um corpo múltiplo e plural, um corpo com sexo, mas que extrapole o sexo biológico, o gênero atribuído ao sexo biológico, um corpo que não se feche no sistema fechado e binário de sexo e gênero? O que fazer para não deixar que nossas icáricas asas derretam? Ou o que fazer para que elas derretam de fato e deixem-nos, com Dionísio-Touro e Ariadne a brincar? Como dançar com o texto, fazendo com

que ele nos comova, nos mova, nos abra? Como narrar, à semelhança de Sherazade, para seduzir, para encantar, para viver?

E... E... E... Também aqui são mil e uma histórias. E entre a resposta e a dúvida, prefiro o entre.

5. NOTAS DE ENCERRAMENTO: EM VOLTA DE NÓS

Não repetirei aqui resumidamente os passos que demos em direção ao problema enfocado. No capítulo anterior, cuidei de atar as pontas que julguei necessárias e relevantes para a compreensão de nossa jornada. Também não gostaria que você tomasse essas notas de encerramento como resposta, tampouco como o fim. Em relação ao percurso desta tese, porém, resta-me ainda uma última questão: quando opto por um recorte exclusivamente de mulheres escritoras, focalizando personagens femininas, eu não estaria reforçando o sistema hegemônico binário que pretendo questionar? Esta é uma questão em aberto no bojo dos estudos de gênero, e por mais que não seja meu objetivo, independentemente de minha vontade, acabo por, de certo modo, segregar, nesse recorte, uma literatura de autoria feminina. Apesar disso, tenho para mim que “dessacralizar os caminhos” da “formação do cânone e da história da literatura, [...] só se conquista lendo mais e mais conscientemente mulheres, [...] na proposta de um ato político” (DOVAL, 2016, p. 34-35), assim como dessacralizar a formação e a história do conhecimento científico, exige que nos aventuremos a ganhar novas cicatrizes que não sejam a do homem branco, europeu, másculo e ocidental, Ulisses, imposta a todos nós sob a máscara de neutralidade. E isso não significa fechar “o feminino-em-nós, homens e mulheres” (ROLNIK, 2014, p. 232) como uma nova identidade, nem defender uma economia exclusivamente feminina ou exclusivamente masculina – até porque, como Cecília e Paulo nos ensinam, podemos encontrar essas duas economias em qualquer indivíduo. Existem muitas formas de se desterritorializar. E se elejo aqui estas escritoras e personagens como uma forma de desterritorialização, é pela profundidade das marcas que ao longo do tempo a mordida de um javali nos logrou.

Foi bastante extenso o período que obras de mulheres estiveram fora das livrarias, das bibliotecas, das universidades, do ensino escolar, das História's da Literatura, do círculo dos eleitos, enfim. Quando Isabel Allegro de Magalhães, na altura em que escreveu *O tempo das mulheres*, buscou rastrear escritoras de épocas anteriores para chegar a uma compreensão sobre a categoria de “tempo” na literatura de autoria feminina contemporânea, apontava a dificuldade de identificar “os antecedentes da actual posição feminina dentro das letras portuguesas” (MAGALHÃES, 1987, p. 103), justificada pelo desconhecimento, na cena literária dominante, de obras literárias produzidas por mulheres, salvo dentro de um pequeno círculo dos estudos de gênero. Conclusão semelhante a que Chatarina Edfeldt (2006) chega, quando se predispõe à recuperação de

narrativas de autoria feminina na história literária portuguesa do século XX, irrompendo-se contra a naturalização de uma literatura monológica e homossocial. Algo reiterado também por Anna Klobucka (2008, p. 19), quando afirma que “a tradição multissecular de a autoria literária ser largamente sinónima com a autoria masculina, [...] dado inelidível no contexto cultural português”, torna “fundamentalmente inviável a construção de macro-narrativas evolutivas da tradição da escrita feminina”, sobretudo anteriormente ao século vinte. E creio que esse silenciamento das vozes femininas na História da Literatura como um todo é um dos responsáveis pelo enorme abismo existente em relação aos estudos sobre a cidade em obras escritas por mulheres.

Dar visibilidade à autoria feminina, assim – o que envolve um “trabalho intelectual e que é também braçal, de leitura, resgate, produção, viabilização, visibilização, divulgação, distribuição, multiplicação por inúmeros meios” (DOVAL, 2016, p. 35) na demarcação de um território da autoria feminina –, ainda que me implique aceitar o conflito de investir de certo modo numa segregação como “parte de um processo em andamento” (*ibid.*, p. 35), não pode ser dispensável. Porque além de evidenciar as produções delas, permitindo-nos ver a questão da presença-ausência da cidade menos no âmbito da produção que no âmbito dos modelos de epistemologia histórico-literária e das concepções associadas a esses modelos, marcados, como vimos, por uma normatividade analítica masculina, “cria o vínculo, [...] laço fundamental para a criação de uma linhagem, de uma ancestralidade onde as mulheres poderão ser modelos afirmativos e importantes para outras mulheres” (ALMEIDA, 2009, p. 12), sem serem vistas como o mero reflexo assimétrico da linhagem patriarcal.

Além disso, se a Literatura é esse campo de entrecruzamento com a sociedade, um veículo poderoso que nos leva ao conhecimento de nós mesmos, do mundo e do outro, tal qual defendemos em nosso cotidiano, como professores, como pesquisadores, como estudantes, nosso compromisso não deveria ser com a tal “experiência libertária de corpos multicoloridos, sexuados e sofridos na pele, que vivem e sobrevivem em diferença” (SANTIAGO, 2004, p. 87)? Nesse ponto, também gostaria de recuperar brevemente nesse momento final, apenas a título de reflexão, melhor dizendo, sugestão de reflexão, a vivência real na cidade real, e não só as vivências em cidades de papel. É que a vivência das mulheres é deveras diferente da vivência de homens. Mesmo em um país e em uma cidade, como Portugal e Lisboa, em que, como vimos, se tem investido em planos nacionais e municipais para a promoção da cidadania a todos os gêneros, contando com ações específicas para pensar a realidade da mulher (o que para nós, brasileiros, soa como

importante avanço, principalmente em um momento em que vários de nossos candidatos à presidência e uma parte significativa de nossa câmara legislativa, apoiados por uma parcela surpreendente da população, tenta eliminar a qualquer custo, tanto a nível nacional, quanto municipal, a possibilidade do trabalho com questões de gênero nas escolas, através de projetos políticos diversos), existe ainda uma distância entre as pautas políticas e a cultura misógina secularmente internalizada na sociedade. Para além dos exemplos já citados de diferenças salariais, de diferenças na empregabilidade, na representação política, de vitimação da pobreza, das restrições de horários e freguesias, da percepção masculina de que as mulheres desejam estar condicionadas ao lar e aos filhos, associada também a uma sobrecarga de trabalho no espaço doméstico, elas são atingidas diferentemente pela violência, e de modo bastante cruel. É claro que a violência é uma situação que afeta a todos, mas no caso delas é uma preocupação que não se restringe sequer ao espaço público, na medida em que, de acordo com o Inquérito Municipal à Violência Doméstica e de Gênero em Lisboa, 56% das agressões contra elas ocorrem justamente no espaço privado (LISBOA, 2017, p. 19), em 48,6% das vezes pelo próprio parceiro ou ex-parceiro, em 33,2%, por um pai ou outro familiar, um colega de trabalho, um chefe, um amigo, um vizinho, um colega de escola; só em cerca de 16% o ato de violência é praticado por desconhecidos (*ibid.*, p. 21)⁵⁷. Situação a qual, diga-se de passagem, o romance de Teolinda reflete muito bem no término da relação entre Cecília e Paulo Vaz, “único momento da narrativa em que a delicadeza na linguagem e nas imagens descritas, característica própria de Teolinda Gersão [...] dá lugar a resquícios presentes em uma estética da crueldade, uma tendência pouco aparente em sua obra” (MATOS, 2013, p. 111). É de assustar que 52,8% das vítimas do sexo feminino, contra 32% entre os homens (LISBOA, 2017, p. 23), tiveram suas vidas razoavelmente ou muito afetadas, sentindo-se obrigadas a mudar de hábitos e rotinas de vida (52,9%), evitar sair sozinhas (29,1%), procurar tratamentos psicológicos (35,7%), distanciar-se dos amigos e familiares (41,5%), ou, em casos extremos, até mudar de residência (16,8%) ou mudar de emprego/escola (11,4%), (*ibid.*, p. 24). Ainda tem de ser colocado na conta a violência simbólica diária da exclusão das mulheres na dita “linguagem neutra” da Administração Pública, dos documentos formais, e até das simbologias de placas de rua e sinais de trânsito, em que o corpo masculino é escolhido como modelo universal.

⁵⁷ Contra os homens, os desconhecidos são o grupo que concentra o maior índice da autoria dos atos de violência: 22,4% (LISBOA, 2017, p. 21).

Todos estes números e dados são realidades da geografia de uma cidade gendrada, que não é exclusiva à Lisboa ou a Portugal. Tanto Almeida, no contexto das literaturas diaspóricas de Língua Inglesa (2015a) e da Literatura Brasileira (2015b), como Dalcastagné e Leal (2015), na Literatura Brasileira, destacam que as emoções mais frequentes nas cartografias urbanas construídas por mulheres são o medo, por parte delas, e a raiva que tende frequentemente a ser dirigida por alguém que as vê como ameaça a um suposto *status quo* ao qual julga pertencer. As cidades reais, então, confluem com as cidades de papel. E nesta confluência, pergunto a você e me pergunto: a vida não é preço alto demais a pagar para possuir a cidade, ser pedaço da cidade? Quantas mulheres mais morrerão na beira do asfalto, como mato, gritando alto, pronunciado e claro, na hora da morte: “Quanto ao futuro” (LISPECTOR, 2017, p. 109). “Quanto ao presente” importa. E importa muito. Não posso dizer que “morrer é um instante e passa logo” (*ibid.*, p. 109). Não acredito que haja benefício que compense o prejuízo de sumir da História. O que desejo, não sem deixar de agir, é que Cecília, “Macabea, Ave-Maria, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nobis” de “espraiar-se selvagememente” em meio à “geometria inflexível” da cidade (*ibid.*, p. 107), tem que chegar o tempo em que Eva, Penélope, Cecília, todas elas, sejam como mato (tal qual popularmente designamos algo insistente e frequente, que brota em qualquer lugar), que elas brotem como mato e cresçam como mato. Pode soar esperançoso, eu sei, mas até nisso, fui influenciado por Cecília, e no meu mundo, como no dela, o fim da viagem é o só o início de outra, e também trará uma luz que brilha de um verde fosco, pungente, que insiste em não se apagar: a minha alegria, a minha esperança.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1- Teoria e crítica

AA. VV. **O imaginário da cidade**: compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre “O imaginário da Cidade” realizado em outubro de 1985. Lisboa: ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

AA. VV. **Revista Semear**, n. 3. Cidades em diálogo. Rio de Janeiro: Cátedra de Estudos Portugueses Pe. António Vieira/PUC-Rio, 1999.

ABREU, Relines Rufino de. **Mulher de papel, mulher de talento**: a representação da escritora na ficção em *Reparação*, de Ian McEwan, e em *Um beijo de colombine*, de Adriana Lisboa. 199f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALMEIDA, Justino Mendes de. **De Olisipo a Lisboa**: Estudos Olisiponenses. São Paulo: Editora Cosmos, 1992.

ALMEIDA, Lélia. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. **Ângulo**, Lorena, n. 117/118, p. 12-17, 2009.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Cartografias contemporâneas**: espaço, corpo, escrita. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015a.

_____. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015b, p. 15-40.

ARBEX, M. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ____ (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: PPG Letras/Estudos Literários da UFMG, 2006, p. 17-62.

ARISTÓTELES. **Política**. Trad. de Mário da Gama Kury. 3 ed. Brasília: UNB, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 2003.

_____. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.261-306.

BÁRBARA, Leonor S. Ulysse et Lisbonne. Le Mythe et la Fondation de la Cité. In: HANQUART-TURNER (org.). **Exils, Migrations, Création: Perspectives Transculturelles.** Paris: Créteil, 2008.

BARRENO, Maria Isabel. **O falso neutro:** um estudo sobre a discriminação sexual no ensino. Lisboa: Edições Rolim, 1985.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: _____. **A aventura semiológica.** Trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 219-231.

_____. **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso.** 11ª Ed. Trad. de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Vol. II. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I.** Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras escolhidas II.** Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **Obras escolhidas III.** Charles Boudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BESSE, Maria Graciete. **Percursos no feminino.** Lisboa: Ulmeiro, 2001.

BOEHMER, Elleke. **Colonial and Postcolonial Literature**. 2.ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. de Diogo Mainardi. São Paulo: Biblioteca Folha, 2006.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CHANCY, Myriam. **Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile**. Philadelphia: Temple University Press, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIARA, Ana Cristina. Leituras malvadas. In: OLINTO, Heidrun. K.; SCHOLLHAMER, Karl. E. **Literatura e crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 27-35.

CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos**. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 131-163.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. de Lauda Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DANTAS, Francisca Marciely Alves. **Paisagens reinventadas: um olhar sobre Lisboa**. 105f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Piauí, 2016.

DELEUZE, Gilles. Pensamento nômade. In: _____. **Por que Nietzsche?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1998, p. 9-17.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 5. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Uma conversa: o que é, para que serve? In: _____. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 9-45.

DOVAL, Camila Canali. **Mulheres escritas por mulheres**: personagens femininas no romance brasileiro contemporâneo (2000-2014). 285f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2016.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura** – uma introdução. São Paulo: Martins Editora, 2006.

EDFELDT, Chatarina. **Uma história na História**: representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. de Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. A sedução da escrita em A cidade de Ulisses, de Teolinda Gersão, ou “um corpo” (de uma mulher, de uma cidade e de um livro) “com que se faz amor”. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 137-144, julho 2011.

FELSKI, Rita. **Literature after Feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FERNANDES, Raul Miguel R. Ulisses em Lisboa. **Euphrosyne**, Lisboa, n. XIII, p. 139-161, 1985.

FERREIRA, Ana Paula. Discursos Femininos, Teoria Crítica Feminista: para uma resposta que não é. **Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa**, n. 5, p. 13-27, 1993.

_____. **A urgência de contar**. Contos de mulheres dos anos 40. Lisboa: Caminho, 2000.

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

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FRANÇA, José-Augusto. **A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina.** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1989.

FRANCISCO, Gilberto da Silva. O vaso grego hoje. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 65, n. 2, p. 37-39, jun. 2013. Disponível em http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252013000200014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 18/01/2018.

FREITAS, Vamberto de. O lugar do amor e das sombras. **Açoriano Oriental**, Açores, 08 de out. de 2012.

GERSÃO, Teolinda. Conversa sobre o livro *A Cidade de Ulisses*. Lisboa, 2011. Entrevista concedida a Paula Moura Pinheiro, no programa **Câmara Clara** da TV RTP2, em 29 de maio de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Q0a0qYiKO4&t=6s>. Acesso em: 18/01/2018.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo.** 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

GÓIS, Damião de. **Descrição da cidade de Lisboa.** Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade.** Literatura e experiência urbana. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GORJÃO, Vanda. **Mulheres em Tempos Sombrios:** oposição feminina ao Estado Novo. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

GRADE, Elisabeth Maria B. S. **A cidade de Ulisses** – literatura, mito e história. 85 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2015.

GUSMÃO, Manuel. Casas Pardas – a arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica. In: COSTA, Maria Velho da. **Casas Pardas**. 3.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

HALBWACHS, M. Memória coletiva e memória histórica. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990, p. 70-111.

HATHERLY, Ana. Tomar a palavra: aspectos da vida da mulher na sociedade barroca. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Lisboa, n. 9, p. 269-280, 1996.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Trad. de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução: feminismos em tempos pós-modernos. In: _____. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-22.

KAHF, Mohja. **E-mails from Scheherazad**. Gainesville: University Press of Florida, 2003.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. A mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KELLER, Evelyn Fox. **Reflections on gender and Science**. New haven: Yale University Press, 1985.

KLOBUCKA, Anna. Sobre a hipótese de uma herstory da literatura portuguesa. **Veredas**, Santiago de Compostela, n. 10, p. 13-25, 2008.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LACAN, J. **Seminário**. Livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. Trad. de Heloísa Buarque de Hollanda. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

_____. Repensar um percurso na ocasião de um aniversário... **Cerrados** (UnB), Brasília, v. 20, n. 31, p. 45-62, 2011.

_____. Rerler a Idade Média – repensar os Estudos Medievais. **Graphos** (UFPB), João Pessoa, v. 17, n. 2, p. 5-15, 2015.

LISBOA. Comissão para a Cidadania e Igualdade de Gênero/Universidade Nova de Lisboa. **Primeiro Inquérito Municipal à Violência Doméstica e de Gênero no Concelho de Lisboa** (2017). Disponível em: http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/onvg/wp-content/uploads/sites/31/2017/08/Apt-InqMunViolGen_site.pdf. Acesso em: 18/01/2018.

LOPES, Graça Videira. “Em Lisboa, sobre lo mar”: imagens de Lisboa na poesia medieval. In: KRUZ, Luís et al. **Lisboa medieval** – os rostos da cidade. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, p. 422-432.

LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos. **O tempo e o modo**, n. 42, Lisboa, outubro de 1966.

_____. **O labirinto da saudade**. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: D. Quixote, 1992.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

_____. **O sexo dos textos**. Lisboa: Caminho, 1995.

_____. Sob o Signo do Gato e do Cavalo. Narrativas de T.G. In: _____. **Capelas Imperfeitas**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 69-81.

MATOS, Licia Rebelo de Oliveira. **A cidade de Ulisses: resquícios da Odisseia em Lisboa**. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

MIGNOLO, W. D. **Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MORA, Luis. Women's Empowerment and Gender Equality in Urban Settings: new vulnerabilities and opportunities. In: MARTINE, George et al. **The New Global Frontier: Urbanization, Poverty and Environment in the 21th Century**. New York: Routledge, 2008, p. 235-245.

MORE, Thomas. **Utopia**. Trad. de Anah de Melo Franco. Brasília: Editora da UnB/Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NASCIMENTO, Aires A. Os epónimos míticos de Lisboa: Ulisses, Hércules e outros – títulos de nobilitação. In: VENTURA, António (org.). **Presença de Victor Jabouille**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003, p. 31-53.

_____. **Ulisses em Lisboa: Mito e Memória**. Comunicação à Academia das Ciências de Lisboa em Setembro de 2006. Disponível em: <http://culturaclassica.blogspot.com/2006/10/conferencia-ulisses-em-lisboa-mito-e-13.html>. Acesso em: 18/01/2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. 2. ed. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

OLINTO, Heidrun K. Constelações híbridas. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p. 15-31, julho de 2008.

_____. A economia das emoções na crítica e teoria da literatura. In: OLINTO, Heidrun K.; SCHOLLHAMER, Karl E. **Literatura e crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.148-165.

ORNELAS, José. Corpo e Linguagem na Narrativa de T.G. In: BORDINI, Maria da Glória; REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel; ZILBERMAN, Regina (org.). **Crítica do tempo presente: estudo, difusão e ensino de literaturas de língua portuguesa**. Porto Alegre: Associação Internacional de Lusitanistas/Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 104-115.

OWEN, Hilary. Um quarto que seja seu: the quest for Camões's sister. **Portuguese Studies**, n. 11, p. 179-191, 1995.

_____. Filhas de Antígona no país das três Marias? Uma questão de género e genealogia. **Cadernos de Literatura Comparada**, ILCML, Porto, n. 26/27, p. 15-39, 2012.

PASSOS, Ricardo Quina; ROBERTO, José Vala. **Lisboa Mulher: histórias e memórias**. 1.ed. Mafra: Elo, 2000.

PEREIRA, Maria Helena M. da Rocha. Ulisses e a Mensagem. In: PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Poemas Esotéricos. Edição Crítica. Paris: Archivos, 1993, p. 303-313.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. de V. Ribeiro. Bauru: Edusc, 2005.

PIDAL, Ramón Menéndez. **Poesía juglaresca y juglares**. Aspectos de la historia literaria y cultural de España. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

PIMENTEL, Irene Flunser. **História das Organizações Femininas no Estado Novo**. Rio de Mouro: Círculo de Leitores e autora, 2000.

PORTUGAL. Secretariado Nacional da Informação. **Mulher portuguesa... votai por Salazar**. Lisboa: SNI, 1945-1946. Disponível em: <http://purl.pt/28182/2/>. Acesso em: 18/01/2018.

PORTUGAL. Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género. **Indicadores de género em Portugal: indicadores-chave 2017**. Disponível em: https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2017/07/AF_CIG_FactSheet.pdf. Acesso em: 18/01/2018.

PUCHEU, Alberto. Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto). In: _____. **Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus contornos interventivos)**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, p. 11-26.

PUGA, Rogério Miguel. **A cidade de Ulisses**. Alguma bibliografia para Teolinda Gersão. 2012. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmWHUxcUtzSDUtMEE/view>. Acesso em: 18/01/2018.

_____. Ut pictura poesis: reconfigurações artísticas do mito da fundação de Lisboa por Ulisses em A Cidade de Ulisses de T.G. **Ágora/Estudos Clássicos em Debate**, Aveiro, n. 15, p. 63-80, 2013.

_____. A odisseia de um mito: diálogos intertextuais em torno da fundação de Lisboa por Ulisses nas literaturas anglófonas. **Agora/Estudos Clássicos em Debate**, Aveiro, n. 13, p. 145-175.

QUINTALE NETO, Flávio. Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. **Pandaemonium Germanicum – Revista de Estudos Germanísticos**, n. 9, p. 185-205, 2005.

REAL, Miguel. **Entre o clássico e o moderno**. Alguma bibliografia para Teolinda Gersão. 2012. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmekZGOTsSakVKTEk/view>. Acesso em: 18/01/2018.

RECKERT, Stephen. O Signo da cidade. **Actas do Colóquio Internacional O Imaginário da cidade**. Lisboa: ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 9-31.

RIBEIRO, A. M. S. **Aprender com as mulheres**: presenças do feminino no romance de aprendizagem português do século XX. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, 2005.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RISÉRIO, Antonio. **Mulher, casa e cidade**. São Paulo: Editora 34, 2015.

RITA, Annabela. Na viragem da década. Revisitação literária à beira-mágoa. **Revista de Estudos Portugueses Brasileiros**, Salamanca, n. 11, p. 121-141, 2011.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2014.

SAMARTIN, Roberto Lopez-Iglesias. **A dona do tempo antigo**: mulher e campo literário no Renascimento português (1495-1557). Santiago de Compostela: Edicions Laiovento, 2003.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi (org.). **Políticas do corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Jane Rodrigues dos.; OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire. Uma viagem à Cidade de Ulisses. **Convergência lusíada**, Lisboa, n. 26, p. 181-184, jul-dez. de 2011.

SARAIVA, José Hermano. História de Portugal. 21.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2001.

SCHMIDT, Rita Therezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e Feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

_____. A história da literatura tem gênero? Notas do tempo (in)acabado de um projeto. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). **História ou histórias**: desdobramentos da história da literatura - Anais do X Seminário Internacional da História da Literatura, Puc-RS, 2013. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/ mesa-7.pdf>. Acesso em: 18/01/2018.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Imagem e literatura no pensamento de Georges Bataille. In: _____. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHULER, Donald. Odisseia, a epopeia das Auroras. In: HOMERO. **Odisseia**. Vol. I. Telemáquia. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007, p. 139-154.

SEIXO, Maria Alzira. O regresso de Teolinda. **Jornal de Letras**, Lisboa, p. 23, 21 de mar. de 2012.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. de Marcos Aarão Reis. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. A idade contemporânea do português marinho d'outrora. **Anais do Congresso da Abralic**, Literatura e Memória Cultural, Belo Horizonte, 1990.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade? Trad. de Patrícia Silveira de Farias. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205.

_____. **Death of a Discipline**. New York: Columbia University Press, 2003.

_____. **Pode o subalterno falar?** Trad. de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TELO, António José. **Decadência e Queda da I República Portuguesa**. Vol. I. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **Literatura em perigo**. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VASCONCELOS, D. Carolina de Michæelis de. **A Infanta D. Maria (1521-1577) e as suas Damas**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.

VEGA, Lope da. Heroína portuguesa. In: CASTILHO, Alexandre Magno de Castilho; CORDEIRO, António Xavier Rodrigues. **Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1862**. Lisboa: Imprensa de Lucas Evangelista, 1861.

VERNANT, Jean-Pierre. **Héstia-Hermes: sobre a expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos**. In: _____. Mito e pensamento entre os gregos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 189-241.

VIDAL, Paloma. E agora – uma crônica do encontro com os manuscritos de A hora da estrela. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos**. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 9-42.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

6.2- Obras literárias:

AA. VV. **Cantigas medievais galego-portuguesas**. Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/listacantigas.asp>. Acesso em: 18/01/2018.

ALCOFORADO, Soror Mariana. **Cartas portuguesas**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1997.

ALORNA, Marquesa de. **Poemas de Alcipe**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Brasil/Ministério da Educação, 2013.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

Bíblia Sagrada. Português. Trad. de Ivo Stomiolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990 [Edição Pastoral].

BRANCO, Antónia Margarida de Castelo. **Autobiografia: 1652-1717**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa L'Hedois du. **Sonetos e outros poemas**. São Paulo: FTD, 1994.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. 4.ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros/Instituto Camões, 2000.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. **Contos e fantasias**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

COSTA, Maria Velho da. **Casas Pardas**. 3.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

ESPANCA, Florbela. **Charneca em flor**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Brasil/Ministério da Educação, 2002.

GERSÃO, Teolinda. **O silêncio**. 5.ed. Porto: Sextante Editora, 2007.

_____. **A cidade de Ulisses**. 2.ed. Porto: Sextante Editora, 2011.

HOMERO. **Odisséia**. Vol. I. Telemaquia. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

_____. **Odisséia**. Vol. II. Regresso. Trad. de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **Odisséia**. Vol. III. Ítaca. Trad. de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008.

LACERDA, Bernarda Ferreira de. Soneto a Ulisseya ou Lisboa Edificada. In: CASTRO, Gabriel Pereira de. **Ulysseia ou Lisboa Edificada**. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Senh. Card. Patriarc., 1636, [s.p.]. Disponível em: https://digitalisdsp.uc.pt/html/10316.2/9423/UCFL-CF-E-8-2_0040_XXXVI_t24-C-R0120.jpg. Acesso em: 18/01/2018.

LISBOA, Irene. **Esta cidade!** Lisboa: Presença, 1995.

_____. **O pouco e o muito** – crônica urbana. Lisboa: Presença, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

MARQUES, Gentil. **As Lendas da Nossa Terra**. Lisboa: Lavores, 1995.

NEGREIROS, Almada. **Nome de Guerra**. Obras Completas. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

ORTA, Teresa Margarida da Silva e. **Aventuras de Diófnanes**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Brasil/Ministério da Educação, 2011.

PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

_____. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1993.

PLÁCIDO, Ana Augusta. **Luz coada por ferros**. 2.ed. Lisboa: Coleção Antonio Maria Pereira, 1904.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

QUEIRÓS, Eça de. **Correspondência**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

____. **O primo Basílio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Brasil, 2002.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Editora Nova Fronteira, 1988.

SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Lisboa: Caminho, 1986.

SIGEIA, Luísa. **Cintra**. Trad. de R. do Padre Fiadeiro. Disponível em: <http://arlindocorreia.com/060408.html>. Acesso em: 18/01/2018.

____. *Duarum Virginum Colloquium – Dialogum de Differentia vitae rusticae, & urbanae*. Trad. de Maria do Rosário Laureano Santos. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro. **História e antologia da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 65-71.

TORRESÃO, Guiomar. **As batalhas da vida**. Lisboa: Coleção Antonio Maria Pereira, 1892.

VIEIRA, António. Discurso em que se prova a vinda do Senhor Rei D. Sebastião. In: _____. **De Profecia e Inquisição**. Brasília: Senado Federal, 1998, p. 111-172.