

DANIELA APARECIDA DA COSTA

CENÁRIOS DO SUJEITO E DA ESCRITA EM *PAISAGEM COM
MULHER E MAR AO FUNDO*, DE TEOLINDA GERSÃO

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de mestre em Letras (Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientador: Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias

São José do Rio Preto
2010

Costa, Daniela Aparecida da.

Cenários do sujeito e da escrita em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão / Daniela Aparecida da Costa. São José do Rio Preto: [s.n.], 2010.

97 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Maria Heloísa Martins Dias
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa - História e crítica - Séc. XX-XXI. 2. Ficção portuguesa - História e crítica. 3. Gersão, Teolinda, 1940- - Paisagem com mulher e mar ao fundo - Crítica e interpretação. I. Dias, Maria Heloísa Martins. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0.09

Ficha catalográfica revisada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias (orientador UNESP/SJRP)

Profa. Dra. Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (UFF/RJ)

Profa. Dra. Sônia Helena Oliveira Raymundo Piteri (UNESP/SJRP)

Suplentes

Profa. Dra. Lilian Jacoto (FFLCH - USP/SP)

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim (UNESP/SJRP)

Este trabalho é dedicado a José, Lúcia,
João, Junior e Eder.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais, José e Lúcia e aos meus irmãos, João e Junior, pelo apoio e amor incondicionais e pela paciência e compreensão que tiveram comigo em vários momentos nesse período de dedicação ao mestrado.

Ao Eder, presença amorosa e amiga, pelo apoio, dedicação e carinho que sempre demonstrou por mim e por compreender minha ausência durante a produção deste trabalho.

Aos amigos de longa data da UNESP de Araraquara: Érika Bergamasco Guesse (Érikinha), Benedito Donizete Vieira de Melo (Dito), Douglas de Magalhães Ferreira (Doug), Solange Galofero (Sô) e Angelita Bogado (Angel).

À Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, da UNESP de Araraquara, por ter me apresentado a obra de Teolinda Gersão.

À amiga Ana Paula Dias Rodrigues, pela amizade, pelas ricas sugestões e também pela convivência amiga no dia a dia das aulas e da república.

Aos Amigos da Pós-Graduação em Letras do IBILCE: André, Ana Carolina, Guilherme, Rogério, Raquel Lima, Marcela e Rodrigo, obrigada pela amizade e companheirismo.

À Daniely Forgerini, amiga de longa data que me acolheu em São José do Rio Preto, e Luciana Tavares, amizade que surgiu no companheirismo da república.

À CAPES, que concedeu a bolsa para realização deste trabalho.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias, pela seriedade, dedicada orientação e disposição que sempre teve em me atender.

Ao Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim, pelas valiosas sugestões no Exame Geral de Qualificação.

À Profa. Dra. Sônia Helena Oliveira Raymundo Piteri pelas ricas sugestões no Exame Geral de Qualificação e por fazer parte da banca examinadora da defesa.

À Profa. Dra. Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, da Universidade Federal Fluminense, por aceitar o convite para participar da banca de defesa e pelas valiosas colaborações que deu ao trabalho.

Ao Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner, por sugestões e revisão do abstract.

*Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto
somos a paisagem da paisagem.*

(Carlos Drummond de Andrade)

SUMÁRIO

ABERTURA POLÍTICA E FLORESCIMENTO DA FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA	11
---	-----------

1. PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO: O CENÁRIO DA (RE)CONFIGURAÇÃO DA HISTÓRIA E DO IMAGINÁRIO PORTUGUÊS	19
---	-----------

1.1 Sujeito e história: a violação da intimidade	20
--	----

1.2 A revisão crítica da história: a desconstrução de arquétipos	26
--	----

2. PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO: O CENÁRIO DA ESCRITA	43
--	-----------

2.1 Os posicionamentos do foco narrativo e a fragmentação espaço-temporal	44
---	----

2.2 Texto como fragmento	61
--------------------------	----

3. A PAISAGEM E OUTRAS PAISAGENS: INTERTEXTUALIDADE E INTERAÇÃO SÍGNICA	64
--	-----------

3.1 A presença da intertextualidade	65
-------------------------------------	----

3.2 Uma interação sígnica	72
---------------------------	----

PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO: UMA NARRATIVA SINGULAR	87
---	-----------

BIBLIOGRAFIA	91
---------------------	-----------

RESUMO: Este trabalho propõe-se a verificar os procedimentos ficcionais utilizados na composição do romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1982, da escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão. O intuito é mostrar que essa narrativa se estrutura por meio de uma configuração múltipla de cenários e linguagens interligados, que ao se sobreporem revelam os embates do sujeito, em sua relação com o mundo, e os da escrita, em seu rompimento com a tradição romanesca e reflexão metalinguística. Essa configuração múltipla permite-nos visualizar em *Paisagem*, de um lado, a fragmentação do sujeito em sua relação com o mundo, o espaço opressor, a atmosfera conturbada de fatos recentes da história de Portugal, como a ditadura salazarista, a Guerra Colonial e a Revolução dos Cravos e também questões ligadas ao imaginário cultural e à identidade portuguesa. De outro lado, os cenários da escrita. Uma escrita também fragmentada – espécie de extensão ou prolongamento do sujeito - que remete a si mesma e dialoga com os procedimentos ficcionais do romance moderno (como a projeção móvel do foco narrativo e a fragmentação espaço-temporal), com outros textos e outros sistemas sógnicos, em especial a linguagem pictórica e a arquitetônica, motivada até mesmo pelas personagens Hortense (pintora) e Horácio (arquiteto).

PALAVRAS-CHAVE: Romance português contemporâneo; Teolinda Gersão; sujeito e escrita; metalinguagem; interação com outros sistemas sógnicos.

ABSTRACT: This study aims at examining the fictional proceedings used in the novel *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), by the contemporary Portuguese writer Teolinda Gersão. The objective is to show that this narrative is structured through a multiple configuration of linked sceneries and languages which, when overlapped, reveal the subject's conflicts concerning the world as well as those related to the act of writing, in its rupture with the novel tradition and the metalinguistic reflection. This multiple configuration of the novel allows to perceive, on one hand, the subject fragmentation related to the world, the oppressive space, the confusing atmosphere of recent facts in the history of Portugal, as the Salazar dictatorship, the Colonial War and the Carnation Revolution – issues linked to the cultural imaginary and to the Portuguese identity. On the other hand, the writing sceneries, which reflect a fragmented writing – a kind of extension or prolongation of the subject – that refers to itself and dialogues with the fictional proceedings of modern novels, with other sign systems (or other arts), in special painting and architecture and with other texts.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese novel, Teolinda Gersão, subject and writing, metalanguage, interaction with other sign systems.

**ABERTURA POLÍTICA E O FLORESCIMENTO DA FICÇÃO PORTUGUESA
CONTEMPORÂNEA**

Um povo perdido pelo mundo, reunindo os pedaços dispersos do seu corpo e voltando. Pisando outra vez a terra abandonada e agora sua, finalmente sua, se a luta das suas mãos não afrouxar. (Teolinda Gersão)

A ficção portuguesa contemporânea tem como marco inicial e significativo a Revolução de 25 de Abril de 1974, que trouxe de volta a democracia ao país após 48 anos de um regime ditatorial comandado por Oliveira Salazar. A abertura política e o fim das guerras nas colônias africanas proporcionaram um momento de euforia, liberdade e expectativa para o povo português, mas trouxeram também muitas incertezas, na medida em que Portugal não possuía estrutura ou um projeto sólido de redemocratização com vista a receber de volta parte da população portuguesa que se encontrava nas colônias e outra parte que estava exilada em outros países fugindo da repressão. Exteriormente a ditadura tinha acabado, porém, havia deixado suas marcas.

A literatura também vivenciou esse período inicial conturbado pós-revolução, era o momento de mostrar ao mundo obras que haviam sido censuradas e escondidas, que coroariam anos de silêncio e a recente revolução. Contudo, poucas foram as obras publicadas naquele ano de 74, como afirma Maria Alzira Seixo (1986, p.49), os anos de censura em Portugal “não só impediam certas publicações como, fundamentalmente, condicionavam a própria criação, confrontando o escritor com a eventual inutilidade do seu produzir, provocando o vazio de sentido, anulando ímpetos de escrita.”

Só nos anos subsequentes à Revolução pôde-se notar um aumento significativo na produção ficcional em Portugal, que se destacou pelo afloramento do gênero romanesco, apresentando características e tendências peculiares em relação aos romances anteriores a 1974, em especial em relação aos romances neo-realistas.

Como aponta Seixo (1986, p.50-65), há nos anos posteriores a 74 o surgimento de novos ficcionistas e a maturação de personalidades e pujança de nomes consagrados. Segundo a autora, o romance português que se firmou nos anos posteriores à Revolução apresenta obras de cunho inesperado e insólito, que estabelecem relações intersubjetivas de certa novidade no articulado romanesco, com encadeamento narrativo do tipo paratático,

alargamento da temática que passa a integrar vivências da Revolução, dos tempos difíceis que a precederam, como a guerra colonial e a emigração, há uma valorização da escrita, em que se nota uma pluralidade discursiva, diversidade de registros, fragmentação narrativa, uma aglomeração de estéticas e uma sedução particular por formas fictícias como o fantástico e as marginalidades narrativas como os gêneros em primeira pessoa, diários, crônicas, entre outros.

Seguindo a linha das tendências apresentadas por Seixo, Ana Paula Arnaut em seu livro *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – máscara de Proteu* (2002) afirma também que as obras da atual ficção portuguesa apresentam como características marcantes a fragmentação da estrutura narrativa (enredo não linear) e de instâncias narrativas (tempo, espaço, personagens fragmentados), polifonia narrativa, mistura de (sub)gêneros literários e retomada de estilos e gêneros marginais (como a crônica, o diário, romance policial, etc.), a presença da metaficção, em que se tem uma reflexão sobre o próprio fazer literário, deslegitimação das grandes narrativas e dos grandes discursos e, por último, a confluência de várias linguagens. Arnaut ressalta ainda que essas várias tendências não são originais dentro da literatura, mas o que as torna inovadoras é o modo ostensivo como foram exploradas e empregadas pelos autores da produção literária portuguesa contemporânea.

Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.83-124) aponta que o romance português contemporâneo se constitui por meio de uma bipolaridade: realidade versus consciência escritural. O autor afirma que esse romance realiza, de um lado, um inventário crítico do contexto sociopolítico e econômico de Portugal e sobre a realidade do contexto português, apresentando ao leitor temas como a opressão ditatorial, o peso da tradição, a descaracterização de um povo, a guerra colonial e a tragédia dos retornados, a Revolução dos Cravos e, ao mesmo tempo e, de outro, faz um inventário crítico sobre a própria escrita, sobre o modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade. Assim, segundo Gomes, a

atual ficção portuguesa, além de apresentar essa realidade exterior, realiza uma atuação crítica no próprio espaço do romance:

[...] Nesse sentido, o romance contemporâneo torna-se fundamentalmente crítico de uma forma romanesca que privilegiava modos de ser (e por que não modos de ver?) tradicionais [...] a ficção portuguesa contemporânea agirá sobre a microestrutura do romance em três instâncias: a. ao comentar a linguagem e seus efeitos sobre o homem; b. ao fazer que a prosa assimile em seu corpo a poesia; e c. ao incorporar discursos considerados não-literários pela tradição. (p.106)

Dentro desse panorama apresentado acerca do romance português contemporâneo que, como vimos, rompeu as amarras proibitivas e trouxe novas tendências estéticas e novos ficcionistas para a literatura portuguesa, uma obra de destaque é a de Teolinda Gersão. A autora nasceu em Coimbra em 1940, e, além da vasta obra literária, dedicou-se à carreira acadêmica até 1995, como professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa, e a partir de então passou a dedicar-se exclusivamente à literatura. Como ficcionista estreou com o romance *O Silêncio*, em 1981, em seguida, em 1982, publicou *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (romance que constitui nosso objeto de estudo) e *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado* (literatura infantil); em 1984 publica *Os guarda-chuvas cintilantes* (diário ficcional); em 1989, *O cavalo de sol*; em 1995, *A casa da cabeça de cavalo*, que forma com o romance anterior o chamado *ciclo do cavalo*; *A árvore das palavras* vem em 1997; *Os teclados*, em 1999; *Os anjos*, em 2000; *Histórias de ver e andar* (contos), em 2002; *O mensageiro e outras histórias com anjos* (contos), 2003; *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (contos), em 2007.

Atualmente Gersão é um dos grandes nomes da atual ficção portuguesa, o que se confirma pelos diversos prêmios obtidos pela sua obra ficcional: Prêmio de ficção do Pen Clube (1981 e 1989) pelos romances *O Silêncio* e *O cavalo de Sol*, Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1995) para o romance *A casa da cabeça de cavalo*, prêmio Fernando Namora (1999) para *Os teclados*, Grande Prêmio de

Conto Camilo Castelo Branco da Associação Portuguesa de Escritores (2003) para *Histórias de ver e andar* e, por último, o prêmio da Fundação Inês de Castro (2008) para o livro de contos *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*.

Notamos que a ficção de Teolinda Gersão teve seu início sete anos depois do momento revolucionário, o que ratifica a fala dos críticos sobre a baixa produção literária nos anos iniciais pós Revolução e ao que a própria escritora disse, em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.159), sobre a produção literária nesse período. A autora explica que a baixa produção literária nos primeiros anos pós-revolução se deveu à grande convulsão proporcionada pelo momento revolucionário, daí ser necessário, segundo ela, um tempo para compreender e refletir sobre as profundas mudanças pelas quais o país passava e um distanciamento aguçaria os ímpetos criativos da escrita:

Nos momentos de grandes convulsões, as pessoas não têm tempo nem disponibilidade para escrever, e não é logo a seguir que encontram uma e outra. Sobretudo, quando as experiências por que passam são apaixonantes e as mudanças que acontecem profundas. Só depois é que se entra num período em que é possível criar, quando há já uma certa distância em relação ao passado. (GERSÃO apud GOMES, 1993, p.159)

Paisagem com mulher e mar ao fundo (1982) é uma narrativa que escapa à classificação, não se enquadrando nos padrões romanescos preestabelecidos pela tradição literária, e sendo mais afinada, portanto, às tendências praticadas pela ficção portuguesa contemporânea. Esse não enquadramento se deve ao fato desse romance apresentar um enredo não linear, em que tempo, espaço e personagens se fragmentam em meio a uma forte mobilidade do foco narrativo, com a presença de várias vozes narrativas, juntamente com a confluência de outros textos e linguagens (discurso histórico, metalinguagem, linguagem pictórica, intertextualidade, etc.).

Para um estudo de *Paisagem* é possível pensar em vários caminhos de análise: as relações de poder, escrita feminina, questões culturais e históricas, metaficção,

metalinguagem, entre outros. Desse modo, cabe ressaltar que os caminhos que escolhemos, aqui nesta dissertação, para adentrar neste universo romanesco de Gersão, não esgotam as possibilidades de leitura e interpretação que ainda podem ser feitas em torno dessa obra.

Nesta dissertação verificamos a singularidade dos procedimentos ficcionais utilizados na composição do romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Mostramos que essa narrativa de Gersão se estrutura por meio de uma configuração múltipla de cenários e linguagens interligados, uma paisagem em que fundo e figura se (con)fundem e, ao se sobreporem, revelam os embates do sujeito e da escrita que se apresentam inter-relacionados. Desse modo temos, de um lado, a fragmentação do sujeito em sua relação com o mundo e com o espaço opressor, em meio à atmosfera conturbada dos fatos recentes da história de Portugal, como a ditadura salazarista, a Guerra Colonial e a Revolução dos Cravos. Observamos também as desconstruções dos arquétipos - questões ligadas ao imaginário cultural e à identidade portuguesa.

De outro lado, temos os cenários da escrita, uma escrita também fragmentada - por isso uma espécie de extensão dos escombros do sujeito - que remete a si mesma e dialoga com os procedimentos ficcionais do romance moderno (como a projeção móvel do foco narrativo e a fragmentação espaço-temporal), com outros textos e também com outros sistemas sógnicos, em especial a linguagem pictórica e a arquitetônica, motivada até mesmo pelas personagens Hortense (pintora) e Horácio (arquiteto), depreendendo desses outros sistemas seus procedimentos construtivos e remetendo-nos a uma metáfora para a construção narrativa.

Assim, o nosso título - “Cenários do sujeito e da escrita em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão” - justamente metaforiza essa configuração múltipla de cenários empreendida pelo romance em questão. Cenários remetendo-nos à ideia de espacialidade, um espaço em fragmentos, entrecruzado por outros espaços: as personagens em confronto com o [espaço] exterior e interior e uma escrita nada ortodoxa, labiríntica que

reflete sobre si mesma, dialoga com outros textos e linguagens e, assim, espelha a situação abismal das personagens.

Para a compreensão dos procedimentos ficcionais do romance estruturamos o nosso texto em três capítulos:

Em nosso primeiro capítulo intitulado “*Paisagem com mulher e mar ao fundo: o cenário da (re)configuração da história e do imaginário português*” - subdividido em “ Sujeito e história: a violação da intimidade” e “A revisão crítica da história: a desconstrução de arquétipos” - refletimos sobre as relações entre ficção e história e demonstramos que em *Paisagem* a ficcionalização dos fatos não segue o que dita o romance histórico tradicional, mas o histórico surge como uma violação da intimidade das personagens, não é pano de fundo no romance, mas um elemento responsável pelo embate do sujeito contra o mundo, o que exploramos por meio da análise de várias passagens do romance, mostrando essa visão interiorizada das personagens frente à matéria histórica, com a conseqüente desconstrução de arquétipos, tão caros ao imaginário português.

No segundo, intitulado “*Paisagem com mulher e mar ao fundo: o cenário da escrita*” - com as subdivisões: “Os posicionamentos do foco narrativo e a fragmentação espaço-temporal” e o “*Texto como fragmento*”- a análise se volta para o estudo da estrutura narrativa e de suas diversas instâncias: personagens, tempo e espaço e as modalizações da voz e foco narrativos e o modo como o texto narrativo se apresenta visualmente. Neste capítulo investigamos a desconstrução das convenções da estrutura narrativa tradicional em favor de uma inovação composicional em constante interação com os procedimentos ficcionais empregados pelo romance moderno do início do século XX e também uma fragmentação do próprio texto com espaços em branco, períodos iniciados em letra minúscula, descontinuidade de idéias de um parágrafo a outro. Trata-se de uma narrativa que não se apresenta de modo plástico para o leitor, ou seja, uma ficção que não cria uma empatia imediata com o leitor

acostumado com as feições/moldes convencionais do romance, e sim o instiga a ir montando suas partes, para, enfim, compreender seus sentidos.

Em nosso último capítulo, “A Paisagem e outras paisagens: intertextualidade e interação sógnica”, analisamos a presença da intertextualidade, o movimento do texto literário de inflectir sobre si próprio - ao passo que se reflete ao longo de sua urdidura e, ao mesmo tempo, volta-se para outras obras da escritora - e também apresentamos um estudo da narrativa em interação com outros sistemas sógnicos. A narrativa se vale dessa interação para ampliar ainda mais suas possibilidades expressivas, como veremos, revelando uma metáfora visual para a construção ficcional e a tentativa de romper as barreiras do gênero romanesco.

1. PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO: O CENÁRIO DA (RE)CONFIGURAÇÃO DA HISTÓRIA E DO IMAGINÁRIO PORTUGUÊS

Algo enorme entrando no real e rebentando as fronteiras das coisas conhecidas, o mundo alargando-se, perdendo as grades, um milagre longamente preparado, uma semente e outra semente, debaixo da terra germinando... (Teolinda Gersão)

1.1 Sujeito e história: a violação da intimidade

Para compreendermos que a presença do histórico no romance português contemporâneo, em especial em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, foge ao modelo consagrado do romance histórico do século XIX, iniciamos nossas reflexões com uma breve trajetória das relações entre literatura e história.

As discussões em torno do papel do historiador e do poeta e/ou literato e sobre as relações entre Literatura e História vêm desde Aristóteles e suscitaram questionamentos vários ao longo do tempo. Como bem nos apontou Maria Teresa de Freitas (1986, p.1) sempre surgiram perguntas sobre o caráter das ligações entre as duas disciplinas, questionamentos como: “Onde está a verdadeira diferença entre elas? Em que consiste a especificidade de uma e de outra? Quais são as fronteiras que as separam e as forças que as unem? Onde termina a representação e começa a criação?”.

Em sua *Arte Poética* Aristóteles dedicou o capítulo IX, intitulado “História e poesia”, para refletir sobre a distinção das funções do historiador e do poeta, em que afirma que a distinção entre os dois não está no fato de o historiador escrever em prosa e o poeta em verso, mas pelo fato de o primeiro escrever o que aconteceu e o segundo, o que poderia ter acontecido. Foi estabelecida desde então uma relação direta da história com o real e da poesia com o imaginário, com o fictício. Para o filósofo grego, a poesia, por tratar de algo que poderia ter acontecido, é mais filosófica e de caráter mais elevado e universal do que a história.

Hayden White (1994, p.138) aponta que tanto o historiador quanto o romancista desejam oferecer uma imagem verbal da realidade. Para White, o romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, por meio de técnicas figurativas,

diferentemente de como o historiador afirma fazer, mas sempre essa imagem da realidade construída pelo romancista terá a pretensão de corresponder a algum domínio da experiência humana, que não é, segundo o autor, menos “real” do que o referido pelo historiador.

White (1994, p.139 – 140), ao traçar um histórico das relações entre História e Literatura, afirma que antes da Revolução Francesa a historiografia era considerada uma arte literária, pertencente ao ramo da retórica, com sua natureza fictícia geralmente reconhecida. Contudo, aponta que no começo do século XIX convencionou-se entre os historiadores identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade; desse modo, a literatura passou a ser vista pelos historiadores como um obstáculo para o entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la. Dessa forma, o historiador do século XIX, segundo White, tinha por objetivo erradicar todo traço do fictício, ou simplesmente do imaginável de seu discurso e também abster-se das técnicas utilizadas pelo poeta e pelo orador na apreensão do real. Isso se deve também em grande parte aos ideais positivistas e ao cientificismo emergente, principalmente na segunda metade do referido século, que atribuíram à história o caráter de objetividade e de disciplina científica.

Foi também no século XIX que a literatura se valeu de modo mais contundente de fatos históricos como tema para suas ficções, mais especificamente durante a vigência do Romantismo, em que o chamado romance histórico se sedimentou, tendo como principal representante Walter Scott que, já no século anterior, apresentou grande produção literária. Ao fazer uso de fatos e personagens históricos esse romance tinha o intuito de passar uma imagem de realidade e/ou verossimilhança aos seus leitores e proporcionar a construção, na visão de George Lukács (1966), de um “sentido de história”. Para Lukács (1966), o passado seria uma espécie de pré-história do presente, ou seja, a realidade social presente de um povo seria o reflexo de seu passado.

Segundo Santos (2009), o romance histórico clássico - conforme o modelo scottiano teorizado por Lukács - é uma narrativa que tem o passado anterior à época do escritor como pano de fundo, entrelaçando-se história e ficção, e descrevendo a transformação da vida de uma determinada sociedade, cujas personagens principais são fictícias e não históricas e quando históricas, surgem apenas como pano de fundo da narrativa.

Já no século XX, Linda Hutcheon (1991, p.21) afirma que no pós-modernismo há uma constante presença do passado, mas, segundo a autora, não é mais uma volta nostálgica, é uma volta reflexiva e crítica, que se faz por meio de um discurso ou diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade: “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um “retorno” nostálgico”. Desse modo, o termo “metaficção historiográfica”, empregado pela autora, refere-se a romances auto-reflexivos que se apropriam da matéria histórica e de personagens históricos; romances, que segundo ela, não são apenas versões do romance histórico ou do romance não-ficcional, mas que englobam a literatura, a história e a teoria:

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas [...] passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado [...] Ela não é apenas metafictional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional [...]. (HUTCHEON, 1991, p.22)

Hutcheon, analisando a teoria de Lukács sobre o romance histórico, aponta que a ficção pós-moderna, por meio da metaficção historiográfica, problematiza quase tudo o que o romance histórico antes tomava como certo, e, também “desestabiliza as noções admitidas de história e ficção” (1991, p.159), uma vez que esse gênero romanesco, segundo a autora, não admite personagens tipo, mas sim, a pluralidade e o reconhecimento da diferença, por meio muitas vezes da ironia:

Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de microcosmo que generaliza e concentra [...] o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular [...] fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo,

menos tipos propriamente ditos [...] a metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o tipo tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia [...] (1991, p.151).

Após essa breve apresentação da problemática das relações entre literatura e história que vem desde Aristóteles, e chegando ao que Linda Hutcheon nomeia de *metaficção historiográfica*, passamos às relações entre ficção e história que ocorrem na produção ficcional contemporânea em Portugal.

Uma das principais características dessa atual produção romanesca, como já mencionamos em nossa introdução, é a retomada, pelos escritores, de fatos da história recente de Portugal como tema para suas narrativas. Mas, diferentemente do que ocorria no romance histórico tradicional, esse romance que aflorou pós 25 de abril de 1974, segundo Adriana Alves de Paula Martins (1999, p.184), lança mão da História enquanto matéria narrativa para conferir à mesma novos sentidos. Desse modo, aponta Martins, essa tendência da atual prosa portuguesa de retomar o histórico por meio do ficcional traz uma preocupação com “a *correção* e com o *redimensionamento* quer da memória da História portuguesa, quer da própria ideia de nação, subjazendo a este processo a busca de uma identidade individual e colectiva”. A autora destaca os romances de autores como José Saramago, José Cardoso Pires, Teolinda Gersão, Almeida Faria, Agustina Bessa-Luís, Lídia Jorge, António Lobo Antunes e Mário Cláudio como exemplos que comprovam a tendência da literatura portuguesa contemporânea de lançar mão da História enquanto matéria narrativa.

Ainda nas palavras de Martins (1999, p.184), existe uma preocupação “não só com a *(re)descoberta da História de Portugal*, como também com a sua *(re)escrita simbólica* no domínio do ficcional”, o que veio, segundo a autora, “possibilitar a dinamização do diálogo entre os discursos histórico e ficcional”. Assim, podemos depreender que o tratamento dado à história pelo romance português contemporâneo foge aos moldes estabelecidos pelo romance histórico tradicional. Diferentemente do que ocorria com as narrativas do romantismo

português de Alexandre Herculano e Almeida Garrett, por exemplo, que constituem exaltações do passado lusitano, o romance contemporâneo em Portugal visa estabelecer uma revisão crítica desse passado histórico. O objetivo é retomá-lo com o intuito de desconstruí-lo ou reconfigurá-lo, a fim de proporcionar uma revolução nos ideais de nação, de identidade nacional, no modo de ser português ao longo dos séculos e conferir ao passado histórico “novos sentidos”.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* vemos que o modo de ser português, o passado e o presente histórico vão sendo reconfigurados e deseroicizados; a história não se constitui como simples pano de fundo do romance, mas é vivida visceralmente pelas personagens que, segundo Faria (2007), vivem situações-limites e estão submersas numa melancolia extrema, decorrentes de traumas provocados pela cena política ditatorial. Uma dessas situações-limites é o drama vivido por Hortense e sua nora Clara, ambas tentando superar perdas: a primeira, a do marido Horácio e a do filho Pedro, e a segunda de seu marido Pedro, sofrimentos provocados pelo sistema político opressor de Salazar. Horácio, esposo de Hortense, morre de problemas cardíacos após ter sido demitido de seu cargo de professor de arquitetura, devido às perseguições e à opressão sofrida durante o regime político; Pedro filho do casal, é enviado à Guerra colonial e morre em combate, Clara, sua esposa, está grávida e, embora traga uma vida dentro de si, deseja a morte devido à perda do marido na guerra.

Desse modo, vemos que as personagens do romance são vítimas de uma realidade ditatorial. No romance essa atmosfera repressiva é evocada pela figura demiúrgica de O.S. (sigla que nos remete à figura histórica de Oliveira Salazar) e por seus tentáculos: o santo padroeiro O Senhor do Mar, o próprio mar, a casa paterna de Hortense, a escola, os censores, o exílio, as prisões e torturas.

O histórico surge então como uma espécie de violação do sujeito, de modo que sua individualidade e sua liberdade são roubadas devido à vivência extrema em uma atmosfera

opressora, que leva várias pessoas à morte e ao exílio, dominada por arquétipos, que a narrativa de Gersão busca desconstruir, como passaremos a analisar.

1.2 A revisão crítica da história: a desconstrução de arquétipos

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* apresentam-se sobrepostos vários momentos importantes e dramáticos da história recente de Portugal como a opressão causada pelo regime salazarista, os horrores da guerra colonial e uma alegoria que nos remete à Revolução dos Cravos. O enredo é apresentado de forma diluída, através das divagações, das lembranças, da manifestação do mundo interior fragmentado das personagens, em especial de Hortense e Clara.

O romance apresenta três partes ou sequências que não possuem um ordenamento temporal nítido, de modo que presente e passado misturam-se do início ao fim da narrativa. O relato vai sendo permeado por um verdadeiro turbilhão de descrições e pensamentos angustiantes e, na primeira parte, não se sabe ao certo do que se trata ou a quem se referem os fatos narrados. Além da indefinição do ponto de vista, pois em certos momentos desponta uma terceira pessoa não identificada, em outros, manifesta-se uma primeira pessoa, também indefinida. A mudança de foco narrativo, que rompe a seqüência lógica do discurso narrativo, a estrutura narrativa não linear e o cenário da escrita serão tratados de forma detalhada em nosso segundo capítulo.

Além da ditadura salazarista, da guerra colonial, da Revolução dos Cravos, temos também em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* um apanhado crítico da problemática da identidade portuguesa e os efeitos do peso de uma tradição cultural. Entretanto, a ficção da autora não pretende realizar uma volta nostálgica ou um elogio à história da nação, e sim promover uma revisão crítica da história política do país e de sua tradição, com o intuito de romper paradigmas preestabelecidos pelo peso da história, indo, portanto, ao encontro das características da ficção portuguesa contemporânea, apresentadas anteriormente, em que o

histórico/o contexto ressurge reconfigurado com novos sentidos.

Desse modo, os fatos históricos ficcionalizados pela obra literária em questão sofrem um processo de deslegitimação, pois há uma desconstrução dos arquétipos, do ideal de nação e do imaginário português: o mar, por exemplo, como veremos mais adiante, não é tido mais como sinônimo de expansão, de progresso, na medida em que as personagens se distanciam da visão saudosista predominante na cultura portuguesa, representada, por exemplo, pelo ficar à espera daqueles que partiram na esperança de uma volta gloriosa e libertadora, como no mito sebastianista; a partida é vista agora de modo realista, com a consciência da impossibilidade do retorno e da necessidade da revolta.

O primeiro fato histórico que analisaremos é a retomada pelo romance da Guerra Colonial e de suas implicações. Como podemos notar pelo trecho abaixo, a partida para a guerra gerou na protagonista um ódio pelo porto, pelas despedidas, pela postura complacente do povo diante do cais:

este ódio ao cais, às despedidas lancinantes, porque não gritar alto, assumir **este cais e estas cenas, estão em nossa vida desde há séculos, este cais de desastre, esta amargura, é melhor assumi-lo até o fundo e gritar como os outros de puro desespero, em vez de se iludir de falsa esperança**, o que quer que aconteça é culpa minha, sou culpada deste navio e deste cais, porque nós preferimos culpar o destino, como se o destino existisse, **e aqui estamos há séculos de pés e mãos atados, embarcando, partindo para fora de nós mesmos, no barco da loucura, um povo sem força e sem vontade, apenas embarcando [...]** (GERSÃO, 1982, p.48, grifos nossos)

A partida de Pedro e de outros jovens para a África, a lutar na guerra para a manutenção das colônias portuguesas, é vista com criticidade pela personagem Hortense. Temos a indignação e a revolta de uma mãe diante da partida do filho, o que revela a dor e o sofrimento interior da personagem “uma revolta surda por te deixar partir, deveria abraçar-te e não te deixar partir, abrigar-te da morte em meu corpo” (GERSÃO, 1982, p. 48), é o drama de não poder fazer nada para impedi-lo, o desejo desesperado de uma saída, até a situação insólita de imaginar o filho de volta ao ventre, espécie de parto às avessas.

Além dessa revolta que nos remete ao mundo familiar/particular de Hortense, ocorre também a revolta contra a tradição, contra o rumo da história: “sou culpada deste navio e deste cais, porque **nós** preferimos culpar o destino, como se o destino existisse, **e aqui estamos há séculos de pés e mãos atados**”. Hortense tem a consciência de que será uma partida sem retorno para um povo imobilizado há séculos numa passividade sem questionamentos, atado à sua condição submissa, sem esboçar nenhuma revolução, sofrendo passivamente a ausência de seus homens: “só os homens são pouco numerosos, **é um país de onde os homens partiram**, vão partindo em cada dia mais, **a emigração e a guerra, as duas formas de ausência**” (GERSÃO, 1982, p.46, grifos nossos). O cais para ela é local de desastre, de amargura, onde há séculos as mesmas cenas acontecem sem nenhuma mudança, sem nenhum rompimento com a estagnação, o cais sempre como lugar de dispersão e ausência.

O modo de *ser português* vai sendo desmascarado pela ótica disfórica da narradora, em que palavras e expressões como “este cais de desastre”, “despedidas lancinantes”, “destino”, “povo sem força”, “apenas embarcando”, “de pés e mãos atados” materializam as ruínas deixadas por uma visão equivocada da história perversamente construída: a da necessidade de um embarque (literal e figurado) na falsa idéia de patriotismo. Uma grande nau de insensatez, movida pela crença de que deixar a pátria em nome de guerras e conquistas é um grande feito. A fragmentação familiar, a morte de filhos e maridos e o esvaziamento do país, um país de “onde os homens partiram” é a matéria que fica para a personagem poder trabalhar sobre suas perdas.

A personagem vai dilacerando um cenário antes celebrado, como também atribuindo para a partida uma atmosfera dramática e pessimista. Os vocábulos cais, navio e barco remetem-nos a outra presença constante nesse romance - a figura do mar - não mais como sinônimo de expansão e de glória para Portugal, como já mencionamos, mas como elemento

tirânico.

A própria escritora Teolinda Gersão, em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.166), afirma que subverteu a imagem tradicional do mar, pois já se fartara de vê-lo sendo tomado sempre com uma conotação positiva de abertura, do espaço da descoberta, da liberdade e da aventura. Gersão aponta que seu propósito foi mostrar o outro lado do mar: “o grande espelho narcísico que dá de nós uma imagem falsa, sobre a qual se adormece a grande voz embaladora que leva à passividade e à morte”, que, segundo ela, é no romance a voz do fascismo contra a qual é preciso lutar, posição tomada por Hortense.

Elemento cuja presença, no romance, intensifica o constante conflito vivido pelas personagens Hortense e Clara, pois foi pelo mar que Pedro partiu e não mais voltou, o mar levou a felicidade da mãe e da esposa e, trouxe, por outro lado, o ódio ao significado histórico do arquétipo marítimo. Quando o navio em que Pedro embarca se afasta do cais, Hortense se refere ao mar como um “buraco de água negra” (GERSÃO, 1982, p.49), que se coloca entre ela e o navio, e, a partir da notícia da morte de seu filho, cria-se um embate entre duas vozes – a do mar e a sua própria: “Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepor, a minha voz à sua. Acima de seu canto o meu grito, mais alta que sua música a minha raiva, o meu choro, a minha discordância [...]” (p.59). Interessante essa oposição entre duas modalidades de fala – o canto (mar) e o grito (Hortense) -, como se essa luta metaforizasse, para além dos fatos da diegese, a afirmação de uma narrativa que não mais se faz pelo embalo ou canto heróico e nostálgico, e sim pelo grito da consciência de uma linguagem que perturba, que inquieta, que denuncia. Afinal, a voz da discordância, em uma ficção que desmascara o real por meio de uma voz pessoal, refratária à ilusão.

O mar representa também na narrativa o passado imperial, que vai sendo desconstruído e ironizado ao longo do romance. O ensaísta português Eduardo Lourenço (1999, p.11-12) é implacável em sua análise desse apego mítico da nação aos momentos

heroicos do passado, responsáveis pela criação de uma imagem que radica nessa visão especular de si mesmo, transformando “a imagem dos portugueses não só no espelho do mundo, mas no nosso próprio espelho” (1991, p.38). Um espelho, afinal, com ranhuras e estilhaços que a personagem de Gersão revela com seu olhar, ao longo da narrativa.

Cria-se na narrativa uma correlação entre o universo particular/íntimo da personagem e o plural, o coletivo, que representa o povo português e sua história; e é por meio dessa figuração metonímica que a vida de Hortense e de sua família ganham outra dimensão, ampliando-se e intensificando-se a esfera individual. É, então, por meio de uma narrativa intimista, a qual faz aflorarem as angústias, vivências e sofrimentos individuais das personagens, que o contexto histórico-cultural e sociopolítico de Portugal vai surgindo como uma paisagem trazida do fundo para a frente da tela da narrativa, porém, permeada pelos matizes da percepção sensível de Hortense, personagem narradora e pintora.

Duas formas de ausência são apresentadas por meio dos fatos históricos que a provocaram, a emigração e a guerra. O Estado Novo português não só ocasionou a partida para a guerra, mas também exílios e emigrações, pessoas fugindo do país “em segredo durante a noite” para se verem livres da opressão gerada pela ditadura:

Então os homens partiram em segredo durante a noite, galgaram montes a pé, **foram abatidos** a tiro nas proximidades de fronteiras, **rasgaram as mãos** em pedras, **dormiram ao relento**, esconderam-se na terra, ganharam finalmente estradas e comboios, cidades baças de línguas estrangeiras, **acumularam-se em quartos sem janelas, viveram clandestinos e cegos** como topeiras, **perderam a memória de uma pátria, morreram em emboscadas** nas esquinas, com o ventre rasgados por navalhas de ponta e mola. (GERSÃO, 1982, p.68-69, grifos nossos).

O fracasso da tentativa de fuga é tão cruel quanto a ultrapassagem das fronteiras, pois a sobrevivência em espaços estrangeiros se marca também pelo desespero: clandestinidade, perda da memória pátria, morte. Desse modo, vemos que a narrativa nos apresenta a emigração como uma falsa possibilidade de fuga do regime ditatorial, uma falsa ideia de

liberdade, já que mesmo estando longe da pátria e de seus elementos opressores a violência continua a exercer sobre os homens. O posicionamento crítico que desponta na narrativa acaba por denunciar, assim, a inutilidade de uma abertura quando, na verdade, o aprisionamento já está internalizado e soterrado no indivíduo. A busca de espaços físicos não resolve uma problemática que tem raízes mais profundas e precisaria ser erradicada de outra forma. Vemos, portanto, que o sistema opressor não se restringiu aos domínios da fronteira geográfica da nação, mas ganhou um vasto terreno, expandiu suas fronteiras para a interioridade dos sujeitos.

Outro aspecto importante que se (re)configura em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* sobre a Guerra Colonial é o choque cultural entre brancos e negros, entre colonizador e colonizado nas colônias africanas. A condição de exilados ou dessa “emigração” forçada pelo salazarismo implica o contato com uma outra terra, uma outra geografia, outro clima, enfim, a convivência com outra cultura, uma outra raça, experiência que se faz de ambiguidade – beleza e terror:

uma terra violenta, deslumbrante, cuja beleza pesa como um crime, a história secular do invasor e do invadido, o choque de culturas, o choque de corpos de pele diferente, negros e brancos, defrontando-se, cruzando suas armas desiguais, cruzando seu sexo [...] (GERSÃO, 1982, p.49-50)

Ora, nesse espaço em que se dá “o choque de culturas”, não se trata do processo de desterritorialização enquanto prática cultural cada vez mais necessária, tal como pensadores do porte de Homi Bhabha (1998) vem assinalando; trata-se, isto sim, de um choque efetivo, luta entre poderes de conquista por meio de guerras violentas. Povos fragmentados pelo colonizador, um processo já sedimentado na história, “a história secular do invasor e do invadido”, uma invasão não só territorial e política, mas sociocultural e racial. Portugal, segundo Lourenço (1999, p.120), que não possuía nem verdadeiro império e nem imaginário imperial desde o princípio do século XIX com a independência do Brasil, depois do *Ultimatum* dado pela Inglaterra em 1890, voltou-se para o continente africano, até então

esquecido e desprezado: “aí buscamos uma imagem de nós mesmos que nos compensasse da pouca ou nenhuma imagem europeia”.

Com o propósito de garantir uma imagem imperial para Portugal, ainda que falsa, ou uma salvação para um país em decadência e isolado por um sistema ditatorial, jovens foram obrigados a abandonar a nação para invadir outra, o espaço do outro, atitude que deveria se fazer em nome ou em prol da glorificação do Império, tão absurdo quanto o imaginário que o sustenta. Uma invasão dupla, territorial e racial, em que a ocupação da terra se complementa com a ocupação da corporalidade humana, entrecruzando-se as raças, a raça branca do invasor com a raça negra do invadido, fato também já sedimentado na história, a intencionalidade do colonizador “através da mulher penetrar a terra, dominar a terra vencida, marcá-la pelo sangue” (GERSÃO, 1982, p.50). Mulher e terra – corpos não respeitados em sua individualidade, ambos objetos de posse, de uma conquista que se faz à força. O desejo de libertação, porém, só se dá com a derrocada do regime ditatorial, por meio da Revolução dos Cravos, em 1974, pondo fim às invasões e recuperando-se a identidade dos povos: “[...] O fim do mito da supremacia branca. A sabedoria milenar de outros povos, raças e continentes. Sacudindo o invasor e reencontrando a sua própria identidade [...]” (GERSÃO, 1982, 50).

É uma visão histórica que vai sendo pincelada pelo olhar irônico de Hortense, assumindo-se, portanto, como paisagem ou cenário deformado pela intensidade das tintas com que é pintado. Desse modo, não há o retrato da morte provocada pela guerra colonial, mas uma imagem que se desvirtua para melhor poder se sustentar enquanto narrativa: “você parece ser uma mãe eficiente e vigilante, capaz de o proteger de uma morte absurda, até a morte em combate, **porque essa [morte em combate] claro que não é absurda, mas profundamente repassada de sentido**” (GERSÃO, 1982, p. 54, grifo nosso). A ironia que perpassa esta fala de Hortense está justamente em burlar os sentidos esperados, deslocando o trágico para outra esfera. Uma morte “repassada de sentido” apenas para aqueles que delegaram/forçaram a ida

desses homens ao combate e não para quem a sentiu profundamente como Hortense e Clara ou como as várias mulheres que perderam seus filhos e maridos na guerra. A argumentação sarcástica prossegue na narrativa, por meio da entronização do papel do Estado, responsável pelas providências tutelares. O sistema cuidaria de tudo, teriam cuidado com os corpos, “procurarão as melhores folhas e ramos para dissimular a campa”, a fim de não perdê-los e poderem trazer de volta às mães e mulheres, quando possível, “este espólio pessoal”:

acredite que não precisa de se preocupar com nada, eles terão o máximo de cuidado e protegê-lo-ão de tudo, do ódio racial do exército contrário, das investidas dos animais selvagens, dos possíveis efeitos da erosão [...] **procurarão as melhores folhas e ramos para dissimular a campa** [...] como se vê não será preciso você fazer coisa alguma, claro que este espólio pessoal lhe será devolvido, sempre que possível e pagarão o transporte [...]. (GERSÃO, 1982, p.54-55, grifo nosso)

O ápice da ironia está na passagem em que a fala de Hortense imagina um ato de agradecimento, oferecido pelas mães: “um monumento, uma mulher segurando ao colo uma criança, e em baixo, no pedestal de pedra, uma legenda comovida e simples: ‘A O.S. as mães agradecidas’” (p.55). Oferecimento pelo avesso, pois, na verdade, há um duplo desmascaramento sugerido por essa imagem: o sentido religioso, reportando-nos à imagem da Virgem Maria segurando seu filho o “Emanuel”, o “Salvador”, que representaria a imagem eufórica do herói; e o sentido político, contido na legenda alusiva ‘A O.S. as mães agradecidas’. É então que explode a voz que explicita o verdadeiro sentido: “só que não é assim, não é assim, gritou, **é a estátua de um soldado morto**, caindo por terra varado por mil balas, e em baixo, no pedestal de pedra, uma legenda comovida e simples: ‘A O.S., as mães agradecidas’”. (GERSÃO, 1982, p.55, grifo nosso). É por meio do sarcasmo que se torna possível ler uma História que não faz sentido, a não ser para quem a protagonizou com arrogante tirania: ‘A O.S. as mães agradecidas’ - portanto, um agradecimento que só pode ser lido pelo avesso, esvaziando por completo a figura ou objeto que o sustenta. A voz que irrompe como grito e corrige a anterior voz da falsa submissão representa a possibilidade de

perfurar o silêncio e os anos de aceitação. Temos, então, uma outra imagem manifestada por meio da fala exaltada de Hortense, “a estátua de um soldado morto”, cuja descrição reforça o realismo da cena, desvestindo-a de qualquer simbologia ou aura amenizadora ou pacificadora.

O.S., sigla que iconiza o nome da figura histórica de Oliveira Salazar, é também uma constante dentro do romance, cuja voz opressora, a da dominação, está, assim como o mar, em constante tensão com as outras personagens, em especial as femininas, Hortense e Clara. À figura despótica de O.S. é atribuído um caráter de divindade indestrutível, como se o povo estivesse condenado a uma ditadura eterna, comandada por uma entidade mítica, contra a qual torna-se inútil qualquer revolta:

[...] não queiras entender os meus desígnios, porque eles são imperscrutáveis, nem lutes contra mim, porque eu sou mais forte, por cada filho teu que cai sempre um outro filho se levanta, e a vida que perderes em mim estará [...] porque sou o princípio e o fim e não há saída do meu reino [...]. (GERSÃO, 1982, p.109)

O.S. se ergue, assim, como o princípio e o fim de todas as coisas, a vida do povo sempre a esbarrar nessa onipresença demiúrgica, como já assinalara Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.76), daí figurar também como signo recorrente na narrativa, como uma espécie de olho controlador ou policiamento a se projetar no relato dos fatos recuperados por Hortense.

Note-se, na passagem a seguir, como essa infiltração do poder materializa-se na fala da personagem: “como se fosse possível celebrar verdadeiramente a festa, e não existisse, por detrás de tudo, cortando a alegria, cortando a vida, a mão de O.S.” (GERSÃO, 1982, p.66). A atitude de perseguição do ditador português se estende ou se legitima também através de seus funcionários, o que corresponde ao desdobramento infinito do poder com seus tentáculos a espalhar medo e terror, uma mão castradora que tira do povo a vontade e a coragem de lutar: “a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordida do silêncio (GERSÃO, 1982, p.66).

Os efeitos opressores do sistema político irrompem na família de Hortense. Horácio, seu

marido, enfrenta a situação incômoda de se sentir policiado em suas aulas de arquitetura, já que falsos alunos se encontravam ali somente para espionar e se certificarem de que não havia nenhuma menção contra o regime político vigente. O cuidado forçado com o falar, sua autocensura para não ser surpreendido em alguma palavra comprometedoras em relação ao sistema, é uma pressão contínua que o levará à morte. Tal censura se impõe também à produção de Horácio, pois a publicação de livros e o desenvolvimento de projetos comunitários eram vetados pela fiscalização castradora dos funcionários de O.S.. O ápice dessa violência castradora é a demissão do seu cargo de professor, o que lhe provoca um ataque cardíaco fulminante.

Por meio de memórias ligadas ao passado no seio familiar, Hortense vai nos pintando sua figura como destoante, desde sua infância, em relação ao contexto de opressão e dominação.

O desejo de libertação, em Hortense, a acompanhou desde sempre; “tinham tentado retê-la tão longamente na infância, mas em todas as janelas, portas, cancelas, havia sempre finalmente um fecho abrindo-se, uma saída desenhando-se entre duas tábuas mal unidas - de repente seu corpo emergia de bruma e era livre” (GERSÃO, 1982, p.101). Essa personagem representa o espírito libertário, a inaceitação da rigidez e da regra, primeiramente as regras familiares, impostas pela tradição de suas origens, seu pai um militar ligado diretamente ao regime político, uma espécie de continuador da figura ditatorial. Curioso como o discurso narrativo descreve seu desejo de desprendimento das amarras: “soltaria o cabelo, bateria a porta, desceria de roldão a escada e iria embora, deixando para trás a recordação de si como uma casca vazia, porque tudo ali era opressivo e sufocante” (GERSÃO, 1982, p.93). Soltar os cabelos e deixá-los em desordem, não fechar com cuidado a porta, mas batê-la com força, descer repentinamente as escadas e não calmamente, gestos que representam o corte de Hortense com os costumes modelares de sua casa.

A escola é apresentada na narrativa como uma extensão da casa paterna de Hortense, o que significa uma continuidade do modelo salazarista, impondo-se como instituição responsável pela transmissão dos ideais de O.S.: “As carteiras alinhadas, diante do quadro preto, do crucifixo e do retrato de O.S. Rezar todas as manhãs por O.S.” (GERSÃO, 1982, p.83). Trata-se, verdadeiramente, de um quadro negro, no duplo sentido, literal e figurado, procedimento frequente na poética narrativa de Gersão e que revela a habilidade no trato com a perspectiva crítica diante dos fatos. O concreto e o abstrato se interpenetram para tornar intensa a modalização do espaço opressor: o preto, o crucifixo, o retrato de O.S., a reza, tudo compõe um efeito de sentido que se aproxima mais da morte do que da vida. A escola tinha por finalidade transmitir e inculcar nos alunos a ideologia do regime ditatorial, “educar era reprimir desde a infância, obrigar a controlar o instinto, em lugar da ousadia pôr no coração das crianças o vírus da ascese” (GERSÃO, 1982, p.89), era “não deixar as crianças sentir nem pensar livremente, mas ensinar-lhes o que deviam sentir e pensar” (p.89), reforçando-se, assim, na educação, o paradigma da ortodoxia e, conseqüentemente, da reprodução de modelos a serem imitados.

Áurea, professora de Hortense, representante exemplar de uma instituição educacional castradora, encanta-se com essa fidelidade a um molde que se repete na escrita dos alunos e, assim, acredita estar cumprindo exultante seu papel: “**todas as frases começavam do mesmo modo**. Ela sorria, corrigindo os trabalhos, deslumbrando-se ao ver como o seu papel ia longe” (p.89, grifo nosso).

Aos olhos de Áurea, Hortense representa uma ameaça: “Hortense, por exemplo, e não só ela, obscuros **focos de rebeldia**, um certo olhar irônico, uma falta constante de atenção, **Hortense, justamente, alarmava-a**, porque vinha de uma família modelar, o pai era uma alta patente militar e um dos esteios do regime [...]” (p.87, grifos nossos). Evidentemente, é preciso erradicar esses “focos de rebeldia”, porque seria vexatório para a figura autoritária de

Áurea deixar persistir a medição de forças entre ela e a discípula rebelde. Por isso os castigos aplicados a Hortense quando não estava com atenção, de modo a servirem de exemplo, atitude que ratifica o autoritarismo. Esse choque entre duas posturas, em que o rigor absurdo é deslegitimado pela indisciplina criativa, transparece neste trecho do romance:

- Hortense, venha ao quadro e escreva: eu não estava com atenção, eu não estava com atenção, eu não estava com atenção.
 Subiu até o quadro preto [...] como se negasse fisicamente com o corpo, tudo que ia escrevendo, mas ela negara sempre, negara sempre desde a infância, redacção a pátria redacção a família redacção a Deus redacção adeus adeus adeus [...] e Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção [...]
 - Saia desta sala, gritou a Hortense, em voz alterada. Precisava humilhá-la, ou morreria. (GERSÃO, 1982, p.90-91)

A estabilidade da mestra sendo ameaçada pela resistência e negação de Hortense, de que resulta a necessidade de humilhá-la perante os colegas para manter inabalável o ideal da instituição, o ideal da obediência e os estereótipos cristalizados, como as redações à pátria, à família e a Deus. Todavia, a marca pessoal de Hortense impulsiona-a a uma resposta criativa, que burla as convenções e o próprio castigo, transgredindo a ordem imposta. Ao realizar o jogo paródico “redacção a pátria redacção a família redacção a Deus redacção adeus adeus adeus”, não apenas nega o que lhe foi pedido pela professora, como também cria uma saída inventiva para expressar o que significava para ela estar ali naquele espaço opressor, o seu desejo de dizer “adeus” àquela educação conservadora, pautada em valores obsoletos.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, portanto, a história de Hortense e a história de um país oprimido pelo regime político se interpenetram no tecido da narrativa: escola, família, sociedade, religião, Estado – essas esferas vão criando círculos ao longo do relato, enredando as personagens, as vozes, os espaços. É que a força de sua atuação se concretiza na recorrência da protagonista às mesmas imagens que essas esferas opressoras vão segregando.

Esse período em Portugal, que compreendeu um sistema conservador e autoritário, comandado por Oliveria Salazar entre 1926 e 1968 e depois assumido por Marcelo Caetano

de 1968 a 1974, deixou marcas profundas no país, nas esferas política, econômica, social e cultural. Um sistema que tomava o discurso religioso como suporte persuasivo para a manutenção de seu regime ditatorial, como bem foi observado na figura endeusada de O.S. nesse romance de Gersão. Segundo Lourenço (1999, p.134), o salazarismo teve como referência a doutrina social da Igreja e os valores católicos já assimilados pelo povo português como alicerce para a sedimentação de seu regime político.

Entretanto, esse cenário histórico, ao reaparecer na ficção, assume outro estatuto, transformado numa paisagem que o discurso narrativo vai compondo com o seu próprio material e modo de operar artísticos. Isso significa dizer que, se há um drama focalizado pela ficção, engendrado por uma motivação em que pesam componentes político-sociais, esse conflito é tanto mais convincente ou verdadeiro em virtude das soluções estéticas tramadas pela linguagem ficcional para conferir textura a essa realidade. Afinal, não é o Estado Novo português em si mesmo que interessa ao romance capturar como paisagem, mas o papel de uma literatura que se faz como resistência à fidelidade desse retrato, desfigurando-o. É o que também nos diz Maria Teresa de Freitas, por outras palavras: “por meio de um arranjo literário, os elementos históricos vão sendo redistribuídos num conjunto fictício, que se transformam em algo diferente do universo social de onde foram retirados [...] essa deformação é o que determina o valor estético da ficção” (FREITAS, 1986, p.7).

A linguagem narrativa cria, portanto, a representação de um cenário repressivo, não como faz o discurso histórico, que se utiliza principalmente da função referencial/objetiva da linguagem, mas sim por meio de um posicionamento discursivo que privilegia o poético, entendido este como uma organização singular da linguagem em seu funcionamento. Nesse espaço poético, em que a história se redimensiona pelo viés subjetivo da instância narradora, a metáfora se conjuga à hipérbole para materializarem o terror encarnado no corpo social:

[...] batiam de noite à porta, arrancavam-nos da cama e levavam em carros,

algemados, alguns não voltariam nunca, seriam devorados pelo terror, pela solidão e pela sombra, perderiam a força, a memória, esqueceriam quem eram, deixariam apenas um nome, escrito com sangue na parede [...] (GERSÃO, 1982, p.75)

A presença dos censores vasculhando todos os livros e jornais, cortando todas as palavras que ofereceriam perigo à manutenção do regime, também reforça essa atmosfera repressiva instaurada na narrativa: “À noite os funcionários de O. S. sentavam-se em cadeiras altas, debaixo de lâmpadas acesas, com livros e jornais abertos em cima de mesas ensebadas e um lápis azul em cada mão e começavam a cortar palavras [...] Cortem todas as palavras suspeitas, ordenavam [...]” (GERSÃO, 1982, p.82). Ironicamente, as palavras retiradas pela censura eram aquelas que poderiam fornecer ao povo subsídios para uma revolução: “No início tinham riscado da língua a palavras proibidas, **liberdade amor esperança subversão beijo sexo povo**, milhares de palavras proibidas [...]” (GERSÃO, 1982, p.82, grifo nosso).

Além da Guerra Colonial e dos horrores do Estado Novo, também a Revolução dos Cravos e a queda do regime ditatorial são reconfigurados pelo romance, presentificando-se na narrativa por meio de uma alegoria. Essa queda é representada por meio de uma procissão religiosa em que o povo carrega a imagem de um santo padroeiro, nomeado pela narradora como “Senhor do Mar”, uma espécie de extensão de O.S.; ocorre repentinamente a destruição da imagem e, ao invés de lamentação pela queda do santo, tem-se uma outra reação do povo, que se exalta diante do que acreditam ser um milagre, tomando o lugar de “senhores do mar e senhores da terra”:

mas de repente, no extremo da falésia, a imagem cai, rasga-se o pano de cetim que reveste o andor, os homens surgem à luz do dia, exaustos, despindo as opas e os casacos e limpando às mangas o suor da cara, os anjos tiram as asas e são apenas crianças, outros atiram fora as coroas de espinho e deixam cair os panos brancos das mortalhas, a música muda e há uma outra voz no altifalante,
 é um milagre, diz o povo, e acontece, porque a festa se alterou e nada do que acontece era previsível [...] ele caiu de seu trono e somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra [...]. (GERSÃO, 1982, p.114)

A festa diante da queda da imagem alegoriza a conquista de liberdade e a consciência do absurdo desse mascaramento, daí retirarem as fantasias, surgindo à luz do dia como seres despertos e preparados para a escuta de uma outra música e outra voz no alto-falante, não mais a voz da opressão. O.S. havia caído de seu trono. É como se o cenário da repressão fosse desmontado, a própria linguagem utilizada sugere essa desconstrução da atmosfera falsamente festiva: “tiram as asas e são apenas crianças”, “atiraram fora as coroas de espinho”, ou seja, despem-se do sofrimento gerado pela ditadura, “deixam cair os panos brancos das mortalhas”, é a morte se transformando em vida, é a emersão do estado de letargia a que o povo estivera atado.

Assim, por meio desse episódio alegórico criado na narrativa, há uma reversão do cenário: a disforia se torna euforia, o dramático se carnaliza, o *pathos* individual da personagem se dilui na festividade do coletivo. Essa espécie de despertar promove a desconstrução do cenário opressivo.

Aqui cabe lembrar que essa queda da imagem na narrativa, além de alegorizar o término do regime ditatorial e a conquista da liberdade pelo povo, também ironiza um fato da vida real de Oliveira Salazar: a queda literal de uma cadeira. Em 1968, o ditador português se encontrava em férias no forte de Santo António do Estoril, quando aconteceu o acidente: caiu de uma cadeira de lona e bateu com a cabeça no chão, o que o debilitou e dois anos depois veio a falecer. O fato foi encoberto durante muito tempo e a explicação oficial dada era que Salazar havia sofrido um derrame cerebral e ele, mesmo enfermo, achava que ainda estava à frente do poder.

Além de Teolinda Gersão, outros escritores aproveitaram esse fato em suas obras. José Saramago, por exemplo, abre sua obra *Objeto Quase* (1978) com um conto intitulado “Cadeira”, em que é retomado esse episódio da vida de Salazar, pelo viés satírico e mordaz do narrador, descrevendo uma cadeira corroída por cupins e conseqüentemente a queda de um

velho dessa cadeira. Vejamos um trecho do conto, em nossos grifos estão as referências à queda do ditador português:

O corpo ainda aqui está, e estaria por todo o tempo que quiséssemos. Aqui, na cabeça, neste sítio onde o cabelo aparece despenteado, é que foi a pancada. À vista, não tem importância. Uma ligeiríssima equimose, como de unha impaciente, que a raiz do cabelo quase esconde, não parece que por aqui a morte possa entrar. Em verdade, já lá está dentro. **Que é isto? Iremos nós apiedar-nos do inimigo vencido? É a morte uma desculpa, um perdão, uma esponja, uma lixívia para lavar crimes?** O velho abriu agora os olhos e não consegue reconhecer-nos, o que só a ele espanta, mas a nós não, que nos não conhece. Treme-lhe o queixo, quer falar, inquieta-se como ali chegámos, **julga-nos autores do atentado.** Nada dirá. Pelo canto da boca entreaberta corre-lhe para o queixo um fio de saliva. Que faria a irmã Lúcia neste caso, que faria se aqui estivesse, de joelhos, envolta no seu triplo cheiro de bafio, saias e incenso? Enxugaria reverente a saliva, ou, mais reverente ainda, se inclinaria toda para diante, prosternada, e com a língua apararia a santa secreção, a relíquia, para guardar numa ampola? Não o dirá a história sacra, não o dirá, sabemos, a profana, nem Eva doméstica reparará, coração aflito, na injúria que o velho pratica babando sobre o velho. (SARAMAGO, 1994, p. 29-30, grifos nossos)

Mas, o drama impresso na interioridade dos sujeitos pelo sistema ditatorial não se encerra com a queda do regime proporcionada pela Revolução dos Cravos. Como falamos em nossa introdução, Portugal não possuía estrutura ou um projeto sólido de redemocratização com vista a receber de volta parte da população que por algum motivo (exílio, guerra, prisão) havia partido. Na narrativa de Gersão isso pode ser visto por meio da apresentação do drama da personagem Gil, amigo e depois par amoroso de Hortense, perseguido e preso por representar uma ameaça à ordem institucionalizada, situação que metonimicamente reconfigura o medo e a angústia daqueles que haviam partido, um povo estilhaçado exterior e interiormente, a sensação de estarem ainda sob o domínio da opressão:

Era tão difícil voltar, entrar num ritmo, organizar o tempo velozmente, porque na prisão o tempo não passava nunca, era difícil atravessar as ruas, evitar os carros, orientar-se, entrar sem preparação num local cheio de gente e rumor, porque ele vinha da imobilidade do terror e do silêncio e perdera a espontaneidade, os movimentos livres, como se sempre o vigiassem nas suas costas, o olho de vidro que havia na porta da cela viera atrás dele e seguia-o, fixava-se, espiando, em todas as portas, em todas as paredes, e olhava-o no escuro, mesmo durante o sono, o modo incerto que ele tinha de atravessar a sala, desviando-se excessivamente dos objectos [...] levava tanto tempo a reencontrar a sua identidade e a sua força, - pensava em vocês, onde

estariam, o que fariam, àquela hora [...]. (GERSÃO, 1982, p.121-122)

A dificuldade em erradicar as amarras do fascismo, mesmo depois de sua queda, a fragmentação, a perda de identidade, a dificuldade do retorno, o medo da perseguição ficaram impressos na subjetividade daqueles que viveram e sofreram as brutalidades de um sistema ditatorial por quase meio século. O difícil recomeço, a sensação de estarem sempre sendo vigiados pelo “olho de vidro” do opressor, sempre presente, a demora em reencontrar a si próprios são marcas deixadas pelo salazarismo evocadas pela narrativa.

Paisagem com mulher e mar ao fundo realiza, portanto, uma revisão crítica de um momento da história de Portugal, na medida em que o drama interior vivido pelas personagens, num processo metonímico, como vimos, além de desocultar para o leitor os sentimentos, sofrimentos, angústias que enfrentam, denuncia também os efeitos danosos gerados no país por um sistema ditatorial. A problemática relacionada ao contexto sociopolítico de Portugal passa necessariamente pelo crivo da sensibilidade arguta das personagens, em especial, a de Hortense, porém, a paisagem que seu olhar crítico constrói com a narrativa não exalta, muito menos mitifica uma história; ao contrário, como em todos os romances portugueses contemporâneos, a história é deseroicizada, portanto, esvaziada de seu sentido épico ou mítico para ressurgir como ruína, escombros, queda.

Por se tratar de um texto ficcional, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* distancia-se do propósito de se oferecer como documento histórico, exibindo, isto sim, uma liberdade para incorporar o contexto político sem a preocupação de demarcar fielmente o temporal e o espacial. Isso explica o fato de vários períodos da história do país serem retomados com certa simultaneidade e sem obedecerem a uma sequência cronológica ou à lógica do discurso da história. Como nos aponta Sousa (1988, p.88) esse texto de Gersão convoca diferentes momentos históricos e problematiza a nação portuguesa “em sua relação passado-presente, refletindo sobre a situação ontológica do ser português e sobre a razão de ser do país”.

2. PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO: O CENÁRIO DA ESCRITA

Trata-se de descobrir ou, pelo menos, de observar lucidamente os curiosos mecanismos do contar, do ponto de vista da sua relojoaria. (Oscar Tacca)

2.1 Os posicionamentos do foco narrativo e a fragmentação espaço-temporal

Neste capítulo nossa análise se volta para o cenário da escrita do romance, essa “paisagem” que se estrutura e vai se moldando por meio de diversas instâncias: personagens, tempo, espaço, as modalizações da voz e foco narrativo. Mas, sobretudo, interessa-nos desvendar em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* como os procedimentos utilizados por Gersão para a composição do romance se entrelaçam aos sentidos que se vão engendrando para, afinal, oferecerem desconstruções realizadas em favor de uma inovação composicional.

Essas desconstruções que ocorrem na narrativa em questão constituem uma das características empregadas pelo romance português contemporâneo, em que se nota, retomando Seixo (1986, p.50-65) e Arnaut (2002), uma pluralidade discursiva e uma diversidade de registros, fragmentação narrativa (enredo não linear, tempo, espaço, personagens fragmentados) e uma aglomeração de estéticas (mistura de (sub)gêneros literários), a presença da metaficção, a deslegitimação dos grandes discursos e, por último, a confluência de várias linguagens.

Essas várias tendências empregadas pela atual ficção portuguesa têm suas raízes no início do século XX com o declínio do romance tradicional do século XIX. Segundo Aguiar e Silva (2005, p.683-684), o século XIX foi o mais esplendoroso da história do romance, porém, em seus finais e nos primeiros anos do século XX, o autor afirma ter havido uma espécie de crise e metamorfose do romance moderno e dos modelos tidos como “clássicos”, daí o surgimento dos romances de análise psicológica de Marcel Proust e de Virgínia Woolf, os grandes romances míticos de James Joyce e os romances simbólicos de Franz Kafka. Desse modo, aponta o autor, os temas foram renovados, e novos domínios do indivíduo e da sociedade explorados, modificaram-se radicalmente as técnicas de narrar, a constituição da

intriga e a apresentação das personagens.

Aguiar e Silva assinala também o aprofundamento da problemática do tempo e das suas implicações trazido pelo “nouveau roman” resultante da crise e da metamorfose do romance tradicional do século XIX: “o enredo linear e de progressão dramática é abolido em favor de uma acção de múltiplos vectores, lenta, difusa e algumas vezes caótica [...]” (2005, p.731). Afastando-se cada vez mais do tradicional modelo balzaquiano, o romance se transformou num “enigma que não raro cansa o leitor, num ‘romance aberto’ de perspectivas e limites incertos [...] **O propósito primário e tradicional da literatura romanesca – contar uma história – oblitera-se e desfigura-se**” (p.738, grifo nosso).

Não cabe aqui aprofundar a discussão sobre esse possível cansaço na leitura que Aguiar e Silva atribui à nova forma romanesca. Entretanto, não se pode deixar de ressaltar, em nossa visão, que não se trata propriamente de cansaço e sim de um texto denso, enigmático e labiríntico que nos enreda e cujo desafio está justamente em “decifrar” suas vias de sentido. Para o leitor acostumado a deslizar facilmente pela narrativa que apenas “conta uma história”, evidentemente o “novo romance” soa como obstáculo intransponível. Mas isso demandaria entrarmos em outras questões, não centrais em nosso estudo.

O que importa salientar é que o ato de contar vai se adensando e incorporando novas estratégias, por meio das quais o imprevisível, o insólito, o indefinido, o caótico, o polimórfico, o dialógico erigem-se como categorias da narrativa moderna. Assim, o chamado *nouveau roman*, termo empregado pelos jornalistas franceses para os romances surgidos pós 1950, recupera, segundo Aguiar e Silva (2005, p.738-739), a lição e o exemplo dos impressionistas, sobretudo James Joyce e Virginia Woolf, do romance americano de Faulkner e Dos Passos.

Outro fator importante que caracteriza esse novo romance, nas palavras de Aguiar e Silva (2005, p.738), é a recusa da cronologia linear e a introdução no romance de múltiplos

planos temporais que se interpenetram e se confundem e constituem uma fundamental linha de rumo do romance contemporâneo, que foi utilizada, segundo o autor, de modo exemplar por William Faulkner. Ainda nos dizeres do teórico, a ruptura com a cronologia e a multiplicidade dos planos temporais estão intimamente ligadas ao uso do monólogo interior e com o fato de que esse tipo de romance é assiduamente estruturado com base numa memória que evoca e reconstrói o acontecido.

Sobre essa questão da temporalidade no romance moderno, Rosenfeld (1996) em seu texto “Reflexões sobre o romance moderno” comenta sobre o fenômeno da “desrealização” que acontece na pintura moderna, na medida em que a arte pictórica se distancia da representação ou figuração mimética rumo à abstração, fenômeno, que também se opera de modo análogo no romance. Para o autor, “a eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço [na pintura], parece corresponder no romance a da sucessão temporal” (p.80). A noção de temporalidade sofre também alterações, no sentido de caminhar cada vez mais à abstração e à interioridade subjetiva, características do romance moderno em oposição ao romance tradicional: “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica fundindo passado, presente e futuro” (p.80).

O romance português contemporâneo investe criticamente em procedimentos da estrutura ficcional, adotando e principalmente expandindo as tendências já praticadas por esse “novo romance” do século XX, em que temos um tratamento especial à temporalidade e à composição romanesca. Ao mesmo tempo em que sua linguagem ficcional conquista novas formas experimentais de construção, a atual produção romanesca portuguesa remodela os modos do pensar sociocultural e político de Portugal. Conforme vimos em nosso primeiro capítulo, trata-se de uma articulação entre ficção e história, uma das várias tendências no romance português contemporâneo, que ocorre juntamente com uma consciência escritural do romance.

Dentro dessas características da atual ficção portuguesa se insere a escrita de Teolinda Gersão, que segundo Dias (2008, p.36), coloca-se ao lado de uma série de escritores como Proust, Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield para quem “a linguagem desfibra ao máximo suas potencialidades para (des)velar os mistérios da personalidade e expressar o indizível”, aqui além desse autores, completando a fala de Dias, podemos colocar autores portugueses contemporâneos como Maria Gabriela Llansol, Carlos de Oliveira, Antônio Lobo Antunes, entre outros que realizam esse trabalho com a linguagem. Ainda de acordo com a estudiosa, a sondagem do mundo interior, o introspectivismo e o mergulho em processos como o fluxo de consciência, a mobilidade do foco narrativo e os desdobramentos das personagens são tendências que também impulsionam a prosa de Teolinda Gersão.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, aflora como sua primordial técnica composicional a explosão dos limites e das marcas definidoras das categorias espacial, temporal e actancial. Digamos que há um embaçamento de seus contornos em favor de traços que dão relevo a divagações, lembranças e sensações do mundo interior das personagens. A narrativa é permeada por um verdadeiro turbilhão de descrições e pensamentos angustiantes que parecem pulsar ou existir de modo autônomo, com uma causalidade própria, já que desvinculados dos sujeitos (identidades), estão submersos no fluxo do dizer. Espécie de aquarela, em que os fatos narrados ou a referencialidade se diluem ao longo do seu traçado. Além da projeção móvel do ponto de vista, pois em certos momentos desponta uma terceira pessoa, espécie de voz que conduz a narração, em outros, manifesta-se uma primeira pessoa, cuja fala se mistura à voz narrativa num exercício de discurso indireto livre, em outros a própria voz da personagem invade a narrativa por meio do monólogo interior. Se, como a própria personagem narradora confessa, perdera “as coordenadas do tempo”, tal perda se configura materialmente na quebra dos eixos norteadores do relato, quem é que está a falar e com que perspectiva? Onde e como se encontra? O que fazer com esses escombros que vêm

de si mesma e do mundo? Eis as questões que a narrativa vai modulando em seu início perturbador para a leitura.

Por meio do monólogo interior, segundo Reis e Lopes (2000, p.237-238), é possível viabilizar a representação da corrente de consciência da personagem, viabilizar o tempo vivencial das personagens e o tempo subjetivo dos sujeitos dentro da narrativa, o que difere, segundo os autores, do tempo cronológico, pois neste último há uma preocupação com o desenrolar das ações, o que não acontece quando se emprega o monólogo interior. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* ganham relevo justamente conflitos interiores de personagens que se focam a si mesmas, gerando um discurso narrativo pautado pela modalização afetiva ou passional, daí a importância do jogo de vozes ou perspectivas e seus efeitos de sentido para a trama textual.

Um ótimo exemplo disso é a apresentação da cena inicial do romance, em que temos a caracterização de uma paisagem vista pela personagem através da janela. Ainda não sabemos de quem se trata, pois a indeterminação marca o discurso: “O que se via da janela”, como se essa câmera/olhar narrativo também nos conduzisse a acompanhar, enquanto sujeito leitor, a paisagem, impulsionados pelo se. A janela é o único meio que a personagem possui para manter contato com o exterior, espaço fundamental, que demarca os limites entre o além e o aquém; todavia, essa paisagem ou as fronteiras nítidas entre interior e exterior se turvam totalmente pelo questionamento aflitivo da personagem, embaralhando todas as referências: “Saberia onde estava, se acordasse assim de repente ao romper da manhã e não conseguisse lembrar-se do dia anterior, se perdesse subitamente todas as coordenadas do tempo, e só tivesse, como único ponto de referência, a paisagem que se via da janela?” (GERSÃO, 1982, p.9).

Mesmo tendo a paisagem exterior como referência, esta aparece em meio a uma hipótese e balanceada pela suspeita da perda de outros pontos de apoio. Se o espaço além da

janela é visível, porém, distante, o aquém da janela torna-se mais distante ainda, pois a interioridade da casa é estranha para a personagem que não mantém mais nenhuma relação com os objetos, não há mais correspondência entre ela e o mundo a sua volta: “Vaguear pela casa, interrogando cada coisa, e nenhum objeto ter mais relação consigo” (GERSÃO, 1982, p.9). Note-se como o uso do infinitivo para modalizar suas ações (vaguear, ter) dilui a temporalidade e a localização para a personagem, indeterminando-as. Até então o único ponto de referência, o seu ponto de contato com a realidade era a paisagem vista da janela, porém, até mesmo o exterior perde o estatuto de realidade e se instaura uma fragmentação espaço-temporal:

Porque lá fora não havia atmosfera. Era uma paisagem lunar, **reparou melhor**, olhando através da janela, apenas por alguma razão desconhecida cresciam árvores sobre a lua. Ou era no fundo do mar que estava, se saísse a porta morreria afogada entre novelos de algas e rocha escura? (GERSÃO, 1982, p.10, grifo nosso).

Não há certeza quanto ao que se projeta para além do sujeito nem quanto ao espaço em que este se encontra, pois o olhar não lhe garante uma percepção verdadeira, nítida. Assim, o “reparou melhor” apenas reforça o estado abismal em que ela e as coisas imergem, a alucinação e o delírio instaurando uma atmosfera de dúvida: “Ou era no fundo do mar que estava, se saísse a porta morreria afogada entre novelos de algas e rocha escura?”. Desse modo, a paisagem inicial “do campo com árvores dispersas, alguns telhados emergindo de onde em onde, um chão amarelo de restolho, clareiras de terra nua”, transforma-se em “uma paisagem lunar”, impregnada pelo insólito, pelo irreal: “cresciam árvores sobre a lua”.

De certa forma, essa irrealidade já prepara a cena que virá a seguir, momento em que uma tempestade marítima (real ou imaginária, não sabemos) atingirá a casa e a personagem. Vale a pena citarmos essa passagem da narrativa para comentarmos:

Ela oscilava, sem respirar, com movimentos inseguros, através da água, lutando por vencer o espaço entre os objectos – com mais força o mar

começara a bater contra a janela, derrubando as cristas-de-galo e as ervilhas-de-cheiro [...] o vento veio do meio do mar, rodopiou em volta do farol e bateu contra a casa, empurrou a janela, quebrou a vidraça, a chuva entrou de roldão, um redemoinho de chuva enovelando os cortinados, derrubando objectos na estante, misturando-se ao tinir de vidro partido, talvez a jarra de folho azul, um vaso de louça, um *passé-partout* com uma fotografia [...] a parede abrindo fendas por onde a água escorria, juntando-se no chão em escuras poças com objetos quebrados flutuando, as luzes apagando-se, curto-circuito, talvez – foi quando uma pancada mais forte a atingiu na cabeça, pedaço de parede ou telha ou pedra, e ela foi projectada para a frente no momento em que perdia os sentidos, e só obscuramente se sentiu cair sobre uma coisa grande e vaga, almofada ou onda, que se afastava oscilando e a arrastava consigo para longe. (GERSÃO, 1982, p.10)

De início, uma voz narrativa vai descrevendo e flagrando, aparentemente à distância, a violência da tempestade sobre a personagem. Entretanto, a própria enumeração de ações e imagens num fluxo contínuo e heterogêneo denuncia a presença de outra ótica, que vai se infiltrando no discurso. É então que o redemoinho factual se conjuga ao redemoinho da linguagem, embaralhando as instâncias de narrador e personagem: “[...] misturando-se ao tinir de vidro partido, talvez a jarra de folho azul [...]”. Ou então: “[...] pedaço de parede ou telha ou pedra e ela foi projectada para a frente [...]”. (Grifos nossos). A incerteza, as possibilidades, as sensações misturadas denotam a voz da personagem como que desejando emergir desses escombros, vir à tona da linguagem, reunir fragmentos de si mesma.

A sobreposição de planos, o onírico e o real, o movimento da personagem de oscilar entre os espaços, onde “o ruído do mar diluía todas as coisas”, a procura por algo que a traga para o conhecido ou familiar “talvez a jarra de folho azul, um vaso de louça, um *passé-partout* com uma fotografia”, tudo isso compõe um cenário inicial do romance que funciona como metáfora central dessa narrativa: a submersão e dissolução do sujeito em um mundo que o deglute, tornando-o impotente. A fragmentação dos objetos, a casa sendo invadida pela água “a parede abrindo fendas por onde a água escorria”, a destruição do espaço conhecido, a personagem sendo arrastada em meio aos objetos, eis uma situação alegórica que sinaliza para uma outra “invasão”: a de um Poder contra o qual parece impossível lutar. Portanto, a

tempestade, não importa se imaginária ou real, não é senão metáfora de uma violência ou força que pode ter muitos nomes ou rostos: História, Autoritarismo, o Sagrado, o Mítico... Com o avanço da leitura do romance, esses rostos irão se revelando e então as referências ou coordenadas não estarão mais rompidas, nem para o leitor, nem para a personagem.

Já ao final da cena da tempestade, topamos com a seguinte passagem: “Mas quando voltou a si ainda existia a janela, quadrado de vidro aberto sobre o céu, entre cortinas brancas, e para lá da janela, mas tão perto que quase tocava os vidros, crescera um pé de romãzeira.” (GERSÃO, 1982, p.10). A narrativa nos explica, afinal, o que imaginávamos: a catástrofe vivida pela personagem é uma forma figurada para construir o sentido de corte com a realidade empírica, lançando-a a outro espaço, tão caótico e angustiante quanto o real.

A dissolução dos objetos, da casa e a atmosfera alucinatória representam a destruição do ambiente familiar, uma destruição que vai sendo “reconstruída” pelo ato de leitura, visto que os devaneios, as memórias e os delírios vão revelando o enredo do romance. Trata-se, porém, de uma reconstrução feita com movimentos de avanço e recuo para religar os fatos partidos, os quais, assim como o tempo, escapam à lógica linear. Uma fala como “e de repente eram balas que atravessavam o seu corpo caído de bruços para a frente, um fio de sangue cada vez mais grosso saía pela gola da farda” (GERSÃO, 1982, p.12), alusiva à morte da personagem, só será desvendada para o leitor quando, posteriormente na narrativa, a memória dolorosa de Hortense explicitará que seu filho Pedro fora enviado à África para lutar na Guerra Colonial e morre em batalha. Estamos, portanto, diante de uma narrativa moderna, que solicita a participação do leitor nesse exercício de montagem das partes, de análise dos monólogos interiores e dos discursos indiretos livres.

A necessidade da fala, ou seja, da manifestação de uma voz que aflore contra uma realidade social que se acostumou ou condicionou-se ao silêncio, é o que impulsiona a protagonista a debater-se entre as pulsões de vida e morte, ação e imobilismo. Assim, a

oscilação entre o desejo de cometer suicídio “morrer era fácil e poderia morrer se quisesse [...] bastava abrir o frasco de comprimidos” (GERSÃO, 1982, p.11) e a opção pela vida, o desespero de lutar contra o mundo “lutando por sobreviver, sobreviver apenas, como se tentasse atravessar o mar” (GERSÃO, 1982, p.18) é o que vai ocupando o espaço da narrativa por meio das falas da personagem.

A tentativa de cometer suicídio aparece constantemente ao longo das divagações de Hortense, porém, essas prolepses funcionam como promessas que não se cumprem, a não ser enquanto alimento de um desejo sempre adiado. Na primeira parte do romance, Hortense calcula mentalmente quantos dias sobreviveria sem sair de casa, imagina livrar-se da luta contra o mundo, não reconhecer mais os objetos familiares, imobilizar-se: “Poderia não mover mais os braços, não abrir mais os olhos, não mexer mais as mãos, pelo menos não mais que a distância diminuta entre o frasco de comprimidos e a boca” (GERSÃO, 1982, p.15). Todavia, essa negatividade dos “nãos” excessivos, configurando o desejo da morte, transmuta-se repentinamente no impulso contrário: “Clara, pensou, numa luz súbita e frouxa, Clara estaria talvez também lutando por sobreviver, sobreviver apenas, como se tentasse atravessar o mar, lutariam juntas, disse debatendo-se, esforçando-se por acordar” (GERSÃO, 1982, p.18).

Numa espécie de extensão dos sofrimentos de Hortense, Clara, na terceira e última parte da narrativa, decide suicidar-se, movida pela angústia e diante da “ousadia de pôr no mundo uma criança” que não conheceria o pai, diante da dor do luto de ter perdido o marido. Tal gesto é impedido por Hortense, para quem, afinal, o instinto de vida ganha força suficiente para possibilitar não apenas a sua própria salvação como também a das duas outras vidas.

Apesar de Hortense ter realizado esse ato heróico ao final do romance, o relacionamento das duas personagens femininas, desde o início, é de distanciamento. Sob a

perspectiva de Hortense, Clara surge como responsável por levar seu filho embora, daí ser uma espécie de rival: “quando conhecera Clara tinham ambas procurado a desconfiança uma na outra [...] porque ambas eram mulheres e amavam, cada uma a seu modo, o mesmo homem, Clara surgira de repente e levava de sua casa o seu filho” (GERSÃO, 1982, p.33). Aos poucos, porém, o processo de conscientização vai revelando a Hortense a verdadeira face da tirania: a fatalidade de se viver em uma pátria comandada por um sistema repressivo, recrutando jovens para a batalha além mar.

A perda de referências e a fragmentação das personagens vai se refletir também na estrutura/na composição do romance. Do mesmo modo que as personagens irrompem como peças desajustadas e sem contornos definidos, em meio ao pesadelo de seus sofrimentos, as instâncias narrativas se desdobram, rompendo com a unidade. Digamos que, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, as categorias ficcionais, presentes na forma e estrutura narrativas, e o estado interior das personagens se espelham, criando um isomorfismo singular: a fratura existe, portanto, na forma e no conteúdo.

Por esse motivo, como vimos, o romance não possui linearidade, o enredo é composto pela sucessão dos fragmentos revelados pelas memórias das personagens, o que exige do leitor, para a compreensão e montagem dos fatos narrados, a leitura da totalidade do texto. Há uma coexistência de distintas temporalidades. Num primeiro momento, que podemos chamar de agora e/ou de presente da enunciação, temos Hortense e Clara sem seus respectivos maridos. Curioso notar que essa sequência é a de maior duração dentro da narrativa, pois marcada pelo sofrimento e angústia das duas personagens, mulheres que, segundo Malheiro (1982), “estão à procura de si próprias”, ambas vacilando entre continuar vivas e cometer suicídio.

Na segunda parte do romance, por meio de uma analepse, há um retorno ao passado em que é revelada a vida de Hortense com sua família, a educação escolar e o confronto com

a professora Áurea, sua vida antes de Horácio, em seguida sua vida com Horácio, a festa ritualística do Sr. do Mar. Mesclam-se na rememoração da personagem momentos de disforia e de euforia, a passividade e a rebeldia, a castração e a liberdade como uma tensão permanentemente vivida. Tal continuidade ou duração (a *durée* bergsoniana) se materializa na escrita por meio do infinitivo, modalizador verbal que prolonga ou abre a ação a uma constância ou infinitude. Note-se, a propósito, como se inicia a segunda parte do romance: “Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepor, a minha voz à sua.” (GERSÃO, 1982, p.59).

Os tempos não são datados, ou seja, não são demarcados de forma lógica, por isso essa luta da personagem para impor sua voz é como uma vaga marítima, traça seu impulso, movimenta-se, crê, mas perde-se ou se dilui diante de um espaço maior. Fora do sujeito, os fatos históricos como a ditadura salazarista, a Guerra Colonial e a Revolução dos Cravos também não se recortam de maneira clara, precisa ou cronológica e sim aparecem na narrativa sobrepostos, aos pedaços, como peças de um quadro que se retalhou ou perdeu o sentido de sua totalidade.

Desse modo podemos dizer que o tempo, de modo particular o tempo psicológico, é a instância narrativa que move o romance, funcionando como a base dos conflitos e das outras instâncias, por isso a dificuldade em estabelecer uma linearidade para a narrativa. O abismo em que imerge Hortense e, por consequência (ou cumplicidade) o abismo vivido pela outra personagem, Clara, só podem circunscrever o tempo numa dimensão vertiginosa, profunda, feita de densidades e convulsões.

No caso de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, a falta de uma cronologia linear, gerando uma coexistência de múltiplos planos temporais que se mesclam, num jogo de sobreposições, das memórias das personagens, existe como reflexo estético ou materialização da própria desagregação do sujeito em sua desarticulação com o mundo. Na constituição

dessas memórias, ocorre uma espécie de jogo de perspectivas sem mediações e/ou indicações no corpo do texto, ora o foco está com o narrador, ora com as personagens, as quais, por meio do discurso indireto livre e do monólogo interior, revelam sua intimidade convulsiva, processos que constituem a mola que move a narrativa, como passaremos a analisar.

O romance é repleto de monólogos interiores e de mudanças constantes na perspectiva narrativa. Há momentos em que o foco narrativo recai sobre um narrador em terceira pessoa, outros em que o foco se volta para as personagens. Há, segundo Piteri (2004, p.49), uma fratura da voz narrativa: Hortense seria o “ela” e ao mesmo tempo o “eu” no romance, ou seja, “simultaneamente um “eu” que fala de si em sua própria voz e que se refere a um “ela” que não é outro ser, mas ela própria”. Mas, tudo isso fica em suspenso na narrativa, pois além da fala de Hortense, percebemos a fala de outras personagens que afloram em primeira pessoa no corpo textual, daí a complexidade da perspectiva narrativa nesse romance de Gersão, que desestabiliza a tentativa de classificações. Vejamos um trecho do romance em que há essa mobilidade de foco e de vozes narrativas:

e então **ela começou** a lutar contra as palavras falsas e **deixou correr a sua própria voz** dizer qualquer coisa, não importa o quê, apenas quebrar o silêncio, **levantar uma voz frágil**, absurda, confusa, **mas uma voz**, contra o mundo informe do caos e do silêncio, **a voz como revolta, não poderiam calar sua voz**, se ela não quisesse, não poderiam, assim como não poderiam impedi-la de não dizer mais nada e de partir.

Os que querem partir partirão sempre, pensou lentamente com esforço e alívio, depois de um longo espaço em branco. Mesmo que lhe roubem o bilhete e a mala, e lhes fechem todas as portas e janelas. (GERSÃO, 1982, p.15-16, grifos nossos)

No trecho acima, a voz narradora abre espaço para o monólogo interior de Hortense, deixando que aflore a “própria voz” da personagem: “então ela começou a lutar contra as palavras falsas e deixou correr a sua própria voz”. É interessante como, a partir de então, o signo voz passa a se reiterar no discurso (note nossos grifos), afirmando-se como uma voz que invade a narrativa para quebrar a ordem do silêncio. Daí a importância da mudança de

perspectiva narrativa de forma inesperada no corpo textual, pois ao mesmo tempo em que a voz do narrador abre espaço e desaparece em favor da fala da personagem, a terceira pessoa reaparece inesperadamente dando indícios da sua presença “pensou lentamente com esforço e alívio, depois de um longo espaço em branco”. Destaque-se, também, o funcionamento ambíguo desta anotação final do narrador, na medida em que o segmento “depois de um longo espaço em branco” possibilita ao leitor a sugestão não apenas do registro discursivo-temporal, como também uma alusão à própria escrita-tela que Hortense está a “pintar”/compor em seu relato. Afinal, que espaço em branco é esse deixado em suspenso por sua fala? Como medir a distância ou a diferença entre o pensar e o dizer? Não será o espaço em branco justamente o seu trunfo maior, uma possível driblagem dos impedimentos e constrangimentos impostos à personagem?

O discurso em primeira pessoa também invade a narrativa sem a mediação do narrador, e, desse modo, temos a desconstrução do narrador em terceira pessoa, que ora está presente intermediando os fatos e indicando as falas da personagem ou nelas se infiltrando, como vimos no exemplo anterior, ora cedendo totalmente espaço à instância discursiva da primeira pessoa, como se a figura do narrador em terceira pessoa nunca tivesse existido.

Rabelo (2009, p.240) aponta que o narrador da ficção literária contemporânea possui uma nova postura, na medida em que se afasta do poder da onisciência e permite que as personagens se tornem consciências narrantes, num desaguar para o monólogo interior e para o fluxo de consciência.

Tacca (1983, p.73) afirma que a narração ganha em vibração humana se o narrador renuncia de sua posição de onisciente e transfere às personagens esse privilégio. Desse modo, segundo o autor, as coisas, os fatos e os seres tomam a forma e o sentido que têm para cada personagem, não para uma entidade superior e distanciada: “o narrador não decreta, mostra o mundo tal como vêem os seus heróis”. Esse posicionamento dentro da narrativa exige, nas

palavras de Tacca, uma participação maior do leitor, que deve estar atento: “o que se diz não é o que é, segundo Deus ou um espectador imparcial, mas aquilo que os personagens crêem que é.”

Desse modo, em *Paisagem* já não é mais possível fazer uso de nomenclaturas tradicionais para qualificar o tipo de narrador. O que o texto de Gersão propõe é justamente esse trânsito livre de vozes narrativas, uma simultaneidade de “consciências narrantes”:

[...] a grande casa morta, ausente, para onde foram todas as pessoas, olho em volta e é impossível ressuscitar os objetos, levarei alguns deles, penso, e já comecei, mentalmente a escolher, mas serão sempre estranhos noutra casa, densos do seu lugar antigo, objectos em trânsito, de lugar para lugar, ama-os um pouco, direi a meu filho, vieram de tão longe, mas é talvez inútil dizê-lo, meu filho corre para a frente sem memória e não estou certa de que minha voz o atinja, porque há de repente uma quebra, uma interrupção no tempo, uma distância que a minha voz não consegue transpor -” (GERSÃO, 1982, p.19)

Estamos diante de um monólogo interior da personagem, cuja mescla fala-pensamento passa a irromper de imediato no fluxo narrativo, refletindo sobre a casa, sobre os objetos, sobre as pessoas, por meio de um encadeamento de pensamentos e sentimentos. Expressões como “olho em volta e é impossível ressuscitar os objetos”, “levarei alguns deles”, “penso”, “comecei mentalmente”, “não estou certa” revelam uma narrativa centrada nos meandros de sua própria busca e conduzida por uma perspectiva que se foca a si mesma, a reflexão sobre a grande casa que agora está ausente, a dúvida em levar ou não os objetos para outro lugar, a dificuldade da voz da personagem em transpor as quebras, o espaço em branco, o tempo.

No diálogo entre Hortense e Clara e no ato de salvamento empreendido por Hortense, na parte final do romance, despontam mais intensamente o jogo com o foco narrativo, a presença do monólogo interior, a fragmentação das duas protagonistas e também as sobreposições espaço-temporais que desequilibram a linearidade da narrativa. Na realidade, a comunicação entre as duas personagens não acontece efetivamente, elas apenas verbalizam frases soltas, curtas, perguntas e respostas sintéticas, o diálogo entre as duas fica no “espaço

do não-dito” (DIAS, 2008, p.84), acontece, portanto, no espaço subjetivo das personagens, como podemos ver neste trecho do romance:

- Tens pintado muito? – **é uma pergunta involuntária que me escapa, porque me assalta a ideia absurda de que fugiste para algum lugar desconhecido sobre a terra onde não existe o tempo nem a morte [...]**

- Pintado? **perguntas a meia voz, com um espanto indulgente, e eu sinto de repente como estou cansada – aceito o chá, digo [...] aceitei o chá para ficar sozinha, não suporto o esforço de ver-te e de falar-te [...]**

- Onde guardas as folhas para o chá?

- Deve haver por aí, vai abrindo as latas.

Onde guardas as folhas. Não guardo coisa alguma. As coisas passam apenas, nesta casa, as folhas, as pessoas, perdem-se, voam, evaporam-se. Não há pessoas nesta casa. Escusas de procurar e fecha as latas.
(GERSÃO, 1982, p.135-136, grifos nossos)

Nesse diálogo entre Hortense e Clara, o que revela o sentimento perturbador de uma com a outra, suas diferenças, suas mágoas é o que fica na esfera da interioridade (note os nossos grifos), configurando, portanto, o abismo que as separa. Notamos também que há um posicionamento oscilatório da perspectiva, ora o foco da narração está com Clara, ora com Hortense, mas num movimento que torna impossível demarcar com nitidez as instâncias eu e tu:

[...] Eu e tu são núcleos que permutam suas instabilidades e o diálogo só é possível porque tecido de elos provisórios. Na verdade, o entendimento não se dá. Perguntas são lançadas e as respostas se projetam para a esfera do pensamento; falas são interrompidas, acusações explodem como forma de autodefesa [...]. (DIAS, 2008, p.81-82)

A presença de Hortense na casa de Clara consistiu para esta uma espécie de agressão e comprovação do distanciamento e rivalidade entre elas, duas mulheres inconformadas com suas perdas e a refletirem mutuamente esse vazio. É por recusar a projeção dessa imagem angustiante que Clara trata com ironia e desdenho a visita de Hortense. É o momento da narrativa em que mais intensamente se confrontam os apelos de vida e de morte, tensão feita também de outras contradições: fala e silêncio, acolhimento e resistência, culpa e arrependimento, concretizadas pela tentativa de suicídio de Clara:

na beira da estante há um frasco aberto, vazio, com a tampa ao lado, Valium 10, leio, e ponho a tampa, sem pensar em nada, só depois de pousá-lo as palavras me acodem – Valium 10 – uma ideia sem forma, no fundo de mim, me assalta, e corro para a porta do teu quarto [...]. (GERSÃO, 1982, p.144)

Trata-se de uma analogia entre as atitudes de Hortense e de Clara, já que o instinto suicida de uma se prolonga na outra. Hortense compreende então que Clara levara a cabo aquilo que ela (Hortense) também pretendia fazer, mas desistira e superara. Nesse momento final o foco da narrativa e a própria ação de narrar se voltam para Hortense, como se coubesse a ela a determinação dos rumos das existências postas em crise.

Ao perceber o ato de Clara e encontrar com o frasco de comprimidos vazio, Hortense corre para a porta do quarto da nora, chama os vizinhos, enlouquece na empreitada por salvá-los. De modo mais intenso, nesta parte final do romance, inicia-se no corpo da narrativa uma mistura de pensamentos e ações e uma sobreposição de tempos e espaços: a chegada no hospital se mescla com a tentativa de bater na porta do quarto de Clara, a conversa na recepção do hospital com o arrombamento da porta do quarto, o trajeto percorrido pela ambulância, o trajeto percorrido por Hortense nos corredores do hospital, Hortense perambulando desatinada, seus pensamentos em confusão, o apelo interior que faz a Clara de modo intensificado ao aparecer entre parênteses:

Nós te ajudamos, todos nós (por favor, não digas que vim tarde, de mais, nós te ajudamos, os carros que se afastam para nos dar passagem, a ambulância que chega, finalmente os homens de máscara que se debruçam sobre ti, alguém anônimo que deu o sangue que te injectam – o coração da cidade pulsando, somos um só corpo solidário). (GERSÃO, 1982, p.146, grifo nosso)

O ato de solidariedade para salvar a vida de Clara, desde os vizinhos que arrombam a porta aos carros que abrem passagem para a ambulância, os doadores de sangue, mostram que é possível haver uma mudança, uma opção pela vida, não só pela vida de Clara, mas para toda uma nação que vivera tanto tempo sob domínio da repressão.

Na cena final a boa notícia: a sobrevivência de ambos, Clara e o bebê escapam da tragédia, e com o nascimento de uma nova vida o romance se encerra: “um pequeno corpo húmido, perfeito, sufocado, abrindo uma passagem, puxada por outras mãos através de uma passagem, experimentando bruscamente o ar e o espaço, choque da sombra contra a luz.” (GERSÃO, 1982, p.147).

Convivem, portanto, no romance, diferentes tempos, na medida em que há a evocação simultânea do presente e do passado de Hortense e Clara e dos fatos históricos de Portugal colocados no mesmo plano; uma simultaneidade de espaços, as personagens à beira-mar, a situação daqueles que partiram, o local da guerra em África, o entrecruzar fronteiras e o espaço da interioridade das personagens; a multiplicidade dos pontos de vista, ora as personagens assumem a voz narradora num exercício do monólogo interior, ora ocorre uma mescla entre a voz narradora e a voz das personagens, pela projeção do discurso indireto livre.

Enfim, a macroestrutura de que se compõe essa textualidade, tal como uma tela impressionista, torna difusos os seus elementos, focando-os e desfocando-os, embaçando-lhes os limites e a textura, intensificando os efeitos das sensações provocadas pelas imagens em cena. Agora, resta-nos examinar mais de perto os detalhes dessa tela-texto, por meio da análise de sua construção enquanto fragmento.

É o que o próximo item irá revelar.

2.2 O texto como fragmento

Assim como as instâncias narrativas (tempo, espaço, personagens e voz narrativa) e a estrutura romance se apresentam esfacelados, como vimos no item anterior, também o texto se apresenta como fragmento. Visualizamos espaços em branco, períodos iniciados com letra minúscula ou finalizados sem pontuação, ausência de pontuação no meio dos períodos, descontinuidade de idéias entre os parágrafos. Cabe lembrar que o uso desses recursos não é novidade na literatura, lembremos, por exemplo, o capítulo CXXXIX “De como não fui ministro” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, que se oferece ao leitor como um “texto” em branco somente com pontilhados, uma figurativização da não-conquista, pela personagem, do cargo político almejado, daí não haver o que escrever. Todavia, se a narrativa brasileira do século XIX já colocava em cena esse recurso de montagem ou jogo com o fazer textual (graças à engenhosidade machadiana no trato com a ficção), ainda predomina, em termos romanescos, uma história a ser contada, cuja diegese é de fundamental importância enquanto característica da forma narrativa. Já em fins do século XX, essa fratura do todo por meio do relevo dado aos fragmentos e aos vazios é o que passa a ocupar o primeiro plano do romance, como acontece na ficção de Teolinda Gersão.

Em *Paisagem*, o que torna importante e significativo o uso desses recursos para a compreensão do romance é o modo ostensivo como eles figuram ao longo da narrativa, pois são efeitos que vão compondo um conjunto de pistas para aquilo que a obra pretende significar. Segundo Piteri (2004, p.49), o que ocorre é uma encenação pela escrita da fratura da interioridade das personagens: por meio da “subversão da estrutura convencional dos parágrafos e das normas ditadas pelos padrões cultos da língua, essa fratura do “eu” é encenada na própria escrita do romance”.

A narrativa não apenas instiga o leitor a uma montagem das partes para compreender os sentidos do texto, mas o coloca diante de um enigma da linguagem, uma linguagem que quer ver-se liberta das convenções lingüísticas e, ao mesmo tempo, espelho da subjetividade das personagens que a escrita vai corporificando. Vejamos como isso ocorre na narrativa:

a janela aberta, o vento leve, a indiferença de Hortense, como se houvesse mil outras coisas em sua vida e aquela sala nem sequer existisse **eu não estava com atenção eu não estava com atenção eu não estava com atenção**
dilatar a fé e o império a guerra que nos foi imposta novos mundos ao mundo civilizar **outras gentes**
dilatar o pé e o império impor o pé e a guerra procurar novos fundos devorar novos mundos escravizar outras gentes e **Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção**
 (GERSÃO, 1982, p.90-91, grifos nossos).

O trecho acima, já trabalhado em nosso primeiro capítulo, é a cena da infância de Hortense em que ela recebe um castigo de Áurea e vai negando-o com suas ações e com seu discurso. Vale a pena aqui retomá-lo, agora para analisá-lo visualmente. O período inicia-se em letra minúscula, estão ausentes os sinais de pontuação dentro da estrutura frasal e os períodos terminam sem ponto final, é como se algo ficasse em suspenso para o leitor. Como já dissemos, há um jogo paródico entre os enunciados “eu não estava com atenção” e “Deus não estava com atenção”, que na escrita é encenado pela falta de pontuação (note nossos grifos). Os cortes entre os parágrafos, o término do período de modo abrupto e, logo em seguida, um novo início vão compondo uma cena visual, que representa um mistura entre fala-escrita-pensamento da personagem, que anseia pelo término do castigo imposto pela professora e procura uma forma de romper com essa atmosfera opressora.

A presença de espaços em branco entre os parágrafos é uma constante no romance, em quase toda a narrativa visualizamos essas “lacunas” no texto, é como se de fato a escrita performatizasse o vazio que as personagens estão sentindo diante da dor, da opressão e do desejo de quebrar a ordem, romper com aquilo que é imposto. Vejamos outro trecho do

romance:

o poder opressor das frases feitas, passar incólume através das vozes, como através de balas saraivando, levantando os pés para não tropeçar nos cadáveres que se amontoam no chão, porque as travessas estão envenenadas e se eu comer do vosso verbo **estarei morta,**
não serei o teu reflexo, disse escapulindo-se entre as chávenas de café e vendo-se de corpo inteiro no espelho, ao cimo da escada, passaria incólume, sem ser tocada pela casa, porque não aceitaria nunca, ir-se-ia embora igual a si própria, porque recusaria ouvir as **suas vozes,**

o mesmo modo que tinha Casimira de resistir à casa [...]. (GERSÃO, 1982, p.96)

Notamos o desejo da personagem de ir contra tudo aquilo que representa o regime opressor: as frases feitas e a violência: balas, cadáveres, a recusa em ouvir as vozes, cheias de clichês, em resistir a essa atmosfera. O espaço em branco, logo após o enunciado “porque recusaria ouvir as suas vozes”, como que representa/corporifica a surdez consciente da personagem diante dessas vozes, que ela não quer ouvir.

Paisagem então se constitui por meio dessa configuração múltipla dos cenários do sujeito e da escrita que ganham corpo no próprio tecido textual do romance, por meio da linguagem que oblitera os padrões e encena os dramas dos sujeitos em sua relação com o mundo e com o próprio interior em fragmentos.

A textualidade fragmentada em sua microestrutura figurativiza, assim, a atitude de recusa da personagem em permanecer inteira e cúmplice de uma totalidade à qual não há aderência possível. Ficar incólume a esse corpo totalitário (e autoritário) é o que Hortense busca realizar, assim como a escrita-tela que ela compõe.

3. A PAISAGEM E OUTRAS PAISAGENS: INTERTEXTUALIDADE E INTERAÇÃO SÍGNICA

a aventura de ir e de voltar. Uma paisagem alargada a outra paisagem que traz uma nova relação com a primeira. (Teolinda Gersão)

3.1 A presença da intertextualidade

Outro aspecto importante dentro dos procedimentos utilizados para a composição narrativa de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* é a presença da intertextualidade. Como é sabido, a intertextualidade revela uma relação/um diálogo entre textos. Antoine Compagnon (2001, p.111) afirma que o termo foi cunhado por Julia Kristeva em 1966 durante o Seminário de Barthes, com o intuito de relatar os trabalhos do crítico russo Mikhail Bakhtin, direcionando a tônica da teoria literária para a produtividade do texto, que até então era compreendido pelo formalismo francês de maneira estática.

Julia Kristeva em sua obra *Introdução à Semanálise* (1974, p.64), com base nos estudos de Bakhtin sobre o dialogismo, defende que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” Para autora, portanto, a intertextualidade ocorre na esfera do próprio texto, na medida em que um texto evoca outros e, ao realizar esse movimento já não é o mesmo, já transformou-se em outro.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, entretanto, essa noção de intertexto não figura de uma maneira previsível ou em conformidade com parâmetros próprios da técnica intertextual. Trata-se, antes, de um complexo de múltiplos processos composicionais, pois se constitui como um texto aberto a várias tendências do romance moderno, como vimos, com um entrecruzar de tempos, espaços e vozes narrativas, um diálogo com os fatos históricos da nação, objeto de análise em nosso primeiro capítulo, e a incorporação de escritos de outros autores, do discurso religioso e reflexões sobre o próprio fazer literário. Dessa maneira, a ficção de Teolinda revela-se como um metatexto, não no sentido *stricto sensu* do gênero, mas

devido à multiplicidade de procedimentos ficcionais que reflete o trabalho de construção e arranjo da própria narrativa.

Analisando a nota de introdução do romance, notamos que há uma marca autoral que reflete sobre o próprio fazer literário. Assim escreve Teolinda Gersão:

Na pág. 78 a definição de arquitetura e a frase “as cidades como fruta podre...” são de Le Corbusier, a pág.131 inclui um passo das *Memórias* de Raul Brandão. O resto do texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas, e por isso o devolvo, apenas um pouco mais organizado debaixo desta capa de papel, a quem o reconheça como coisa sua.

Estamos diante de um paratexto¹ que, se por um lado, exerce uma função esclarecedora quanto à composição textual, por outro lado, instila dúvidas ou questionamentos no leitor. A referência às citações (Le Corbusier e Raul Brandão) se complementa com a confissão de que “o resto do texto também não é meu”, como se a autora se eximisse da autoria do texto. Ao leitor cumpre não apenas reconhecer o hipotexto referido pela autora, identificando as passagens não explicitadas, como também estabelecer possíveis relações entre fontes tão distintas trazidas e incorporadas a seu texto.

Evidentemente que o jogo com a autoria, atribuindo-se o papel de simples organizadora de um texto que, segundo ela, já fora “dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas”, torna aberto e maleável o espaço textual: tanto a matéria quanto os efeitos de sua organização são vividos simultaneamente por leitor e escritor. Dessa forma, desde seu início a narrativa se constitui num complexo múltiplo e dialógico, que revela o pensamento, a

¹ Paratexto, segundo Gérard Genette em seu *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982, p.9), caracteriza-se por ser um tipo de relação transtextual do texto literário com os seus elementos extratextuais, como por exemplo, título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, errata, orelha, capa, e, nas palavras do autor, tantos outros tipos de sinais acessórios que fornecem ao texto um aparato e por vezes um comentário, oficial ou oficioso do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.

ideologia de um povo, não só do povo português oprimido pela ditadura, mas de todos aqueles cuja voz é silenciada pelo regime opressor. Por isso, a negação do estatuto autoral e a entrega do texto a quem quiser reconhecê-lo como seu reiteram a liberdade e/ou ausência de poder autoritário sobre os sujeitos defendidos pela escritora. Não se trata apenas da afirmação do coletivo em detrimento do individual, mas também da rasura do sentido de posse e de mando.

A presença da intertextualidade no romance, portanto, busca reafirmar a importância do entretecer de consciências cuja atuação se faz ambigualmente: fala e silêncio coexistem como impulsos existenciais.

Trazer o discurso/voz do outro é, ao mesmo tempo, fazê-lo falar e exibir o absurdo dessa fala, desacreditando-a; é exibir sua fonte (ou origem) em um contexto que não a quer acolher. Note os dois fragmentos do romance que descrevem a figura de O. S.:

I. As carteiras alinhadas, diante do quadro preto, do crucifixo e do retrato de O.S. Rezar todas as manhãs por O.S. [...] Ele é um rochedo de granito, uma fortaleza inexpugnável, contra a qual as ciladas do inimigo não terão jamais poder algum. Está sentado numa cadeira de ouro e não sai nunca porque todos os lugares do mundo estão nele, ele é o alfa e o ômega, o princípio e o fim [...]. (GERSÃO, 1982, p.83)

II. [...] não queiras entender os meus desígnios, porque eles são imperscrutáveis, nem lutes contra mim, porque eu sou mais forte, por cada filho teu que cai sempre um outro filho se levanta, e a vida que perderes em mim estará [...] porque sou o princípio e o fim e não há saída do meu reino [...]. (GERSÃO, 1982, p.109)

O diálogo com a Bíblia é explícito. No primeiro excerto tem-se o seguinte verso readaptado² que remete o leitor ao livro do Apocalipse de São João: “ele é o alfa e o ômega, o princípio e o fim”. No segundo, o enunciado “não queiras entender os meus desígnios, porque eles são imperscrutáveis” faz referência à carta de São Paulo aos Romanos³. Também no

² Readaptado, pois na Bíblia aparece “Eu sou” e não “Ele é”: “Novamente me disse: “Está pronto!” Eu sou o Alfa e o Ômega, o começo e o fim” (APO 21, 6a).

³ “Quão impenetráveis são seus juízos e inexploráveis os seus caminhos” (ROM 11, 33b).

segundo trecho “a vida que perderes em mim” dialoga com o evangelho de São Marcos⁴ e, por último, “porque sou o princípio e o fim” recupera novamente o Apocalipse. O segmento “Ele é um rochedo de granito, uma fortaleza inexpugnável” faz alusão ao Monte Saint-Michel, situado na Normandia, que guarda uma estátua do Arcanjo São Miguel e um templo construído com pequenas rochas de granito considerada, durante a Guerra dos Cem Anos, como uma fortaleza inexpugnável⁵.

Mas, por que o aproveitamento do texto bíblico? Que papel desempenham as sagradas escrituras numa narrativa em que a *paisagem* construída pela ficção desmistifica toda uma história indesejável? Aqui é preciso pensarmos no papel desempenhado pela religião durante o Estado Novo português, mantida como um dos esteios do regime salazarista. A apologia demagógica do Cristianismo pelo ditador materializa-se discursivamente na narrativa, sob a qual se oculta a força contestatória da ironia; é a força do mito contra a força para distorcê-lo. Ou seja: se “não há saída do meu reino”, segundo o viés tirânico de O. S. com seu discurso, o “reino” da ficção narrativa pode instituir suas margens próprias de atuação.

Assim, o procedimento intertextual acentua a intenção irônica, uma vez que ocorre a deslegitimação do texto bíblico, por meio da caracterização da figura despótica de O.S., atribuindo-lhe um caráter de divindade indestrutível; é como se o povo estivesse condenado a uma ditadura eterna, comandada por uma entidade mítica que à narrativa cumpre dessacralizar.

A narrativa de Gersão tem também como propósito, por meio do emprego da intertextualidade, desintegrar/fragmentar o narrativo. Laurent Jenny (1979, p.28) afirma que o emprego da intertextualidade levada às suas últimas conseqüências causa uma desintegração

⁴ “Pois quem quiser salvar a sua vida, perdê-la-á; mas quem perder a sua vida por amor de mim e do evangelho, salvá-la-á” (MAR 8,35).

⁵ *Revista Planeta*, fev. 2006 disponível em <www.terra.com.br/revistaplaneta> último acesso em dezembro de 2009.

do narrativo e também de seu discurso: “a narrativa esvai-se, a sintaxe explode, o próprio significante abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvaguardar, a todo preço, um sentido monológico e uma unidade estética”.

Além de realizar o diálogo com outros textos, há, segundo Inês de Sousa (1988), no romance em questão e em outras obras de Teolinda Gersão, um diálogo autotextual e questionamentos sobre o fazer literário. É uma escrita que se revela, nas palavras da autora, um autotexto, na medida em que se reflete ao longo de sua urdidura, estendendo-se para outras obras da autora.

Sousa (1988, p.9) afirma a existência de um diálogo textual entre as obras iniciais da autora, *O Silêncio* (1981), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) e *Os Guarda-chuvas Cintilantes* (1984). O “diálogo” entre essas primeiras narrativas de Teolinda Gersão, nos dizeres de Sousa, dá-se por elas constituírem em função do momento histórico-cultural em que surgem, por isso se espelham e se refletem em vários níveis, passando pela oscilação da instância narrativa, por personagens que se definem pelos mesmos paradigmas e que se prolongam umas nas outras, pela fragmentação do tempo ou pela indefinição do espaço e pela repetição de enunciados e palavras, criando, assim, segundo a autora, uma poética própria:

Assim, para exprimir uma dor funda, e talvez numa reconstrução da expressão “dor cega”, recorre-se nas três obras exactamente à mesma imagem. Em *O Silêncio* é Lídia que no desejo de castigar Lavínia pela sua permanente ausência em relação à vida, lhe pretende infligir uma dor aguda, capaz de a despertar, mesmo depois de morta: “(...) pegarei nas agulhas que seguras ainda, como sempre absorta e fatigada, e espetá-las-ei ternamente nos teus olhos”. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, a mesma expressão surge metaforicamente aliada ao sofrimento causado pela morte do filho: “Seus olhos ardendo, espetados com agulhas (...)”. E a metáfora reaparece em *Os Guarda-chuvas Cintilantes*, desta vez conjugada com uma personificação: “As bonecas (...) furam os olhos dos pássaros com agulhas em brasa (...)”. (SOUSA, 1988, p.9-10)

Aqui em nosso estudo, privilegiamos a análise da autotextualidade presente em

Paisagem com mulher e mar ao fundo, em que o diálogo com o próprio texto se dá a partir da retomada de enunciados e cenas ao longo da narrativa, numa espécie de construção de cenas paradigmas na obra. Como exemplo, a primeira cena do romance, que mostra, conforme analisamos, a situação abismal em que se encontra a personagem Hortense, irá se repetir com outras nuances ao longo do texto, sobretudo ao final do romance por meio da personagem Clara.

Digamos que a personagem narradora não exacerba apenas seu mundo interior, mas também o próprio processo de composição do texto, “recuperar outra vez esse pequeno mundo, fixar-se nele, sabê-lo de cor”, em que a recorrência excessiva seria uma espécie de refúgio da consciência. É como se essa re-organização constante da matéria narrativa conferisse à personagem a possibilidade de manter sua “sanidade” em meio à opressão e dor vividas, insistir na paisagem pintada como um exercício de sobrevivência.

Daí os diversos trechos que vão sendo retomados ao longo da narrativa, muitas vezes com pequenas alterações, mas o mesmo conteúdo: “Saio de manhã cedo e atravesso a aldeia, ao longo de pequenas ruas inclinadas [...]” (p.19), que se repete com a alteração da primeira pessoa para a terceira: “Ela saía outra vez de manhã cedo e atravessava a aldeia [...]” (p.21); “Sua vida passada à beira-mar” (p.36), “sua vida parada à beira-mar” (p.39 “mas os outros, os outros, existe o mundo além de nós, dissera Pedro, e também Clara” (p.40), “mas os outros, os outros, dissera Pedro, e também Clara” (p.41). (Grifos nossos).

Essas “cenas paradigmas”, no dizer de Inês de Sousa, aparecem com maior intensidade na primeira parte do romance e reiteram o insulamento das personagens em um universo do qual tentam recuperar algo familiar, mas também uma possível saída para sua não submersão total.

Inês de Sousa (1988, p.27-28) afirma também que a constituição de uma poética própria na escrita de Teolinda Gersão e a reflexão sobre o fazer literário realizam-se por meio

do diálogo com outras artes, como a música, mas em especial com a pintura: “É, todavia, a pintura que desempenha um papel privilegiado na revelação de uma poética, antes de mais porque estamos perante uma escrita que se prende profundamente com uma concepção pictórica do real”.

Ana Carolina da Silva Caretti (2009), por exemplo, em seu texto *Teclas paralelas: a dimensão literário-musical em Os teclados, de Teolinda Gersão*, analisou a interação entre música e literatura como um processo metaficcional. A autora afirma que a interação entre essas duas artes “causa-nos, às vezes, a sensação de que ambas chegam ao ponto de se fundirem, tornarem-se expressão única, tendo em vista a engenhosidade de Teolinda Gersão em orquestrar as duas dimensões artísticas” (p.14).

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* ocorre uma interação do texto literário com a pintura e com a arquitetura, também revelando um processo metaficcional. Como é o romance que constitui o nosso *corpus*, veremos em nosso próximo item como esse processo se desenvolve.

3.2 Uma interação sógnica

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, notamos a ocorrência de interações com outros sistemas sógnicos, o que nos impulsiona a, neste tópico, tratarmos da relação do romance com as linguagens pictórica e arquitetônica. Trata-se, na verdade, de um processo metaficcional, como bem observou Sousa (1988). Para tanto, faz-se necessária uma breve apresentação teórica do percurso das relações entre a literatura e as várias artes, especialmente entre literatura e pintura, desde a Antiguidade até os nossos dias.

É sabido que a problemática das relações da literatura e a pintura vem desde a Antiguidade Clássica. A famosa expressão do poeta grego Simônides de Ceos “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante” e o tratado de comparação entre as duas artes *ut pictura poesis*, de Horácio em sua *Arte Poética*, são exemplos da presença dessas relações interartes na Antiguidade, que foram recuperadas e postas em discussão pelos críticos ao longo da história da arte e da literatura. Um trabalho de grande notoriedade que retomou essa discussão foi o de Goltthold Efraim Lessing, que em 1766 publicou o seu *Lakoon: ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, estabelecendo como enfoque central de seu trabalho a divisão entre arte temporal (literatura e música) e arte espacial (pintura, escultura e arquitetura), divisão essa muito seguida e ao mesmo tempo criticada desde então.

Segundo Gonçalves, em seu *Laokoon Revisitado* (1994, p.19), a questão crítica das relações entre pintura e poesia, que teve sua origem na Antiguidade, foi recuperada pelo Renascimento e tomou variadas feições ao longo da história moderna da arte e da literatura, tanto do ponto de vista da criação, quanto da teoria. As analogias entre pintura e literatura, aponta Gonçalves, foram muito polemizadas nos séculos XVI, XVII e XVIII, havendo na primeira metade do século XIX uma aparente trégua, devido à mudança de concepção de arte que se operou no Romantismo em que a arte, segundo o autor, deixa de ser imitativa e passa a

ser expressiva, e as discussões interartes só foram retomadas no século XX de modo ostensivo, aponta o crítico.

Étienne Souriau (1983, p.14) afirma que é evidente existir algum tipo de parentesco entre as artes: “pintores, escultores, músicos, poetas são levitas do mesmo templo. Servem senão ao mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres”. Segundo o crítico, as diversas artes - poesia, arquitetura, dança, música e pintura - comunicam-se ou comungam afinidades, mas também apresentam muitas diferenças. Para Souriau, entretanto, contentar-se em apontar esse parentesco é ficar no limiar do problema, e, para avançarmos no assunto é necessário, segundo ele, instituir toda uma disciplina, forjar conceitos novos, organizar um vocabulário comum, disciplina essa que ele denominou de Estética Comparada.

Para Oliveira (1999, p.14-15), a literatura é construída correlacionando diferentes códigos, estabelecendo correspondências entre diferentes artes. O autor, seguindo a afirmação de Pound de que a literatura não se faz no vazio, afirma que “a literatura não pode ser entendida como uma atividade artística isolada”.

Os críticos Wellek e Warren (1962, p.153-154) apontam que as relações da literatura com outras artes são inúmeras e complexas e exemplificam que por vezes a poesia colheu inspiração na pintura, na escultura ou na música. Os autores alertam que a análise comparativa entre as várias artes deve ser alicerçada nos próprios objetos de arte e em suas relações estruturais; também advertem que as relações da literatura com as belas-artes e com a música não residem em meras questões de fontes e influências, mas num outro problema de maior notoriedade: a tentativa da literatura de alcançar os efeitos da pintura e da música: “tornar-se pintura com palavras”, “transformar-se em música”.

Ainda na opinião dos teóricos da literatura, Lessing em seu *Laokoon* e Irving Babbit em seu *New Laokoon* podem deplorar a confusão/mistura dos gêneros, mas “não pode[m] é negar que as artes têm tentado tirar efeitos umas das outras e que nisso têm encontrado êxito

em medida considerável” (p.158). Wellek e Warren apontam também que a fórmula horaciana “*ut pictura poesis*” dificilmente poderá ser negada, mas, ao mesmo tempo, os críticos do século XVIII, como Lessing e seus seguidores não podem ser facilmente ignorados; segundo os autores “a literatura moderna, desde Chateaubriand até Proust, deu-nos muitas descrições que, pelo menos nos incitam a visualizar cenas por maneira amiúde evocativa de pinturas coevas” (159).

Mendilow (1972) afirma que Lessing em seu *Laokoon* fez uma valiosa distinção entre duas categorias de artes, mas realiza uma crítica à teoria de Lessing sobre a divisão das artes em temporais (música e literatura) e espaciais (pintura, escultura e arquitetura) e a críticos anteriores como Dubos e posteriores como Lewis, por esses autores/críticos ignorarem o fator comunicação em arte. Para Mendilow, esses críticos esqueceram um elemento importante: a apreensão da arte pelo espectador que, segundo o autor, independentemente de serem artes temporais ou espaciais, envolve o fator tempo, a passagem do tempo. O autor afirma também que a quase instantânea percepção visual de uma pintura ou escultura tem seu equivalente na “mordida visual da leitura” (p.29). Mendilow (p.30) afirma que a tese de Lessing da divisão das artes é posta em causa quando o artista deixa de pintar corpos estáticos e passa a pintar corpos em movimento, na medida em que o elemento temporal de imediato é introduzido, modificando assim a técnica.

Mendilow disserta também sobre as correspondências e equivalências entre as artes. Para o crítico, o romper das barreiras que separam as artes é um fator decisivo para a compreensão de valores universais. Para exemplificar essas correspondências, o autor aponta técnicas utilizadas no cinema que têm suas equivalências na literatura, como por exemplo, “ângulo” corresponde na ficção ao “ponto de visualização”, mais conhecido entre nós como ponto de vista. “A superposição”, segundo o autor, utilizada muito cedo no cinema, pode ser vista em obras de James Joyce ou Stella Benson; outros exemplos apontados por Mendilow

são as técnicas “Flash-back”, “Close-up”, “Fade-in” e “Fade-out”, que têm também seus equivalentes na ficção.

Magalhães (1997, p.69) afirma que foi na prosa que a utilização literária da pintura deu os seus frutos mais instigantes, pois segundo o crítico, na poesia não encontramos as possibilidades analíticas que a narração, com seus ingredientes principais – a descrição e a dissertação – oferece.

Gonçalves (1997, p.28-33) afirma que tanto a literatura quanto a pintura se abriram para outras artes. Nas palavras de Gonçalves, a primeira, arte temporal seguindo a classificação de Lessing, abriu-se à arte espacial a partir do advento do verso livre na modernidade; a poesia adquiriu, portanto, uma esfera composicional que, sem negar sua natureza temporal, avançou para modalidades espaciais e, a pintura, mantendo sua natureza analógico-espacial, evoluiu para as relações temporais.

Seja como for, o importante a ressaltar no tocante às relações interartísticas não são as confluências temáticas estabelecidas por analogias e sim os procedimentos de construção cujos distintos efeitos de sentido nos possibilitam perceber homologias entre as estruturas das linguagens em diálogo; é o que Gonçalves (1994) nomeia de homologia estrutural de procedimentos. Segundo o autor, essas relações “ocorrem sobretudo em obras que, além de se valerem de seus próprios meios, ampliam suas possibilidades expressivas com o auxílio de procedimentos de outras artes sem implicar concorrência de gêneros, mas sim – usando uma expressão de Ulrich Weisstein -, suas “mútuas iluminações””. (p.18-19).

Observemos como, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, as diversas linguagens artísticas comungam procedimentos estéticos.

Num primeiro momento, a sugestão de espacialidade desponta das próprias ocupações exercidas pelas personagens, pintura (Hortense) e arquitetura (Horácio), situação que já revela uma escolha estratégica por parte da escritora na configuração de sua narrativa. Assim, o que

poderia parecer apenas temático ou um dado da diegese se transforma em elemento interno composicional e com implicações mais profundas de sentido. Na verdade, as duas tendências para se lidar com o espaço e poder recriá-lo por meio de projetos alimentados pela liberdade e criatividade assinalam também um posicionamento diante do mundo, uma perspectiva inovadora para remodelar suas configurações – eis o que importa destacar na atuação desses personagens de *Paisagem*. Romper limites, traçar outros caminhos, estranhar o conhecido, construir o aberto, promover a circulação livre, engendrar o inesperado, enfim, essa poética libertária é o que marca o projeto estético-existencial das duas personagens. Um projeto que conflita radicalmente com os propósitos autoritários do regime salazarista – espaço em que submergem as personagens do romance.

A presença do pictórico também se materializa no próprio título da obra - *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Temos novamente a visualização de uma tela, agora com dois elementos principais: a mulher e o mar, imersos numa paisagem difusa, indefinida, cujos elementos se organizam de modo a nos permitirem uma leitura que os aproxima de uma tela impressionista, justamente pelo embaçamento de seus reflexos. A questão intrigante não está nos próprios signos que compõem o enunciado (paisagem, mulher e mar) e sim na sua montagem: há uma indeterminação/indefinição a envolver os elementos, já que na “paisagem” proposta não percebemos com nitidez o que está “ao fundo” e o que ocuparia o primeiro plano, se é que ele existe (a mulher? o mar? ou então ambos?), pois o conectivo “e” se abre a uma ambiguidade, tornando móveis as margens de sentido.

Sobre o título da obra Annabela Rita em um ensaio sobre a obra de Teolinda Gersão, no livro *Retratos Provisórios* (2006), afirma que *Paisagem com mulher e mar ao fundo* é um título que sugere uma maior distância de observação e, com ela, uma perspectiva intertextualizante mais abrangente, além de remeter de forma incontornável para a pintura e o gênero da paisagem, no caso, a impressionista.

De fato, numa primeira interpretação do título podemos relacioná-lo a uma pintura impressionista, já que o artista impressionista centrou-se, sobretudo, na paisagem e seu interesse voltou-se para a natureza, mais especificamente, sobre os reflexos ou efeitos sensoriais e visuais das imagens naturais para o observador.

O movimento impressionista, segundo Argan (1996, p.75), formou-se entre 1860 e 1870 e sua definição surgiu de um comentário irônico de um crítico a um quadro de Monet intitulado *Impressão, o nascer do sol* (*Impression, soleil levant*), sendo adotada por desafio pelos artistas nas exposições seguintes. Para o autor (1996, p.227), a impressão é um movimento do exterior para o interior, é realidade, é objeto que se imprime na consciência (sujeito) e diante da realidade manifesta uma atitude sensitiva.

Contudo, num segundo momento, quando lemos a narrativa, percebemos que os elementos que compõem o título, mulher e o mar, estão em constante tensão, uma vez que Hortense e Clara atribuem ao mar, alegoria do regime ditatorial vigente, a causa da morte de Pedro e de Horácio, desse modo os elementos que compõem esse título-tela se aproximariam mais do Expressionismo. Nas palavras de Argan (1996, p.227), é um movimento que se opõe como antítese do Impressionismo; diante da realidade manifesta uma atitude volitiva, por vezes agressiva, é, portanto, um movimento do interior para o exterior, ou seja, é o sujeito que por si imprime o objeto, e somente o Expressionismo, aponta o autor, coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da comunicação.

Assim, o que ocorre com Hortense e Clara no romance em relação ao mar e à realidade a que foram submetidas é uma atitude agressiva, que parte do interior para o exterior, estamos diante da angústia das personagens. Há, portanto, um jogo irônico com os elementos que compõem esse título-tela: a paisagem com mulher e mar ao fundo se desdobra em paisagem com mulher (à frente) e mar (ao fundo), ou o contrário, ou ainda, paisagem com mar e mulher (ambos) ao fundo.

Outro diálogo dentro do romance é com a arquitetura, relação que já vem sugerida pelo modo como se estrutura a narrativa e pela presença de definições sobre arquitetura retiradas de Le Corbusier, informação que a própria escritora nos revela na nota introdutória do romance, pela via intertextual, como vimos no capítulo anterior. Se pensarmos, por exemplo, nas três sequências que dão corpo à escrita textual de *Paisagem*, percebemos que elas se oferecem de forma livre, como blocos independentes, desatrelados de um encadeamento lógico ou de uma sintaxe narrativa pré-determinada. À medida que a leitura se processa, vamos capturando elementos do enredo que ficam suspensos, como se soltos no ar, e é por esses vãos ou brechas que circulamos em busca de apoios e pontos de referência, estabelecendo nexos ou intersecções entre os diversos dados.

As definições de arquitetura na fala de Horácio: “para quem a arquitetura é uma questão de espaço”, “é ordenar os volumes sob a luz”, é tornar as cidades “lugares de encontro e não de passagem”, são de Le Corbusier⁶.

Evidentemente não é o próprio arquiteto suíço nem a sua concepção arquitetônica pessoal que estão em relevo, mas as ressonâncias de seu pensamento numa escrita narrativa movida por impulsos análogos a esse modo de estabelecer vínculos essenciais entre o homem e o espaço. O que Horácio defende como projeto para as cidades é a liberdade de circulação, a viabilidade de movimentos que promovam o encontro entre os sujeitos e não o choque ou a indiferença. Trata-se de um espaço concebido como não-aprisionamento, aberto, porém, uma abertura planejada, com volumes ordenados sob a luz. E por que a defesa de tal ideal figura na narrativa de *Paisagem*? Porque ele existe como antítese ao pensamento ideológico de O.S., calcado na ausência de abertura e liberdade para os indivíduos, impedidos de circularem e de

⁶ “Charles-Edouard Jeanneret, conhecido por Le Corbusier, foi um arquitecto que constituiu um marco muito importante no desenvolvimento da arquitectura moderna. Com a publicação de «*Vers une Architecture*» (1923) ele adoptou o nome Le Corbusier, e dedicou todo o seu talento e energia à criação da uma nova e radical forma de expressão arquitectónica”. (Informação disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/icm/icm2000/icm33/Corbusier.htm>>, último acesso março de 2010).

manifestarem seus ideais, aprisionados como que em gaiolas físicas e mentais.

Então, podemos pensar a autora do romance Teolinda Gersão como uma arquiteta do texto literário; assim como a arquitetura possui a ânsia de integrar os espaços, a autora projeta/planeja desde o início um texto fragmentado e aberto que, por meio do diálogo com outros textos e com outras artes e pelo processo de leitura, necessita de uma integração de suas partes. Trata-se, portanto, de uma narrativa que foge aos modelos do romance tradicional, atrelado à linearidade cronológica; como o enredo vem em blocos, fragmentado, cabe ao leitor fazer as ligações necessárias para a construção do enredo e dos sentidos do texto.

Mas, é importante mais uma vez ressaltar em relação ao romance em estudo, que o diálogo do texto literário com as outras artes se dá, sobretudo, no aspecto formal da narrativa, em seus procedimentos construtivos que vão sendo responsáveis também pela significação da narrativa. Desse modo, o diálogo com o pictórico e o arquitetônico vai sugerindo uma metáfora visual e semântica para a construção do texto narrativo, pois, à medida que nós, leitores, entramos em contato com as descrições das telas pintadas por Hortense, suas reflexões sobre o pintar, com os projetos de Horário e suas definições de arquitetura, visualizamos cenas e imagens que representam momentos vividos pelas personagens:

Pintar converteu-se num exercício absurdo, numa forma rudimentar de evasão. Tocar com as mãos a tela branca e ir levantando a pouco e pouco a superfície, descobrindo todas as coisas submersas, deixá-las vir suavemente a si, ajudá-las a atingir a sua própria identidade, o tom exacto, havia um tom exacto que ela procurava sempre, e também uma maior profundidade e transparência, o rigor obsessivo da luz, o suave movimento dos volumes, que não existiam nunca em si próprios, mas apenas no equilíbrio das suas relações recíprocas, nas múltiplas constelações das suas formas [...]. (GERSÃO, 1982, p.74).

Aqui, é possível tecer um paralelo entre a personagem que inicia seu processo de pintura, diante da tela branca, e o processo de escrita do próprio romance, a escritora diante do papel em branco e o início de seu processo de criação. A necessidade de escolha das cores

para a tela, a seleção vocabular e os jogos com a palavra para a composição do romance, a busca de imagens para a composição da tela, que na verdade é texto. O desejo de mostrar outra realidade, uma maior profundidade, de extrapolar o visível, mas, ao mesmo tempo, uma transparência, pela concretude das formas, de conseguir por meio do texto uma materialização, um diálogo com o pictórico. Uma narrativa que espelha a si mesma, ao lançar um olhar “narcísico” para descrever o fazer pictórico da personagem, na verdade, reflete sobre seu próprio fazer.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* destaca-se, portanto, o trabalho composicional de interação do texto literário com a pintura e a arquitetura, aproximando o texto literário (arte temporal) dessas outras artes (artes espaciais) por meio da seleção vocabular, do uso de termos próprios da pintura e da arquitetura, do jogo com as palavras, com as cores, o que proporciona ao leitor uma visualidade, uma plasticidade do texto literário. Tal diálogo intensifica-se ainda mais graças ao rompimento das barreiras preestabelecidas para o gênero romanesco, com o intuito de se obter maiores efeitos de sentido para o texto literário, abrindo-o a novas propostas de estruturação narrativa.

A escritora se vale, portanto, de elementos de outras artes que permitem transpor a linguagem verbal para fazê-la dialogar com outros sistemas sógnicos. O texto literário se (con)funde, então, com uma arte espacial, mas sem abandonar suas características intrínsecas de arte temporal, o que ocorre é uma maleabilidade da linguagem verbal para acolher técnicas pictóricas, ou seja, quando realizamos a leitura do romance, a linguagem se materializa de modo a atingir outras esferas de funcionamento estético e gerando, assim, novas possibilidades de significado. Contudo, mesmo se abrindo para outras artes, a palavra é o elemento fundamental nessa *paisagem*, permitindo o traçado de múltiplas faces e prismas. Aqui cabe lembrar a fala de Roland Barthes (1999, p.170) sobre a particularidade da literatura que, nas palavras do autor, é feita de linguagem, ou seja, de uma matéria que já é significativa

no momento em que a literatura dela se apodera: “é preciso que a literatura *deslize* para um sistema que não lhe pertence, mas que funciona apesar de tudo com os mesmos fins do que ela, isto é: comunicar”. De fato, o deslizar da literatura é necessário, pois ela não pode se conformar aos moldes da língua nem a uma ideologia dominadora; a palavra literária enquanto escritura, é um dizer que escapa ao que lhe querem impor como função. Por isso, a comunicação que a literatura promove assume uma feição singular, porque o “deslize” da palavra implica o seu deslocamento, a sua deslexicalização e a germinação de novos sentidos.

Vejamos o seguinte trecho do romance, uma reflexão de Hortense sobre seu próprio fazer, sobre sua pintura, o que ela vê ao olhar a tela:

um labirinto escuro, viu olhando a tela, um espaço interrompido, cortado, cruzado com intersecções de outros espaços, crescia em profundidade e não terminava em nenhum lugar, um espaço bloqueado, sitiado, divergindo a partir de uma mancha clara, os braços doíam-lhe de repente e as mãos perdiam a firmeza do traço, alguém lhe trouxe uma chávena de café e ela soube que não iria trabalhar mais nesse dia, uma súbita vontade de andar, de quebrar andando a sensação de bloqueio [...]. (GERSÃO, 1982, p.73-74)

Notamos nesse trecho a presença de elementos disfóricos que vão acentuando ou carregando as tintas do sema bloqueio: as expressões “labirinto escuro”, “espaço interrompido”, “espaço bloqueado”, “espaço sitiado”, não só intensificam o desejo obsessivo da personagem por um espaço em que possa inscrever/traçar suas metas e imagens de abertura, como também ratificam essa impossibilidade, expressa nos adjetivos (cortado, bloqueado, sitiado). São marcas que corroboram e reafirmam o ambiente opressor instaurado pelo contexto histórico e político da ditadura salazarista revisitado pela narrativa e também a atmosfera labiríntica vivida pelas personagens.

Nessa tela-escrita, o labirinto desempenha papel fundamental, porém, não é o teor mítico contido nessa imagem o que a narrativa coloca em relevo, pois o que nos interessa é a materialização espacial dos efeitos vindos dessa figura na paisagem do romance.

Assim, a sensação de círculo ou de espiral em que o sujeito se abisma ou se

enclausura, a existência de pistas falsas ou enganosas que o projetam num beco sem saída, o terror que esse fechamento provoca, a falta de orientação ou apoio que o conduza a soluções, o colocar-se do sujeito frente a frente consigo mesmo, o adiamento da solução ou da resolução do enigma, a sensação de impotência contra um poder mais forte – enfim, todos esses aspectos estão presentes na imagem/figura do labirinto. Espécie de metáfora da própria narrativa, ele não poderia deixar de figurar também na tela que Hortense vislumbra em seu contato com a pintura. Afinal, é essa experiência labiríntica que dela se apodera, tanto na vida quanto na própria escrita narrativa.

Desse modo, a reiteração das mesmas imagens e a carga semântica dos termos empregados na composição do quadro permitem-nos pensar na visualização da própria estrutura composicional arquitetônica do romance, uma vez que *Paisagem com mulher e mar ao fundo* aparece a nós, leitores, como uma narrativa não linear, com tempo, espaço e enredo fragmentados, como vimos no segundo capítulo.

Os vários diálogos que se operam dentro do romance são o nosso fio condutor de sentido, espécie de fio de Ariadne, que nos ajuda a compreendermos a estrutura do romance e aquilo que ele pretende significar. Trata-se, portanto, de uma metáfora para a própria construção do romance, para o próprio discurso narrativo que vai sendo materializado; na realidade, o texto narrativo é esse “labirinto escuro” do qual nos fala a personagem. Assim, o que é visto na tela nos remete à atmosfera fragmentária e labiríntica do próprio romance, convertendo-se num exercício metatextual e intertextual de leitura. Ou, como reconhece Caretti (2009, p.30), a escrita de Teolinda pode ser considerada labiríntica pela trama de sua construção.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* parece despontar o projeto estético da escritora Teolinda Gersão em escrever um romance no qual a construção narrativa exige um trabalho de reconstrução e reorganização, por parte do leitor, do universo ficcional criado por

ela. Como vimos em nosso segundo capítulo, o leitor só possui uma imagem de totalidade do texto ao final da leitura do romance, num processo de montagem das partes.

Barthes (1999, p.27-29) afirma que durante muito tempo os escritores não consideravam possível a literatura refletir sobre si mesma, só mais tarde com o advento do que ele chama de consciência burguesa, é que a literatura começou a olhar para si mesma e tornou-se então, nas palavras do autor, “objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura”. Como escritora contemporânea, Teolinda Gersão já está distante desse advento da consciência burguesa e da abertura para a auto-referencialidade da escrita, revelando em sua obra a maturidade desse percurso histórico que parece ter atingido seu clímax. Desse modo, sua narrativa tornou intensa essa autoconsciência em que já não é possível mais se satisfazer somente com um objeto que se olha e fala sobre si mesmo, mas sim com uma metalinguagem que denuncia a sua própria impossibilidade de dar conta desse objeto; tanto o sujeito quanto sua narrativa se tornaram precários e dilacerados demais para serem apanhados como imagens de totalidade ou certeza.

A interação da literatura com o pictórico ganha outros matizes graças à presença da técnica descritiva, a qual atua na narrativa como os elementos “close up” cinematográficos; é como se o leitor estivesse sondando cada detalhe da cena por trás de uma câmera. O recorte minucioso das cenas por meio da focalização e caracterização de seus detalhes é um procedimento constante na ficção de Teolinda.

A descrição, segundo Aguiar e Silva (2005, p.740), no texto do romance transmite parte importante da informação sobre as personagens, os objetos, o espaço e o tempo em que decorrem os eventos e são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico (*locus amoenus*) ou disfórico, idílico ou trágico (*locus horrendus*), inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese.

Voltando à cena inicial do romance, temos uma rica descrição do ambiente em que se

encontra a personagem, que é retomada várias vezes ao longo do romance, em especial na primeira parte, constituindo cenas-paradigmas, como vimos em nosso segundo capítulo. É como se o leitor estivesse diante da descrição de um quadro, com seus mínimos detalhes, suas cores e objetos:

A escura consola, com tabuleiros de fruta e uma jarra de vidro coalhado, que terminava num folho azul, o relógio de metal, de mostrador redondo, entalado entre dois livros, na segunda prateleira da estante, o tapete quadrado de sisal, a cadeira de balanço, junto da janela [...]

A passagem acima, marcada pela aproximação do foco-olhar em relação aos objetos, vai revelando os conflitos interiores travados entre a personagem e o mundo, pois as qualificações “escura”, “coalhado”, “entalado” sugerem a estagnação e o estado sombrio em que também Hortense se encontra.

O que se via da **janela**: um campo com árvores dispersas, alguns telhados emergindo de onde em onde, **um chão amarelo** de restolho, clareiras de terra nua. Escasseava, portanto, **o verde**, e quando se olhava assim de longe, de dentro da casa, numa manhã de **neblina, a cor das árvores, na linha do horizonte**, era igual à do céu, apenas ligeiramente mais **escura**. (GERSÃO, 1982, p.9, grifos nossos)

[...] a **janela, quadrado de vidro** aberto sobre o céu, entre cortinas brancas, e para lá da janela, mas tão perto que quase tocava os vidros, crescera pé de romãzeira. Ramos alargados, cobertos de miúdas, finas, folhas verdes, encimados por flores abertas que oscilavam ao sol, deslizando devagar, diante dos seus olhos, para que ela corresse depressa e apanhasse de uma vez ambas as **cores, vermelho e laranja nítidos, brilhantes, luminosos** [...] (p. 10-11, grifos nossos)

Poderíamos pensar a janela como moldura de uma tela que vai sendo construída pelos elementos descritivos e também visualizada de dentro de outro espaço pela personagem. Além disso, podemos ver a construção de três molduras: a primeira é a da tela-texto, vista pelo leitor que visualiza a cena de fora, posição privilegiada, pois tem a visão das outras duas molduras: o todo do espaço descrito do ambiente em que se encontra a personagem e o que se está fora da janela; a segunda moldura, o espaço interno da casa e a terceira, o espaço externo, a tela visualizada pela personagem através da janela, formando uma espécie de pintura da paisagem.

O texto-imagem ou cena pictórica é construído de palavras que transmitem essa montagem de plasticidade, devido à disposição das palavras, espaços em branco, períodos iniciados em letras minúsculas e a escolha de elementos próprios da pintura como a exploração das cores e a composição da paisagem: **um campo com árvores dispersas, as cores amarelas, verdes, cores escuras, linha do horizonte**, que vão sendo responsáveis pela formação dessa cena pictórica. O “quadro de vidro” espelha a própria narrativa e sugere, mais uma vez, a reflexão sobre o próprio fazer literário em interação com outros procedimentos estéticos.

Podemos depreender, portanto, que no romance a materialização do texto, oferecendo-se como visualização plástica, é uma técnica composicional constante. Vejamos em mais um trecho da narrativa como o pictórico se entrelaça à linguagem narrativa:

a estrada ladeada de pinheiros, a terra branca, arenosa, coberta de caruma e cardos, adiante as casas de um povoado, baixas, com janelas fechadas, não há ninguém nas ruas irregulares, calcetadas de pedras, de novo a estrada, a paisagem aberta, até onde a vista alcança,
Um barco voltando. A sua sombra deslizando, paralela, sobre a água. (GERSÃO, 1982, p.126)

Somos colocados diante de um quadro “pintado”-narrado, em que afloram elementos descritivos, os sinais de pontuação, a disposição das palavras num gesto interminável, dando concretude ao que é flagrado pelo olhar da personagem. No cenário descrito destaca-se o aspecto desolado do espaço, a ausência do elemento humano, a incomunicação (“janelas fechadas”), enfim, uma “paisagem aberta” porém inerte, sem vida, em que somente a vista se movimenta como verdadeiras pinceladas de elementos visuais modalizados pelos adjetivos e características que sugerem sua distribuição pelo espaço: “ladeada de pinheiros”, “a terra branca, arenosa”, “paisagem aberta”. Note-se também o jogo com a perspectiva, sugerido em “adiante as casas de um povoado” e o segmento “até onde a vista alcança”, em que visualizamos ao longe a visão de um barco retornando. A colocação do barco, mais uma vez despontando na narrativa, além de retomar os sentidos já configurados pela diegese (o retorno

dos que estavam além mar graças ao fim do regime salazarista), ganha relevo em virtude do recorte plástico criado pela linguagem – “A sua sombra deslizando, paralela, sobre a água”.

Há, portanto, por meio da configuração múltipla de cenários e linguagens interligados e que vão se sobrepondo, uma Paisagem em que fundo e figura se (con)fundem. Construto complexo, revelando-se os bastidores da criação literária, mas adensando-se os fios de sua trama compositiva.

Paisagem com mulher e mar ao fundo pode ser, portanto, lido/visualizado como um complexo pictórico-arquitetônico, na medida em que o processo de leitura depende de uma montagem das partes da narrativa, para se ter uma compreensão do enredo, impulsionando-nos a uma leitura atenta dos processos composicionais que se materializam no texto. Certamente, um romance que se destina a leitores privilegiados, dispostos a imergir nesse universo do qual não saímos impunes nem sem marcas. Algumas destas são, por um lado, o exercício de uma percepção intensa e duradoura de um cenário que resiste à opressão graças às suas potencialidades criativas de linguagem; por outro, o contato com uma obra que, apesar de escrita em 1982 e inserida numa determinada paisagem histórica, ultrapassa essa moldura pela atualidade de suas estratégias de composição ficcional.

PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO: UMA NARRATIVA SINGULAR

Assim como Hortense, protagonista do romance, nossa sensação primeira no contato com *Paisagem com mulher e mar ao fundo* é o desconforto ao mergulharmos em um universo que nos engole e nos deixa desorientados, em desespero, como náufragos buscando apoio em escombros e fragmentos. Não por acaso somos colocados de súbito diante da cena inaugural da narrativa – uma tempestade marítima – metáfora do estado caótico do sujeito sendo tragado pela pulsão de morte. Violada sua individualidade e roubados os elementos essenciais que sustentam o sentido de sua existência, resta o drama de uma ficção que busca reorganizar as sobras, os fragmentos e ruínas do todo perdido. Assim, personagens como Pedro e Horácio, que morrem vitimados pelo regime opressor, ou exiladas como Gil, ou em fuga, caso de Elisa, a resistência de Casimira e em maior parte do romance a interioridade fragmentada de Hortense e Clara, tentadas pelo desejo de cometer suicídio - eis a matéria a ser capturada pela narrativa como peças de uma montagem que exhibe a fratura como sua marca fundamental.

O que se destaca, porém, nessa *Paisagem* não é apenas a problemática conflituosa do ser humano e os efeitos de sua interioridade destruída pelos embates com uma atmosfera opressora, mas o modo como se estrutura essa problemática por uma escrita que coloca em cena (em tela) procedimentos estéticos para a (re)construção de sua matéria ficcional fraturada. Como vimos em nossa análise, a narrativa desse romance de Gersão se apresenta como fragmento, existindo como prolongamento e reflexo do esfacelamento do sujeito, daí se fazer como ruptura com as normas linguísticas e com os moldes preestabelecidos para o gênero romanesco.

Apresentando-se assim, o romance da autora solicita intensamente a participação do leitor, sua leitura atenta para desvendar os meandros da trama narrativa, compreender os porquês das manifestações turbulentas do interior das personagens e

desvendar a fragmentação textual e o jogo que a linguagem estabelece com outros textos e signos.

Dessa forma, a estratégia que Teolinda Gersão encontrou para romper com os arquétipos pertencentes ao imaginário português sedimentado ao longo dos séculos foi construir uma narrativa que coloca sujeito e escrita refletidos numa espécie de espelho partido. O mundo interior fragmentado das personagens, ocasionado pelo peso da história, é encenado pela escrita, tal como Piteri revelou em seus comentários (2004), e que recuperamos em nossas análises do romance.

Ocorre no texto de Gersão, portanto, como em grande parte da ficção contemporânea, uma quebra da imagem de totalidade e de centralidade, bem como da visão monolítica, de modo que, diferentemente da narrativa tradicional, ela não aponta os elementos ficcionais como norte para a leitura. Daí o leitor se deparar com um texto que se faz por meio de pedaços soltos a que o ato de leitura vai dando sentido, integrando as partes estilhaçadas do sujeito e da escrita. Uma escrita que coloca em relevo personagens destroçadas pelo meio opressor em que estão submersas, o que metonimicamente reflete a situação abismal da própria nação diante da ditadura salazarista ou dos muitos povos que sofreram com regimes opressores e da própria narrativa, que se apresenta ao leitor como um labirinto.

Nesse sentido, é interessante destacar o papel desempenhado pelo título da obra, o qual já nos remete desde o início da leitura a um texto em que os elementos que o compõem se encontram sobrepostos ambigualmente e em constante tensão: a mulher e mar. De um lado, a figura da mulher, fragilizada pelas circunstâncias que a rodeiam; de outro, a imensidão do mar, carregando conotações disfóricas como a opressão, a guerra e a morte.

Outro aspecto que convém assinalarmos como traço característico dessa ficção é

a presença do olhar feminino, por meio de uma movimentação plena de tensões e desdobramentos acionados pela perspectiva de Hortense. Personagem que, como vimos, oscila entre pulsões de vida e de morte, em sua tentativa de romper com as malhas do fascismo e as perdas que esse regime lhe imputou, mas que consegue, ao final da narrativa, optar pela vida. Cabe ressaltar que não se trata de uma escrita feminista ou de uma visão que favoreça o posicionamento da mulher com a afirmação dos clichês próprios dessa condição, mas, sim, uma escrita que mobiliza as personagens, sejam mulheres (Hortense, Clara), sejam homens (Horácio, Gil), capazes de agenciarem sua consciência crítica que os leve à libertação de sistemas autoritários.

Desse modo, a singularidade de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* está em colocar em discussão reflexões atuais sobre como se processa o fazer literário na contemporaneidade e sobre a fragmentação do sujeito em seu embate com o mundo. Por meio de um olhar feminino e de uma escrita intimista que subverte os limites do gênero romanesco, percebemos um desejo de quebrar toda tentativa de permanência de autoritarismos, seja na linguagem, seja na interioridade dos sujeitos.

Paisagem tem, portanto, como proposta, ser uma literatura capaz de revisar criticamente os modelos, tanto na esfera da consciência escritural quanto no âmbito da vivência do sujeito enquanto ser dilacerado pela condição histórica adversa às suas legítimas necessidades pessoais.

Ao ser concluída a Paisagem, encontramos mais uma imagem que brota da tela-escrita, trazendo luminosidade ao traçado obscuro em que o cenário humano veio buscando se afirmar. Trata-se do filho de Clara, corpo que nasce para um último arremate dessa pintura textual, “experimentando bruscamente o ar e o espaço, o choque da sombra contra a luz.” (GERSÃO, 1982, p.147).

BIBLIOGRAFIA

a) De Teolinda Gersão:

GERSAO, T. **Paisagem com mulher e mar ao fundo**. 1.ed. Lisboa: O Jornal, 1982.

_____. **Os guarda-chuvas cintilantes**. Lisboa: O Jornal, 1984

_____. **O silêncio**. 4.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

b) Sobre Teolinda Gersão:

ALVES, C. F. Não Gosto dessa Conversa de Escrita de Mulheres. Entrevista com Teolinda Gersão. In: **Jornal de Letras**, nº34, 1982.

BRANCO, L. C. Encontro com escritoras portuguesas. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v.13, n.16, p.108, jul./dez. 1993.

_____. Teolinda Gersão: a cintilância da imagem: encontros com escritoras portuguesas). **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 14, n.16, jul/dez 1993.

_____. Traços de um mal estranho: a ficção portuguesa contemporânea. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v.17, n. 21, p. 25-44, 1997.

BRIDI, M. V. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. **Todas as letras**, São Paulo, v.7, n.7, p.75-81, 2005.

BUESCU, H. C. Corpo, invisibilidade e divisão: metáforas da identidade em Teolinda Gersão e Bernardo Carvalho. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, n. 3/4, p.25-41, 2002.

CARETTI, A. C. da S. **Teclas paralelas: a dimensão literário-musical em Os teclados, de Teolinda Gersão**. Dissertação de mestrado Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, 2009.

CARVALHO, J. V. **Um encontro através das palavras**: leitura da obra ficcional de Teolinda Gersão. Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 2003.

DÉCIO, J. O Silêncio e Paisagem Com Mulher e Mar Ao Fundo de T.G.. In: **Novos Ensaios de Literatura Portuguesa**. Organização e Apresentação de Carlos Alberto Iannone e Jorge Cury. UNESP, Araraquara, 1986.

DIAS, M. H. M. **O pacto primordial entre mulher e escrita**: Teolinda Gersão e a

atual prosa feminina portuguesa. São Paulo: Scortecci, 2008.

_____. O poder, a palavra e a mulher na escrita de Teolinda Gersão. **Anais de Estudos Literários**. São Paulo, v. 2, p.190-196, 1994.

_____. A presença de elementos míticos na narrativa de Teolinda Gersão. **Notandum**, Murcia, n. 7. Disponível em: < <http://www.hottopos.com/notand7/heloisa.htm> > Acesso em: 25 abr 2008.

_____. Teolinda Gersão e a ficção portuguesa contemporânea. In: **Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**., 13. *Actas*. Rio de Janeiro, [s.c.p.]1990.

_____. Teolinda Gersão: uma voz expressiva da ficção portuguesa contemporânea. **Letras & Letras**, Porto, v.5, n.60, p. 16, 1991.

DUARTE, O. M. C. Teolinda Gersão: a escrita do silêncio. **Repositorium**, Braga, 2005. Disponível em: < <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5620> > Acesso em: 28 dez 2009.

FARIA, A. B. Memória: a intimidade que nos concedem. (Ensaio sobre o romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*). In: **Revista Garrafa**, vol.12, janeiro-março de 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa12/angelabeatriz_memoria.html> Acesso em: 24/05/2010.

GOMES, A. C. O romance da resistência. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**. São Paulo, ano 12, n.3, p. 71-84, 1986.

JASTRZNBSKA, A. Os guarda-chuvas cintilantes de Teolinda Gersão: um curioso jogo entre a vida e a escrita. **Quadrant**, Montpellier, n.19/20, p. 91-111, 2002/2003.

LIMA, I. P. Ainda há contos de fadas? O caso de Os anjos de Teolinda Gersão. Disponível em: http://www.teolinda-gersao.com/art_limaisabelpires.htm. Acesso em: 09 ago 2007.

LUCAS, F. Música das esferas. **Jornal de Letras, Artes & Ideias**. Lisboa, 19 out 1999. p. 21.

_____. Os sons que organizam mundos externos e interiores. Disponível em <www.teolinda-gersao.com/art_lucasfabio.htm>. Acesso em: 15 out 2006.

MAGALHÃES, I. A de. **O tempo das mulheres**: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1987.

_____. A violência nas palavras. **Jornal de Letras, Artes & Ideias**. Lisboa, ano 10, n.408, p. 16-17, mai 1990.

_____. Dois exemplos: Teolinda Gersão e Agustina Bessa Luís. In:_____ **O Sexo dos Textos**. Lisboa: Caminho,1995.

MALHEIRO, M. H. Paisagem : Espelho do Mundo. **Jornal de Letras, Artes & Ideias**. Lisboa, n°45, de 9 a 22 de Novembro de 1982.

MARQUES, A. M. S. Os tons do silêncio em Os teclados, de Teolinda Gersão. **Quadrant**, Montpellier, n.18, p. 133-145, 2001.

MARQUES, C. V. Teolinda Gersão no ciclo do cavalo. **Jornal de Letras, Artes & Idéias**, Lisboa, ano9, n.390, 28 dez. 1989 a 04 jan. 1990.

MARTINHO, F. Teolinda Gersão: contadora de histórias. **Jornal de Letras, Artes & Idéias**, Lisboa, 14 fev. 1996.

MENDES, M. P. A metaleitura da voz narrativa feminina em Clarice Lispector e Teolinda Gersão. **Via Atlântica**, São Paulo, n.1, p.100-107, 1997.

MONEGAL, E. R. Tradição e renovação. In: MORENO, C. F. (Coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 132-159.

MOREIRA, W. J. Da angústia e da solidão: o ir e vir da consciência humana. **Cadernos Cespuc de Pesquisa**, Belo Horizonte, n.12, p. 173-178, 2003.

OLIVEIRA, M. L. W. Cartografia de desejos e arte em Teolinda Gersão. **Actas do VIII Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas**. São Tiago de Compostela, Galiza, 18/23 de julho, 2005.

_____. Destinos e desejos femininos em *O Silêncio*, de Teolinda Gersão. In: ORNELAS, J. **Word an Body**. Actas do Colóquio Escritores Contemporâneos da Lusofonia. Universidade de Utrecht (em preparação).

PEDROSA, I. Interessa-me captar o inconsciente em Relâmpagos. Entrevista com TG. **Jornal de Letras**, n°103, 1984.

PINTO, E. B. Dez Perguntas a Teolinda Gersão. Entrevista. **Seixo Review**, Fall-Winter, 2004.

PITERI, S. H. de O. R. A fragmentação discursiva como reflexo da tradição subvertida pela paisagem da janela. **Mealibra** – Revista de Cultura, n.15, série 3, inverno 2004/2005. Centro Cultural do Alto Minho.

RITA, A. et al. **Retratos Provisórios**. Lisboa: Roma Editora (Coleção “FACES de Penélope”, n.º 2), 2006.

SANTOS, J. R. dos. **Sob o signo do poder, escrita e subjetividade, em Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2006.

SILVA, L. C. B. **Do romance de formação à deformação do romance: o silêncio, os teclados e as horas nuas**. 2003, 151f. Tese (Doutorado). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

SILVA, R. Os teclados, de Teolinda Gersão: um anjo no trapézio. *Jornal de Letras, Artes & Idéias*, Lisboa, 2 a 15 jun, p. 25, 1999.

SIMÕES, M. L. N. **Narrativa portuguesa**: em processo de fragmentação. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. A ficção portuguesa na proximidade do terceiro milênio. **Quinto Império**, Salvador, n.6, p. 139-144, 1. sem. 1996.

SOUSA, I. M. L. A. **Teolinda Gersão**: o processo de uma escrita. 1988. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1988.

c) Geral

AGUIAR e SILVA, V. M. de. **Teoria da Literatura**, 8ed. Coimbra: Almedina, 2005.

ANDRADE, C. D. de. Paisagem: como se faz. In: **As impurezas do branco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ANGENOT, M. et al. **Teoria literária**: problemas e perspectivas. (Trad. de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira). Lisboa: Dom Quixote, 1995.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (Trad. De Denise Bottman e Federixo Carotti; prefácio de Rodrigo Naves).

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. (Trad. de Antônio Pinto de Carvalho). São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1959.

ARNAUT, A. P. D. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**: fios de Ariadne – máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

ARRIGUCCI Jr, D. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973.

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, R. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BHABHA, H. **O local da cultura** (Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves). Belo Horizonte: UFMG, 1998.

Bíblia Sagrada. (Trad. do hebraico e grego pelos monges de Maredsous). São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BUESCU, H. C. et al. (org.), **Floresta Encantada**: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: D. Quixote, 2001.

CAMPOS, H. **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CÂNDIDO, A. et ali. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1973.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: **Revista Literatura e Sociedade 2**. São Paulo: USP, 1997.

COMPAGNOM, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.

FREITAS, M. T. de. **Literatura e História**: o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[?]

_____. **Palimpsestes**: La littérature au second degré. Paris : Éditions Du Seuil, 1982.

GOMES, A. C. **A Voz Itinerante**: ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo. São Paulo: Edusp, 1993 (especialmente p.73-82, 107-109. Entrevista p.159-167).

GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **Museu movente**: o signo da arte em Marcel Proust. Tese de Livre Docência, UNESP, São José do Rio Preto/SP, 1997.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução de

Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: 1991.

_____. **Narcissistic narrative:** the metafictional paradox. New York e London: Methuen, 1984.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOURENÇO, E. **Mitologia da saudade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Labirinto da saudade:** psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

LUKÁCS, G. **La novela histórica.** México: Ediciones Era, 1966.

_____. O Romance como Epopéia Burguesa. In: **Revista Ad Hominem** 1, Tomo III, Música e Literatura. São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

MAGALHÃES, R. C. de. A pintura na literatura. In: **Revista Literatura e Sociedade** 2. São Paulo: USP, 1997.

MARTINS, A. A. de P. A Literatura Portuguesa Contemporânea Enquanto Descoberta da Memória da Nação. **Actas do Congresso Os Descobrimientos Portugueses nas Rotas da Memória.** Universidade Católica, Viseu, 1999.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance.** Porto Alegre: Globo, 1972.

NITRINI, S. **Literatura comparada:** história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 2000, (Acadêmica16).

OLIVEIRA, V. S. de. **Poesia e pintura:** um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

PAZ, O. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUND, E. **Abc da literatura.** Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.

RABELO, S. A. **O narrador: do tradicional ao moderno.** 2005, 157f. Tese (Doutorado). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.

_____. O narrador: do tradicional ao moderno. In: **Revista eletrônica Via Litterae.** Anápolis, v.1, n.1, p.240-255, jul./dez. 2009. Disponível em: <WWW.uncseh.ueg.br/vialitterae>, último acesso em março de 2010.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia.** Coimbra: Almedina, 2000.

RIEDEL, D. C. (Org.). **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988.

ROANI, G. L. Sob o vermelho dos cravos de abril: literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras,** Curitiba, n. 64, p. 15-32, 2004.

- ROSENFELD, A. **Texto/contexto**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSIGNOLI, Margareth M. J. A. A revolução na literatura portuguesa. In: **Revista do CESP** – vol.24, nº.33, jan/dez, 2004.
- SANTAELLA, L.; NOTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTOS, D. A. O continente: um romance histórico tradicional ou um novo romance histórico? **Akrópolis** Umuarama, v. 17, n. 3, p. 123-129, jul./set. 2009.
- SARAMAGO, J. **Objeto Quase**. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.
- SEIXO, M. A. **A palavra do romance**: ensaios de genealogia e análise. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.
- SOURIAU, E. **A correspondência entre as artes**: elementos de estética comparada. Tradução de Maria Cecília de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.
- STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- TACCA, O. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução Ana Mafalda Leite. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Mem-Cintra: Publicações europa-américa, 1962.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, ____/____/____

Assinatura