



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

JULIANA MORAIS BELO

**UMA CASA QUE SE ESCRIVE NA PAISAGEM: *PAISAGEM COM MULHER E
MAR AO FUNDO*, DE TEOLINDA GERSÃO**

**CAMPINAS
2015**

JULIANA MORAIS BELO

**UMA CASA QUE SE ESCRIVE NA PAISAGEM: *PAISAGEM COM MULHER E
MAR AO FUNDO*, DE TEOLINDA GERSÃO**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em Teoria e
História Literária, na área de Teoria e Crítica
Literária**

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes

**Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna
Juliana Moraes Belo e orientada pelo Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes**

**CAMPINAS
2015**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 33003017

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

B418c Belo, Juliana Moraes, 1987-
Uma casa que se escreve na paisagem : *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão / Juliana Moraes Belo. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Marcos Aparecido Lopes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Gersão, Teolinda, 1940-. Paisagem com mulher e mar ao fundo - Crítica e interpretação. 2. Literatura portuguesa - Séc. XX. 3. Crítica. 4. Paisagem na arte. 5. Pintura. I. Lopes, Marcos Aparecido, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A house written into the landscape: *Landscape with sea woman in the background*, by Teolinda Gersão

Palavras-chave em inglês:

Gersão, Teolinda, 1940-. Landscape with sea woman in the background - Criticism and interpretation

Portuguese literature - 20th century

Criticism

Landscape in art

Painting

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Aparecido Lopes [Orientador]

Jefferson Cano

Antonio Augusto Nery

Data de defesa: 26-02-2015

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

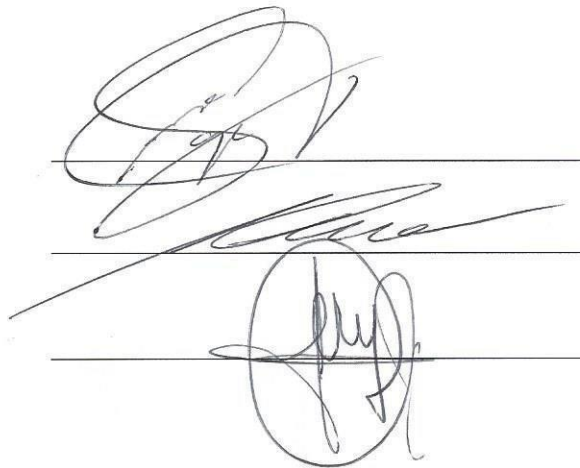
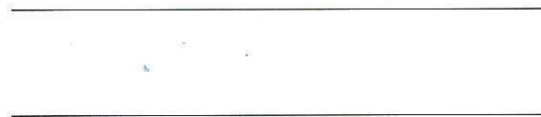
Marcos Aparecido Lopes

Jefferson Cano

Antonio Augusto Nery

Mário Luiz Frungillo

Arnaldo Pinto Júnior

Three handwritten signatures are written on three horizontal lines. The first signature is at the top, the second in the middle, and the third at the bottom. They are all in black ink and appear to be cursive or stylized.Two empty horizontal lines are provided for signatures, corresponding to the names Mário Luiz Frungillo and Arnaldo Pinto Júnior.

IEL/UNICAMP
2015

A Thiago de Oliveira, de mãos dadas. À Ísis – meu
passarinho, minha aula de poesia. À Juliana Santos, prima Ju.
À Liviane Santana, pelo incentivo além-mar.

AGRADECIMENTOS

“Brindo à casa, brindo à vida, meus amores e minha família”

O Rappa

Nessas páginas, deixo transcrito o meu mais profundo agradecimento. Foram anos de muito aprendizado, adaptações, superações e muita coragem. Muitas pessoas ficaram me ajudando à distância, outras se fizeram presentes. É com um sentimento de extrema gratidão que deixo registrado o nome de todos.

Aos meus pais, Jósimo Alves Belo e Antoninha Pereira Morais Belo, dois filhos do campo e da terra – meu mais profundo agradecimento por me ensinarem a ler o mundo, a gostar do campo e a ser parte da terra. Obrigada pelos livros que ganhei de presente, pelas viagens da minha infância e pela oportunidade de conhecer tantas histórias incríveis. Agradeço também aos pais que o destino e a vida me deram de presente: Benedito dos Santos Pereira e Ana Lúcia Santos Gama, padrasto e madrastra. Aos meus irmãos, Catarina Maura Morais Belo e Caio Alexandre Morais Belo, pelo apoio, pela torcida de sempre. Ao meu caçula, Matheus, pela doçura de menino. À Marina Gama, irmã que chegou de mansinho.

À família Oliveira, pelos momentos tão felizes e de muita união. À minha sogra, Dilma dos Remédios Dutra de Oliveira, pelo carinho de mãe.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos e sem a qual esse trabalho não seria possível.

Aos meus professores do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL – Unicamp pelas incríveis aulas e por tantos conhecimentos compartilhados: Francisco Foot Hardman, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Antonio Siscar e Eduardo Sterzi. Ao longo dessa minha jornada de estudos, outros professores se somaram e o meu agradecimento é imenso: Pedro Serra, pelas belas aulas de poesia portuguesa, Sofia de Sousa Silva, por ter discutido meu trabalho no Seminário de Teses e Andamentos, Lílian Jacoto, pelos quinze minutos de conversa.

Ao meu orientador Marcos Aparecido Lopes, pela oportunidade, pela aposta e pela compreensão. Obrigada por simplesmente dizer sim, quando seria mais prático e seguro dizer não.

À professora Márcia Manir Miguel Feitosa, por ter me apresentado ao

romance de Teolinda Gersão, pelos ensinamentos durante a graduação em Letras na Universidade Federal do Maranhão e pela amizade tão sincera.

À Janice Inês Nodari, que mesmo longe me ajudou a escolher caminhos que até então se apresentavam tão incertos.

A todos os meus professores da graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, sem os quais, não teria chegado aqui: Eva Maria Chatel, Sonia Almeida, Maria Aracy Bonfim, Graça Correa.

À professora Ida Alves, da Universidade Federal Fluminense, pelas contribuições nos estudos de paisagem e poesia portuguesa contemporânea. Agradeço a participação e as contribuições como membro da minha banca de qualificação e todo o cuidado com a leitura do meu trabalho. Ao professor Jefferson Cano, pela participação na minha banca de qualificação e de defesa. Desde o momento que nos conhecemos fui agraciada com gentileza, sorriso largo e energias positivas. Agradeço todas as contribuições acadêmicas. Ao professor Antonio Augusto Nery, obrigada por aceitar participar da minha banca de defesa em condições tão adversas.

Aos amigos que deixei em São Luís e que torceram para que tudo desse certo. Às minhas “Pagus”: Brenna Lima, Andréia Dellano Nunes, Carolina Rabelo e Lívia de Oliveira. Obrigada pela amizade tão sincera, pelas palavras de incentivo, pela torcida e pelo apoio. Ainda sento nas escadarias para sempre me lembrar que sou apenas uma pessoa cheia de sonhos que gosta de misturar chocolate com refrigerante. Carrego vocês no meu coração, na minha vida, nas minhas leituras. Amo vocês da mesma forma que amo brigadeiro.

À Mariana Queiroz, Ana Luiza Pinheiro, Camila Vieira, Isa Lorena Castro, Dandara Mesquita, Gladys Pinto, Joelly Coimbra, Emanuelle Figuerêdo.

À Ana Paula Nava Piorsky e Giselle Lisboa da Matta, duas cabeçudas.

Aos amigos do IEL pelas horas de muita solidariedade e de companheirismo: Maura Voltarelli, Juliana Zanetti de Paiva, Gislaine Goulart, Ricardo Gesnner, Ma Lin, Jhenifer Silva, Danielle Marinho e Felipe Ramos. À Hellen Paiva, minha companheira de casa e o meu maior presente em Campinas. À Ana Carolina Silva Borges e Alice, pela convivência tão prazerosa e pela comida cheia de afeto.

A todos os profissionais do CEMEI Christiano Osório de Oliveira, por tanta compreensão e suporte ao acolher minha filha: Ruy Braz, Luciane Salado,

Álvaro, Priscila Medeiros da Silva Caron, André Feliciano, Maria Evangelista e Cássia Santos.

A todos os profissionais da Lumière Idiomas, pelo acolhimento e por uma amizade tão sincera.

Aos profissionais da secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem: Miguel, Cláudio e Rose, obrigada por serem tão prestativos e esclarecedores em todos os momentos.

Aos amigos do Galpão Livros: Juliana, Andrea, Camila, Maria Cláudia, Cláudia, José Henrique e Lucas. Aos amigos do sebo Valise de Cronópio.

À Stéphanie Christien, Arthur Santos, Donny dos Santos, Célia Ribeiro, Sheila Franco, Ludmilla Gondim.

Aos meus ex-alunos: obrigada pelos olhares sinceros, a vontade de aprender, de lutar e de seguir em frente. Lutei por vocês e por uma educação pública inclusiva.

Aos que por acaso eu tenha esquecido de deixar o meu registro, meu sincero pedido de desculpas.

RESUMO

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, segundo romance publicado por Teolinda Gersão, uma tela vai se abrindo aos olhos do leitor, possibilitando o mergulho numa atmosfera de dúvidas e incertezas, motivadas por descontínuos movimentos e fiapos de pensamentos que se entrecruzam em distintos espaços. Esse universo é flagrado a partir do olhar da janela para o mundo exterior e a paisagem que havia lá fora. É por meio dessa característica que iniciamos nossa discussão acerca da obra: o olhar da personagem para essa paisagem nos leva a pensar desde o título da obra e todas as implicações que o mesmo possui: *Paisagem com mulher e mar ao fundo* sugere uma imagem pictórica. Temos uma tela com dois elementos: a mulher e o mar, dando a ideia de harmonia, mas que no desenrolar da obra se mostra uma relação conflituosa, tendo em vista a opressão vivida por Hortense, personagem que luta contra O.S., representação de Oliveira Salazar, ditador fascista que governou Portugal por mais de quatro décadas. Para dar consecução a nossa proposta de análise, dividimos esse trabalho em três momentos distintos: no primeiro, é necessária uma investigação em torno de conceitos como autoria, subjetividade e coletividade, tendo em vista a atitude da escritora em se eximir da autoria do texto. Num segundo momento, analisaremos as conotações associadas à casa, espaço que abriga a dialética do interior e do exterior. No terceiro momento, colocaremos dois elementos em tensão: casa e mar. Elementos que estão tradicionalmente ligados à busca por uma identidade coletiva, assim como o texto literário.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa Contemporânea, Paisagem, Crítica Literária, Pintura, Teolinda Gersão.

ABSTRACT

In *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, the second novel published by Teolinda Gersão, a screen is expanding in the reader's eyes, allowing the immersion in an atmosphere of doubts and uncertainty, motivated by discontinuous movements and fine threads of thoughts which are interwoven in different spaces. This universe is captured from the look of the window to the outside world and the landscape that was out there.

Through this characteristic we initiated our discussion about the book: the character's look to this landscape leads us to think in the title of the work and all the implications of it: *Paisagem com mulher e mar ao fundo* suggests a pictorial image. There is a screen with two elements: the woman and the sea providing an idea of harmony, but when the story unfolds, it shows a conflictive relationship, considering the oppression lived by Hortense, character who fights against O.S., representation of Oliveira Salazar, fascist dictator who has governed Portugal for four decades. To achieve our literary proposal, we have divided this work in three distinct moments: first, it has been necessary an investigation around concepts as authoring, subjectivity and collectivity, having in mind the writer's attitude in exonerate herself from the authorship of the text. In a second moment, we will analyze the connotations related to the house, space which shelters the interior and exterior dialectics. In the third moment, we will place two elements in tension: house and sea. Elements which are traditionally connected to the search for a collective identity, just as the literary text.

Keywords: Contemporary Portuguese Literature, Landscape, Literary Criticism, Painting, Teolinda Gersão.

Havia sempre uma distância, uma zona de fuga, entre o real e o olhar. Nunca se possuía verdadeiramente um objecto, olhar era um ofício perfeito, um trabalho de imaginação. Como o amor.

Teolinda Gersão

SUMÁRIO

I INTRODUÇÃO	12
II LEITURAS DE UM PERCURSO LITERÁRIO	23
1 “O resto do texto também não é meu”: autoria e subjetividade em Teolinda Gersão.....	24
2 Linguagem, reinvenção do real e literatura pós-revolução	36
3 Sobre o título da obra: paisagem, representação e pintura.....	47
III A CASA	53
1 A casa e o peso da tradição portuguesa.....	54
2 Duas casas, inúmeros desejos	65
IV CASA, TERRA, PRAIA, MAR: FORÇAS DE TENSÃO	81
1 A casa e o mundo: a noção de morada	82
1.1 Da janela se vê o mundo lá fora: o interior e o exterior em conflito.....	82
2 Entre as casas, o mar: vozes em constante tensão	96
V ARQUITETURA DAS IDEIAS	107
VI BIBLIOGRAFIA.....	112

I _____INTRODUÇÃO

Paisagem com mulher e mar ao fundo, romance de Teolinda Gersão publicado em 1982 destaca, sobretudo, os temas cruciais relacionados ao período da ditadura fascista e pré-revolucionário português. Em outras palavras, a época associada ao Estado Novo e a ditadura de Oliveira Salazar: a construção do poder; a produção da iconografia e da história fascista; a resistência e o desafio ao poder do regime; a linguagem como mecanismo de controle, de coerção, do silenciamento e até de total aniquilamento do indivíduo; a ilustração do poder hegemônico fascista, patriarcal e hiper-masculino. E finalmente, a Revolução do 25 de Abril. Na obra de Teolinda Gersão, a Revolução dos Cravos é um ato enigmático, simbólico e implícito, não um evento real no texto. Como aponta José Ornelas (2014), o texto refere-se unicamente a um milagre, ou à festa da vida, ou a uma festa que se altera porque o que acontece durante a celebração não era previsível.

No episódio em questão, a multidão participa de uma cerimônia para celebrar o Deus do Mar, espécie de extensão de O.S. (sigla de Oliveira Salazar), o qual o narrador se refere no texto como festa da morte e o nomeia de Deus da Morte. Após um longo percurso de caminho e de duração da cerimônia, inesperadamente, em uma espécie de transmutação do real ou de ruptura, ou seja, do previsível, a cerimônia transforma-se em celebração da vida acompanhada por uma paralela destruição da imagem do Deus e do Mar/Deus da Morte, quando a imagem cai do andor e é destruída contra as falésias.

É necessário destacar que, incidente análogo sucedeu a Salazar em 1968 quando o ditador caiu do seu trono - a cadeira, segundo uma das várias hipóteses sobre o acidente. A suposta queda causou-lhe uma trombose cerebral, a razão de sua morte dois anos depois. A cadeira entra, assim, para a história de Portugal e o acidente foi parodiado em prosa e em verso: “A pequena casa portuguesa” – segundo a retórica fascista, imagem ideal de um país feliz que vivia imobilizado no seu sonho imperial saudosista.

Em *Paisagem*, a falta de convencionalismo se dá desde o início da obra: uma tela vai se abrindo aos olhos do leitor, possibilitando o mergulho numa atmosfera de dúvidas e incertezas, motivadas por descontínuos movimentos e fiapo de pensamentos que se entrecruzam em distintos espaços. Esse universo é flagrado

a partir do olhar da janela para o mundo exterior e a paisagem que havia lá fora. É por meio dessa característica que iniciamos nossa discussão acerca da obra: o olhar da personagem para essa paisagem nos leva a pensar desde o título da obra e todas as implicações que o mesmo possui: *Paisagem com mulher e mar ao fundo* sugere uma imagem pictórica. Temos uma tela com dois elementos: a mulher e o mar, dando a ideia de harmonia, mas que no desenrolar da obra, se mostra uma relação conflituosa.

Por outro lado, podemos também pensar que essa relação entre imagem e texto se aproxima da fotografia, tendo em vista que, ao pensarmos no que está focado e o que está desfocado na relação mulher e mar, estamos tratando também de elementos comuns à arte da fotografia.

Sendo a paisagem um elemento dominante no romance, pretendemos investigar em que medida a paisagem se configura como um ato político, coletivo e histórico, tendo em vista a empreitada de Teolinda Gersão ao arquitetar a construção do texto: uma reunião de vozes que foram silenciadas pela opressão. Todavia, o paradoxo existente entre consciência histórica e individualidade subjetiva, que pode ser evidenciado do romance, ocorre de forma semelhante no que diz respeito à paisagem: casa e paisagem, em especial o mar, estão em constante tensão e evidenciam uma questão que é muito discutida: qual o poder do texto literário?

É necessário destacar que o contato com o romance de Teolinda Gersão deu-se em projeto de iniciação científica PIBIC – CNPQ originado na graduação em Letras na Universidade Federal do Maranhão, intitulado “Literatura e Paisagem: estudo da literatura de expressão portuguesa moderna e contemporânea à luz da percepção ambiental”, coordenado pela professora Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa. Durante dois anos, seis romances foram analisados sob essa perspectiva e o romance de Teolinda Gersão foi um deles.

Cabe salientar que nesse período da pesquisa, tivemos as contribuições do grupo de estudos coordenado pela professora Dra. Ida Alves, da Universidade Federal Fluminense e, atualmente, o grupo de “Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa” é coordenado por ambas as professoras e vem contribuindo com os estudos de paisagem, seja com a organização de eventos ou com a publicação de livros e artigos em periódicos e revistas.

O foco do projeto de pesquisa visava uma discussão interdisciplinar entre

Literatura e Geografia e o estudo da paisagem tinha como ponto de partida o olhar da Geografia Humanista Cultural, em concordância com o grupo de pesquisa “Geografia Humanista Cultural”, da Universidade Estadual Paulista, UNESP – Rio Claro. O grupo tem como objetivo o conhecimento das matrizes da Geografia Humanista Cultural - epistemologicamente e ontologicamente nos seus significados e repercussões para a geografia contemporânea. Estudar as influências da fenomenologia para o pensamento geográfico humanista.

Ao escolher a Universidade Estadual de Campinas – Unicamp e o mestrado em Teoria e História Literária fez-se necessário estudar a paisagem sob outro viés, o poético-literário, proposto pelo estudioso Michel Collot que, nos últimos anos, tem investigado a relação entre paisagem, poesia e as noções de horizonte e de olhar. Sendo assim, esse estudo dissertativo é fruto de uma investigação iniciada ainda na graduação e que terá continuidade seja num futuro doutorado, ou em outras propostas de estudo.

No que diz respeito ao texto de Teolinda, o primeiro ponto que nos desperta atenção é nota de abertura do romance, uma nota autoral que situa o leitor acerca do processo de construção da escrita: a incorporação de Le Corbusier e Raul Brandão e de tantas outras vozes que compõem a obra. Desta forma, no segundo capítulo deste trabalho, faremos uma investigação acerca do conceito de autoria, tendo em vista a atitude da escritora em dar pistas ao leitor e em se eximir como autora do texto ao afirmar que “o resto do texto também não é meu”.

Ao incorporar no texto, Le Corbusier e a noção de cidade, Teolinda se coloca como arquiteta e construtora do texto, da paisagem e da História, tendo em vista a imagem da cidade como fruta podre. O trecho extraído das memórias de Raul Brandão faz referência a uma fase da História de Portugal (Memórias, v. 1 - O final da monarquia e o REGICÍDIO), em alusão à queda de Salazar.

Sobre os anos do fascismo salazarista, o crítico literário, historiador e escritor Luiz Francisco Rebello (1977) indicou nas três formas de censura em solo português – a ideológica, a econômica e a geográfica -, existentes entre 28 de maio de 1926 e 25 de abril de 1974. (REBELLO, 1977, p. 25 e 26). Durante o estado Novo, sob a proteção de António Oliveira Salazar, a repressão foi intensificada contra os críticos do regime. A Polícia Internacional e de Defesa do Estado

(PIDE)¹ criou um ambiente de terrorismo com informantes para interceptação de correspondências e telefonemas; invasão de residências para controle do pensamento da população, e encarceramento nos Açores, em Caxias, Peniche² e Tarrafal³.

Diante do cenário de opressão, os anos da década de 1960 são marcados pela crescente oposição ao regime fascista. No meio literário, muitos escritores produzem obras que continham críticas diretas ou veladas ao regime de Salazar e à própria pessoa do ditador. O conteúdo dos livros, considerados subversivos, despertou a ira dos agentes do PIDE e foram acionadas medidas censórias da Direção Geral dos Espetáculos, da Secretaria de Estado de Informação e Turismo para proibição, apreensão da obra, e punição de seus autores.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, as punições de adversários do governo são evidentes nas cenas de perseguição às pessoas que não concordavam com o estado calamitoso da gestão de O.S. e por este motivo, foram encarceradas:

batiam de noite à porta, arrancavam-nos da cama e levavam-nos 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).

Muitos desses conflitos se passam numa casa de praia, e é importante dar destaque à situação de Hortense nesse espaço: a casa, o mundo interior encontra-se numa praia, paisagem que sugere uma situação limite: um espaço a ser ultrapassado. Assim sendo, nossa investigação se dará a partir da imagem da casa e todas as conotações suscitadas: estabilidade, imobilidade e tradição. É necessário pensar na casa dentro da tradição portuguesa, haja vista uma série de romances que exploram a importância da mesma. O Ramalhete, residência da família Maia em

¹ Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Órgão policial de Portugal estabelecido em plena época de Estado Novo, cuja principal função era anular ações consideradas opositoras à ditadura, utilizando até meios violentos como a tortura para repelir possíveis ataques. Também conhecida como Polícia Política.

² Cidade portuguesa da sub-região do Oeste, região Centro. Durante o Regime do Estado Novo, a cidade abrigou na Fortaleza de Peniche uma prisão política, considerada a mais importante prisão fascista no continente, destinada a presos políticos em cumprimento de pena e onde vigorava um regime prisional extremamente severo.
Fonte: <http://www.cm-peniche.pt/MuseuMunicipal_Fortaleza_PInteresse_PrisaoPolitica>

³ Localizada na ilha de Santiago, Cabo Verde, Tarrafal foi palco de um campo de concentração conhecido como “campo da morte lenta” e recebeu os primeiros presos em 1936. Durante o Estado Novo, recebeu opositores ao regime, prisioneiros refratários à disciplina e elementos perniciosos aos internos. Fonte: <<http://www.nosgenti.com/?p=899>>

Os Maias, *A ilustre casa de Ramires*, ambos publicados por Eça de Queiroz e *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira são apenas alguns exemplos na tradição literária portuguesa. Outra questão que deve ser investigada é a casa como metáfora da nação portuguesa: o conflito, o espaço de contradições políticas, de ideais e de escrita. Cabe destacar que a casa também abriga a tensão entre o real e a representação. A casa atua, nessa perspectiva, como o espaço onde nascem as reflexões sobre arte. E arte é o ponto de partida para a tentativa de se opor à voz de O.S.

No quarto instante temos duas forças de tensão: a casa e a paisagem. A oposição entre casa e a paisagem revela a questão: a ideia de imagem, reflexo e de coletividade demonstra um ato falho ou competição? Ao tentar sobrepor a voz de O.S, a personagem se torna uma ditadora também? Vale destacar, que Hortense vislumbra a terra e dá as costas ao mar, numa atitude que objetiva deixar esse elemento para o passado, todavia, essa ação não é suficiente: o mar é uma paisagem a ser ultrapassada.

A descrição da paisagem vai tomando outras formas à medida que a imagem do Senhor do Mar é destruída e os exilados retornam a casa, após anos de guerra colonial em solo africano. Surgem questionamentos sobre a ideia de casa e a identificação do espaço. Por outras palavras, com base no discurso de Martins (1999), pretendemos demonstrar que, por meio da descrição da paisagem física e da paisagem social de Portugal, o romance de Teolinda Gersão se transforma em outra instância da memória da nação, sob o ponto de vista da personagem Hortense, que revela e questiona uma certa visão de país.

Os estudos sobre a paisagem sempre foram objeto de estudo entre diversas áreas do conhecimento, tais como arquitetura, geografia, antropologia, sociologia, história da arte e filosofia. No campo literário, não é diferente. O *topos* sempre foi recorrente tanto na prosa quanto na poesia e sempre foi entendido como imagem metafórica que exemplificava estados de espírito e acontecimentos tanto individuais quanto coletivos.

Com o advento da década de setenta do século XX, especialmente em contexto europeu, os estudos sobre o tema e as práticas de relação com a paisagem foram intensificados.

A estrutura volta à tona ao ser problematizada como estrutura significativa fundamental para questionamentos entre o homem, a linguagem e o mundo,

tomados como espaços abertos uns aos outros, com trocas constantes entre si.

Essa abordagem renovada da paisagem obteve contribuição da teoria da percepção a partir da fenomenologia hermenêutica, que compreende o texto literário como trânsito de olhares e corporeidade significativa. Neste cenário, destaca-se o teórico francês Michel Collot, que entende a paisagem como uma estrutura que “se investe de significações ligadas à existência e ao inconsciente do sujeito que percebe a paisagem”. (COLLOT, 1986, p.210). Essa organização perceptiva é, portanto, também simbólica.

Neste nosso percurso, teremos na obra reflexiva de Michel Collot a principal referência teórica, além do pensamento-base de Gaston Bachelard. Sobre Teolinda Gersão, tanto no Brasil quanto em Portugal, há textos relevantes dos quais nos valeremos, como os de Maria Heloísa Martins, Daniela Aparecida da Costa, Mariana Marques de Oliveira, Ângela Faria, Maria Alzira Seixo e Adriana Alves de Paula Martins. Para pensarmos na ideia de casa, nos valeremos de autores como Ida Alves, Helena Carvalho Buescu, Terezinha de Jesus da Costa Val e Fernando J. B. Martinho.

Para pensarmos essas questões na obra de Teolinda Gersão, dividimos esse trabalho dissertativo em três partes. No segundo capítulo, vamos investigar as questões que envolvem autoria e subjetividade, pois a nota autoral que abre o romance, nos leva a elaborar questionamentos sobre a postura da escritora portuguesa ao se colocar como organizadora de ideias e não autora.

No terceiro capítulo, vamos pesquisar a imagem da casa como um elemento que está em constante conflito com o mundo exterior, refletindo a problemática do universo interior de Hortense. É a partir da janela, signo que separa o mundo interior do exterior, que também pode ser entendida como a moldura de uma pintura que aos poucos vai sendo construída pela personagem feminina.

A partir do olhar pela janela, o espaço vai se ampliando e, consequentemente, surgem vários questionamentos, mas o que mais chama a nossa atenção é o conflito entre sujeito e mundo, o que também envolve a noção de realidade. Questões envolvendo a ideia de nação, casa como espaço de identificação e de contradição, também serão investigadas, como já destacamos anteriormente. A figura da casa vai ser pensada a partir das reflexões de Gaston Bachelard, presentes no livro *A poética do Espaço* (1993), assim como a coleção de textos publicados acerca da casa portuguesa, livro organizado por Jorge Fernandes

da Silveira, *Escrever a casa portuguesa* (1999).

Em seguida, discutiremos a tensão existente entre casa e paisagem, em especial o mar. É necessário destacar que este elemento é o ponto de partida para o questionamento de Hortense, tendo em vista que o elemento é o símbolo da identidade portuguesa. Esse questionamento representa uma coletividade e o mar, assim como praia é uma paisagem a ser ultrapassada. A figura de O.S. assim como o Senhor do Mar também serão investigados, pois é nesse personagem que se encontra a figura da opressão e da dominação da linguagem, da mente e do corpo físico. Ultrapassar o mar é ultrapassar também a dominação de O.S.

Para finalizar, voltaremos à questão que iniciou nosso trabalho: Teolinda Gersão se coloca como organizadora de vozes silenciadas, não como autora do texto. A obra *Paisagem com mulher e mar ao fundo* se configura como um texto político? A partir do trabalho artístico, a personagem Hortense inicia a tentativa de se sobrepor à opressão. Cabe destacar que a personagem é pintora e desenhista, e pela atividade artística que reinventa as noções de real, representação artística e do cenário político. Já Horácio, marido da protagonista, é arquiteto, construtor não só de casas, mas de ideias, tendo em vista a atividade universitária e de oposição ao regime.

Michel Collot (2012) salienta que a paisagem é uma interface entre o espaço objetivo e subjetivo: sua percepção põe em jogo, simultaneamente, o reconhecimento de características objetivas e projeção de significações subjetivas. O autor acrescenta que a paisagem é também o lugar de troca entre espaço pessoal e espaço coletivo:

O indivíduo sente-se em sua própria casa na paisagem, ainda que o aqui pertença a todo o mundo. Ao mesmo tempo lugar público e privado, a paisagem tem sua significação modelada tanto pela memória coletiva quanto pela iniciativa individual. (COLLOT, 2012, p. 29).

A partir do drama pessoal de Clara, grávida de Pedro, filho morto de Hortense na guerra colonial em solo africano, a coletividade do povo português é representada. É na figura da personagem que vislumbramos os dramas enfrentados pela sociedade em tempos de salazarismo: a perda de entes queridos por meio da violência. Mais ainda, a perda de um jovem, o que quebra a ideia de futuro. É importante destacar que as guerras coloniais mobilizaram em Portugal cerca de um

milhão e quatrocentos mil soldados⁴. Todavia, no momento final da obra, há o nascimento de uma criança, o que nos dá a ideia de renascimento e reconstrução.

Antes de dar prosseguimento, nos detemos brevemente em alguns conceitos, tais como paisagem e natureza. Georg Simmel (2009) entende por natureza, o nexu interminável das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência tanto temporal quanto espacial. O mesmo autor aponta que há uma contradição ao pensarmos em “um pedaço de natureza”, pois a mesma não possui frações e é a unidade de um todo, e a partir do instante em que dela algo se aparta, deixará inteiramente de ser natureza, “porque ele só pode existir juntamente no seio dessa unidade sem fronteiras, só pode existir como uma onda da torrente conjunta que é a natureza”. (SIMMEL, 2009, p. 6).

Passando da Natureza para o conceito de Paisagem, Simmel afirma: “a natureza, que no seu ser e no seu sentido profundo sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de paisagem”. (SIMMEL, 2009, p. 7).

A ideia de ordenação empreendida pelo homem permanece e Anne Cauquelin (2007), no livro *A Invenção da Paisagem*, discorre sobre o nosso entendimento de paisagem: ela é o fruto de uma determinada maneira de olhar, construída a partir da cultura. A autora ainda acrescenta que não só fazemos um recorte da natureza – “de propriedades dessemelhantes, ao mesmo tempo tão simples na formulação de seus atributos e tão distante da possibilidade de se dar totalmente em imagens” (CAUQUELIN, 2007, p. 98) -, mas ainda, no momento que a vemos, a organizamos numa operação que acontece, muita das vezes, de forma despercebida.

Desta forma, a paisagem é organizada a partir da natureza. É a partir desse ponto que temos o seguinte questionamento: qual é a origem dessa

⁴ Portugal manteve três frentes de guerra: Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, o que provocou fortes abalos na economia do Estado. Houve anos em que mais de 40% do Orçamento do Estado eram despendidos com a Guerra, ao passo que colocava o país cada vez mais isolado no panorama político mundial. No que diz respeito aos níveis humanos, a guerra foi trágica – nove mil mortos, cerca de trinta mil feridos, além de cento e quarenta mil ex-combatentes sofrendo distúrbios mentais pós-guerra. Fonte: <<http://www.cmjornal.xl.pt/nacional/sociedade/detalhe/guerra-colonial-exumados-14-militares-portugueses-mortos-em-mocambique.html>>. Acesso em 18 de outubro de 2014.

organização? Cauquelin (2007) aponta que, para os ocidentais, ela vem a partir de uma tradição cultural que tem como ponto de partida a invenção da perspectiva. Esta “ocupa o lugar de fundação da realidade sensível”, instaura uma “ordem cultural na qual se instala imperativamente a percepção” (CAUQUELIN, 2007, p. 114).

Para Collot (2012), o tema da percepção é de fundamental importância, pois só se fala em paisagem a partir de sua percepção. O autor salienta que, diferente de outras entidades espaciais, como o mapa e o território, esses, construídos a partir de um sistema simbólico científico e sociocultural, respectivamente; a paisagem pode ser definida inicialmente como espaço percebido, pois ela constitui o aspecto visível e perceptível do espaço. Cabe ressaltar que a paisagem não se limita a receber de forma passiva os dados sensoriais, mas os organiza para lhes dar sentido. Sendo assim, a paisagem é construída e simbólica.

Ainda de acordo com o autor, a paisagem é um elemento plástico. Elemento apto a ser recomposto por cada percepção individual que, por sua vez, pode vir a enriquecer, caso consiga expressar as representações de caráter coletivo. É por este aspecto que a percepção da paisagem se configura um desafio em nossa sociedade contemporânea:

Estando cada vez menos determinada por um vínculo funcional à terra e ao céu, cada vez menos regida por mitos aceitos universalmente, ela pode ser a oportunidade de uma invenção permanente de significações ou de uma repetição indefinida de estereótipos”. (COLLOT, 2012, p. 28).

No romance de Teolinda Gersão, a construção da paisagem dá-se desde o título, tendo em vista o apelo imagético suscitado pela escolha da autora. Discutiremos, a seguir, algumas indagações que envolvem a representação da imagem do título da obra, a questão da moldura e o tema da pintura. Sobre o tema da pintura, uma questão vem à tona: à primeira vista, somos levados a pensar que um quadro impressionista vai sendo pincelado pela autora. Contudo, a partir de uma leitura mais aprofundada, notamos que essa pintura se dá de forma conflituosa, o que sugere que o título pode ser uma ironia ou até mesmo uma pista falsa lançada pela escritora.

Olga Maria Carvalho Duarte (2005: p. 12) destaca que o romance de Teolinda Gersão dá ao leitor a possibilidade de visualizar as consequências da guerra colonial e de sentir o que representou a ditadura de Oliveira Salazar sobretudo, a dor e a revolta sentidas por tantos portugueses durante esse período. A escrita convida o leitor a desvendar os fatos, os símbolos e as tantas metáforas e

metonímias que percorrem a narrativa. Hortense funde-se na paisagem, intensificando assim, a imagética do texto.

Há como que uma asfixia por parte das personagens, pois elas querem soltar a sua voz, mas as palavras parecem pouco consistentes para expressar a sua revolta. O silêncio também envolve as palavras, tornando-as vazias de força expressiva. Sente-se no romance essa urgência de libertação, arquitetada pela reflexão, que surge pelo avivar da memória. (DUARTE, 2015, p. 12).

Em *Paisagem*, as personagens se debatem entre a opressão e a liberdade. A escrita romanesca vive de múltiplas vozes que se entrecruzam, quer se identificando, quer se confrontando umas com as outras, como afirma Umberto Eco.

Neste caso, o trabalho de decodificação torna-se atividade interpretativa que envolve em elevado grau a responsabilidade do destinatário, tornando-o às vezes co-emissor, pois que pode decidir descodificar a mensagem com base em códigos que não estavam presentes no emissor quando emitia a mensagem. (ECO, 1973, p. 168-169).

É necessário destacar que o desejo de diálogo é um objetivo comum de um escritor, pois haverá um leitor que se identificará (ou não) com aquilo que lê e que um “outro” escreveu. Na ótica de Maria Nazaré Gomes dos Santos (2005, p. 205), os romances de Teolinda Gersão, assim como inúmeras narrativas de outras escritoras portuguesas, questionam o imaginário cultural patriarcal segundo um ponto de vista feminino. Em outras palavras, trata-se essencialmente de uma tentativa de “valorização/recuperação de vozes que se situam à margem do poder”.

Sendo assim, o texto de Teolinda Gersão representa um ato político: critica o sistema opressor em que o país esteve mergulhado por mais de quatro décadas e legitima a luta dos que não puderam se manifestar. Esse ato é extremamente necessário nessa análise, pois na página que abre a escrita do romance, a escritora se exime da autoria e se coloca como uma organizadora do texto literário, o que nos faz questionar o conceito de autoria.

II _____ LEITURAS DE UM PERCURSO LITERÁRIO

1 “O resto do texto também não é meu”: autoria e subjetividade em Teolinda Gersão

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, segundo romance publicado por Teolinda Gersão, a autora, por meio de uma nota, adverte o leitor sobre o conteúdo e a autoria de páginas que se configuram como pistas (verdadeiras ou falsas?) e podem levar à compreensão da narrativa: “Na página 78, a definição de arquitetura e a frase “as cidades como fruta podre” são de Le Corbusier, a página 131 inclui um passo das Memórias de Raul Brandão”. (GERSÃO: 1982, p. 5).

Essa escrita dialoga com outros textos e traz assim o ponto chave para o entendimento da obra. Ao escrever essa nota introdutória, a autora faz uma referência, mas também cria um guia metalinguístico ao leitor, na medida em que revela alguns procedimentos de sua escrita, ao citar Le Corbusier⁵ e Raul Brandão⁶.

⁵ Le Corbusier – adaptado do sobrenome de sua bisavó Lecorbésier, é o pseudônimo profissional de Charles Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), arquiteto suíço considerado a figura mais importante da arquitetura moderna no século XX. Baseando-se na ideia e no tamanho padrão do homem de 1,83m, em números do matemático Fibonacci (1170-1250) e na razão áurea dos gregos antigos, criou uma série de medidas proporcionais, o Modulor, que dividia o corpo humano de forma harmônica e equilibrada, números que o mesmo transpôs para as suas obras, tanto na arquitetura quanto na pintura. Uma de suas principais contribuições foi o entendimento da casa como uma máquina de habitar (machine à habiter), em concordância com os avanços industriais. Sua principal preocupação era a funcionalidade e por isso, as edificações eram projetadas para serem usadas. Definiu a arquitetura como o jogo correto e magnífico dos volumes sob a luz, fundamentada na utilização dos novos materiais: concreto armado, vidro plano em grandes dimensões e outros produtos artificiais. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/le-corbusier.jhtm> Acesso em março de 2014.

⁶ Raul Germano Brandão nasceu na Foz do Douro, em 1867. Entre os anos de 1888 e 1896 cursou no Porto, a Escola do Exército e depois de graduado seguiu para Lisboa para dar continuidade no serviço das armas, ao mesmo tempo em que se entrega ao jornalismo e à vida literária, atividades que não abandonou de todo até o fim da vida. O início da sua carreira literária deu-se em 1890, com *Impressões e Paisagens*, uma coletânea de contos à maneira naturalista, em torno da vida amoral e trágica da gente do povo. O interesse pelos humildes pode ser notado nas reportagens que publica no *Correio da Manhã* entre 1895 e 1896, mas agora sob a influência do Decadentismo, que pode ser verificado em 1893, quando o escritor lançou um folheto intitulado *Nefelibatas*. Na obra seguinte, *Vida e Diário de K. Maurício* (1896), mais tarde refundido com o título de *A morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926), o escritor português adere francamente ao clima decadente e neurótico do fim do século XIX, cuja sensibilidade coletiva e individual, aguçada ao extremo do delírio, faz acreditar no definitivo e no absoluto caos cósmico, nas delinquências de todos os valores, no extermínio do homem sobre a face da Terra ou, ao menos, no esboroamento de todas as civilizações: em outras palavras, o Apocalipse. Raul Brandão criou uma trilogia que, de acordo com a crítica, constitui o melhor de sua obra: *A Farsa* (1903), *Os Pobres* (1906) e *Húmus* (1917), e mais tarde o *Pobre de Pedir* (1931), obras marcadas pelo trágico sentimento de que a existência é inócua, gratuita e plena de dor. Como dramaturgo, publicou Em 1923 publicou o livro “Teatro”, no qual compilou “O Gebo e a Sombra” (representado em 1927 no Teatro Nacional), “O Doido e a Morte” (representado em 1926 no Teatro Politeama) e “O Rei Imaginário”. Em 1927 publicou “Jesus Cristo”, em colaboração com Teixeira de Pascoaes. Em 1929 publicou “O Avejão” e o monólogo “Eu sou um Homem de Bem”, na revista “Seara Nova”. Como jornalista ainda contribuiu para “Revista de

No trecho seguinte, a escritora destaca as referências da cidade “podre”, em ruína, destruída e das “Memórias”, palavra-chave para a construção da narrativa -, como estão incluídas textualmente na obra, segundo a autora. O texto completo que abre o romance merece destaque. Ei-lo:

Na pág. 78, a definição de arquitetura e a frase ‘as cidades como fruta podre’ são de Le Corbusier, a página 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. T.G. (GERSÃO, 1982, p. 5).

Podemos notar ao final do texto que a escritora destaca seu posicionamento no que diz respeito à autoria do romance ao afirmar que o resto do texto também não lhe pertence, pois, muitas vozes sonharam, vivenciaram e gritaram as páginas do livro, cabendo ao leitor se reconhecer como autor do texto também. Na concepção de Marina Marques de Oliveira (2013), Teolinda Gersão assume a perspectiva de uma voz coletiva para apresentar seu posicionamento político na narrativa. A voz singular presente – por meio da voz de Hortense, protagonista do romance - representará a voz do povo português. Desde o início essa narrativa se constitui num complexo de vozes múltiplas, atribuindo ao texto literário um caráter de coletividade.

Nas palavras de Daniela Aparecida da Costa e Maria Heloísa Martins Dias (2010), o texto de Teolinda Gersão se constitui num complexo de múltiplas vozes que revelam o pensamento, a ideologia de um povo, não só do povo português oprimido pela ditadura, mas de todos aqueles cujas vozes são silenciadas pelo regime opressor. Sendo assim, é necessário apontar para o contexto histórico que envolve esse livro: esse romance foi publicado oito anos após a Revolução dos Cravos e traz em cena a opressão e violência sofridas em tempos de guerra colonial e ditadura militar em Portugal, especialmente, no tempo governado por Oliveira Salazar – referenciado no romance em questão pela sigla O.S.

Em *Teoria da Literatura*, Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2004: p. 625)

Hoje", "Revista de Portugal" e foi chefe de redação dos jornais "O Dia" e "A República". Graças à sua linguagem estruturalmente poética, pelo metafísico, pelo lírico, pelo ritmo emocional e, sobretudo, pela liberdade expressiva, pela incessante ebulição, a transmitir, em escrita automática, um delirante e onírico espanto do mundo, Raul Brandão tornou-se quem melhor realizou a tendência fundamental da prosa simbolista, acabando por ser o mais importante prosador do Simbolismo português. Fontes: MOISES, Massaud. A literatura portuguesa. 14ª edição. Editora Cultrix, São Paulo, 1976. <http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1001201>. Acesso em março de 2014.

define o texto como um “intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências”. O texto de Teolinda Gersão é rico em intertextualidades, na medida em que há um diálogo com os fatos históricos da nação, dialoga com escritos de outros autores, com o discurso religioso e com o próprio fazer literário, revelando-se um metatexto e, nas palavras de Inês de Sousa (1988), um autotexto, na medida em que se reflete ao longo do enredo do texto e se estende para outras produções da autora, apresentando assim, um universo próprio.

Ainda de acordo com a autora, há um diálogo textual entre as obras iniciais de Gersão (*O silêncio*, 1981, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1982, e *Os guarda-chuvas cintilantes*, 1984). Sousa (1988) assinala também que os textos iniciais possuem universo próprio, em que as narrativas e romances se espelham e se refletem em diversos níveis, passando pela inconstância da instância narrativa, por personagens que se definem pelos mesmos paradigmas e que se prolongam umas nas outras, pela indefinição do espaço ou pela fragmentação do tempo e pela repetição de palavras e enunciados, estabelecendo assim, segundo Inês Sousa, uma poética própria.

Se lembrarmos que, em sua origem o escritor é aquele que escreve no lugar dos outros, “o sentido atual (autor de livros) data do século XVI”, assinala Roland Barthes no texto *A morte do escritor* (1968). Barthes também destaca a dificuldade em se precisar de quem é a voz que escreve, uma vez que, em sua concepção, a escrita destrói toda a voz, porque ela é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (BARTHES: 1984, p. 49). Segundo Barthes, o ‘autor’ é uma personagem moderna, ela passou a ser determinante na sociedade, porque dá pistas à leitura, ou seja, o entendimento da obra está associado a quem o produziu:

A ‘explicação’ da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’. (BARTHES, 1984, p. 50).

A unidade do discurso é dada a partir dessa figura que foi criada, uma figura de um autor responsabilizado que já se encontra afetado pelo lugar de autor. Barthes destaca que não é o autor quem fala, mas a linguagem, isto é, ‘isso que fala’, tanto em uma perspectiva psicanalítica quanto histórico-social, é dado

anteriormente pela própria linguagem. Em outros termos, no instante em que o sujeito assume a linguagem, ele se constitui com algo que já está dado, o sujeito nunca fala palavras que já não foram ditas, embora, muitas vezes, não tenha consciência disso.

Com o afastamento do autor, não há ninguém a quem possa atribuir uma identidade, isto é, tudo o que poderia estabelecer-se, a partir da nomeação do autor, dissemina-se, entra em contato com outros textos, outras vozes. Do mesmo modo não há, entre escritor e texto, a mesma relação de antecendência existente entre autor e obra:

O escritor moderno nasce ao mesmo tempo em que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo além da enunciação, e todo texto é escrito eternamente 'aqui' e 'agora'. (BARTHES, 1984, p. 51)

Roland Barthes pontua que essa diminuição de poder da instância da autoria tem como correspondente o aumento do poder do leitor. Nas palavras do autor: “ele é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita” (BARTHES, 1984, p. 53); da mesma forma que o escritor, o leitor, enquanto instância articuladora do texto, cuja existência restringe-se ao ato de leitura e ao ato de produção textual, embora não tenha história, nem seja uma pessoa, ele tem várias histórias, no sentido de ser o responsável pelas diferentes maneiras de ler um texto. Ao transpor a distância que separa escritura e leitura, Barthes propõe uma equiparação entre autor e leitor. Assim, tanto o autor quanto o leitor são produtores do texto, ambos são “escritores”, mas, para que aconteça “o nascimento do leitor”, deverá ocorrer “a morte do autor”. (BARTHES, 1984, p. 53)

Desse modo, notamos que Teolinda Gersão concilia os significados para o termo “escritor” a fim de trazer ao espaço da representação a memória e todas as alusões que este termo carrega: o passado próximo que reconfigurou, ressignificou, reconduziu a história portuguesa e que, assim que houve a “retomada” da liberdade, foi preciso ser questionada, discutida e compreendida. Esse contexto histórico é o pano de fundo da mente de Hortense, protagonista do romance, ao relembrar o tempo de repressão que envolve a ditadura salazarista, a guerra colonial e a Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de Abril de 1974, nessa busca em que a memória também abrirá caminho para a tentativa de compreensão.

A memória é o fio que une o passado, o presente e – por que não dizer – o futuro, já que a obra termina com um nascimento, isto é, o início de outro tempo, posterior à Revolução, como metáfora da mudança, ainda que convivendo inevitavelmente com as marcas do passado (OLIVEIRA, 2013, p. 112).

É importante destacar que diante do pano de fundo histórico marcado pela violência, pela brutalidade e pela crueldade, tanto a estrutura do corpo da linguagem como a temática despertam nossa atenção: o corpo do texto é construído de modo (des)estruturado, com vírgulas que interrompem pensamentos não concluídos; parágrafos iniciados com letras maiúsculas de modo a continuar algo interrompido anteriormente que retorna “à mente” de forma (des)conexa; vazios breves ou longos entre os parágrafos, que são descontínuos em relação à linearidade da narrativa. Narrativa esta que se caracteriza pela construção feita por trechos que envolvem falas, narração e pensamentos, não um enredo linear.

Para Oliveira (2013), Hortense é uma voz que ilustra as vozes desarticuladas que não puderam expressar sua angústia por conta da repressão do regime que propunha a silenciar e limitar também o pensamento humano com a ideologia reproduzida incessantemente nas instituições.

Em meio a muitas vozes, a voz de Teolinda Gersão ganha destaque pelo exercício da escrita ao mesmo tempo em que é uma representante da crítica, na sua função de professora universitária. Ao ser entrevistada por Álvaro Gomes (1993), a autora reflete sobre o exercício da escrita, assim como a ideia de escritor:

Gosto da universidade, gosto de estar com pessoas [...] e acho que esse lado do cotidiano me faria falta, em termos humanos, se tivesse de renunciar a ele. Escrever é um ato isolado – falo, evidentemente, do ato da escrita. Mesmo sabendo que a voz do autor não é pessoal, mas coletiva, que ele dá voz aos outros, aos que não têm modo de exprimir-se, e fala em nome deles, mesmo sabendo e sentindo tudo isso, no ato da escrita somos nós e a folha de papel. (GERSÃO, 1993, p. 167)

Nas palavras de Teolinda Gersão, a ideia de autoria traz em si a necessidade de destacar vozes oprimidas. A atitude da autora surge de um cenário em que o país esteve mergulhado: o fascismo salazarista. Entender a autoria como uma proposta de coletividade, mesmo que o ato seja solitário, nos faz pensar nos conceitos de polifonia e dialogismo, do filósofo Mikhail Bakhtin.

Sobre polifonia, o autor pontua que o romance polifônico está associado ao conceito de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento e dialogismo. Sobre a inconclusibilidade e o não acabamento, é importante pontuar

que essas características decorrem da condição do romance como um gênero em formação - sujeito a novas mudanças e cujas personagens são sempre representadas em um novo processo de evolução que não se conclui.

Em *Paisagem*, as personagens partem com o objetivo de sair da clausura em que estão inseridas, mas surgem variadas possibilidades para encontrá-la. Por vezes, as personagens transitam num labirinto e sentem-se perdidas, o que é complexificado com o recurso à memória. Segue a passagem:

“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 [...] Gil fora preso no dia seguinte e a relação com todas as coisas perturbou-se [...] o pavor de perder a identidade, de não serem nunca mais eles mesmos, de se transformarem em objectos, manipulados, perdidos” (GERSÃO, 1982, p. 103).

Quando isso sucede, elas (personagens) buscam uma outra saída, até descobrirem o seu lugar no mundo, a saída que tanto mostra desejar. “procurando em algum lugar a saída, o ponto de fuga, para fora do espaço de O.S.”. Com relação à sigla, apesar de entendermos que ela está atrelada ao regime salazarista, devemos pensar que ela remete também para o excedente incompreensível do poder opressor.

No que diz respeito ao poder opressor e ao autoritarismo, devemos destacar que os dois estão associados à indiscutibilidade das verdades difundidas por um tipo de discurso – o dogmatismo. Outra característica que devemos pontuar é o acabamento, que está intimamente ligado ao apagamento dos universos individuais das personagens e a sua sujeição ao horizonte do autor. O discurso polifônico, as personagens que habitam o universo romanesco estão em constante evolução.

Dialogismo e polifonia estão vinculadas ao caráter amplo e multifacetado do universo romanesco, ao seu povoamento por um variado número de personagens, à habilidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada.

O processo polifônico equivale à libertação do indivíduo, que passa a ser um sujeito de sua própria consciência. Neste enfoque, o traço dominante na construção da imagem da personagem é a autoconsciência. Para tanto, pressupõe uma atitude radical do autor na representação da personagem. Olga Maria

Carvalho Duarte (2005) destaca que a narrativa de Teolinda Gersão é uma espécie de labirinto em que se perde e se encontram os reflexos especulares entre os quais circundam e se configuram as personagens, o leitor e a própria autora.

“E ela própria era confusa e dispersa, caminhando assim por entre vultos, como se tudo fosse ao mesmo tempo irreal e possível, e ela esperasse um qualquer milagre sem nome, porque nenhuma coisa tinha agora nome, era tudo um magma, um mar, um labirinto branco, silencioso, onde o desejo se perdia, sem objecto, e se enovelava outra vez sobre si próprio - uma rede em que ela estava prisioneira, e onde, a pouco e pouco, o ar faltava, como se ela andasse num labirinto de espelhos cegos, desesperadamente à procura de uma imagem, de um norte, um marco fixo, a partir do qual ordenar o espaço, à procura da luz, da saída para o mundo limitado e real do dia iluminado” (GERSÃO, 1982, p. 42.).

Essa representação da personagem revela um processo de descoberta – o homem no homem. É um outro sujeito, outro “eu” investido de iguais direitos no diálogo interativo com os demais falantes, outro eu a quem cabe autor revelar-se livremente. Ao autor que vê, interpreta esse outro “eu”, descobrindo-o, exige-se uma nova abordagem desse homem – a abordagem dialógica⁷.

O dialogismo é um procedimento que constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, no qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim. (BEZERRA, 2005, p. 194).

Com relação à polifonia, o que a caracteriza é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Todavia, esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. Trata-se de uma mudança radical da posição do autor em relação às pessoas representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em indivíduos.

A polifonia é retratada pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço de romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscível, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas

⁷ O autor, na escrita dialógica, tem como objetivo conhecer o homem em sua verdadeira essência como um outro “eu” único, infinito e inacabável – não se propõe a conhecer a si mesmo, conhecer seu próprio eu, propõe-se conhecer o outro, o “eu” estranho. destaca que “o diálogo é a forma que os personagens se comunicam entre si, com o outro, se abrem para ele, revelam suas personalidades, suas opiniões e ideais, mostram-se sujeitos de sua visão de mundo, sujeitos esses cuja imagem o autor do romance polifônico constrói de sua posição distanciada, dando-lhes o máximo de autonomia, sem lhes definir a consciência à revelia deles, deixando que eles mesmos se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois o sente ao seu lado e à sua frente dialogando com ele”. BEZERRA, Paulo. “Polifonia” In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2ª edição. – São Paulo: Contexto, 2005.

representantes de um universo específico e marcadas pelas particularidades desse universo. É importante destacar que essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, mas sujeitos de seus próprios discursos.

Num romance polifônico, Bezerra (2005) destaca que o autor não fala pela personagem, não a reduz a seu objeto, mas do distanciamento específico dessa modalidade romanesca, permite que ela fale carregando nas tintas, use sua linguagem, seu estilo, sua ênfase, pois não é o autor quem fala, mas o outro que ele evidencia como sujeito de seu próprio discurso e dono de sua própria forma de se exprimir.

A polifonia é aquela multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis [...] cujas vozes não são meros objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso”, do qual participam mantendo cada uma sua individualidade caracterológica, sua imiscibilidade. (BHAKTIN, 2005, p. 4).

Pensando nos indivíduos e nos possíveis desdobramentos que o vocábulo suscita, faz-se necessário uma pequena referência ao conceito que envolve subjetividade e como essa discussão nos dará suporte na análise do procedimento de escrita adotado por Teolinda Gersão e os questionamentos necessários para a compreensão dessa escrita: por que dar pistas ao leitor sobre o processo da escrita? Ao dar voz aos que não puderam se expressar, a escritora assume um posicionamento político? Ao se comprometer em representar uma coletividade, até que ponto retratar a realidade e ser fiel às questões políticas dá espaço para a subjetividade?

Ao publicar o artigo intitulado “Subjetividades Femininas em Teolinda Gersão e Inês Pedrosa”, Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (2008) esclarece inicialmente que, na antiga terminologia escolástica, “subjetivo” é mencionado muitas vezes ao existente em si mesmo como ente real, o que está em relação com o sujeito, em contraposição ao objeto. De origem filosófica, ao final do século XIX, o termo migrou para a Psicologia e transfigurou-se em objeto da nova ciência, substituindo a alma como o atributo inerente ao sujeito. A autora destaca que a subjetividade se aplica com mais propriedade a pensamentos e sentimentos que não só explicam as ações do sujeito, mas, acima de tudo, comprovam o confronto de uma interioridade com o mundo exterior. “Apesar de sua dimensão aparentemente singular, não se trata de uma categoria desvinculada da objetividade porque se forja no jogo com o tempo individual e histórico”. (OLIVEIRA,

2008, p. 26).

No campo dos estudos linguísticos, a contribuição deu-se ao inscrever o sujeito na linguagem, destruindo assim, o cogito cartesiano que entendia o sujeito como uma essência anterior ao pensamento e independente da linguagem. Oliveira (2008) salienta que diante da ligação indissolúvel que institui o ser e a linguagem, discorrer sobre “a morte do sujeito” é uma forma retórica de se referir à extinção de uma certa subjetividade, a cartesiana, como forma histórica de subjetivação dominante em nossa cultura. Benveniste resume a questão da subjetividade em apenas dois pontos principais: os pronomes e os dêiticos, no que ele chama “aparelho formal da enunciação” que o sujeito se “apropria para enunciar”.

É necessário destacar que dois problemas derivam desse pensamento: ao afirmar que o homem se “apropria” de algo é porque entende que isto não lhe pertence. Porém, o homem é um ser de linguagem, não se “apropria” dela para fazê-la funcionar, ele simplesmente usa. O outro ponto diz respeito às marcas de subjetividade. Inscrito necessariamente no discurso, o sujeito sempre enuncia *algo* a *alguém*, instituindo-se um Tu e um Ele simultâneos ao Eu e à ação de pensar, numa rede inelutavelmente triádica.

A expressão “intersubjetividade”, muito usada para designar a relação diádica e especular com o Outro (primariamente a Mãe), é incompleta, pois deixa de lado o terceiro termo, associado ao Pai ou ao Simbólico, que corresponde ao Ele na constituição do sujeito em psicanálise. Enfim não há subjetividade sem sujeito, não há sujeito sem discurso, não há discurso sem destinatário e sem objeto. (OLIVEIRA, 2008, p. 26)

Sendo assim, as marcas de subjetividade não podem ser restritas a dois ou três índices linguísticos. A subjetividade se marca nas escolhas lexicais, nas diferentes construções sintáticas para o mesmo enunciado. Isso porque não há um aparelho da língua; a língua é um aparelho.

No que se refere à obra de ficção, como apontam vários críticos, podemos afirmar que ela é capaz de circunscrever uma subjetividade uma vez que simula uma aventura com início, meio e fim, onde um sujeito – como parte de um discurso – se compõe diante do leitor (encenando para ele), na sua relação com outros eus e o mundo diegético ficcionados. Já no que se refere à vida real, como ressalta Oliveira (2008), só podemos dizer da subjetividade de alguém depois da sua morte ou então através do discurso autobiográfico ou biográfico que “mata” o sujeito real e estabelece assim o sujeito ficcionado.

Assim sendo, em ambos os casos é impossível concluir sobre a

subjetividade de um ser, pois mesmo se o “eu” se torna acabado e efêmero no texto, o mesmo não pode ser afirmado do “tu” da relação, cuja leitura pode variar de forma infinita. No campo da psicanálise há o entendimento de que há um sujeito em devir, contrariando a noção de uma subjetividade concluída até mesmo com o fim da análise.

No tocante às representações de subjetividades na obra de Teolinda Gersão, devemos destacar que as protagonistas de seus romances são mulheres movidas por forças transgressoras, à beira da libertação. No caso de *Paisagem*, Hortense necessita libertar-se de O.S. e do luto ocasionado pela perda do marido e do filho, vítimas do regime totalitário. A personagem oscila entre a possibilidade de se libertar da dor e da revolta, experimenta a sensação de que tudo está a dissipar-se, a indiferençar-se, num sentido de gestos e palavras que a faz “pender entre a janela e a porta”. Ao abrigar-se no seu pequeno mundo, a casa, imagem associada à sua interioridade, “ela vive na antecâmara da morte pelo silenciamento das vozes”. (OLIVEIRA, 2008, p. 28). A personagem clama por uma saída, acreditando assim, em pontos de fuga.

Posteriormente, motivada pelo sentimento de solidariedade, a protagonista ajuda Clara, sua nora e ao mesmo tempo encontra uma cura para a angústia e a melancolia. Cabe destacar que a atitude de Hortense é movida por um projeto utópico cuja transcendência da condição servil é o propósito do processo de libertação que se ajusta a uma finalidade de alteração de paradigma, em que a determinação da coragem pode levar à profundidade de suas essências, negadas ou oprimidas anteriormente. Oliveira pontua que essas personagens são mulheres com um modo sólido de ser e são exemplos de vida para as personagens secundárias que a rodeiam e que estão submetidas à ordem cultural dominante:

Tais subjetividades são marcadas pela crença em algumas metanarrativas: a da libertação feminina, a da libertação pela arte, a da libertação política frente aos regimes totalitários. Por detrás dessa investida libertária, estão os valores clássicos que balizaram a modernidade desde o século XVIII sob a pena iluminista da Razão, compondo um perfil épico de subjetividade. (OLIVEIRA, 2008, p. 30)

No tocante à estrutura do romance, ao interligar fala-narração-pensamento, a autora metaforiza a manifestação do povo português, a fragmentação da alma portuguesa, entrecortada pelo silêncio e confusa diante do tempo seu tempo. Esse silêncio dá-se a partir de espaços vazios e na concepção de Eni Orlandi (1992, p. 43) “são um lugar de recuo necessário para que se possa

significar, para que o sentido faça sentido”. Em outras palavras, como afirma Oliveira (2013), que significam nesse contexto, esquecimentos ou silêncios voluntários tendo em vista o apagamento/esquecimento ou até mesmo não registrar o terror que esfacelou a alma de um corpo que é metafórico também.

Na perspectiva de Isabel Allegro (1987, p. 421-422), a fragmentação da escrita se dá à maneira das próprias personagens e do próprio povo, cujas vidas aparecem de igual modo assim como que cortadas, ‘estilhaçadas’. A forma como Hortense é caracterizada é exemplo dessa vida – e, também, dessa escrita – estilhaçada: “um corpo rebentando em estilhaços de granada, para viver seria preciso recuperar-se, reunir os pedaços dispersos, primeiro a cabeça, primeiro as mãos, o rosto, primeiro os olhos, primeiro o ventre”. (GERSÃO, 1982, p. 23).

Podemos notar que Hortense tem o corpo como metáfora de todo um corpo social que carrega as marcas da opressão e do terror. O medo da emigração, da guerra, das prisões, do exílio, da ditadura, numa tentativa de compreender e dar um sentido ao passado. O corpo despedaçado, como bem observa Oliveira (2013), aparece no trecho pelas metonímias das partes do corpo humano: a cabeça, metáfora da mente, onde o passado deixara marcas que insistem em atormentar; as mãos, que, no romance são o instrumento da atividade artística, pois a protagonista é desenhista e pintora; o rosto, mergulhado em lágrimas e em tristeza; os olhos que não reconhecem a própria casa (Portugal), esse outro mar, essa outra paisagem histórica; e ventre, espaço provedor de vida, um “gerador” de futuro de um país que necessita se reestruturar.

Consequentemente, a revisão crítica do passado, dá-se pela perspectiva da subjetividade do ser humano – podemos afirmar também pelas profundezas do ser humano, usando um termo relacionado ao mar, termo este fundamental, presente já no título, para a natureza metafórica do romance – “corpo” em que mais a ditadura, a guerra e a Revolução deixam marcas irreversíveis.

É importante notar que, como afirma Jane Santos, na dissertação “*Sob o signo do poder, escrita e subjetividade em Paisagem com mulher e mar ao fundo*”, pelas paisagens particulares de Hortense, é possível distinguir as “paisagens” públicas. (SANTOS, 2006, p. 97). A natureza metafórica do romance – que, com efeito, está baseada em elementos da natureza (o mar, a terra, a praia, o sol, o jardim) – permite a construção desse jogo de espelhos entre a subjetividade das personagens e a “paisagem” histórica. Nas palavras de Teolinda Gersão:

Portugal foi durante muito tempo um país isolado, por circunstâncias políticas e geográficas. Mas hoje o isolamento quebrou-se, sentimos que fazemos parte da Europa e do mundo e daí advém um novo impulso criativo. Chegou a hora de repensar nossa identidade, noutra contexto. (GERSÃO apud MEDINA, 1983, p. 454)

É possível notar que o discurso de Teolinda Gersão aponta para o desejo de um impulso de criação literária aliado à compreensão do compromisso com a realidade histórica vivida no país. Nas palavras de Maria Heloisa Martins Dias (1996), a escritora portuguesa representa algumas vozes da ficção feminina portuguesa contemporânea produzida em Portugal no período posterior à Revolução dos Cravos, ocorrida em abril de 1974. Período este que, na concepção de Dias, é riquíssimo pelo caráter inovador da estética emergente, seja pela multiplicidade de vozes e tendências que se entrecruzam num desempenho que é coletivo, seja pelas fortes implicações dessa literatura com o peculiar momento histórico do país.

É importante discutir algumas questões que o ponto de vista de Dias nos suscita: o primeiro é a ideia de caráter inovador. Álvaro Gomes (1986) usa o termo “condição incômoda” ao pensar na literatura pós-revolução dos cravos. No ponto de vista de Gomes, essa literatura já não precisa forçar seu caminho para combater o inimigo ou a ele resistir, pois este não existe mais, pelo menos não com a mesma feição salazarista, talvez apenas tenha mudado de feições. Sendo assim, no entendimento de Gomes, o espaço aberto à criação deve ser preenchido, desta vez, não pelo ataque direto à realidade externa, mas por meio de uma intervenção poderosa: a resistência e a transgressão no seio mesmo da linguagem. Nas palavras de Dias (1996):

Espécie de resistência armada no próprio processo de criação, colocando-o em causa e desarticulando o texto para que a prática com as formas de intervenção se ofereça como permanente busca e não acomodação, nas relações com a realidade. Se a abertura política existe, tanto mais difícil para o discurso literário, que deve fazer brotar da liberdade de investimento em seus procedimentos formais uma ‘transformação subterrânea’, fruto de uma luta não mais contra a realidade exterior, mas contra o próprio meio em que o sujeito criador atua através da linguagem.

Podemos notar que o ponto de vista expresso por Dias (1996) e Gomes (1986) enxerga nessa literatura pós-revolução uma nova forma de narrar e um caráter inovador. O que nos faz pensar sobre o período anterior à revolução e lançar o questionamento: antes não havia uma proposta de inovação? Por que

pensar nessa literatura pós-revolução como algo inquietante e incômodo? Que nova forma de narrar tanto desperta a atenção dos críticos?

A escrita de Gersão pode ser pensada como uma aventura da escrita, conforme o posicionamento de M^a da Penha Fernandes. E nesta aventura notamos que está refletida a

“Inusitada alegria de comunicar com um outro, que de algum modo o compreende, através de uma mensagem estruturada, de modo a fazer ouvir a voz silente, mas viva, do significante. Mesmo que esta comunicação romanesca possa ter como tema dominante a incomunicabilidade do ser, a incomunicabilidade da literatura, a incomunicabilidade ou impossibilidade do romance, a incomunicabilidade do discurso literário ou de qualquer discurso”. (FERNANDES, 1995, 337)

Esta situação paradoxal imprime à metáfora do labirinto uma grande importância na estruturação do romance do século XX, podendo ser associada à do espelho, aqui entendido como fator de labirinticidade. Nessa aventura, o romance, como um complexo de múltiplas vozes e incertezas, configura-se como uma aventura tocada por várias mãos. Em muitas passagens do romance, a mão é a metonímia do poder criador da linguagem. Aliás, a relação entre literatura e outras linguagens artísticas é uma tônica na escrita de Teolinda Gersão. Em *Paisagem*, o diálogo é com a pintura, o desenho e a arquitetura. A escritora reconhece que entre a literatura e a música existem laços muitos estreitos, pois considera que «como na música, um livro é escrito numa determinada “tonalidade” e não noutra, e daí depende tudo o “resto”. (PINTO, 2004).⁸ Em *Os Teclados*, Teolinda confronta a Literatura e a música, dado que ambas são, num nível profundo arquiteturas.

2 Linguagem, reinvenção do real e literatura pós-revolução

Em Portugal, a abertura política ocorrida com o 25 de abril não foi suficiente para livrar o contexto português das cicatrizes deixadas pelo passado próximo, tendo em vista que o país fora dominado quase cinquenta anos pela ditadura salazarista: o horror ao fascismo, a alienação, o peso das convenções sociais, o imobilismo – temas presentes na ficção de T. Gersão e significam que, mesmo derrubado o inimigo na prática, sua força permanece nas mais variadas formas simbólicas de representação, como veremos, onde então é necessário derrubá-lo novamente, desta vez, como aponta Dias (1996), com o poder da

⁸ Entrevista concedida a Eduardo Bettencourt Pinto. “Dez Perguntas a T.G.”, 2004(www3.telus.net/eduardo-bpinto/teolindagersao_entrevista.htm)

dramatização operada pelo discurso literário. Mesmo porque o movimento revolucionário que se estabeleceu só se legitimaria caso pudesse renovar suas estratégias de subversão, projetando-as assim, num outro espaço (noutro contexto, nas palavras de Teolinda). Sendo assim, “as palavras não apenas fazem ressurgir a figura de um poder destituído, mas reencarnam em si mesmas esse poder, retrabalhando-o pela consciência que dele se apodera”. (DIAS, 1996, p. 8).

Segundo Maria Alzira Seixo (1986), a literatura pós-revolução apresenta-se a princípio, como “abertura descondicionada e indisciplinada” geradora de uma pluralidade de recursos criativos. A autora ainda salienta que esse descondicionamento é apenas aparente. Podemos afirmar que, em verdade permanece o reflexo do engajamento com uma História da qual não é possível se desprender. Desta forma, o combate à ditadura é uma luta tão árdua quanto o combate aos seus efeitos; o desfrute do espaço aberto para a conquista democrática não se dá sem o descondicionamento paulatino do contexto da opressão. Este é o porquê desse contexto ainda existir na obra da autora com um motivo latente que deve ser aflorado pela e na escrita.

Considerando que o pertencimento a uma geração se articula à época em que se dá a formação do jovem, frequentemente em torno dos 20 anos, temos que Gersão é da geração de 60, das revoltas estudantis de “maio 68”. Sendo assim, as protagonistas de Teolinda Gersão são mulheres à beira da libertação, movidas por uma força transgressora. Em *O que é contemporâneo? E outros ensaios*, Giorgio Agamben (2009) retoma uma anotação feita por Roland Barthes durante os cursos ministrados no Collège de France e a retoma deste modo: “O contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES apud AGAMBEN, 2009 p. 58). Outro estudioso que usa a ideia do ser intempestivo para pensar o contemporâneo é Friedrich Nietzsche que em 1874 publica as “Considerações intempestivas”, com as quais pretende acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao tempo presente.

No início da segunda consideração pode-se ler:

Intempestiva essa consideração e é”, “porque procurará compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica, porque eu penso que somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta”. (NIETZSCHE Apud AGAMBEN, 2009, p. 58)

Agamben pontua que Nietzsche situa a sua exigência de “atualidade”, a

sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa dissociação e numa desconexão. Desta forma, concerne verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não corresponde perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido; inatual, mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Agamben conclui que a contemporaneidade é, portanto,

Uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos, porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009 p. 59).

Numa segunda definição da contemporaneidade, o filósofo italiano afirma que o contemporâneo é aquele mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber o escuro, não as luzes. Em outras palavras, todos os tempos são, para aqueles que experimentam a contemporaneidade, obscuros. O contemporâneo é aquele que sabe ver essa obscuridade e é capaz de escrever “mergulhando a pena nas trevas do presente”. Sobre o escuro, Agamben esclarece que o escuro não é um conceito privativo, a simples ausência da visão, mas a atividade das off-cells, ⁹um produto da nossa retina. O filósofo se utiliza da neurofisiologia da visão para pensar na escuridão da contemporaneidade.

Sendo assim, perceber o escuro não pode ser encarado como uma inércia ou passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, nesse caso, equivalem a neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. “pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade”. (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Mais adiante, Agamben se utiliza dos conceitos astrofísicos e da imagem das galáxias e das estrelas, o ponto de partida para pensar a relação luz-escuridão, perto-longe para elencar mais uma característica da contemporaneidade. Para

⁹ Os neurofisiologistas afirmam que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente off-cells, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. (2007)

entender esse ponto de vista, é necessário destacar que no universo em expansão, as galáxias mais longínquas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que a sua luz não pode nos alcançar. O que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, todavia, não pode nos alcançar, pois as galáxias das quais se origina se distanciam a uma velocidade superior àquela luz.

Em vista disso, ser contemporâneo implica perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não poder fazê-lo. Para Agamben, a contemporaneidade pressupõe uma questão de coragem, pois significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.

Sobre o presente, Agamben afirma ainda que o presente percebido pela contemporaneidade tem “vértebras quebradas”. O nosso tempo, não é de fato somente o mais distante, ele não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado e nós nos mantemos no ponto da fratura. Por este motivo somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. “compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

O autor destaca que essa urgência é a intempestividade, o anacronismo e são essas características que permitem a nós a apreensão do nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. Ao finalizar, ele ainda afirma que do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós.

Posteriormente, o último ponto a ser trabalhado pelo filósofo italiano é a relação do presente com o passado. Sendo assim, a contemporaneidade se escreve no presente ressaltando-o antes de tudo como arcaico¹⁰, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo.

A relação distância - proximidade que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem (arcaico), que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. Agamben pontua que é possível afirmar

¹⁰ O autor destaca que arcaico significa próximo da *arké*, isto é, da origem.

que a via de acesso ao presente tem indispensavelmente a forma que uma arqueologia que não regrida a um passado longínquo, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é infundavelmente relançado para a origem sem jamais poder atingi-la.

Tendo em vista que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo o vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão, que pode ser o seu caráter traumático ou a sua extrema proximidade, e que neste caso não conseguimos viver. Em outras palavras, a atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. Ser contemporâneo significa, desta forma, voltar a um presente em que jamais estivemos.

Finalizando a questão que envolve o contemporâneo, Agamben conclui que, contemporâneo é aquele que percebe o escuro do presente e nele aprende a resoluta luz, mas também, divide e interpola o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo a necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. “é como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Em sua tese de doutoramento, Maria Heloisa Dias (1996) utiliza o termo moderno para pensar na atitude crítica de Teolinda Gersão, em concordância com Otávio Paz no livro *Os filhos do Barro* cuja proposição em relação ao real é feita a partir de opostos: sensação dupla de atração e repulsa, cumplicidade e traição, reflexo e negação. Concordamos com os pontos ressaltados por Dias, mas por uma questão de escolha, usaremos nesse trabalho o termo contemporâneo para pensar na literatura produzida em Portugal após vinte e cinco de abril de 1974, data da revolução dos cravos.

Muitos críticos afirmam que o escritor português contemporâneo possui um compromisso com o país cujo trabalho de reconstrução se faz com a atração simultaneamente pela ruptura e continuidade em relação a um espaço desfigurado. Em outras palavras, como afirma Dias (1996, p. 10) “no fundo, um desgarramento para que desponham as verdadeiras raízes, livres do desgaste e da manipulação”. Para Maria Alzira Seixo (1986) sejam quais forem as tendências da literatura

portuguesa surgida após 74, todas carregam uma mesma matriz-espaco da terra como sedimento vital para o universo do romance: “a terra como paisagem, a terra como sociedade, a terra como lugar do humano, a terra como espaco do drama político, a terra descentrada – as Áfricas – a terra como exterior- os exílios, as viagens”. (SEIXO, 1986, p. 74).

É necessário ressaltar que a oposição terra x mar não se apresenta de forma dicotômica nos romances portugueses pós-revolução dos Cravos. É notório destacar que nos primeiros anos da década de 1980 a terra desempenha um papel fundamental para os questionamentos políticos e a ideia de sociedade. Todavia, em *Paisagem*, o cenário da narrativa é uma casa de praia, o que nos faz pensar que há a presença de dois elementos: terra e mar. Em ambos, repousa o drama do corpo político dilacerado.

É possível notar que, na obra de Teolinda Gersão os temas como a viagem, o exílio, o retorno e a transformação estejam presentes para compor o binômio afastamento/proximidade na relação com o espaco português. Tanto a terra quanto o mar funcionam como um impulso para o exílio em outro espaco – o da interioridade subjetiva. Sobre esse ponto, podemos afirmar que está situada num contexto em que desponta o processo de afirmação de uma estética enquanto ponto de convergência de múltiplas direções. A primeira a ser destacada é a que retoma o espírito revolucionário lançado pelo movimento surrealista. O cunho desconcertante das imagens e analogias, as incessantes metamorfoses, a convivência insólita do imaginário e do real, as descidas vertiginosas nas potências do ser subterrâneo estão presentes na escrita de Teolinda.

Nelly Novaes Coelho (2007) resalta que com o refluir surrealista, o conhecimento da realidade volta a ser posto em questão, afinal, o real já não corresponde ao valor objetivo e indiscutível que lhe atribuíra a ficção de linhagem realista. O surrealismo clamava por algo mais movediço e ambíguo que precisava ser redescoberto em suas faces ocultas ou fraudadas. Daí a recusa imposta pela nova atitude narrativa (surrealista): “não mais o pragmatismo de representar e interpretar a realidade humano-social em sua concretude objetiva e documental, mas o gesto lúdico que transtorna o real-concreto para reordená-la em novo plano: o da arte criadora”. (2007, p. 367). Sobre a imaginação, Mário Cesariny de Vasconcelos afirma:

Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna. É imaginação o

livre exercício do espírito que, servindo-se de um ou mais aspectos do “real”, passa lenta ou rapidamente ao extremo limite deste para alcançar, pouco importa em que margens, o objeto real de um irreal conquistado no espírito. (VASCONCELOS Apud COELHO, 2007, p. 367)

A segunda característica que queremos apontar acerca da escrita de Teolinda Gersão é o engajamento no fazer literário como trabalho experimental, lúcido quanto aos seus mecanismos. Trata-se da reflexão dentro do romance, da reinvenção do real, do trabalho com a linguagem, permitindo que no universo textual/ficcional se completem escrita e leitura. Mas ainda é a ficção que se redimensiona enquanto estrutura, pondo em questão os mecanismos de representação: a problemática da enunciação e o estatuto do sujeito, questões consideradas centrais.

Outro ponto que merece destaque acerca da obra de Gersão é a sondagem do mundo interior, o instrospectivismo e o mergulho em processos como o fluxo de consciência, a projeção móvel dos pontos de vista, o desdobramento da personagem. Teolinda, da mesma forma que Joyce, Proust, Virgínia Woolf, Clarice Lispector radicaliza a experiência com a linguagem, transmutando-a numa consciência *en abime*, tanto do sujeito quanto do ser da linguagem.

Em decorrência desse intimismo e da interiorização das categorias narrativas como ação, tempo, espaço, temos uma escrita de fluxo constante de recordações, percepções e aparências fugidias e a presença no romance de instantes autônomos, vividos com intensidade e dotados de um sentido que parece preexistir como ao todo. Como acentua Dias (1996, p. 17): “verdadeira atitude fenomenológica, que exhibe o próprio modo de ser da ficção – uma estrutura que se desmonta diante dos olhos do leitor e aprofunda a vivência de suas partes”.

No caso de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, a linguagem narrativa dilui a referencialidade dos fatos em favor de uma modulação intimista de vozes urdidas pelo frequente questionamento e pela imersão nos movimentos interiores do eu. Sendo assim, não podemos falar em heroísmo das ações, mas em heroísmo da consciência como conquista de uma percepção sensível capaz de reconstruir o universo, e não deste em si mesmo, ainda que isso conduza a um clima de vertigem e pesadelo. Em outras palavras, é a ação do existencialismo, que faz centrar na personagem o peso do mundo que a circunda. Maria Heloisa Dias (1996) define *Paisagem* como um realismo intimista cuja força está justamente na tensão em que se articula o seu texto, situado entre o desejo da adesão à realidade vivida,

próxima, e o recuo à intimidade do espaço onírico.

Podemos notar que ao elencarmos essa relação entre realidade vivida e intimidade do espaço onírico nos deparamos com o maior paradoxo da obra de Gersão: consciência histórica e individualidade subjetiva se interpenetram a ponto de só formar um corpo essencial, que não resolve mas torna mais vivas as contradições dos dois universos.

Ao mergulhar em si mesmo, o eu registra a angústia da alienação a que foi submetido, mas ao permitir que os traumas sejam aflorados pela consciência, é como se reerguer como discurso, como fala que não se intimida. (DIAS, 1996, p. 18)

Assim sendo, é compreensível entender que o discurso narrativo se desenvolva em meio a impulsos ambivalentes, como voz e silêncio, ousadia e recolhimento, apatia e violência – método hábil de equipar a linguagem do ponto de vista temático e estrutural com modos contrários de operação. Daí origina-se o poder de denúncia que se impõe, precisamente porque concebido nas forças internas da subjetividade que opera como consciência de linguagem. É a gestação ininterrupta de que um discurso carregado de força poética, do qual germina uma lúcida caricatura do sistema social porque tecida de suas contradições.

No que diz respeito ao discurso de Teolinda Gersão é possível notarmos uma linguagem que oscila entre a metafísica poética e a prosa ideológica. É necessário destacar que ao pensarmos em prosa, temos consciência que toda linguagem como portadora de significados não se subtrai à sua condição de instrumento social necessariamente comprometido. Desta forma, ao afirmamos que a prosa de Gersão é ideológica, consideramos que aqui o comprometimento se torna acentuado, uma vez que a narrativa atua com referentes pertencentes a um determinado contexto sócio-político.

Dentre as obras de ficção publicadas, *Paisagem* é considerado pela crítica como o seu livro de cunho mais político. Desta forma, faz-se necessário apontarmos o contexto histórico em que o livro se insere: o romance foi publicado oito anos após a Revolução dos Cravos e traz em cena a opressão e a violência sofridas em tempos de guerra colonial e ditadura militar em Portugal, em especial, no tempo governado por Oliveira Salazar. Com relação a esse momento de repressão, as manifestações literárias dão-se de formas diferenciadas pelos autores dessa década. Foram quarenta e oito anos de coerção, sendo assim, cada

escritor escolheu um momento diferente para ser retratado. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, José Saramago retrata os anos finais da ditadura. Em *Paisagem*, o período retratado é o referente a Salazar. Em *A costa dos Murmúrios*, Lídia Jorge chama a atenção para a guerra colonial.

Com relação ao ano de publicação de *Paisagem*, um fato nos chama atenção: 1982 é o ano em que o Conselho da Revolução¹¹ foi abolido. Enquanto surge no plano político a ideia que entende o pós 74 como fracasso, a escritora portuguesa não retrata o momento atual de descontentamento, mas a transição do período ditatorial para a eclosão da Revolução, surgindo nesse instante, o sonho, a partir da aposta da manutenção dos ideais revolucionários. Mesmo após oito anos de mudança de cenário político, ainda era necessário tempo para entendimento e esclarecimento dessas manifestações e mudanças históricas.

Eduardo Lourenço (1984 p. 7), ao pensar na relação entre literatura e revolução aponta que o momento revolucionário português teve uma singularidade: a de ter convocado, ao mesmo tempo, uma dupla forma de imaginário. “Mais que revolução vivida, a nossa foi logo, desde o início, revolução sonhada”.

O autor aponta que durante um ano Portugal viveu momento revolucionário tanto em estado político quanto onírico, pois este movimento surgiu como um prodígio e assim se prolongou até passar à palinódia interminável do seu deslumbre, visto por um duplo olhar: se deplorável para uns, para outros, era algo exaltante e exaltado.

A Revolução, em sentido estrito, de acordo com Lourenço, estava mais destinada a ser o lugar vazio de uma escrita digna desse nome que o seu manancial de sonho. O autor ainda comenta que a paralisia durante os dois primeiros anos de Abril (no fundo eram anos nostálgicos) parecia confirmar o belo espírito da antiga ordem que os reconheceria, ao desenhar, por carência, um espaço de esterilidade criadora. Esse silêncio não pode ser encarado como uma incoerência, pois mesmo que a porta tenha sido aberta, as obras guardadas no período da censura esperaram muito para serem publicadas, na visão do crítico.

¹¹ O Conselho da Revolução de Portugal foi instituído a 14 de março de 1975 pela Assembleia do Movimento das Forças Armadas, objetivando alcançar o mais rapidamente possível os objetivos constantes do programa desse movimento e garantir ao povo português a segurança, a confiança e a tranquilidade que lhe permitissem continuar com determinação a reconstrução nacional. Foi extinto a 30 de setembro de 1982 pela primeira revisão constitucional que a Constituição Portuguesa de 1976 sofreu.
Fontes: <<http://expresso.sapo.pt/julho-de-1982-o-conselho-da-revolucacao=f524692>
http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?did=146350>. Acesso em 20/10/2014.

A revolução de Abril, para aquelas gerações que, durante décadas, de modos diversos, a haviam sonhado, chegava, enquanto acontecimento libertador de pulsões criadoras, realmente tarde. Havia sido justamente o seu sonho, a sua miragem, o pensamento das suas hipotéticas ou previsíveis contradições que mobilizara ou servira de linha de fuga ideal a uma parte considerável da ficção portuguesa desde os anos 40 aos anos 60. (LOURENÇO, 1984, p. 8)

O pós-revolução se deu de forma conturbada no campo literário, refletindo assim o cenário de incertezas da esfera política e a euforia e o afloramento de ideologias, afinal, era o momento de apresentar ao mundo obras que teriam sofrido censuras e ficaram escondidas. Obras que coroariam anos de silêncio e a recente revolução. Do outro lado, muitos leitores passaram a se interessar por textos documentais ou doutrinários. É neste momento que desponta o romance com características e tendências peculiares em relação aos anteriores a 1974, em especial em aos romances vinculados a uma tradição neorrealista.

Da mesma forma que os romances neorrealistas, emergem, na década de 80, romances com caráter combativo, resultado de um despertar para os problemas político-sociais de Portugal. Lourenço aponta: “a literatura portuguesa, nas vésperas de Abril, se movia já em sendas pouco propícias à impregnação do imaginário por realidades de ordem política” (1984, p. 8). Com a Revolução, suscitou-se, naturalmente, certo número de textos que a ela aludem ou interpretam como fonte de exaltação e metamorfose coletivas.

O registro da linguagem, o modo de narrar, o compromisso do escritor com a realidade e o próprio questionamento sobre o fazer literário são indagações que permeiam as obras dos anos iniciais desta década. Álvaro Gomes (1993) salienta a observação de Maria Lúcia Lepecki: o romance contemporâneo “ficcionaliza formas de historicidade”, pelo fato de o “discurso romanesco” tentar, talvez inconscientemente em Portugal, cumprir falências do discurso histórico.

Diferentemente do que ocorria no romance histórico tradicional, esse romance que aflorou posteriormente à Revolução dos Cravos, lança mão da História enquanto matéria narrativa para conferir novos sentidos à mesma. Esse processo de escrita da prosa portuguesa que retoma o histórico através do ficcional aponta a seguinte preocupação, como assinala Martins (1999): a correção e o redimensionamento da História portuguesa, da própria ideia de nação, subjazendo a este processo a busca de uma identidade tanto coletiva quanto individual.

O objetivo de retomar o passado é com a finalidade de desconstruí-lo ou

(re)configurá-lo, a fim de proporcionar uma revolução nos ideais de identidade nacional, de nação, no modo de ser português ao longo da História e atribuir ao passado histórico “novos sentidos”. A Revolução trouxe à tona consequências imprevisíveis e inscreveu dinâmicas imprevisíveis tanto nas relações sociais quanto na vida cultural do país.

Do ponto de vista literário, o romance português contemporâneo contempla o leitor com uma vasta lista de questões, a saber, os seguintes: a opressão ditatorial, o peso da tradição, a descaracterização de um povo, a condição feminina, a guerra colonial e a tragédia dos retornados e a Revolução dos Cravos.

Nelly Novaes Coelho (2007) acrescenta outras questões do ponto de vista da escrita formal: a fragmentação do tempo convencional, tendo em vista a tentativa de anulação de fronteiras entre o passado, o presente e o futuro. O narrador sobrepõe o tempo histórico – cronológico, linear e irreversível pelo tempo da ficção – labiríntico, emanado e sem fim, em outras palavras, o tempo inventado ou guardado na memória; a fragmentação da estrutura narrativa, decorrente da fragmentação temporal, também se fragmenta a antiga lógica na sucessão dos acontecimentos, predominando a técnica da montagem, que liga situações díspares entre si.

Em decorrência da inserção do real no fragmentarismo dúbio do novo fluir temporal, a incerteza e a dúvida se configuram como fatores estruturais básicos da contemporaneidade. Com o desvendamento das várias possibilidades de verdades e

das várias camadas do real, o narrador não tem condições para afirmar qual é a mais verdadeira e permanece em pleno domínio do acaso e do possível. Daí as repetições constantes de cenas iguais, onde são introduzidas sutis alterações e detalhes que alteram a situação apresentada inicialmente. Outras características, tais como a desmistificação das convenções do gênero, a despersonalização das personagens, a interpretação do diálogo e do monólogo e a nova objetividade serão melhor exploradas no próximo capítulo, ao analisarmos alguns aspectos de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Obra esta que aborda os anos da opressão a partir da sigla O.S. (Oliveira Salazar). O personagem é uma figura onipresente e onipotente, identificado também com a figura mítica do Senhor do Mar.

Sobre a personagem Hortense, protagonista do romance, podemos afirmar que ela é a voz que representa a desarticulação de outras vozes que foram impedidas de expressarem a sua dor por conta da repressão desse regime que se propôs a silenciar e a limitar o pensamento humano, a partir de uma repetição da ideologia vigente em todas as instituições da sociedade. A linguagem, na obra, não é algo adquirido, móvel, mas estratificado, estável, pois o exercício da censura tornou todos iguais e criou espaços de solidão, impedindo a comunicação entre os sujeitos.

Assim sendo, o romance, enquanto linguagem e estrutura, é o espelho da personagem: a autora dá vazão a uma voz que recupera o poder da palavra criadora de realidades, ao invés de narrar. “Vem daí que a narrativa seja fragmentária, não linear, como se o caos instaurado ao nível da linguagem significasse oposição sistemática ao código linguístico imposto pelo Sistema, que se caracteriza pelo convencionalismo das frases feitas”. (GOMES, 1993, p. 64).

A escrita, assim como a ideia de autoria em Teolinda Gersão dá espaço às várias vozes que estão em constante processo de descoberta e de reflexão sobre o cenário em que estão inseridas. Notamos que as páginas do romance são ao mesmo tempo, página em branco e tela. Cabe às múltiplas vozes o ato de preencher o espaço em branco e se levantar contra o poder opressão. A escrita é entendida aqui como um ato de resistência e de criação da linguagem – seja pela pintura, seja pela escrita.

3. Sobre o título da obra: paisagem, representação e pintura

Em *Paisagem*, a questão da pintura é suscitada a partir do seu título. Sendo assim, numa primeira contemplação temos uma tela impressionista tanto a partir da organização da escrita. Somos convidados à visualização de um tema, a saber: a mulher e o mar, seres imersos numa paisagem vaga, difusa, cujos elementos se apresentam a partir do embaçamento de seus reflexos. Daniela Costa (2010) aponta que o questionamento acerca da imagem suscitada pelo título da obra não se encontra nos signos, mas na montagem, marcada pela indeterminação/indefinição que envolve os elementos da imagem pictórica, visto que na paisagem sugerida não é possível perceber com nitidez o que está “ao fundo” e o que ocuparia o primeiro plano, se ele realmente existe (a mulher, o mar ou ambos?), afinal o uso do conectivo “e” abre-se a uma imprecisão, tornando

flutuantes as margens de sentido.

Para Georg Simmel (2009), a paisagem surge quando a vida pulsando na intuição e no sentimento é em geral arrancada à unicidade da natureza e o produto particular assim criado, transferido para um estrato inteiramente novo, se reabre então, por assim dizer, de per si à vida universal, acolhendo o ilimitado nos seus limites inviolados. A partir dessa afirmação, o autor também lança o questionamento acerca da composição da paisagem: que lei determina esse processo?

O material da paisagem é tão variado e inconstante em cada caso, que os pontos de vista e as formas, que aglutinam estes elementos naquela unidade de impressão serão igualmente muito variáveis. A paisagem como arte pictórica surge como a gradual continuação e purificação do processo em que a paisagem, no sentido do uso linguístico comum – sobressai da pura impressão das coisas naturais e singulares.

O artista faz o que outros não artistas também fazem: extrair da torrente e da infinidade caóticas do mundo imediatamente dado um fragmento, apreendê-lo e formá-lo como uma unidade, que agora encontra em si mesma o seu sentido e intercepta os fios que a ligam ao universo e os reata de novo no ponto central que lhe é peculiar – eis o que também nós fazemos de um modo mais chão, com menos princípios, mais incerto nos seus limites, logo que contemplamos uma “paisagem” em vez de um prado, de uma casa, de um riacho e de um séquito de nuvens. (SIMMEL, 2009, p. 9)

A moldura do quadro elaborado por Teolinda Gersão no título da obra sugere uma pintura impressionista, como afirmamos anteriormente, tendo em vista que o artista desse período se centrou, sobretudo na paisagem e seu interesse voltou-se para a natureza, em especial, sobre os reflexos ou efeitos sensoriais e visuais das imagens naturais para o observador. Sobre o título da obra Annabela Rita em um ensaio sobre a obra da escritora portuguesa no livro *Retratos Provisórios* (2006), afirma que *Paisagem com mulher e mar ao fundo* é um título que suscita uma maior distância de observação e, com ela, uma perspectiva intertextualizante mais ampla, além de remeter de forma incontornável para a pintura e o gênero da paisagem, no caso, a impressionista.

De acordo com Argan (1996, p. 75), o movimento impressionista desenvolveu-se entre 1860 e 1870 e sua definição surgiu de um comentário irônico de um crítico a um quadro de Monet nomeado *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 que se dá do exterior para o interior, é realidade, é objeto que se imprime na consciência do sujeito e diante da realidade manifesta uma atitude sensitiva. O impressionismo afirmara o valor da sensação como fato absoluto e autônomo: o artista realiza na sensação uma condição de plena autenticidade do ser, atinge na renúncia a qualquer noção habitual um estado de liberdade total, fornece o exemplo daquela que deve ser a figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real. (ARGAN, 1987, p. 50).

A sensação que os impressionistas almejavam isolar não é mais um modo de conhecimento imediato e espontâneo e, portanto, mais autêntico e flexível. É um estado da consciência, a própria consciência maravilhada e interrogada no instante ativo de seu encontro com o fenômeno. “A sensação tem, portanto, uma estrutura que é preciso revelar; e tem um desenvolvimento, um processo que deve se tornar manifesto no desenvolvimento e nos procedimentos da operação pictórica”. (ARGAN, 1987, p.51).

O olhar é algo que se faz mediante a pintura, logo, as etapas do procedimento pictórico não devem ter mais nada de inspirado ou de misterioso e sim ser visíveis e demonstráveis como as fases de uma experiência científica. Trata-se assim de descobrir a forma da luz e da cor; ou, antes, de apreender a forma ou a estrutura da consciência no interior do fenômeno, dado que não se pode pensar a consciência em abstrato, mas somente no ato de apreender e enquadrar o fenômeno.

O olhar e o enquadramento estão intimamente relacionados ao ponto de vista, que, para Collot (2012), é o que define a paisagem examinada. Em outras palavras, supõe-se como condição própria de sua existência a atividade constituinte de um sujeito. É possível notar que, na história da civilização o desenvolvimento da paisagem foi constantemente acompanhado pelo do indivíduo. O autor ainda aponta que as primeiras representações picturais da paisagem, assim como a aparição da palavra nas línguas europeias datam do século XVI e são contemporâneas da emergência de um espaço antropocêntrico. No Romantismo, a teoria da paisagem como “estado de alma” enfatiza o aspecto subjetivo, parcial e egocêntrico de nossa experiência espacial. Todavia, Collot destaca que a fenomenologia mostra que a solidariedade entre paisagem percebida e sujeito perceptivo abrange duplo sentido:

Enquanto horizonte, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, mas ao mesmo tempo toda consciência sendo consciência de o sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo". (COLLOT, 2012, p. 14).

Ao lermos a narrativa de Gersão num segundo momento, notamos que os elementos que compõem o título, mulher e o mar estão em contínua tensão, uma vez que Hortense e Clara atribuem ao mar, figura da opressão, a causa da morte de Pedro e Horácio.

Sendo assim, os elementos que compõem esse título-tela são montados de outra perspectiva que tem em Van Gogh um referencial: a arte é colocada como puro ato de existência, assumindo a visão do real como confissão de uma condição interior, vinculando-se à mais profunda e autêntica raiz romântica. Notamos que no texto a sensação é o que define a condição existencial se aproximando da noção do ser-no-mundo do homem moderno. Para os expressionistas, a sensação, como aponta Argan (1987, p. 55) é a incursão de profundos e convulsivos complexos: "aquela visão deformada, aquela sensação exasperada e furiosa, aquele juízo severo sobre as coisas do mundo são o produto de antigos terrores, de culpas longínquas e obscuras repressões".

Podemos afirmar, assim, que no expressionismo a deformação é subjetiva. No livro *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos* Argan conceitua a estética expressionista (1996, p. 227) com um movimento antítese ao Impressionismo; ante à realidade manifesta uma postura volitiva, em alguns momentos agressiva, é, deste modo, um movimento que parte do interior para o exterior, ou seja, é o sujeito que por si comunica o objeto, e somente o Expressionismo, aponta o autor, manifesta o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da comunicação.

A obra dos expressionistas recoloca a questão de uma experiência romântica não resolvida: "de um lado, o problema da visão, que os teóricos da visibilidade colocam em termos rigorosos, de outro o problema religioso e social, a questão do velho artesanato e da arte popular, do primitivo e do moderno" (ARGAN, 1987, p. 55).

De tal modo, o que ocorre com as duas personagens femininas (Hortense e Clara) na narrativa em relação ao elemento mar e à realidade violenta e opressiva a que foram submetidas é uma atitude agressiva, num movimento que parte do interior para o exterior. Estamos assim, diante da angústia. Há, por

consequente, um jogo irônico com os elementos que compõem esse título-tela, como aponta Daniela Aparecida Costa (2010, p. 77): “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”. Portanto, a paisagem, nesse caso não se limita a um cenário que se configura como local das ações da narrativa, mas como uma experiência onde o sujeito e o espaço são inseparáveis e une estreitamente uma imagem do mundo, uma imagem do eu e uma construção de palavras. (COLLOT, 1997, p. 192).

Sendo assim, *Paisagem*, além de ser um romance de personagem é também romance de espaço, pois representa um momento histórico vivenciado pela sociedade portuguesa no século XX, especificamente entre os anos de 1936 a 1974: a ditadura salazarista. O espaço privilegiado nessa narrativa é a casa – composta por muitos compartimentos, as personagens foram construindo ao longo de vários anos a sua vida. A casa tem importância nesse estudo, pois é considerada um espaço central, atuando como testemunha da passagem do tempo, das memórias, da intimidade – ora aberta, ora fechada. A casa é também o espaço de onde partem os homens e da vida doméstica. A casa funciona metonímica e metaforicamente como lugar de escrita. Dentre os aspectos da escrita labiríntica de Teolinda Gersão, a casa é o elemento que espelha melhor essa ideia.

Todavia, devido à angústia e revolta que sentem por apenas ver o que acontece fora dos limites domésticos (os seus familiares forçados a partir, rumo ao incerto), elas precisam fazer ouvir a sua voz, gritando contra a opressão e a morte. A casa, neste sentido, as destrói. Daí que a casa e o corpo estejam sempre em confronto, uma representando a morte, a outra representando a pulsão da vida. “...as cidades labirínticas, maníacas, pulverizadas, mecânicas, opressivas, feitas de engrenagens, rodas, manivelas, sem ar nem luz nem espaço, lugares de passagem e não de encontro”. (GERSÃO, 1982, p. 105).

“A luta dela com a casa, as coisas vivas, que ela trouxera consigo e no começo andavam livres, soltas [...] aos poucos, foram sendo arrumadas, soterradas pela casa, que as não aceitara nunca, porque destruíam a sua ordem antiga” (GERSÃO, 1982, p. 60).

A casa é assim, espaço de escrita. É nesse espaço que habitam as forças de tensão em que está inserida a história portuguesa: partir x ficar, interior x exterior, patriarcalismo x matriarcal, aconchego e insegurança. Em meio à paisagem, a casa se insere com um espaço de conflitos e de construção das personagens.

III A CASA

Chegou a hora de fugir para dentro da casa, de nos barricarmos dentro dela, construir como constância o país habitável de todos, sem esperar de um eterno lá-fora ou lá-longe a solução que como no apólogo célebre está enterrada no nosso exíguo quintal.

O Labirinto da Saudade, Eduardo Lourenço

A casa teve, desde o início, várias metamorfoses.

Carlos de Oliveira

1 A casa e o peso da tradição portuguesa

Para qualquer ser humano, a questão do lugar (depois da invenção da própria ideia de “lugar”) é a questão central de uma vida. Esse lugar pode ser uma casa, uma árvore, uma luz ao entardecer, uma paisagem, um corpo. Todavia, é em todas as hipóteses o ponto da terra em que a ênfase faz sentido.

No que diz respeito à casa, a questão embaralha-se, tendo em vista que nela o espaço se adensa por meio de uma lenta incorporação do tempo: qualquer casa é verdadeiramente “a velha casa” e provavelmente está cheia dos bons e maus cheiros, das casas que têm história, como aponta Eduardo Prado Coelho, ao escrever a orelha do livro *Escrever a Casa Portuguesa* (1999), obra organizada por Jorge Fernandes da Silveira.

No contexto português, o problema do interior/exterior, ficar/partir, enraizar/disseminar, sempre esteve presente, seja no processo de Descobrimentos, seja nas constantes vagas de emigração.

Ao pensarmos em casa é notório que a palavra se desdobra em todas as suas inflexões metafóricas até a oposição entre mundo interior e mundo exterior, o conflito de gerações, a estabilidade e a instabilidade dos que não possuem domicílio fixo.

A casa hierarquiza-se em sentidos que vão desde a opacidade de uma concha íntima até a inclinação nacionalista de casa/país (...) uma casa se escreve, e, pelo efeito da escrita, se abre, arqueia e nomadiza, para depois se recolher e silenciar no interior mais obscuro de si mesma. (COELHO, 2009).

O nosso ponto de partida se ancora em Gaston Bachelard que já assinalou em *A poética do espaço* (toda a complexidade da imagem da casa). Desta forma, “a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico”. Ida Alves (1999), no ensaio intitulado “*De casa falemos*” aponta que essa não inércia é afirmada pelo estudo *As estruturas antropológicas do Imaginário*, de Gilbert Durand quando o mesmo analisa os símbolos da intimidade e pontua a importância da casa como um vital continente no imaginário humano, enquanto espaço de proteção, origem e repouso. Sendo assim, segue a citação presente no texto de Alves.

A casa constitui, portanto, entre o microcosmos do corpo humano e o cosmos, um microcosmo secundário, um meio-termo cuja configuração iconográfica é por isso mesmo, muito importante no diagnóstico

psicológico e psicossocial. Pode perguntar-se: “diz-me que casa imaginas e dir-te-ei quem és”. E as confidências sobre o “habitat” são mais fáceis de fazer do que sobre o corpo ou sobre um elemento objetivamente pessoal. Os poetas, os psicanalistas, a tradição católica ou a sabedoria dos Dogon fazem coro para reconhecer no simbolismo da casa um duplicado microcósmico do corpo material e do corpo mental. (...) A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. (DURAND Apud ALVES, 1999, p. 478).

É importante ressaltar que, tanto Bachelard quanto Durand destacam como figuras da intimidade, a casa, a concha, o navio, o ovo, o vaso, a gruta, a caverna e eles explicam que esses espaços do interior formam um complexo de regresso ao aconchego materno, encontrando-se vida e morte no mesmo desejo de origem e plenitude.

Vale lembrar que o próprio início da vida, como aponta Bachelard (2005 p. 26-27) começa bem, de forma fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa. É no universo interior que habita o universo de valores. “no interior do ser, no ser do interior, um calor acolhe o ser, envolve-o”. A casa possui a conotação maternal, envolvendo a personagem num determinado universo de proteção: a casa é o nosso canto no mundo e o nosso primeiro universo. Cabe ainda notar que, como assinala Alves, a imagem da mãe é isomórfica da terra, e berço e sepulcro são lugares-limite equivalentes em nossa vida.

Interessa-nos destacar a similitude simbólica entre casa - terra e mar, tendo em vista o importante encontro de espaços opostos, uma oposição recorrente na cultura portuguesa. Nesse momento vamos nos deter à análise da casa como uma expressão da figura paterna, em especial, Oliveira Salazar, personagem da obra de Teolinda Gersão identificado como O.S. É importante destacar que os três pilares – Deus, Pátria e Família – eram o sustentáculo da ordem social e política do ditador fascista, que buscava a formação patriótica e a consolidação de uma escola nacionalista, tanto como o preparo de moças e rapazes para servirem à sociedade.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, O.S. é o guardião de todos e o responsável pela ordem. Ele possui o posto de guarda e vigia e, enquanto estiver ocupando o posto o país estará seguro e confiante.

Enquanto Ele estiver no seu posto de guarda e de vigia, o país estará seguro e confiante, as crianças crescerão, felizes, no meio de jardins floridos, as mães conversarão, exactamente como nós, sentadas em bancos, alegres, despreocupadas quanto ao futuro, sem precisarem de pensar em nada, porque Ele pensará em tudo, num gesto de espontânea gratidão mandaram fazer 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”. (GERSÃO, 1982, p. 55)

Todavia, no ponto de vista de Hortense, O.S. não possui a figura paternal de proteção e de abrigo. É possível notar que o narrador aponta um dedo acusador a O.S. e o culpa de todos os problemas da nação, incluindo a paralisação da sociedade, a opressão e a repressão, e a política colonialista/imperialista. Como exemplo, na legenda do pedestal de pedra da estátua dedicada ao soldado morto, é possível ler o agradecimento das mães a O.S. Tal legenda alude a uma possível cumplicidade de parte de muitas pessoas na sua própria sujeição à situação imobilizadora e opressiva do país e ao abuso de poder por parte de O.S. Posteriormente, o narrador mostra a verdadeira face do terror: a fala se corrige e, como uma ementa, exhibe de forma dramática o sentido trágico da ironia. O narrador se manifesta e escolhe um posicionamento bem marcado.

Só que não é assim, não é assim, gritou, é a estátua de um soldado morto, caindo por terra varado por mil balas, e embaixo, no pedestal de pedra, uma legenda comovida e simples: “a O.S., as mães agradecidas” (GERSÃO, 1982, p. 55).

Vale destacar que, como foi citado anteriormente, o slogan salazarista funcionou como inspiração para a linha que seria o ponto norteador de seu governo, marcado pela referência ao “destino” da mulher: transformar-se em esposa e mãe abnegada. Como destaca Denise Rocha (2012), a Mocidade Portuguesa Feminina, a Obra das Mães pela Educação Nacional e o Instituto Maternal foram instituições oficiais instauradas para o enquadramento das mulheres portuguesas no regime nacionalista e cristão. Em 1937, com o objetivo de reforçar as bases da educação e da formação da jovem portuguesa católica, constitui-se a ala feminina da Mocidade Portuguesa.

Como aponta Ornelas, (2014) é fato que muitos portugueses considerados vítimas da política salazarista colaboraram de forma ativa na sua própria vitimização, incluindo mulheres que pactuaram, segundo o texto, contra os filhos “vis-à-vis as guerras coloniais, (i.e., as mães agradecidas), porque elas nunca disseram aos filhos que não fossem para a guerra” (ORNELAS, 2014, p. 484). Estas mulheres nunca levantaram a voz contra o desvario das guerras coloniais.

No dia 7 de janeiro de 1949, por ocasião da reunião de anúncio da reeleição do Presidente da República, Oliveira Salazar convocou os pais à observância do ensino das virtudes necessárias para a boa formação do caráter dos filhos e filhas, destacando a humildade e a religiosidade como qualidades

fundamentais de uma moça. Segue abaixo o depoimento do ditador: “ensinai aos vossos filhos o trabalho, ensinai às vossas filhas a modéstia, ensinai a todos a virtude da economia. E se não poderdes fazer deles santos, fazei ao menos deles cristãos”. (SALAZAR, O Meu Depoimento, 1949, on-line).

A função da mulher portuguesa na ditadura salazarista seria a de formadora de um lar, por isso, a disciplina a economia doméstica era oferecida nas escolas. O trabalho fora de casa seria indispensável ao homem e não à mulher, conforme teor de seu discurso de março de 1933:

O trabalho da mulher do lar desagrega este, separa os membros da família, torna-os um pouco estranhos uns aos outros. Desaparece a vida em comum, sofre a obra educativa das crianças, diminui o número destas; e com o mau ou impossível funcionamento da economia doméstica, no arranjo da casa, no preparo da alimentação e do vestuário, verifica-se uma perda importante, raro materialmente compensada pelo salário recebido. (REVIRALHOS, 2011, on-line).

Em outro momento de *Paisagem*, é possível observar as personagens femininas tricotando ao passo que os filhos são mandados para a guerra colonial. A partir da leitura do trecho, podemos fazer duas leituras bem distintas. A primeira, no entendimento de Ornelas (2014), parece ser um caso incoerente de falta de compaixão de umas Penélopes portuguesas visivelmente culpadas da sua vitimização e também da dos filhos que ao ter que escolher entre resguardar a sagrada instituição do tricô ou mandar os filhos para a guerra, optam pela primeira opção. Com esta sua escolha mantém-se viva a suposta razão real e simbólica da instituição do tricô: a espera pelo regresso de uma pessoa amada – filho ou até marido mesmo que morto –, uma situação análoga à de Penélope à espera de Ulisses em Ítaca.

É mais fácil ficar sentada a tricotar do que pensar alguma vez nessas coisas, [...] porque se alguma vez uma mulher pensasse poderia recusar ter um filho e nesse caso não teria pretexto algum para tricotar e como seria possível a uma mulher viver sem tricotar (GERSÃO, 82, p. 55).

A segunda leitura possível desse fragmento sobre o tricô é que O.S. que cria as condições para as mães portuguesas acreditarem que estão a sacrificar-se em prol da nação, dado que os legítimos interesses desta estão em perigo. Neste sentido, não são as mães que são cúmplices na sua vitimização, mas sim os líderes políticos que, por meio de uma retórica fascista fundamentada na regeneração e em uma visão mística da nação que serve unicamente os interesses dos detentores do poder e não da nação, criam as condições ideais para as mães aceitarem

colaborar na sua vitimização. Como se observa em *Paisagem*, é “dentro de nós que está a tentação do caminho mais fácil, a voz da resignação, do desespero e da morte, e essa também é a voz de O.S.” (GERSÃO, 1982, p. 146). Em verdade, é a voz de

O.S. que faz as decisões pelo povo português, incluindo as das mães agradecidas. Acrescentamos ainda que o narrador, mais uma vez destaca seu posicionamento ao responsabilizar o povo em não se rebelar. A atitude de espera e de imobilização não escapa ao narrador.

Outra imagem que merece destaque na nossa análise é a figura do barco/navio, que possui a conotação de casa/nação. Todavia, é necessário destacar que o narrador não atribui significados positivos a essa casa. Na concepção de Hortense, o povo embarcou no barco da loucura, um povo sem vontade. É inevitável não fazer um paralelo com a tradição marítima portuguesa e as descobertas ultramarinas. Os cais são espaços de despedidas, de desastres.

Este ódio ao cais, às despedidas lancinantes, porque não gritar alto, assumir esse cais e estas cenas, estão em nossa vida desde há séculos, estes 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 desde 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 de vontade, apenas embarcando. (GERSÃO, 1982, p. 48)

Entendido como casa portuguesa, o barco da loucura representa o curso da história portuguesa: o imobilismo político e a longa espera pela figura do herói salvador, uma espécie de Robinson Crusoé, isolado numa ilha, uma figura romantizada, prestes a mudar o curso da história e do destino. Eduardo Lourenço (1992) em ensaio publicado no livro *Labirinto da Saudade* afirma que o ponto central dessa questão não é a dúvida sobre qual imagem a nação portuguesa possui muito menos como definir-se português. É exatamente o contrário: trata-se da imagologia¹², em outras palavras, do discurso crítico que os lusitanos têm forjado acerca de si mesmos.

¹² Os estudos imagológicos tiveram início na Alemanha com Lessing e Goethe, os irmãos Schlegel e Mme de Staël, que acreditavam conseguir, por meio do estudo das obras representativas de uma determinada literatura, aprofundar seu conhecimento sobre a psicologia do povo em questão. CAMARGO, Katia Aily Franco de. In: A imagologia e seus teóricos. Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário. Disponível em: <http://www.cei.unir.br/artigo92.html>. Acesso em 18 de agosto de 2014.

O nosso caso é outro: tivemos sempre uma vértebra supranumerária, vivemos sempre acima das nossas posses, mas sem problemas de identidade nacional propriamente ditos. A nossa questão é a da nossa imagem como produto e reflexo da nossa existência e projeto históricos ao longo dos séculos e em particular na época moderna em que essa existência foi submetida a duras e terríveis privações. (LOURENÇO, 1992, p. 12)

Em outros termos, se a História, no sentido restrito de “conhecimento historiável”, é o horizonte próprio onde melhor se apercebe o que é ou não é a realidade nacional, a mais sumária análise da historiografia portuguesa revela o irrealismo prodigioso da imagem que os portugueses fizeram de si mesmos. Um dado que ilustra bem essa questão é que a maioria das obras acerca da História de Portugal, excetuando apenas o trabalho de Herculano no século XIX, são modelos de Robinson Crusoé, pois narram as aventuras celestes de um herói isolado num universo previamente deserto.

Outro ponto que merece destaque é a formação do Estado português, onde nota-se um processo traumático envolvendo o primeiro rei D. Afonso Henriques e a mãe, D. Teresa. Devido a esse traumatismo nunca os portugueses se levantaram até à plena assunção da maturidade histórica que fora prometida pelos céus e pelos séculos a esse rebento incrivelmente frágil para ter podido aparecer, e misteriosamente forte para ousar subsistir um dia.

No panorama fictício português, a epopeia *Os Lusíadas*, de Luiz de Camões, se apresenta como uma obra carregada de suntuosidade e tristeza. Vale lembrar que no Canto IV, na fala do Velho do Restelo, há uma espécie de premonição que as expansões ultramarinas trariam tragédias, tristezas e muitas perdas, não somente a glória ou a possibilidade de navegar em águas desconhecidas.

—“Ó glória de mandar! Ó vã cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos
Fama! Ó fraudulento gosto, que se atiça
C’uma aura popular, que honra se
chama! Que castigo tamanho e que
justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que
tormentas, Que crueldades neles

experimentas!”

— “Dura inquietação d'alma e da
vida, Fonte de desamparos e
adultérios,

Sagaz consumidora conhecida

De fazendas, de reinos e de
impérios: Chamam-te ilustre,
chamam-te subida, Sendo dina de
infames vitupérios; Chamam-te Fama
e Glória soberana,
Nomes com quem se o povo néscio
engana!” (CAMÕES, 2010, 182).

É possível notar que o eu lírico chama a atenção para a busca incessante para a fama e que a mesma é um véu que esconde e engana o povo português, que está em busca de conquistas e fama. A escrita camoniana nos chama atenção, pois, tradicionalmente, as epopeias são poemas que exaltam as conquistas de um povo, assim como sua pátria.

Todavia, em *Os Lusíadas* o poema cumpre uma dupla função: exalta de forma melancólica e triste os feitos dos portugueses. Eduardo Lourenço também comenta esse aspecto, como segue a citação abaixo: Já se viu um poema “épico” assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heroico simultaneamente sinfonia e réquiem? O livro singular é o lençol de púrpura dos nossos deuses (heróis) mortos. (LOURENÇO, 1992, p. 22).

Esse cenário de desânimo, de espera e de imobilidade pode ser observado na atitude da personagem da avó de Hortense. Cansada de lutar, a personagem manteve-se ocupada tentando controlar os objetos da casa, numa rotina de organização e de repetição, com o olhar longe, sempre à janela, de costas para a sala e transformada em objeto.

Também a velha avó lutara longamente com os objectos, que custavam cada vez mais a manter domesticados, lembrou-se depois de um intervalo, porque pressentiam que ela morreria em breve e não precisaria mais de obedecer-lhe; mas a avó não se deixara vencer sem combate [...] mas as coisas acabaram por vencer, aos poucos ela foi perdendo a força de lutar contra elas e transformou-se numa planta, numa boneca de papel, num insecto colado aos vidros, os seus olhos fixando-se na luz até não ver mais a luz, gradualmente foram-na esquecendo, deixaram de sentá-la, de deitá-la, de vesti-la, de levar-lhe comida, ficou assim muito tempo à janela, de costas para a sala. (GERSÃO, 1982, p. 22)

A partir da citação acima é possível notar que a personagem representa a imagem da típica mulher portuguesa, ao organizar a casa e a manter objetos em ordem, seguindo os preceitos de O.S.. Outra imagem que nos desperta atenção é a janela, um signo do imobilismo, da longa espera, da deriva. Em *Paisagem*, essa imagem representa uma fronteira, sendo a contemplação da paisagem feita no interior da casa. Uma segunda leitura possível é a que entende a janela como a moldura de um quadro estável: a situação política do país. Assim sendo, a personagem da avó de Hortense é mais um componente de um quadro que lembra natureza-morta, especialmente se pensarmos na imagem da boneca de pano, do inseto colado ao vidro e à planta. A luz seria mais um componente da pintura que vai sendo pincelada pelo narrador da obra.

O apelo imagético do texto é tão bem desenhado que mais uma leitura é possível: todos os elementos da casa funcionam como um retrato. O ato de olhar para a janela é o ato de uma modelo que pousa para o narrador/pintor e os outros componentes do espaço reforçam o quadro político de imobilidade perante o curso do tempo.

Novamente a mulher portuguesa está associada à imagem de Penélope. A casa é nesse sentido, um espaço central, testemunha da passagem do tempo, pela rotação das estações do ano, das memórias, da intimidade, surgindo ora aberta, ora fechada. Para Olga Maria Carvalho Duarte (2005), a casa é também o espaço de onde partem os homens e da vida doméstica. Nesse sentido, a casa funciona metonímica e metaforicamente como lugar da escrita e do corpo das mulheres.

Posteriormente, o narrador dá pinceladas do quadro familiar, revelando as intimidades da casa e criticando esse mesmo quadro emoldurado, apontando para a necessidade de mudanças e de movimento. É um quadro descrito de forma tradicional, como retrato de uma família típica:

A imobilidade para propiciar o dono, todos os ruídos da casa que era preciso abafar, o quadro familiar perfeito, a mãe retirando o prato, a mãe retirando do prato o último e menos dos biscoitos, então adeus e a continuação do bem-estar, disse a visita, porque tudo aquilo era bem-estar, entendeu, a casa imóvel, opulenta, brilhante, as pratas a mãe a criada os doces as crianças e o cão. (GERSÃO, 1982, p. 99)

Podemos notar que essa casa atende a fins específicos, como é apontado pelo narrador de forma irônica: a imobilidade propicia o dono e a todos os

instantes seria necessário abafar os ruídos. Podemos depreender que esses ruídos são provocados pelos moradores da casa, insatisfeitos com o retrato que eles mesmos representam: a família perfeita, a esposa perfeita. Em outras palavras, uma imagem questionável de felicidade. O narrador ironiza todos os componentes desse quadro, a partir de objetos íntimos e os moradores da casa: a prataria, a criada, os doces, os biscoitos, o cão e até mesmo as crianças. Esses objetos contrastam com a ordem que o dono tenta impor às vozes que tentam se manifestar na casa. Ao usar os termos opulenta e brilhante, o narrador ironiza os moradores que compõe esse cenário íntimo: a mãe, a criada e as crianças. Personagens que provavelmente tentam se manifestar perante um cenário que sugere trevas e escuridão, não luminosidade e opulência. A ironia se confirma a partir do instante que o narrador destaca a presença da avó nesse quadro familiar, grudada à janela, signo que representa o limite da casa e do mundo exterior. A descrição da mulher como uma figura silenciosa, rígida e com olhos fixos expõe que a mesma foi dominada e silenciada pelo dono da casa e contrasta com a ideia de perfeição da família.

Em outras palavras, esse quadro representa uma casa ainda maior: a nação portuguesa. O dono que tenta silenciar as vozes é O.S e os outros componentes dessa casa tentam se manifestar, mas acabem sendo vencidos e morrem sentados à beira de uma janela, assim com a avó de Hortense, à espera de mudanças. A forma como o corpo morto é descrito sugere uma posição que indica a tentativa de fuga e um pedido de socorro, pois as mãos rígidas no peitoral da janela indicam a tentativa de abri-la, para poder alcançar o mundo exterior. Todavia, ao observarmos que a cabeça da mesma estava tombada para frente, podemos enxergar nessa imagem a ideia de resignação, derrota e desistência, assim como tantos outros moradores da casa-nação que não vencem na empreitada de modificar o retrato familiar, social e político.

Não faltava sequer a figura silenciosa da avó diante da janela – só quando a voltaram viram que estava morta, a cabeça tombada para a frente, as mãos crispadas, rígidas, no peitoral de madeira, os olhos abertos, fixos, olhando em frente através dos vidros. (GERSÃO, 1982, p. 99)

Desta forma, podemos afirmar que Teolinda Gersão privilegia o espaço da casa, tendo em vista que é no interior desse espaço que os personagens se debatem na dialética do aberto e do fechado. Como imagem, a casa sempre foi tida

como um espaço associado ao feminino e foi em torno da casa que as mulheres desenvolveram seu conhecimento, seu poder e suas áreas de ação.

Como um espaço inferior, a casa foi o lugar onde a mulher construiu a sua identidade, sendo associado ao símbolo de proteção do mundo exterior pouco sensível à singularidade. A casa, como espaço fechado e espaço de intimidade foi o motor das transformações da sociedade contemporânea, como aponta Olga Duarte (2005). As mulheres quiseram confrontar-se com o mundo exterior e sair do silêncio a que foram aprisionadas.

Nesse sentido, o tema da casa como lugar de opressão é recorrente nas obras de Teolinda Gersão, como é o caso de *A casa da cabeça de cavalo* (1985), cuja personagem Badala luta contra a opressão da casa. Nas palavras da personagem: “é preciso abrir as portas dessa casa. Ou elas morrem sufocadas”. (GERSÃO, 1985, p. 179). Ao abrir as portas e janelas da casa, a personagem procurava, certamente, um espaço de fuga para o exterior, pelo que funcionavam como uma fronteira entre o interior e o exterior.

Em *Paisagem*, a casa apresenta duas representações bem distintas: Casimira, criada de Hortense, estabelece ordem e paz à casa, todavia, sempre resistindo às múltiplas vozes que a casa concentrava em si, com o objetivo de provocar nelas resignação. No outro polo, Hortense empenha-se em convencer os outros que é preciso proteger a casa da morte e do caos, que se querem apoderar dela. Daí que o esforço humano tenha que se ver confrontado com os próprios objetos domésticos, que se tornam ameaças para a estabilidade familiar. A personagem sente-se ameaçada física e mentalmente, procurando fugir das imagens que a atormentam. Já Clara, como arquiteta, desenha casas questionando-se sempre sobre seu sentido e sua funcionalidade.

Outro objeto da casa que merece nossa atenção é o retrato de O.S. pendurado na casa de Áurea, professora de educação infantil e responsável pela formação de Hortense. É possível notar que o retrato pendurado na parede é objeto de veneração da professora. Há um ritual de contemplação da imagem, enxergando no ditador um santo a ser seguido como exemplo.

Levantou os olhos até o retrato: O.S. era o seu esposo místico, ele dava razão e sentido à vida. À noite era nele que pensava em sua cama, adormecia pensando nele, um homem perfeito e santo, como mandava a Igreja. Um povo de santos, que preferiam não usar seu corpo. “Faz do trabalho uma oração”, leu ainda, mais baixo, desviando os olhos do retrato. (GERSÃO, 1982, p. 86.).

A partir da citação podemos depreender que esse retrato é um componente de mais uma casa tradicional portuguesa: a Igreja. Como foi comentado anteriormente, a Igreja foi um dos pilares do sustentáculo da ordem social e da política portuguesa de Oliveira Salazar. Sendo assim, a associação de O.S. a um santo é recorrente no romance, haja vista a extensão do mesmo: o Senhor do Mar, figura responsável em manter a ordem e zelar pelo sono de todos.

Outro ponto que merece nossa atenção é repressão do corpo, a serviço de O.S. A escrita de Teolinda Gersão dialoga, dessa forma, com o texto bíblico cuja passagem a seguir explicita a intertextualidade: “Acaso não sabeis que o vosso corpo é santuário do Espírito Santo que está em vós, o qual tendes da parte de Deus, e que não sois de vós mesmos?” (I. Cr. 6.19). Em outras palavras, o corpo é a morada de Deus e sendo O.S. uma espécie de Santo/Deus, o corpo de Áurea está à disposição do ditador fascista, ilustrando assim, a repressão do corpo feminino.

Na concepção de Oliveira Salazar, o exercício da profissão de professora da escola primária, como espaço cristão e virtuoso de extensão do lar, seria apropriado para a mulher, que exercia poder total sobre a vida da mesma, inclusive, estabelecendo parâmetros para autorização do matrimônio. (CARVALHO, 1996, p. 762).

Denise Rocha (2012) destaca que a imagem positiva vinculada ao respeitável cargo de professoras, originárias da classe média, ocultava a participação trabalhista permanente de mulheres de camadas econômicas inferiores, como serviçais domésticas, em casas alheias, como coparticipantes na administração do lar, e no cuidado com as crianças.

Velava por si e pelos outros. Mulheres como ela salvando o país da derrocada [...] se tivesse casado ela própria jamais trabalharia fora de casa, dedicar-se-ia inteiramente ao lar e aos filhos, mas não casara porque tinha uma vocação mais alta, que era educar muitas crianças [...] pusera sua vida a serviço de Deus e de O.S. (GERSÃO, 1982, p. 40)

Em contraste com a casa maternal analisada anteriormente, a casa descrita aqui, a Igreja possui uma conotação masculina, seguindo a tradição patriarcal cristã. O.S. é descrito como um guardião, um anjo, um intermediário de Deus que vela pelo sono de todos. Com a leitura do trecho abaixo, é possível notar a presença de palavras próprias do campo semântico do discurso religioso, como

por exemplo, crucifixo, rezar, rochedo, fortaleza, signos pertencentes ao contexto do cristianismo.

As carteiras alinhadas, diante do quadro preto, do crucifixo e do retrato de O.S. Rezar todas as manhãs por O.S. Rezar em coro a O.S. Enquanto todos reencontram a família, à noite, ele fica sozinho, trabalhando, velando sem dormir pelo seu povo [...] Ele é um rochedo de granito, uma fortaleza inexpugnável, contra a qual as ciladas do inimigo não terão jamais poder algum. Está sentado uma 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)

Sendo assim, a partir desse trecho, o diálogo com a Bíblia é explícito. É possível notar que há uma readaptação do livro Apocalipse de São João: “ele é o alfa e o ômega, o princípio e o fim”. Vale notar que a adaptação se dá no uso de pronomes, 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” (Ap. 21.6).

No que diz respeito à imagem do rochedo de granito, Daniela Aparecida da Costa (2010) destaca que a mesma 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, que no período da Guerra dos Cem Anos foi tida como uma fortaleza inexpugnável.

Cabe destacar que o procedimento intertextual sublinha a intenção irônica, tendo em vista a deslegitimação do texto bíblico, por meio da figura despótica de O.S., atribuindo-lhe um caráter de divindade indestrutível, evidenciando a condenação do povo a uma ditadura eterna, comandada por uma entidade mítica. Em outro trecho notamos mais um diálogo com o texto bíblico, mas desta vez é o próprio O.S. quem fala:

[...] 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).

No enunciado “não queiras entender os meus desígnios, porque eles são imperscrutáveis” faz referência à carta de São Paulo aos Romanos, como segue no texto bíblico: “Quão impenetráveis são os seus juízos e inexploráveis os seus caminhos” (Rm 11, 33b). Já o trecho “a vida que perderes em mim” dialoga com o evangelho de São Marcos, como é possível notar: “Pois quem quiser salvar a sua vida, perdê-la-á; mas quem perder a sua vida por amor de mim e ao evangelho, salvá-la-á”. (Mc 8, 35).

Com relação à ideia de casa/igreja que aparece na Bíblia, devemos comentar que a casa de oração está intrinsicamente centrada na palavra. Somente os que são da Casa de Deus que se reúnem na casa de Oração. O elemento que organiza e estrutura o espaço é a Palavra e é através da qual que Deus fala e os seguidores ouvem-no falar. Desta forma, a Bíblia, e todo o texto contido nela são os alimentos do cristão, pois citando o trecho bíblico: “Não só de pão viverá o homem, mas de toda palavra que procede da boca de Deus. ” (Mt.4.4).

Como consequência, podemos afirmar que ao se apropriar do discurso bíblico, O.S. se coloca como a voz opressora, a voz da dominação e a ele é atribuído um caráter de divindade indefectível. Todavia, a oposição Eu x Ele revela a estratégia narrativa de Teolinda Gersão: a dessacralização da imagem de O.S. e da mesma forma, a quebra da imagem do Senhor do Mar, ocasionando assim, a mudança da casa e da paisagem. Com a mudança da casa temos também uma mudança de paradigma: a casa como identidade cultural, que define o espaço de proteção e de repouso – a casa paterna vista como a pátria idealizada, tópico a ser discutido posteriormente.

2 Duas casas, inúmeros desejos

Do ponto de vista político e cultural, a imagem da casa em *Paisagem* se configura como um espaço de contradição: de um lado, a casa da infância – símbolo de ordem, respeito à lei masculina, representada pelo pai da personagem. Do outro lado, uma casa aberta, cheia de vozes, povoada, um recanto de arte, um refúgio contra O.S. Era uma casa sem normas pré-estabelecidas e sem a presença dos cadeados e das muitas chaves, marca constante na casa da infância de Hortense. Cabe destacar ainda que, é neste novo espaço que Hortense desperta para a pintura, enquanto atividade criativa.

Desta forma, temos variadas forças de tensão: criatividade x praticidade, aberto x fechado, opressão x libertação. Mais ainda, cada casa tem uma funcionalidade: enquanto a casa da infância vai de encontro a O.S., a segunda vai em caminho oposto: o refúgio e a fuga de O.S.

No que diz respeito à casa de Hortense, podemos notar que ali habita um *microcosmos* de O.S. A figura do pai da personagem conversa à mesa sem dar a oportunidade de espaço aos outros para exprimir a sua opinião ou debater ideias, o que estabelece o silêncio na casa e desperta nos habitantes da mesma o desejo

de liberdade de expressão.

Todos se enxergam sujeitos ao discurso dominante – o patriarcal, da mesma forma que O.S. Em outras palavras, O.S. estava presente nas atitudes do pai de Hortense, o que impunha limite a tudo, intensificando assim, a clausura. O narrador explicita a forma opressora que a casa da criança representa na vida de Hortense: “antes de Horácio a sua vida era escura, um longo tempo sem luz” (GERSÃO, 1982, p. 91).

A descrição da casa sugere o funcionamento da educação paternalista e o pensamento opressor de O.S. O signo da porta intensifica a ideia de limite entre o que é desejável e o indesejável, amigos e inimigos do regime opressor. Mas também, funciona como um teste, um juízo de valor, dando a ideia que todos são uniformes e padronizados.

Havia a casa que começava no cimo da escada, não, antes da escada, já também no patamar, no sombrio corredor de pedra, ou mesmo antes ainda, na porta espessa que dava para a rua, que vedava a saída para a rua, e tinha uma argola pesada, de metal polido, uma aldraba grossa, cujas pancadas ressoavam alto, no corredor, se ouviam pela escada, ecoando até a cozinha. A porta admitia os amigos e excluía os inimigos da casa e era por si só já uma espécie de teste, de filtro ou de juízo, pelo qual só passavam os que eram julgados dignos, depois de um determinado exame. (GERSÃO, 1982, p. 91)

Com a leitura do trecho acima, temos uma descrição de uma casa que representa um cenário sombrio, um espaço que encurrala a movimentação das pessoas. Outros aspectos compõem um cenário associado às prisões: “porta espessa que vedava a saída para a rua”, o que impede que os moradores tenham contato com o mundo e as ideias exteriores, a “argola pesada”, lembrando algemas, elemento componente do sistema militar e que imobiliza o indivíduo, “metal polido”, o mesmo utilizado para construir as grades de uma cela. Outro aspecto sugere a ideia de ordem e imobilização: os ecos das pancadas da aldraba que ressoavam pela casa e não competiam com nenhum outro ruído. Em outras palavras, é a casa do silêncio e das mordanças.

Temos ainda, com a descrição do trecho, outro elemento que merece destaque: teste para entrar na casa indica uma rotina de interrogatórios policiais. Todavia, entrar na casa significa estar livre e seguro, seguindo a lógica repressora de O.S. Os que habitam o mundo exterior são considerados inimigos e subversivos.

A porta olhava-os com o seu olho de vidro, cuja pálpebra de metal se levantava, policiando ao mesmo tempo também a rua, seguindo quem passava ao seu alcance, e havia ainda os olhos de vidro das janelas,

dissimulados com cortinas, mas espiando sempre para fora, comentando se o vestido estava certo para a ocasião. (GERSÃO, 1982, p. 91-92)

Cabe lembrar que a PIDE, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado foi criada com o fim de controlar, condicionar ou eliminar as manifestações de opinião e impedir a organização política das forças que se lhe opunham, bem como dos contestatários ou descontentes no seio das próprias forças de apoio do regime. Daí um dos mecanismos de controle, especificamente vocacionado para operar a limitação do direito de expressão, reunião e organização políticas, foi a polícia política, instituição de cunho secreto que iniciou com uma base regional no período da Ditadura Militar e posteriormente estendeu-se a todo o território nacional, embora com uma cobertura territorial incompleta, sem meios de comunicação modernos e permanente com número reduzido de policiais. (PVDE - Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado).

Assim sendo, a figura paterna da casa da infância de Hortense é um dos inúmeros braços de O.S., a serviço da manutenção da ordem. Vale destacar a função do pai da personagem – militar, no topo da casa e a postura do mesmo no convívio familiar.

Seu pai. De pé em cima da pirâmide familiar, detentor dos bens e dono único da verdade e da força. – Uma vez destruída a segurança, as coisas não param nunca de oscilar [...] sabe-se onde começa, mas não aonde acaba, uma transformação social”. (GERSÃO, 1982, p. 93).

Seguindo a lógica paternalista e militar, o pai de Hortense se comporta como o detentor da verdade e o responsável pela dominação de todos mediante a linguagem. “a sua voz era forte, bem timbrada, gostava de ouvir-se a si próprio, ressoando na casa que era o seu eco, nos convidados que eram o seu eco”. (GERSÃO, 1982, p. 93).

Como consequência, todos os moradores da casa davam aprovação ao detentor da verdade e da linguagem, ao passo que vozes opostas vão surgindo e misturando, de forma sorrateira: “um murmúrio de aprovação ondulou em volta da mesa [...] misturado ao som de frases, meias frases, que não interrompiam nem perguntavam, ecoavam apenas, em surdina” (GERSÃO, 1982, p. 93-94)

É possível notar que no mesmo ambiente (casa) circulam os opostos. Por mais que o pai de Hortense tente controlar os objetos e as pessoas, as estruturas da casa vão sendo invadidas por vozes, as mesmas capazes de abrir buracos nas paredes, agindo como toupeiras invisíveis, dominando assim, as palavras falsas e consequentemente, o dominador da linguagem.

Entretanto, sem que eles sequer suspeitassem, subia do chão um pequeno som monótono, concertado, que abria buracos em tudo o que eles diziam, avançavam tão sonoros por cima das palavras e de repente caíam dentro delas como dentro de um poço, porque subterraneamente as palavras falsas iam sendo minadas por milhares de toupeiras invisíveis, ela ouvia-os por detrás de todos os ruídos da casa, o riso secreto das vassouras, um risinho ligeiro, intermitente. (GERSÃO, 1982, p. 94).

Nessa passagem, notamos a importância que é dada à linguagem por Teolinda Gersão, ao se eximir da autoria dos escritos na nota de abertura do romance, e do narrador, ao tentar sobrepor a voz dominante do discurso de O.S. Também cabe destacar que ao passo que as vozes vão surgindo, alguém tem conhecimento dos murmúrios do mundo exterior: ela, pronome que faz referência à Hortense, tendo em vista que ela se lança numa empreitada de libertar-se da casa opressora do pai.

Em três passagens, fica notória a tentativa de dominar Hortense, assim como a casa toda. Primeiramente, destacamos os esforços da professora Áurea em controlar o comportamento da personagem em sala de aula.

Ela vigiava, pensou ainda, e não seria vencida, mas não poderia afrouxar, porque também já em sua classe – Hortense, por exemplo, e não só ela, obscuros focos de rebeldia, um certo olhar quase 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. (GERSÃO, 1982, p. 87)

Em ambiente escolar, Hortense desprezava todas as formas de ensino da professora. Ao ser instruída para produzir um texto em concordância com os pilares do governo de O.S., (a família, Deus, a pátria), a personagem nega-se a seguir os comandos da professora. Essa negação se dá tanto na mente quanto no corpo físico. Novamente, em trecho destacado abaixo, observamos o signo da janela e a maneira como ela é descrita, nos chama atenção, pois indica liberdade e abertura: “a janela aberta, o vento leve, a tarde, a indiferença de Hortense” (GERSÃO, 1982, p. 90).

No ponto de vista do pai, Hortense precisa ser controlada e neutralizada imediatamente, para que não continue com a atividade criativa – o desenho e não influencie a irmã Elisa, convencendo-a a seguir outro caminho no mundo exterior.

A tendência que tinha para o mal [...] aquele fundo perverso, inquietante, de Hortense, que era preciso neutralizar depressa, antes que fosse demasiado tarde [...] é preciso controlá-la, ocupar-lhe o tempo, não a quero ver todo o dia desenhando, como se não houvesse nada mais a fazer numa casa [...] porque havia também a nefasta influência a Elisa. (GERSÃO, 1982, p. 99- 100)

Novamente, a questão envolvendo a linguagem apresenta-se de forma relevante no texto de Gersão, pois é a partir da criatividade, da reinvenção da linguagem que outra casa é escrita: a casa de Horácio, um espaço de resistência ao controle de O.S. Mais ainda, é o espaço de reflexão artística, de construção de ideias e de liberdade. A casa de Hortense vai perdendo aos poucos, a estrutura. A descrição que segue é na verdade, a extensão da mente do pai de Hortense, que vai aos poucos, diminuindo assim, o controle exercido sobre as filhas.

Podemos também fazer uma outra leitura: a casa que vive em constante tensão é a casa-nação e as perdas dos moradores desse espaço está associado ao exílio, a fuga e a viagem que muitos foram obrigados a fazer por conta da opressão, assim como a crescente insatisfação e vozes manifestadas.

Dia e noite lutavam com a casa para mantê-la brilhante, e a casa vivia em tensão porque a cada momento elas se podiam ir embora, sentia-se ameaçada e robustecia-se contra elas [...] ficava cada vez mais cheia e mais espessa, julgava-se forte e tornava-se cada vez mais vulnerável, porque bastava-se que as mãos parassem e o pó cairia. (GERSÃO, 1982, p. 94).

É importante destacar que o narrador usa o termo resistência ao relatar a atitude de Hortense e Casimira em relação à casa. Casimira, criada estimada pela família, cumpria os afazeres domésticos mantendo-se distante de todas as vozes, buscando ela mesma, a própria verdade, numa busca introspectiva e de rebeldia perante o sistema. Outra característica é a presença de outra casa, a casa ideal, descrita no texto como terrena. Vale destacar que o signo da casa está no centro do mundo e a mesma é a imagem do universo. Sendo a casa uma representação do ser interior, a casa idealizada por Casimira é a casa da estabilidade e da segurança, uma casa maternal.

Havia sempre uma distância que ela mantinha e que a impedia de ser assimilada, cumpria exatamente as tarefas, mas dentro de si negava-as todas, chegaria sempre o momento em que bateria com a porta e esse gesto destruiria de uma vez os anos que servira, era de novo livre e voltava ao seu lugar, uma casa térrea onde havia crianças e onde um homem a esperava. (GERSÃO, 1982, p. 96)

Com relação ao signo da terra e da pedra, podemos notar que o mesmo se configura como resistência em duas instâncias: espaço físico e linguagem. Ambas as imagens, casa e pedra são possibilidades de resistir à opressão, uma espécie de força e de sobrevivência. Daí a atitude de questionar a linguagem estabelecida assim como as ideias difundidas dentro da casa que a personagem se

encontra, a casa paternal – casa-nação, a casa de O.S.

Era surda a todas as vozes da casa, fechava-se na sua grossa pele de bicho com uma teimosia impermeável e bronca, com a força brutal de não aceitar ideias nem palavras e de encontrar a verdade dentro de si, como uma pedra. (GERSÃO, 1982, p. 96)

Com a atitude de lançar-se ao mundo exterior e se libertar da casa, o narrador posiciona o foco para o signo da janela novamente, pois a moldura que segue indica amplitude, liberdade e criatividade. Essa expansão se dá no ponto de vista mental – libertação da opressão paterna e da linguagem, quanto do ponto de vista físico – a descoberta do corpo, do prazer sexual e da movimentação por espaços abertos.

Era um amor que a empurrava para a frente, incendiando a sua vida parada de adolescente à janela, de repente ela saltara todas as barreiras e ninguém mais poderia impedi-la de correr ao seu encontro, uma força arrastando e trazendo-lhe a revelação fascinada do mundo de si própria – porque até aí não tivera corpo, verificou debruçada à janela [...] vagueara apenas, flutuando, pela casa, sem tempo. (GERSÃO, 1982, p. 100)

José Ornelas (2003) ressalta que um dos preceitos do regime fascista no que diz respeito ao corpo refere-se à morte da sexualidade entendida como prazer. “Um corpo que é viril, voluntarioso e cheio de vida era o objetivo do fascismo, mas esse corpo também era concebido como um corpo assexuado”. De fato, o fascismo não permitiu outra representação discursiva positiva do corpo, especialmente a de um corpo sexualizado. Um corpo erotizado não podia servir o espírito natural da nação, a meta desejada do fascismo. Consecutivamente, considerava-se que esse corpo era doentio e necessitava urgentemente de sanitização e de cura para ser novamente viril, são e íntegro.

O corpo sensível, emotivo e afetivo na retórica fascista, na verdade era uma presença relacionada metaforicamente com a doença. Sendo assim, era contrário ao corpo ideal do fascismo, o corpo como ausência.

Em *Paisagem*, o corpo sensível ou afetivo, ou o corpo doente como presença, “era uma permanente tentação de ceder à sujidade e à desordem” (GERSÃO, 1982, p. 85), que acarreta consequentemente à própria dissolução do corpo fascista. É notável que a retórica fascista, ao mesmo tempo em que sentia um grande fascínio pela virilidade e pela vitalidade do corpo porque servia aos seus

objetivos e propósitos programados¹³, também menosprezava tal corpo.

O corpo associado às sensações era sempre entendido sob a ótica do horror e da repugnância; era algo que tinha de ser reprimido e negado para que não pudesse destruir a imagem de saúde e de vitalismo porque o estado fascista procurava projetar ou se comunicar. Um exemplo que pode ser destacado é a professora Áurea, cujos excessos do corpo produzem nela, a quinta-essência da disciplina do discurso fascista, uma sensação de horror e repugnância. Ela entende que o prazer é uma forma de degradação e, por conseguinte, considera seu dever moral “manter-se incorruptível, acima do baixo gozo e da carne” (GERSÃO, 1982, p. 88).

Há uma oposição notória entre Hortense e Áurea, no que diz respeito ao corpo. Em sala de aula, a professora observa a rebeldia da aluna a partir dos movimentos do corpo – leve, incerto, inseguro, num bailado que sugere uma dança. O corpo de Hortense é um corpo sensível, em busca de liberdade política e criativa. Já o corpo da professora é estático e rígido. Daí surge a negação em aceitar as instruções da instrutora.

Subiu até o quadro preto, o vestido com pregas soltas balançando levemente no andar, dobrou-se pela cintura para apanhar do chão um pedaço de giz, levantou a mão para começar a escrever [...] por isso o andar era mais gracioso e mais leve, um tanto incerto às vezes, mas a própria insegurança a fazia endireitar-se procurar o equilíbrio, como se dançasse. (GERSÃO, 1982, p. 90).

O corpo sensível da personagem desperta a raiva de Áurea por inúmeros sentidos: o corpo político da aluna, a certeza de que a própria vida era vazia e sem significado, a perda da certeza dos preceitos do regime – A repetição, característica pela qual o ensino é difundido por Áurea, desloca-se da seguinte perspectiva: Hortense não estava atenta à aula por uma atitude de rebeldia e de negação ao regime.

Cabe notar que a instrutora nota na aluna, um “foco de rebeldia, um certo olhar irônico, mal que poderia se “infiltrar” em seu meio e “corromper” as

¹³ “O corpo como um espaço político onde poderiam ser inscritas a virilidade, a força e a saúde era um dos princípios que dava legitimidade à retórica fascista. Havia uma correlação dinâmica entre um corpo virilizado e uma nação virilizada. Porém essa virilidade não deve ser confundida com sexualidade ou o erotismo porque unicamente atos sexuais considerados “naturais” e “saudáveis” eram aceites pela retórica fascista”. ORNELAS, José. *A intersecção entre o imaginário do fascismo, do império e da política colonial em Paisagem com mulher e mar ao fundo de Teolinda Gersão*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 49, n. 4, p. 477-486, out.- dez. 2014.

demais alunas, imaginou uma maneira de neutralizar essa voz discordante. Não podendo silenciá-la de forma ostensiva, tendo em vista a posição social da família, buscou uma forma indireta de desqualificar essa fonte de subversão:

[...] venha ao quadro e escreva: eu não estava com atenção eu não estava com atenção eu não estava com atenção), um meio de humilhá-la e fazê-la perder o seu ascendente sobre a classe, que aliás era só devido ao prestígio da família, de resto ela não era sequer inteligente, não aprendia nada do que ela ensinava com tanta mestria e tão a fundo. (GERSÃO, 1982, p. 87).

Cabe assinalar o duplo aspecto da linguagem: se é pela manipulação dela que se dá o processo de dominação, é também pela própria (linguagem) que Hortense resiste e luta contra a opressão, subvertendo as palavras de ordem numa atitude que nega fisicamente com o corpo, tudo o que escreve.

Ela negara sempre, desde a infância, redacção a pátria redacção a família redacção Deus redacção adeus adeus adeus [...] 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)

Como consequência, há a constatação da eminente vitória de Hortense:

Empalidecia sempre mais ao fim da tarde, quando entrasse em casa tudo estaria parado e silencioso, retardaria o mais possível o momento de entrar em casa, uma raiva surda, recalcada, contra o mundo, porque no fundo de si própria sabia que era vazia e falsa, a certeza de que a vida de Hortense começava, apenas começava, no ponto que a dela chegava ao fim, uma capacidade, um dom de sentir, um despudor de estar viva, que a humilhavam a ela, porque ela jamais vivera [...] precisava de humilhá-la, ou morreria. (GERSÃO, 1982, p. 91)

Maria Thereza Zambonim (2002) ressalta que a reorganização dos clichês que são veiculados pela voz da autoridade introduz a voz pessoal daquele que produz o enunciado; desta forma, ele deixa de ser simplesmente o sujeito “gramatical” que transmite intenções que não são as suas próprias, para assumir a autêntica subjetividade. Como afirma Roland Barthes, é assim que o sujeito questiona a ideologia. Nas palavras do estudioso francês:

Ora, a linguagem encrática (aquela que se produz e se espalha sob a proteção do poder) é estatutariamente uma linguagem de repetição; todas as instituições oficiais de linguagem são máquinas repisadoras: a escola, o esporte, a publicidade, a obra de massa, a canção, a informação, redizem sempre a mesma estrutura, o mesmo sentido, amiúde as mesmas palavras: o estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia.

(BARTHES, 1980, p. 22).

Em outras palavras, o que Hortense faz, então, ao recusar o clichê, é recusar-se a imitar os modelos e os padrões, como o que rejeitava nas aulas de desenho, ministrada pelo professor “que a policiava a perseguia porque não aceitava encontrar nela a força criadora que ele não tinha”. Um exemplo que ganha destaque é a representação da árvore (GERSÃO, 1982, p. 80): “uma árvore é uma árvore, porque é que desenhou uma árvore como se fosse um pássaro? ”.

O lápis, que lhe permitia o seu próprio risco, era a arma, frágil, mas poderosa, com que se defendia do professor e da visão do mundo estratificada que ele representa. Era a arma com que resistia ao poder que procurava domesticá-la. O objeto representa o poder da (re)escrita e da linguagem. É a oportunidade de criar novas perspectivas e novas imagens.

A personagem reafirma seu posicionamento de não pertencer à casa paterna e se manter imune às vozes, ao abandonar a casa paterna:

Não serei o teu reflexo, disse escapulindo-se entre as chávenas de café e vendo-se em corpo inteiro no espelho, ao cimo da escada, passaria incólume, sem ser tocada pela casa, porque não a aceitaria nunca, ir-se-ia embora igual a si própria, porque recusará ouvir as suas vozes. (GERSÃO, 1982, p. 96)

Sendo assim, Hortense se liberta das amarras do pai tanto do ponto de vista físico – ao se entregar sexualmente ao amante, quanto da ideologia política e familiar – ao negar o regime opressor. É possível notar que o corpo é dissociado da mente sob esse ponto de vista, seguindo assim, o pensamento cartesiano.

Não mais virgem, ele soube [...] lhe deixava um espaço ou um tempo de pura náusea pelo seu corpo magro, encostado à janela [...] ele deixou cair os braços porque subitamente não tinha mais poder algum, poderia mandar contra ela os seus exércitos, nenhum deles a alcançaria, o seu corpo era mais forte do que as armas e mais forte do que a sua lei era a sua jovem cabeça pensando, a sua cabeça louca, gritou, porque era detentor da lei e da verdade, mas já ela saía, descendo a escada, e a ordem que fora a dele estava quebrada, desfeita, o seu império em ruínas, como uma casa construída sobre areia. (GERSÃO, 1982, p. 104)

A libertação de Hortense, sob o ponto de vista do regime fascista é considerada inaceitável, pois a mulher é entendida como corpo virginal ou como território não trilhado ou explorado. A mulher emancipada é o polo negativo do discurso nacionalista fascista. Como imagem, o corpo é um espaço de compreensão de subjetividade e escrita. E novamente temos a imagem de outra

casa – o corpo. E como casa, também pode ser escrita. O corpo é a morada das palavras e uma nova possibilidade de escrita da paisagem e da história. O trecho a seguir é carregado de poeticidade e várias imagens estão em destaque: asas, cavalo, a praia, o vento. O apelo imagético é uma grande característica do texto, assim como a carga erótica.

De repente seu corpo emergia da bruma e era livre, e com ele todas as palavras se soltavam, abriam as suas asas luminosas e levavam-na consigo para outras direções multiplicadas, lábios, braços, subida [...] o secreto ponto onde recomeça o voo, cavalo alado sobre a praia, sobre areia, a cabeça ao vento [...] as palavras que o teu amor deixa no meu corpo, faz nascer em meu corpo. (GERSÃO, 1982, p. 101)

Do ponto de vista psicanalítico, o cavalo é o símbolo do psiquismo inconsciente ou da psique não humana, arquétipo próximo ao da Mãe, memória do mundo, ou então ao do tempo. Sendo assim, está intimamente ligado aos grandes relógios naturais, ou ainda, ao da impetuosidade e do desejo, como aponta o Dicionário de Símbolos, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2006). Mais ainda, no mesmo texto encontramos a seguinte afirmação: “do mesmo modo que o cavalo representou a força fecundante, o instinto e, através da sublimação, o espírito, a égua passou a encarnar o papel da Terra-Mãe”. (2006, p. 206-209).

Outro aspecto que merece destaque é a paisagem descrita: a praia, a areia, a ligação com a terra. Hortense se liga à terra e se opõe à água. Temos assim, dois polos: masculino e feminino, água e terra, uma constante polarização no contexto português. A casa, nesse contexto, é a terra, a grande-mãe, espaço de fertilidade e de colheita, assim como a casa de Horácio é espaço de escrita e de criatividade. O marido é também, a casa de Hortense, o espaço de segurança. “Ele era uma casa de que ela possuía a chave, assim ele se entregava e ficava sem defesa, vulnerável, e sofreria se ela fosse embora”. (GERSÃO, 1982, p. 70).

A casa que fora habitada por vinte anos era um espaço onde os tentáculos de O.S. não poderiam alcançar. Um espaço à parte, iluminado, amplo, criador, sem normas, cheio de pessoas. “Pela primeira vez na vida andava num lugar e não contra um lugar”. A casa é um ser vivo e pulsante:

A casa fresca, a água, o sereno equilíbrio dos jogos de luz e de penumbra, as portas abrindo e fechando devagar, as coisas arrumando-se sem violência, procurando o seu próprio espaço, sem ser preciso lutar contra elas, empurrá-las, forçá-las a harmonizar-se. (GERSÃO, 1982, p. 69).

Posteriormente, a descrição dos objetos íntimos da casa revela um

espaço de harmonia, de paixão e criatividade: a imagem da mão, metonímia da construção e da escrita, levando em consideração a profissão de Horácio – professor e arquiteto. Em outras palavras, construtor de ideias e de casas.

“assim ele tinha a paixão dos objetos, conchas, rodas [...] quando ele lhes encontrava na casa um local certo, porque conhecia a sua identidade profunda”. (GERSÃO, 1982, p. 71).

Como imagem de resistência, a casa tem a função de abrigar os opositores de O.S., mas também é um atelier provisório, pois os alunos de Horácio vinham à noite com livros e perguntas. Sendo assim, é o espaço de construção de ideias, a arquitetura das palavras, “onde cada um encontrava seu espaço”.

A casa aberta aos outros, um lugar de encontro, de troca, de discussão, de refúgio, de permuta, sempre alguém chegando, sempre uma roda de amigos [...] trabalhando [...] sempre alguém utilizando a garagem como atelier provisório. (GERSÃO, 1982, p. 72).

Em trecho posterior, notamos outra funcionalidade da casa: abrigar as palavras e as coisas: “viriam depois, as palavras: folha, vento, céu, árvore, bicho, terra, pássaro, sol, corpo, fogo, luz, as palavras perfeitas, ainda iguais às coisas, cabendo em sua mão”. (GERSÃO, 1982, p. 72). Novamente temos a imagem das palavras na palma da mão: é a metonímia do poder libertador da mão, instrumento a serviço dos ideais de libertação. A descrição é carregada de elementos plásticos que possuem dupla função: leveza e fertilidade. A mão está a serviço tanto da escrita quanto do desenho/pintura, pois as duas linguagens são formas de reescrita criativa.

Como resistência, a pintura converteu-se em exercício absurdo e uma forma rudimentar de evasão. Um ato sem controle, que de certa forma representa o espírito dionisíaco¹⁴ – que abraça a vida e a desordem criadora. Uma tela branca

¹⁴ Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche se apoia em dois universos artísticos - o Apolíneo e o Dionisíaco. O primeiro seria “o elemento plástico” e o segundo, “o da música”. Da tensão entre esses dois deuses, nasce a tragédia grega. Apolo é a significação do Universo dos sonhos, pois é a partir deles que o artista vê sua obra, e ela lhe aparece. Esse universo se refere principalmente à pintura e à poesia. É Apolo que traz beleza e leveza a tudo, mesmo em circunstâncias mais difíceis e duras na vida. Ele é o “realizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos, não visava a suprimir as pulsões humanas”, mas torná-las mais leves e fáceis de serem controladas. Ele garante o princípio de individuação. Quando o homem ultrapassa o princípio de individuação, ou a medida de cada um, ele imerge no universo Dionisíaco, sendo tomado por um imenso terror - o homem perde seu princípio de razão (relação de espaço, tempo e causalidade). Na estrutura trágica isto ocorre quando o herói é tomado pela cegueira da razão. Cegueira que expressa a punição que os deuses infligem aos homens, quando esses se aproximam da dimensão da imortalidade. Este terror ainda pode ser agravado pelo êxtase Dionisíaco, no qual sua essência, que é o impulso vital ou Vontade

vai sendo preenchida e assim, temos a exploração das potencialidades da tela branca, mas também, da página em branco, a que vai sendo escrita pelo narrador/escritor.

Tocar com as mãos a tela branca e ir levantando-a pouco a pouco a superfície, descobrindo todas as coisas submersas, deixá-las vir suavemente a si, ajuda-las a atingir a sua própria identidade, o tom exacto, havia um tom exacto que ela procurara sempre, e também uma maior profundidade e transparência. (GERSÃO, 1982, p. 74)

A escrita/pintura experimentalista reflete a necessidade de Hortense de pendurar outro quadro na parede da casa: um quadro político de libertação e a partir da linguagem, abrir brechas na casa opressora, a casa-nação. O signo da janela retorna à narrativa, como uma possibilidade de abertura para o pássaro (liberdade) e para a luz, elementos plásticos por excelência.

A loucura de pendurar um quadro na parede e de encontrar para ele um álibi ingênuo e manso: rasgar uma brecha por onde um outro universo entrasse, abrir um pássaro, uma luz, uma janela na parede dos dias, e as pessoas não ficariam mais emparedadas enquanto olhassem, um modo liberto de olhar, desnudando transformando subitamente as coisas, as casas como barcos (GERSÃO, 1982p. 74)

Destacamos neste trecho a imagem do barco e a conotação atribuída ao mesmo: símbolo da viagem, de uma travessia realizada pelos vivos assim como pelos mortos. Na concepção de Bachelard, após a morte, a barca conduz ao nascimento, sendo assim, o berço redescoberto. No mesmo sentido, evoca o seio ou o útero. A primeira barca é talvez o ataúde.

Se a morte foi o primeiro navegador [...] o ataúde, nessa hipótese mitológica, não seria a última barca. Seria a primeira barca. A morte não seria a última viagem. Seria a primeira viagem. Será, para alguns sonhadores profundos, a primeira verdadeira viagem. (BACHELARD, 2013, p. 75-77)

Todavia, como aponta Bachelard, a barca dos mortos desperta uma consciência do erro, da mesma forma que o naufrágio sugere a ideia de um castigo. A vida presente também é uma navegação perigosa. Nesse sentido, a imagem da barca é um símbolo de segurança e favorece a travessia da existência. No contexto

de vida, aparece de forma mais completa e intensa ao homem, sem qualquer intervenção da aparência. Esta Vontade tem sua maior expressão através do impulso sexual, que é um dos principais no universo Dionisíaco, que também pode ser entendido como Vontade de vida, pois o impulso sexual é a continuação da existência humana, como também o instinto de sobrevivência que é característico de todos os seres vivos da natureza.

SANTOS, Viviane Martins dos. O universo apolíneo e dionisíaco da tragédia grega no pensamento de Nietzsche. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/4_Edicao/viviani.pdf>. Acesso em 22/05/2014.

cristão, a barca, dentro da qual os crentes ocupam seus lugares a fim de vencer as ciladas do mundo e a tempestade das paixões é a Igreja. Existe prazer em estar num navio batido pela tempestade, quando se tem a certeza de que ele não naufragará, como é o episódio da arca de Noé.

Podemos depreender que, a o barco representa uma espécie de morte: a morte da antiga casa e a passagem para um novo mundo: um mundo mais seguro, um processo de renascimento e de rescrita da história. Na fala de Horácio, há a necessidade de destruir o modelo de cidade estabelecido. Tal destruição é possível a partir da linguagem, seja ela o desenho, a escrita, ou a música.

Mas quem iria decidir o que era válido, disse Horácio, quem poderia dizer que não serviam de nada os quadros, os livros, ou a música, avaliar se passavam ou não pela prova de fogo da utilidade e da luta imediata, as palavras poderiam ter mais força do que as armas e as cidades serem destruídas por ideias, quem podia afirmar que só o espaço exterior era real, se era na cabeça das pessoas que o mundo começava a transformar-se. (GERSÃO, 1982, p. 75).

Por ser contrário ao sistema, Horácio começa a se expor e essa atitude desperta a ira de O.S. A dominação se dá em duas instâncias: a dominação do espaço e da linguagem, aumentando assim, as tensões entre as forças desiguais da sociedade. Nesse sentido, é interessante lembrar o que afirma Louis Althusser (1985), por exemplo. O autor aponta que não se confundem “o aparelho repressivo do Estado” e os “aparelhos ideológicos do Estado”.

O primeiro abrange o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os tribunais, as prisões, etc. e opera através da violência – ao menos em situações limites (pois a repressão administrativa, por exemplo, pode revestir-se de formas não físicas). Os aparelhos ideológicos do Estado se apresentam sob a forma de instituições distintas e especializadas como a Escola, a Família, os Partidos Políticos, a Religião, os Meios de Comunicação, os Esportes etc. e atuam “moldando” por métodos próprios de sanções, exclusões, de seleção, e outros, ainda, seus filhos, seus filiados, seus fiéis, difundindo e perpetuando assim, a ideologia da classe dominante. Com relação à ideologia, adotaremos aqui o entendimento da mesma de acordo com a tradição teórica marxista. Marilena Chauí faz referência ao termo, como segue abaixo:

A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e preservam aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem

fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes, a partir das divisões na esfera da produção. Pelo contrário, a função da ideologia é a de apagar as diferenças como de classes e de fornecer aos membros da sociedade o sentimento da identidade social, encontrando certos referenciais identificadores de todos e para todos, como por exemplo, a Humanidade, a Liberdade, a Igualdade, a Nação ou o estado. (CHAUÍ, 1981, p. 113,114).

Os homens são os produtores de suas concepções, ideias, etc. – homens ativos e reais, tal como se encontram condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e do intercâmbio a elas correspondente, até suas formas mais amplas. A consciência nunca pode ser outra coisa que a existência consciente, e a existência dos homens é o seu processo de vida real. Se em toda ideologia os homens e as circunstâncias que os rodeiam aparecem de cabeça para baixo, como uma *câmera obscura*, esse fenômeno decorre de seu processo de vida histórico, do mesmo modo que a inversão dos objetos na retina decorre do seu processo de vida físico.

Em contraste direto com a filosofia alemã, que desce do céu para a terra, aqui ascendemos da terra para o céu. Ou seja, não partimos do que os homens dizem, imaginam, concebem, nem dos homens tal como narrados, pensados, imaginados, concebidos, a fim de chegar aos homens em carne e osso. Partimos de homens reais e ativos e, com base em seus processos de vida reais, demonstramos o desenvolvimento dos reflexos e ecos ideológicos desse processo de vida. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência. (MARX; ENGELS apud EAGLETON, 1997, p. 71).

Na concepção de Maria Thereza Zambonim (2007), a forma violenta e explícita como o aparelho repressivo do Estado se expõe faz que ele seja facilmente reconhecido. Entretanto, de maneira paradoxal, essa “transparência” é responsável pelo fato de ele não ser muito mais perigoso do que o aparelho ideológico, que atua inclusive no espaço privado - de maneira dissimulada, a dificultar sua apreensão e possíveis mecanismos de defesa.

Em *Paisagem*, são muitas as circunstâncias que representam o modo como, em diferentes níveis, se reproduzem as relações de poder estabelecidas na macroestrutura, mas, nos limites desta exposição, para que se observe como isso

se dá – basta citar o que Hortense relembra sobre sua infância e juventude no espaço da família e da escola, como foi discutido anteriormente. A opressão vai se intensificando e as marcas da violência ocupam a narrativa do texto:

Batiam de noite à porta, arrancavam-nos da cama e levavam-nos 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)

Como consequência, a protagonista sofre um duplo golpe: a perda do marido, morto em ataque cardíaco e o filho, em batalha, em solo africano, por conta da guerra colonial. As forças de tensão ficam mais nítidas e a conotação da casa assume a face da morte. Hortense mergulha no luto e na melancolia e a casa é um elemento que complica a relação com a paisagem, revelando assim, os opostos: interno x externo; caos x ordem; vida x morte.

IV CASA, TERRA, PRAIA, MAR: FORÇAS DE TENSÃO

1 A casa e o mundo: a noção de morada

1.1. Da janela se vê o mundo lá fora: o interior e o exterior em conflito

“Le paysage sensible est toujours déjà symbolique”

Michel Collot

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, uma tela pictórica vai se abrindo aos olhos do leitor, a partir do olhar de Hortense para a janela. Por meio da construção da narrativa é possível visualizar cenas que sugerem pinceladas, como pode ser observado no trecho abaixo:

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, grifo nosso).

A janela, entendida aqui, num primeiro momento, como a moldura da tela que vai sendo criada e construída pelos elementos descritivos é também visualizada de dentro de um outro espaço pela personagem. Aos poucos, vai sendo formada a pintura da paisagem: o texto literário se apropria de elementos que são próprios da linguagem visual, como “um campo com árvores dispersas”, as cores amarelas, verdes, cores escuras, linha do horizonte, que vão sendo necessárias para formar uma imagem pictórica.

O olhar de Hortense, desnorteado e desorientado pelo espaço escritural do texto, passeia incapaz de fixar de forma nítida “a paisagem que via da janela”, assim como, não há possibilidade de organizar, de forma lógica, o tempo, por conta do dilaceramento de sua vida, como aponta o texto:

Perder, de repente, a sua vida, e não reconhecer o seu rosto refletido na vidraça” [...] o universo estava lá e as coisas permaneciam ordenadas em volta, mas como continuar a existir, se o tempo se quebrara, de repente? (GERSÃO, 1982, p. 9).

É a partir dos olhos de Hortense que há a interligação de sua interioridade com a paisagem externa. E o movimento deles desencadeia um indicativo das diversas formas de apreender a realidade. Se, em alguns instantes a

narradora se detém de modo minucioso nas coisas do mundo:

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: todas as coisas iguais a si próprias, arrumadas no lugar, fixas na sua identidade perfeita. (GERSÃO, 1982, p. 9)

Em outros momentos, esses mesmos olhos distorcem os objetos e escapam da paisagem. Nas palavras de Sônia Piteri (2004), “o olhar se interioriza, desnudando as camadas profundas do eu, é o olhar que fixa o espelho, refletindo, em pedaços, sua aparência exterior, em consonância com as rupturas interiores”. A fratura do eu, em decorrência do desmoronamento psíquico da personagem se materializa na estrutura organizacional da narrativa. O texto sugere uma cisão do narrador em primeira pessoa. A personagem Hortense, nome revelado somente após uma parte de o romance ter sido percorrida, se bifurca em um “ela” e um “eu”, pois não é possível a existência de um ser racionalmente estruturado e uno.

De repente não havia tempo, ela apenas respirava, sufocada, sobre um fio que poderia estalar a cada instante. [...] eu não existo, mundo, não existo, sou apenas uma folha de árvore [...] e o mundo ganhava sempre, ganhava sempre, contra ela – (GERSÃO, 1982, p. 12,14)

Esse esfacelamento da personagem feminina vai tecendo a obra a partir de flashes de luz, espaços vazios e espaços de ausência que surgem aparentemente do nada. Os espaços habitados por Hortense se dão em tempos diferentes e se entrelaçam numa linha difusa como se fossem coexistentes. É um caminho traçado a partir da marca do desnorreamento: impressões e pedaços de memória de um ser angustiado.

Para Daniela Aparecida da Costa e Maria Heloísa Martins Dias (2010), a personagem não exacerba apenas seu mundo interior, mas também o próprio processo de composição textual, “recuperar outra vez esse pequeno mundo, fixar-se nele, sabê-lo de cor”. A repetição seria um refúgio da consciência – a personagem precisaria a todo instante manter a sanidade mental em meio a tanta dor vivida, por meio do reconhecimento ou rememoração dos objetos que a circundam. Outro aspecto que a repetição suscita está relacionada à ideia de repetição vinculada a uma identidade. Ou até mesmo a demarcação de espaços que são habitados, que fornecem morada. Tais repetições ocorrem em mais de um momento na primeira parte do romance, mas uma em particular nos chama atenção.

A escura consola, com tabuleiros de fruta e uma jarra de vidro coalhado, que termina 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 (GERSÃO, 1982, p. 9)

Essa descrição reaparece na página 14 da seguinte maneira:

Recuperar outra vez esse pequeno mundo, fixar-se nele, sabê-lo de cor até a saturação e ao cansaço: a jarra de folho azul, as prateleiras da estante, o tapete de sisal [...] A cadeira de balanço, a lâmpada do tecto. A janela [...] (GERSÃO, 1982, p. 14)

Voltando ao procedimento descritivo na narrativa, o signo da janela pode também ser entendido como um elemento que interliga Hortense com a paisagem exterior. E nessa imagem se instala um conflito a partir do instante em que os ecos do mundo exterior contrastam com a vida interior. Nesse embate, a personagem se nega a não enxergar a realidade além da janela, fechando-a por muitos instantes na narrativa.

Poderia não abrir nunca mais a porta e não olhar mais nenhuma vez pela janela. 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 comprimido e a boca. (GERSÃO, 1982, p. 12).

Essa posição visualizada no romance, de estar à janela, muitas vezes associada ao elemento “vidro”, indica ausência de movimento e letargia, até morte, como a imagem do frasco de comprimidos. Dá a ideia de tempo inexistente no espaço interior, contrastando com o tempo contínuo do espaço exterior: “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 enorme pé de romãzeira”.

O gesto da protagonista caracteriza a prisão interior, o medo de atravessar barreiras e enfrentar o mundo. A imagem do pé de romã, crescendo ao ponto de quase tocar os vidros dá a ideia de que no mundo exterior o tempo continua a se mover, ao contrário do mundo interior. A janela é o elemento que impede esse contato, limitando o olhar de Hortense. Mas também é importante destacar que o ato de se manter presa em casa revela a tentativa de abrigo, proteção e aconchego.

Com relação à paisagem e ao exterior, Michel Collot (2012), ancorado no pensamento do filósofo Merleau-Ponty, considera que a paisagem não é um simples objeto em face do qual o sujeito poderá se situar numa relação de

exterioridade, pois ela se apresenta como uma experiência em que sujeito e objeto são pensados como inseparáveis, pois o objeto espacial também é constituído pelo sujeito e o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço. A paisagem é, assim, exemplo de espaço habitado. “Eu não o vejo segundo seu invólucro exterior, eu o vejo de dentro, sou aí englobado. Afinal de contas, o mundo está ao meu redor, não diante de mim”. (PONTY apud COLLOT, 2012, p. 13).

O próprio questionamento sobre o real se dá a partir dessa paisagem. “o real tinha-se tornado num jogo de transparências, ela era uma sombra num vidro [...] um corpo de vidro caindo de uma janela alta”. É por meio dessas imagens significadamente marcantes que notamos o estilhaçamento da personagem, motivado pela perda do marido e do filho. Essa fissura também se dá com a noção de tempo. “O universo estava lá e as coisas permaneciam ordenadas em volta, mas como continuar e existir, se o tempo quebrara de repente?” (GERSÃO, 1982, p. 12)

Essa fratura entra em choque com a organização da casa: “as coisas [...] arrumadas no lugar, fixas na sua identidade perfeita” (GERSÃO, 1982, p.12). E que “acabariam por submergi-la” (GERSÃO, 1982, p.28). O vidro e a janela, palavras-chave repetidas de forma incessante na obra possuem um aspecto mutante, como pode ser notado nos trechos anteriores. A janela, primeiramente moldura de uma imagem pictórica é posteriormente o limite da casa, o que aprisiona a personagem no espaço interior que é tanto a casa, como a psique.

O vidro, associado primeiramente ao plano da fragilidade, pelo fato de ser algo quebrável, móvel e despedaçável, metáfora do poder de destruição da vida, na imagem metafórica do frasco de comprimidos; passa para o plano da transparência e do brilho: “mas perdera o seu corpo [...] agora ela era transparente e pertencia à água e ao vento, desaparecera a sua ligação com a terra” (GERSÃO, 1982, p. 31).

Daniela Aparecida da Costa (2010) aponta que podemos pensar que a partir da janela é possível visualizar três molduras: a primeira, a tela-texto, é vista pelo leitor que vislumbra a cena de fora, numa privilegiada posição, pois possui a visão de duas outras molduras: o todo do espaço descrito do ambiente em que a personagem se encontra e o que se está além da janela; a segunda moldura, o espaço interior, a casa, e a terceira, o espaço externo, a tela visualizada pela personagem através da janela, formando assim, uma pintura da paisagem. Anne Cauquelin (2007 p. 136-137) pensa na janela como a imagem metafórica do olhar e do olho. Sobre esse signo, a autora afirma:

Fitando-a, ela produz suas próprias submetáforas: tela do véu, ponto cego,

estriamentos do bater de pálpebras, humores do corpo, esta lágrima, este sorriso, as nuvens dos pensamentos da tarde ou da manhã, e também a alma, cuja janela é o olho, governa a visão. (CAUQUELIN, 2007, 136-137)

A janela, a partir da metáfora do olhar, é a passagem para a visualização, para ver paisagem no horizonte onde, sem esse olhar, haveria apenas a natureza. Ao franzir os olhos para enquadrar a paisagem é que temos outro elemento de fundamental importância: a moldura. É a partir dela que temos a ordem do primeiro e do segundo plano, visto que a moldura corta e recorta, supera sozinha a infinitude do mundo natural, recua o excedente, a diversidade. A demarcação que ela impõe é imprescindível à constituição de uma paisagem como tal. Sua lei rege a relação de nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a “coisa” múltipla e monstruosa. Em todo caso, interpomos não apenas essa moldura da interação entre o mundo e nós, como também redobramos os véus e as telas. Ainda sobre a imagem da janela e sua relação com a paisagem, a autora assinala:

Sem dúvida, também a janela, dado que ela está ali, pronta para receber a imagem emoldurada de uma paisagem, é o instrumento paisagístico por excelência, o instrumento perfeito de sua própria possibilidade. Oferecendo-a, portanto, mas a distância, a janela a mantém sob o seu corte, como que reservada. (CAUQUELIN, 2007, p.138).

Aos poucos vemos um jogo se desenhando entre duas noções: o limitado e o ilimitado. Se, por um lado, temos uma imagem ilimitada a princípio, por outro lado, a partir da visão, é limitado pela moldura, segundo um modelo simbólico – a perspectiva – e segundo aquilo que nos esforçamos por manter aberto: a riqueza sem fim da natureza e ao mesmo tempo na imagem metafórica do horizonte a partir do olhar captado pela janela.

Sobre o horizonte e a paisagem, temos as contribuições de Michel Collot (2010). O teórico afirma que a paisagem é percebida a partir de um ponto de vista individual. Ela é sempre vista por alguém – esse alguém pertence a algum lugar. Sendo assim, ela (paisagem) tem um horizonte, cujos contornos são definidos por este ponto de vista. Esse horizonte se revela em uma experiência em que sujeito e objeto são indissociáveis.

Sendo assim, ele (o horizonte) surge como o limiar que possibilita apropriar-se da paisagem, definida como território, afinal, é o espaço ao alcance do olhar e à disposição do corpo. Podemos concluir que a paisagem não é mais

apenas vista, ela é habitada. A trajetória do olhar apenas antecipa os movimentos do corpo. A paisagem é assim, sentida como uma extensão do espaço pessoal, sua amplidão é do tamanho da envergadura de um corpo próprio aumentado até os limites do horizonte.

De forma semelhante, a questão do horizonte e da subjetividade remete a um tema poético (horizonte) que comprova a importância da paisagem na lírica ocidental. Collot destaca que, originalmente, o termo “horizonte” estava relacionado à linha que encerra nossa vista, dando ideia de limite. A partir do século XVIII, de forma progressiva, o horizonte veio a designar também o espaço visível que se estende aquém e o espaço invisível que se esconde além, sugerindo assim, uma ideia de infinito. No século XIX, a imagem do horizonte representava simultaneamente o limite de nossa condição – a precariedade da própria representação – e o infinito, ainda que na modernidade esse infinito seja apenas estético. Michel Collot, ainda assinala:

Por outro lado, desde que o horizonte tende a confundir-se com o campo visual do sujeito, podia-se tornar-se a imagem do espaço oferecido à sua inteligência e à sua existência; e em toda uma série de metáforas de uso comum, a palavra horizonte adquiriu um significado mais abstrato que concreto, mais temporal que espacial. (COLLOT, 2010, p. 216)

A partir da afirmação de Collot que abre este capítulo “Le paysage sensible est toujours déjà symbolique” é possível notar que, a partir da estrutura da paisagem, uma relação indissolúvel entre a percepção sensível e o modo de composição da linguagem. Cabe destacar que essa relação não se dá de forma estática, não é um círculo fechado.

Os diversos modos de organização formal do poético influenciam, como uma totalidade, na maneira de ver, de compreender e de representar a experiência paisagística. É importante ressaltar que, para fins de análise, não se pode desconectar a figuração do espaço literário da constituição do mundo sensível. A diferença inevitável reside no modo de composição poético da paisagem, pois implica simultaneamente uma reflexão sobre a paisagem natural e sobre a forma total do poema.

Desta forma, podemos notar que a questão da paisagem é de suma importância para uma compreensão abrangente sobre a relação entre romance e experiência. Essa questão tem sido interesse dos poetas desde o Romantismo, a partir do instante em que os mesmos não cansam de manifestar por este termo e

por esta temática, pois ela é tão rica de sentidos que são ao mesmo tempo múltiplos e contraditórios. O horizonte era para os poetas o limiar de um outro mundo, a imagem do absoluto. Como consequência, há um crescimento da tomada de consciência mais nítida da relação que une o sujeito ao mundo, o espiritual ao corporal, o tempo ao espaço, o invisível ao visível.

Em outras palavras, o horizonte simboliza a relação paradoxal que a poesia mantém com o sensível, a ele abrindo-se para ultrapassá-lo e mudá-lo de lugar. Ainda no século XIX, com o advento da consciência moderna, a palavra e o motivo foram gradativamente despojados de suas conotações sublimes para o vazio do horizonte, ocasionada pelo confronto com a morte de Deus e dos ideais.

O confronto dos poetas modernos não está mais na busca do além do horizonte, no outro mundo, mas sim o desvelamento de que o mundo é diferente do que se crê, pois o mesmo dá margem a novas perspectivas, não somente o reflexo de uma identidade própria. O poeta encontra a possibilidade de uma travessia mediante a linguagem, o que o leva à busca de palavras em palavras.

A fuga do horizonte expressa esta negatividade com a qual a linguagem poética encontra-se confrontada desde que nenhuma caução teológica ou metafísica não garanta mais a adequação das palavras às coisas. Porque ela tornou-se “experiência dos limites”, aventura da linguagem arriscada aos confins do silêncio, a poesia moderna reconhece um parentesco secreto entre sua ambição e esse horizonte que parece traçar, à beira do invisível e do indizível, uma primeira linha de escrita. (COLLOT, 2010, p. 217.)

As reflexões de Collot sobre a poesia e o horizonte também podem ser pensadas no experimentalismo do romance português contemporâneo, que incorpora elementos da composição poética na escrita narrativa. O espaço habitado por Hortense, a casa, estrutura estática e física, contrasta com o espaço exterior, móvel, cujo tempo se mantém fluxo e contínuo. A própria noção de universo, motivo de especulação se dá partir de questionamentos que incluem os termos “caótico”, “cheios de imagens falsas” e “enganosas”. Um questionamento que também envolve a ideia de realidade. Vozes sussurram nesse espaço: as mesmas oscilam entre o horror e o fascínio, são feitas de pura ausência, de silêncio ou de vento. Esse espaço, nesse momento não é a materialidade física, mas o universo das palavras, casa das coisas. A palavra, que estava vazia de sentido, tinha perdido as coisas, que estavam agora passeando no mundo lá fora e transformando-se em ideias falsas. A terra era agora um imenso deserto, silencioso, marcado pela ausência, apelando mais uma vez para o caráter imagético.

Tinha havido um tempo em que as palavras eram casa das coisas e quando se transpunha a porta das palavras, as coisas estavam lá, sossegadas e familiares, guardadas e disponíveis, prontas para usar de novo. Mas agora as coisas tinham partido de dentro das palavras, e quando ela empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias, e ela não saberia mais o lugar de coisa alguma. A terra era um espaço deserto e silencioso, de onde todas as coisas se tinham ausentado. (GERSÃO, 1982, p. 38)

1.1.2. Da casa e da palavra: a morada das coisas e do sujeito

Procuro um rosto ausente. Um homem que partiu. Não digas nada, que sabes tu das coisas. Da ausência, da morte eu sei.

Teolinda Gersão

A relação entre Hortense e o mundo exterior, que se dá de forma conflituosa à medida que há uma repulsa e um evitamento em enfrentar o mundo lá fora, foi nossa discussão na seção anterior. Nesse momento, nosso foco se volta para a protagonista e o espaço interior em que a mesma habita. Podemos notar que a casa é um ser pulsante. É a morada da personagem feminina e abriga o sonho e o devaneio da mesma.

A casa rondando o Verão, voando em torno, em voos cada vez mais baixos, abrindo as suas portas para prender o Verão, mas sempre o Verão evadindo-se através de todas as portas, a casa pequena, de papel, de brinquedo, toco-lhe com os dedos, está coberta de pó, abro com jeito o telhado e coloco dentro as mobílias com todas as peças certas, o piano castanho, os castiçais dourados, o canapé com duas almofadas ao lado do relógio de caixa alta, o mesmo ruído antigo. (GERSÃO, 1982, p. 18).

É na imagem da casa, associada ao sonho e ao voo que temos a extensão de Hortense. Essa casa móvel, maleável, feita de papel tenta prender o verão, grafado com letra maiúscula, sendo personificado e tendo uma acepção solar, em certa medida, pois esta é a estação do ano associada ao calor e ao sol. O gesto de pegar a casa com as mãos, é marcante, pois a personagem não abre a casa- brinquedo pela porta principal, mas pelo telhado, a parte superior, e a partir desse local, todos os objetos e mobílias são colocados no interior desse espaço. Ao final do trecho, notamos que o relógio possui o mesmo ruído antigo, dando a ideia de rotina. A casa passa do plano do sonho para a realidade numa transformação de imagens.

Sobre o telhado, Gaston Bachelard (2005) aponta que o telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. Analisando as outras imagens,

confirmamos a tentativa de clarear e de iluminar: o piano castanho e posteriormente o castiçal dourado. Notando que o castiçal é o objeto que prende a vela, esse da narrativa é duplamente iluminado, pois ainda é dourado. O canapé, objeto associado ao descanso abriga duas almofadas, dando a ideia de conforto, divide o espaço com o relógio, representando o tempo. Os objetos escolhidos por Hortense dão a ideia de conforto e bem estar: a música do piano, o aconchego do canapé e a iluminação das velas, pensando também na tentativa de captar o verão, que traria ainda mais iluminação e calor. Essa imagem contrasta com o que vem a seguir na narrativa:

O pêndulo oscilando, o seu pequeno coração mecânico batendo, a mesa de jogo em que as duas abas estão fechadas, escondendo o pano dela verde, as cortinas brancas, de folho largo, sobre as três janelas, mais adiante as camas, debaixo das flores e dos santos da parede, esta completa de todos os lados [...] e a mesa de pedra ao fundo, esta completa e é o lento lugar da morte, e também o lugar do nascimento e do amor, do encontro e do desencontro (GERSÃO, 1982, p. 18)

Esse espaço, marcado por imagens opostas, revela um ciclo de vida, que vai do nascimento à morte. A mesa de jogo, coberta por pano verde, contrasta com a frieza da mesa de pedra, dando a ideia de ausência de vida. As três camas, debaixo das flores e dos santos, reconstroem o cenário de um velório. Esse ciclo é marcado pela imagem do pêndulo do relógio, batendo por meio de um coração mecânico. O tempo é o ser responsável por esse ciclo natural. Todavia, esse cenário de morte se expande para a casa também. Não temos somente um cenário, mas uma vivência do luto, da perda e da ausência.

Ângela Beatriz Faria (2005) aponta que em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, a narradora principal empreende uma queda no abismo dos espelhos, pois Hortense constata que perdeu a sua vida, chegando a não reconhecer seu próprio rosto na vidraça, como ocorre na abertura da obra. Isso se deve a partir da vivência de uma situação-limite, marcada por uma melancolia extrema, em decorrência de um duplo trauma: a perda do marido e do filho.

O lugar voraz do tempo sem lugar, um longo corredor com portas de ambos os lados, e de repente se se olhar outra vez não está mais lá, é inútil tentar entrar, a porta está fechada, as persianas corridas, 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 a escolher mentalmente, a escolher, mas serão sempre estranhos em outra casa, densos do seu lugar, antigo, objetos em trânsito, de lugar para lugar. (GERSÃO, 1982, p. 19).

É a partir dessas imagens, surgidas como imagens dialéticas, nos

apropriando do conceito de Benjamin, que temos mais uma vez a questão da morte e do vazio colocadas em cheque: o tempo é duplamente constituído de presença e de ausência. É a ausência se fazendo presente. O corredor pode ser entendido como o intermediário, o conector de um espaço ao outro. Ele se transforma em uma única saída: a ausência de continuidade, pois a porta está fechada. O signo da porta, na concepção de Bachelard (2005), é entendida como um cosmos do Entreaberto, a imagem da origem de um devaneio onde se acumulam tentações e desejos. “A tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes” (BACHELARD, 2005, p. 225).

Todavia, lançamos o questionamento em consonância com o pensamento bachelardiano: aquele que abre uma porta e aquele que a fecha será o mesmo ser? A que profundidade do ser pode descer os gestos que dão consciência da segurança ou da liberdade? A casa, agora marca da morte, obriga Hortense ao movimento de saída ao mundo exterior. Todavia, esse movimento que busca o deslocar causa estranhamento, visto que num novo espaço há a perda da intimidade e de conforto. É com essa constatação de morte que Hortense é obrigada a buscar uma nova vida. Nesse trânsito, o passado encontra o presente. Como Benjamin o diz na passagem número 2 a 3.

Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão para formar uma constelação". E acrescenta: "só as imagens dialéticas são imagens autênticas (ou seja, não arcaicas); e o lugar onde as encontramos é na linguagem. (1997, p. 75.)

Num movimento posterior, Hortense tenta alcançar o filho morto, através da linguagem e de uma voz que não chega até ele, pois o mesmo caminha para frente, mas lhe falta memória, que representa o passado. É nesse instante que há a quebra, a interrupção, criando uma distância que a voz de Hortense não consegue transpor por força da linguagem.

Direi a meu filho [...] 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 minha voz não pode transpor” (GERSÃO, 1982, p.19)

Da mesma forma que Hortense habita espaços em movimento, o tempo se configura como uma instância que convida à ruptura. O tempo perde a sua característica linear e de continuidade, dando espaço ao vazio, a quebras e aos intervalos. O tempo fluido só existiu no passado, quando Horácio e Pedro ainda

eram vivos. Desta forma, é por meio do lançar-se ao mundo exterior, num movimento que exige a retomada à vida, que a protagonista tece o fio da memória em busca do passado, religando o tempo. É por meio das palavras que se dá essa tentativa, pois no romance as mesmas atuam com autonomia “em toda sua força significativa, vibrantes, soltas, libertas, representativas”. (PITERI, 2004 s/p.).

A empreitada de Hortense no mundo da linguagem encontra na própria palavra a força de um embate: há a presença de uma voz falsa que tenta silenciá-la e impedi-la de se movimentar. Há a marca da violência, da força, da vigilância e da perseguição, pois o espaço se encontra em estado de silêncio e estruturado. Essa violência é direcionada tanto ao corpo, na tentativa de imprimir a imobilidade de seguir outro caminho, quanto à mente, ao ter acesso à consciência da personagem.

As palavras falsas começaram subitamente a entrar e sentaram-se outra vez em volta, nas cadeiras. Hirtas, quietas, atentas, vigilantes, cortando a sua voz, para que ela não quebrasse o silêncio, e então ela estava deitada na cama, mobilizada, o corpo amarrado pelas palavras que a olhavam com seus olhos fixos, seguindo-a para todos os lugares esse ela tentasse fugir, seguindo-a até mesmo um espaço imaginado, dentro de si própria. (GERSÃO, 1982, p. 17)

Nesse embate, Hortense sente a necessidade de dizer, de calar a repressão. Há uma necessidade extrema de liberdade criadora a partir da recriação da palavra. Durante o conflito, uma metáfora surge da boca da personagem e sai do plano da individualidade e passa para a coletividade. Uma coletividade anônima, mas que habita o plano da verdade. “ela viu a sua boca voando, as bocas das pessoas voando e falando, gritando as palavras verdadeiras” (GERSÃO, 1982, p.16). A imagem da boca voando se configura como metáfora da necessidade de libertação. Essa necessidade se dá a partir de uma angústia da necessidade em dizer:

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 a sua voz, se ela não quisesse, não poderiam, assim como não poderiam impedi-la de não dizer mais nada e partir. (GERSÃO, 1982, p. 16).

O silêncio, em conflito com a palavra libertadora, está associado à extrema instrumentalização. Aliás, esta característica é marca de um constante questionamento presente nas obras de Teolinda Gersão: a linguagem instrumentada deixa de comunicar e de ser portadora de sentido, cedendo lugar ao ruído, que é outra forma de silêncio, uma agressão só aparentemente de sinal inverso. Em entrevista a Álvaro Gomes, a escritora assinala:

Noventa por cento do que lemos ou ouvimos, por exemplo, na mídia, esquecemos no momento seguinte. Mas um livro que nos toca, lembramos a toda a vida. A diferença é essa. E é por isso que me parece tão importante salvaguardar esta “outra” linguagem. Os livros são encontros, pessoas vivas, num mundo cheio de solidão e de silêncio, num mundo que, sem se dar conta, se tornou muito opressivo. (GERSÃO, 1993, p. 165.).

Ainda quanto à linguagem, a narradora, a certa altura, diz: “tinha havido tempo em que as palavras eram as casas das coisas” (GERSÃO, 1982, p. 15). Na mesma entrevista, Gomes levanta a seguinte questão: não seria essa uma glosa de “a palavra é a morada do ser”, de Heidegger? A escritora destaca que o filósofo não a fascina e ainda acrescenta: “a palavra “certa” coincide com o objeto designado porque não foi pervertida a relação entre ambos. Assim é, por exemplo, a linguagem criativa, a linguagem da paixão (que também é criativa), e todas as formas de linguagem verdadeira”. (GERSÃO, 1993, p. 165).

A casa, na reflexão de Hortense era um espaço que abrigava as várias possibilidades da linguagem: o ato de abrir a porta dessa casa significava ter à disposição um universo familiar, sossegado e disponível. No tempo atual, a partir do tempo estabelecido pela personagem, as coisas tinham escapado à casa e a mesma se configurava como um espaço de vazio. Há uma cisão entre casa (palavra) e a coisa (significado). Essa ruptura se estende à imagem da terra: desértica e silenciosa, espaço marcado pela ausência.

Quando se transpunha a porta das palavras as coisas estavam lá, sossegadas e familiares, guardadas e disponíveis, prontas para usar de novo. Mas agora as coisas tinham partido de dentro das palavras, e quando ela empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias, e ela não saberia mais o lugar de coisa alguma. A terra era um espaço deserto e silencioso, de onde todas as coisas se tinham ausentado. (GERSÃO, 1982, p. 15).

Tendo em vista o sistema unificado a que se via obrigada a vivenciar, ao tentar se expressar, Hortense não encontra mais na linguagem padrão a forma de se expressar. Daí a necessidade de se criar outra linguagem e outras formas de comunicar. Há um extenso combate entre a voz da personagem, somada a outras vozes, e as palavras falsas, que ganham corpo e assumem uma única voz para depois se partirem em pequenas bocas e espalharem assim, a destruição e a brutalidade. São essas palavras que ganham esse embate e mais uma vez tentam silenciar Hortense e todos os outros anônimos que tentaram se sobrepor à voz.

As palavras falsas, seguindo-as, comendo todas as palavras, todas as nuvens, todas as flores, invadindo todas as camas e separando todos os

amantes, correndo pelo céu e dividindo-se outra vez em pequenas bocas, malignas, leves, aladas, uma chuva de bocas de papel, de cascalhos, de vidro multicolor partido. (GERSÃO, 1982, p. 21)

As imagens acima, construídas em gradação revelam a força da linguagem repressiva. O uso do verbo comer sugere a devoração, pois as palavras falsas destroem imagens que sugerem liberdade – nuvem. Simultaneamente, a imagem da flor nos leva a pensar em fertilidade, pois é nela que se inicia a reprodução nas plantas.

Em seguida, a palavra invade a intimidade do ser, principalmente o que diz respeito ao aspecto sexual, “dividindo amantes”, e assim, reprimindo não só o sexo, mas, todo o corpo. Como consequência, essa imagem ganha mais força e se espalha em vidros multicoloridos, criando imagens quebradas e ainda mais falsas e enganosas. A imagem do vidro, mais uma vez presente na narrativa reforça a ideia da fragmentação à qual a linguagem se submete. É importante observar que o narrador alerta para a multiplicação da vigilância e da repressão do fascismo. Não cabe dirigir a crítica somente a O.S, mas aos multiplicadores do mesmo ideal. Nesse sentido, a escrita de Teolinda Gersão se coloca numa postura crítica ao analisar a sociedade portuguesa, que por tantos anos se submeteu à opressão salazarista e deu apoio para que as torturas e as tantas práticas de repressão continuassem, seja pelas denúncias aos opositores, seja pela falta de mobilização política.

Para se sobrepor a essa linguagem que abriga a palavra falsa, Hortense necessita, a partir da própria linguagem, reinventar a relação entre palavra e coisa. Dentre muitas possibilidades, a escolhida pela personagem se dá a partir de um retorno ao passado para que haja um movimento futuro: a arte visual. Ao tecer os fios da memória do passado, a protagonista reflete sobre a atividade pictórica, o aprendizado da escrita na infância, a jardinagem e a arquitetura como atitudes que, com a metonímia da mão, responsável pela (re)construção, dão a possibilidade de resistência e sobrevivência à personagem.

Contudo, a reconstrução do mundo caótico só é possível com a vivência do luto, processo fundamental para que se inicie esse movimento que não se dá somente no espaço, mas no tempo também. É nesse sentido que surge um desafio para a escrita de Gersão: como retratar a experiência e a vivência do horror e não informar somente sobre ele?

É nesse sentido que a atividade pictórica é o espaço da fuga e da liberdade, aliado ao relacionamento amoroso e o afeto encontrado em Horácio, personagem em quem Hortense encontrou uma casa para se abrigar. Nessa relação é que surgem os primeiros ecos da Revolução e a imagem das pessoas trabalhando no mesmo caminho. “Um outro universo, um outro imaginário” (GERSÃO, 1982 p. 72).

Com esse fio da memória, Hortense vislumbra no amor vivido no passado a chance de reconstrução, após tentativas de suicídio. É com a chegada do neto que a protagonista acredita na vida. Esse nascimento, ilustrado na narrativa como acontecimento pessoal, reflete, um momento histórico coletivo: a personagem, vítima da opressão de O.S. tem nessa nova vida um renascimento, representando o povo português, vítima da ditadura salazarista.

Ângela Beatriz Faria assevera: “ao elidir o luto e libertar as personagens da queda irreversível no abismo da melancolia, o romance reafirma a ultrapassagem dos sentidos e a presença de corpos ativos e solidários na História” (FARIA, 2005, p. 8). Sobre o luto e a melancolia, Freud (2010) aponta associações do luto com a melancolia, mas faz distinções:

O luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc. [...] a melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior de toda a atividade e diminuição da autoestima” (FREUD, 2010, p. 172)

Devemos lembrar que o luto se apresenta como o tempo necessário daqueles que amam vivenciarem intensamente suas perdas. No caso de Hortense, o luto se deu com a morte de Horácio, o marido, e Pedro, o filho. No caso do marido, a dissolução não se deu somente no plano do relacionamento amoroso, mas também numa cumplicidade que era do plano político, visto que Horácio era um companheiro que também dividia sonhos de liberdade. Com a morte do filho, percebemos um dilaceramento ainda maior: é a interrupção de um futuro que visava à esperança. Sobre esse aspecto, em entrevista a Álvaro Gomes (1993), Teolinda Gersão pontua:

Em *Paisagem* o acento recai menos sobre a morte do amante do que sobre a morte do filho. A morte do filho é a morte do futuro e a morte da esperança. Um país em que os filhos são devorados pela guerra completamente sem sentido é um país que caminha para o suicídio. O quase suicídio da personagem no início é metáfora de uma situação coletiva, de onde só se pode sair pela revolta. (GERSÃO, 1993, p. 161).

Nesse sentido, esse estado de luto e de melancolia que a personagem feminina vivencia, aliada à tentativa de suicídio, representa um movimento em direção ao renascimento: a quase morte é um estado que antecipa o fazer revolucionário. Sendo assim, o suicídio revela uma interessante perspectiva na obra de Gersão. Como a obra retrata o período ditatorial, não é difícil associar um fato de ordem pessoal a acontecimentos sociais. Na narrativa, como afirma, Jane dos Santos (2006), o luto de Hortense terminaria talvez por aniquilar a sua vida, não fosse ser apenas o momento de maturação necessária a uma reflexão mais ampla. É ao vivenciar essa tristeza que a personagem pode entender que nenhum espaço, nenhuma casa e nenhum lar criado a partir da ilusória liberdade poderia garantir a isenção das sanções sociais, visto que sempre seria possível se instalar uma ditadura no interior desta liberdade.

Ainda, sob a ótica de Santos (2006), suicídio e Revolução compõem-se como faces opostas de uma mesma moeda. O suicídio é a constatação e a percepção de que a vida tornou-se intolerável. Seria, assim, um sofrimento caoticamente direcionado. Da mesma forma, na revolução, a percepção é de que a sociedade não está bem, sendo necessário um cenário de mudança.

O suicídio é assim, a aparente desistência e o outro, a crença da utopia da resistência. A personagem Hortense confere ao suicídio o sentido da ação, não da desistência absoluta. É a tentativa de triunfar sobre o mundo opressor e vencer esse embate pelo menos uma vez.

Mas de certo modo, agora, estava travado o último combate e nada mais poderia acontecer-lhe. Era livre e solta e invulnerável, porque já não tinha a perder coisa alguma, pensou com o rosto encostado aos vidros. Morrer era fácil e poderia morrer se quisesse. A partir de agora dominava inteiramente a sua vida, poderia escolher uma hora no mostrador do relógio e morrer nessa hora, bastava abrir o frasco de comprimidos – contou-os na palma da mão, pequenos, sem arestas, cor-de-rosa, adocicados, pelo menos ao primeiro contato com a língua – tinha tanto poder de repente e estava tão longe do alcance do mundo, não haveria mais qualquer batalha, à primeira ameaça ela diria não e dessa vez, dessa única vez, ganharia (GERSÃO, 1982, p. 11)

O suicídio, nessa perspectiva, não é a expressão da desistência absoluta, é um estágio de consciência, ainda que seja caótico. É graças a essa atitude que, não só Hortense, mas Clara também sobrevive. Todavia, para que haja a superação do luto e, nesse sentido, da tentativa do suicídio à retomada de ânimo tanto no aspecto físico quanto psicológico, a personagem necessita de uma atitude que de movimento a esse ciclo: observar a vida para além dessa dimensão e nesse

sentido, a relação casa e universo merecem destaque. É necessário destacar, que a experiência do luto e do suicídio são pré-revolucionárias não por si mesmas, mas pela dimensão de ultrapassagem que possibilitam. É o que possibilita o sujeito a pensar na sua mediação com o mundo.

Por conseguinte, um ritual se torna necessário a Hortense: a aceitação da morte e o ritual do enterro, metaforizados na figura da casa, pois num cenário de morte, a casa perde sua função de abrigar o sonho. Nessa imagem, vários elementos nos chamam atenção: o telhado, estrutura responsável pela continuidade do tempo; o vidro, [associado ao brilho e à transparência]; e a terra, responsável por encobrir a casa e concretizar a morte, a partir do enterro. Posteriormente, toda essa imagem se desfaz com o processo de decomposição, que serão levados posteriormente pelo vento, dando uma ideia de continuidade, pois o vento é o elemento responsável por levar sedimentos que poderão ser fertilizados em outro espaço.

Para que servem as casas quando todos partiram – deixar o corpo para trás de si como uma casa vazia e ir embora, apenas isso, uma viagem rápida, fácil, correr as cortinas, apagar as luzes, fechar as portas atrás de si, nem sequer tão longo como o tempo de pensá-lo, nada tenho explicar, quero apenas ir-me embora, as casas têm risos, chaminés, chapéus altos de feltro e luvas verdes, vestidos com fitilhos saindo das arcas da memória, trazem berços nos braços e correm ao nosso encontro como animais vivos, são quentes, loucas, imprevisíveis, fúteis, com os seus cortinados de folhos, as suas camilhas longas, os seus vidros brilhantes e os seus metais polidos, as suas botas cor de tijolo e os seus telhados inclinados, por onde escorre o tempo, mas às vezes morrem e é preciso cobri-las de terra para não suportar o horror de vê-las decompor-se, é preciso atirar depressa com pazadas de terra e deixá-las então invisivelmente decompor-se, até deixarem de existir e serem levadas pelo vento. (GERSÃO, 1982, p. 54)

Esse processo também é encarado a partir da perspectiva da viagem, do contínuo deslocamento: ao fechar as portas, que impedem a entrada na casa, há o movimento de lançar-se ao mundo na perspectiva de encontrar outro lugar. Outro aspecto que sugere essa necessidade de se evitar voltar à casa é o fechar das cortinas, que impedem a janela de emoldurar a paisagem do lado de fora. Até as luzes da casa necessitam ser apagadas, pois nesse espaço onde a vida se foi, não é necessária a iluminação.

Todavia, outro aspecto nos desperta atenção: esse espaço ao qual Hortense se refere é o abrigo da memória, dos nascimentos, das cenas em família. Como continuar nesse espaço se todos estão mortos? A noção de casa vai se ampliando, e a casa que Hortense vai voltar a habitar é a do passado, dos tempos

da escola, do início do relacionamento com Horário, para que esse movimento de resistência ganhe força.

Apesar desse ambiente de destruição em que se encontra, os valores de resistência e de proteção da casa são transpostos em valores humanos. Bachelard salienta que a casa adquire as energias físicas e morais de um corpo humano e tal casa convida o homem a um heroísmo cósmico e é um instrumento para afrontar o cosmo.

As metafísicas “do homem atirado no mundo” poderiam meditar concretamente sobre a casa atirada na borracha, desafiando a cólera do céu. Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo. (BACHELARD, 2005, p. 62)

Nessa comunhão dinâmica entre a casa e o universo, não estamos pensando em dimensões geométricas, pois a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. Sendo assim, em *Paisagem*, Hortense vai habitar a casa que revisita o passado, pois como afirma Ângela Faria, o trabalho do luto implica, principalmente, a habilidade de contar uma história sobre o passado. O que resta à Hortense é a tentativa de recuperar por meio da memória a sua configuração identitária e a dos entes queridos entrelaçados à história-pátria.

Esse resgate ao passado é carregado pelo tom imagético proporcionado pela pintura, estratégia de construção do texto de Gersão que traz o choque da mudança da paisagem histórica sofrida em tempos de ditadura salazarista, mas também é o espaço de fuga dos protagonistas, por meio da pintura, da escultura, do desenho e da reinvenção da linguagem.

2. Entre as casas, o mar: vozes em constante tensão

Álvaro Gomes (1993), ao comentar o romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo* aponta que esta é a obra mais contestatória e mais política de Teolinda Gersão, pois a mesma começa por contrastar duas imagens arquetípicas do imaginário português: a mulher e o mar. No que diz respeito à mulher, tecemos alguns comentários em páginas anteriores e o estudo de gênero não é foco do nosso trabalho. O mar surge como o elemento da tradição portuguesa da expansão, do convite à viagem, que reserva ao homem o papel de guerreiro e, a mulher, o papel passivo de Penélope, fato que pode ser observado nos trechos que há a reunião de mulheres tricotando ou da avó de Hortense, sempre à espera de mudança, presa à janela.

O mar é o espaço do indiferenciado, da força inconsciente que tudo avassala: “o mar calava sempre a sua voz para que só a voz dele existisse, a sua voz imensa, onipresente”. (GERSÃO, 1982, p. 32). Por outro lado, ao representar o que é vago, indefinido, provoca o entorpecimento dos sentidos, como segue o trecho: “era uma voz que paralisava e entorpecia, e quem ficava escutando acabaria por ceder ao encantamento”. (GERSÃO, 1982, p. 32).

Eric Dardel (2011, p. 19), no livro *O homem e a terra – natureza da realidade geográfica* destaca a importância e a originalidade do domínio das águas sobre o espaço, pois os mares ocupam a maior parte da superfície do globo. “lá onde não existe água, o espaço tem algo de incompleto, de anormal: o deserto, a superfície árida dos platôs calcários, sugerem naturalmente a ideia de morte”. O geógrafo ainda acrescenta outro aspecto da imagem do mar: o mistério, o subentendido e a discrição.

É a revelação da profundidade e, por vezes, do chamado do abismo, como mostra a lenda das sereias: encanto enganador que vem do reino das sombras. O mar é uma força envolvente, ambiência em seu sentido mais apropriado; ele é um elemento”. (DARDEL, 2011, p. 19).

Como forma e conteúdo, o mar é a voz da alienação em *Paisagem*. Teolinda inverte a conotação positiva que fora atribuída ao mar e inverte o seu valor – o mar é negativo, simbolizando o cerco que impede o português de espriar-se e o apelo do indiferenciado que obriga o homem a desenraizar-se, a distanciar-se da terra. Outra característica negativa é ainda acrescentada: o aspecto maleável e passivo. A presença do mar leva o português à dispersão, pois Portugal é um país onde os homens partiram e embarcaram no barco da loucura.

Os valores mencionados acima nascem da boca da figura simbólica de O.S., representado como uma demiúrgica figura, um totem, onipresente e onipotente. Desdobramento do mar, ou personificação mesmo desse símbolo, O.S. é a força que oprime (protegendo), o Senhor do Mar, que é reverenciado alienadamente. O.S. é o signo que aponta imediatamente para a figura paradigmática da ditadura salazarista, mas outras são menos evidentes, mas investidas também de forte carga semântica, devido à trama alegórica em que vêm envolvida. O exemplo que merece destaque é a passagem no final da segunda parte da obra, em que é focalizada a cerimônia de coroação do santo ou “Senhor do Mar”, segundo a visão coletiva que o cultua, prestando-lhe homenagem. Uma

imagem que tem duas faces, conforme veremos posteriormente.

Para Maria Heloisa Dias (2011), esse é o romance que mais intensamente enredou nas malhas de sua ficção os referentes históricos enquanto poderosos instrumentos de petrificação da consciência ou edificadores de mitos, que a narrativa se incube de exorcizar com a força de seus artifícios de construção. Ao focar os elementos míticos na escrita de *Paisagem*, estamos em outras palavras considerando-os em um universo específico em que atuam com significações próprias – tratá-los como elementos já filtrados por uma consciência crítica que lhes deu uma configuração única, deslocando-os de sua origem primitiva para novo contexto.

Cabe destacar que tomar os mitos como representações ou imagens que possuem a força de resistir, devido à moldura que os formou e aos valores que instituíram, é acentuar o traço de permanência ou de uma sacralidade que desafia o tempo. Desta forma, estaríamos em consonância com Roland Barthes e o que o mesmo denomina de “protótipo imóvel”, ao discorrer sobre o mito.

Na visão do autor, o mito acaba por instituir um dogma e um ritual, não levando à criação e sim à perpetuação de valores sacralizados, apresentando-se para o homem uma identidade paralisada e paralisante, já que seu objetivo é “imobilizar o mundo” (BARTHES, 1978, p. 175). Estando a serviço da direita, o mito comporta uma ideologia estagnadora, sustentada por valores absolutos que se anseiam eternos, imutáveis, emoldurados na sua aura própria. Como convém, à moral burguesa, apegada a essências que devem ser mantidas como bens valiosos.

Sendo assim, para enxergar o mito como algo destituído dessa negatividade ou reacionarismo apontado por Barthes, é preciso deslocar essa permanência, ou melhor, desequilibrar a moldura que cerca o mito, o que só pode se fazer por um olhar transgressor e criativo, como a atitude de Hortense em pendurar um novo quadro na parede, ou o ato de criação livre na tela branca.

No que diz respeito ao mito e à literatura, é possível afirmar que as relações entre os mesmos são extremamente estreitas e vêm se construindo há muito tempo, o que pode se explicar pelo próprio sentido original de mito (em grego *mythos*), narrativa ou fábula. Todavia, precisamente por conta dessa conjunção natural entre as duas linguagens, que se recorrem mutuamente, é preciso ter cuidado com tal interrelação para não se correr o risco de incidir na evidência

das significações simbólicas genéricas.

Somente com o olhar transgressor e criativo as relações entre mito e literatura podem ganhar conotações insuspeitadas. O que interessa notar, nesse caso, é o singularizado tratamento dado aos mitos por uma linguagem narrativa que os recriam em seus procedimentos de construção, para gerar novos sentidos. Enxergando as coisas desse modo, isto é, com um olhar não anacrônico nem ingênuo, mas atento a seu percurso histórico rumo à contemporaneidade, como aponta Dias (2011), é possível entender que os mitos não interessam como imagens em si mesmas, pairando em sua absoluta esfera, autônoma, mas como objetos passíveis de reconstrução permanente.

Em outras palavras, para a consciência contemporânea o resgate do mito, por via crítica ou ficcional, só pode se fazer se souber transformá-lo em uma realidade móvel, colando passado e presente em uma contínua circulação de trocas. As noções de permanência, assim como de tradição, noções estas incrustadas no mito nos fazem questionar a relação entre passado e presente, dimensões que se projetam na história e ajudam a construí-la.

O fato de os mitos permanecerem com toda a força de sua simbologia ocorre porque as leituras que ela possibilita vão transformando esses significados originais, instaurando novas funções para as imagens mitificadas ou já codificadas. Podemos afirmar que se trata de uma desmitificação que opera, portanto, em dois sentidos: retirar as imagens da “imobilidade” de sua função enquanto arquétipos e revitalizar os mitos, construindo-os como outros.

Em outras palavras, trata-se do mesmo processo móvel de leitura que coloca em jogo passado e presente, segundo postularam T.S. Eliot, Walter Benjamin e Borges. Todos os três, a sua maneira, e atento a seu sistema próprio de referência, trouxeram reflexões importantes para o estudo da literatura. O ponto em comum entre os mesmos está na defesa da necessidade de se perceber o círculo de correspondências tensivas entre tradição e modernidade, de modo a tornar ambos universos relativos e igualmente necessários como impulsos históricos, ao escreverem os ensaios intitulados, respectivamente, “Tradição e talento individual” (1919), “Sobre o conceito de história” (1940) e “Kafka e seus precursores” (1951).

A partir da afirmação de Borges de que “cada escritor cria seus percussos; sua obra modifica nossa concepção de passo, como há de modificar

o futuro” (1974:712), bem como o comentário de W. Benjamin sobre a gravura *Angelus Novus* de Paul Klee para definir a história, (1985: 225) despertam a atenção para o fato de que a recuperação do passado só pode se dar por um movimento dialético que projeta as tensões existentes entre afirmação e negação, olhar e não olhar, costas e face; um gesto ambíguo, tal como o anjo do quadro mencionado. Essa ambiguidade posta na relação entre passado e presente tem como maior propósito desfazer a representação homogênea ou contínua da história, em favor de uma mobilização ou atualização do passado.

Como consequência, é preciso evitar a eterna repetição do passado, escapar à tirania do peso do passado; “é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que está sempre procurando dominá-la”. (1985: 224). Cabe pontuar que a força do passado, seja ela positiva ou negativa, deixa de existir quando ele é focado pelo presente que o relativiza. Ao nos relacionarmos com os mitos, devemos entender que retomá-los não significa uma entrega encantada ou passiva às suas imagens e funções, mas um duplo gesto de aproximação e distanciamento, contemplação e crítica. É dessa forma que o mito vem sendo revisitado pela consciência do homem contemporâneo.

No contexto português, o ensaísta Eduardo Lourenço trilha o mesmo caminho de Barthes, embora seu objeto de estudo seja o universo português. Para o autor, determinados mitos acabam se cristalizando como símbolos inalteráveis, operando de forma poderosa junto ao povo, na medida em que o subjugam a uma atitude cultural. Tal subserviência, habilmente trabalhada por uma ideologia dominante que soube cultivar valores “ideias” e “utópicos”, possui uma natureza dupla de fascínio e temor. Sendo assim, se torna necessário exorcizar essas imagens mitificadas, paralisantes, que não condizem à emancipação ou ao amadurecimento, ao contrário, perpetuam o imobilismo e a alienação.

Retomando a nossa discussão acerca da figura do Senhor do Mar e a passagem da festa, podemos apontar que o episódio contém todos os elementos de um cenário dramatizado: cultos, rituais, peregrinação do povo em procissão, canto, descrição das personagens, celebração da imagem do santo. A associação do “santo” a uma figura mítica e tirânica fica evidenciada na expressão “Senhor do Mar”, grafada com letras maiúsculas, numa alusão evidente a uma ideologia de um nacionalismo garantido pelas conquistas obtidas pelas vias marítimas. Esse Senhor ou santo às avessas exerce a mais cruel das tiranias: a que afoga lentamente

a esperança e a consciência. Segue a voz do mar: “entrega-te ao meu poder e dorme em minhas águas, um povo de afogados, sem revolta” (GERSÃO, 1982, p. 109).

Maria Heloisa Dias (2011) afirma que é interessante a confluência criada pela narrativa, das duas forças injustamente colocadas em confronto: o exercício tirânico do poder do Senhor do Mar se opõe à prática ilimitada do imaginário associado à euforia mística. “maior tirania não há que essa correspondência entre a violência com que o mar se apossou historicamente do povo e a violência apaixonada e deformante do culto a esse arquétipo”. Sendo assim, o mito da grandeza ou da vocação marítima do país oculta o mito da opressão desse desígnio imposto ao povo, por isso é que vem representado pela figura de um santo a ser celebrado.

A dramatização se acentua pelo fato de toda a cena ser envolvida por uma mescla de diferentes vozes que vão se alternando para articular o substrato ideológico, qual seja o da exploração e manutenção do domínio. Sendo assim, vão se sobrepondo o canto do povo/a prece, a voz do mar e o discurso da pregação. Mesmo que dessa polifonia desponte uma “litania confusa”, como afirma o narrador, é possível identificar essas falas singulares, marcadas por distintivos traços.

A primeira fala, a do povo, se faz como fala coletiva, marcada no texto entre parênteses, registro gráfico que ilustra a clausura que cerca uma voz sem ressonância, que esbarra em seus próprios limites, com uma indignação que não encontra saída nem resposta:

(Tudo o que temos não é ainda, talvez, suficiente, diz-nos qual é o preço do resgate e nós o pagaremos, mas não há talvez preço, porque tu não tens limite, leva também as nossas vidas [...] tens de ter um limite para que possamos existir, mas tu não tens limite e é isso que nos enlouquece). (GERSÃO, 1982, p. 108)

Já a segunda fala, o da pregação, se faz como atitude condenatória por um enunciador indeterminado, mas que simula uma entidade que critica a história portuguesa:

“Pelos vossos pecados padeceis [...] povo ingrato e maldito, do vosso coração soltaram-se demônios, que andam entre vós, fazendo a sua obra; estais processos do demônio e sois a perdição da vossa raça” (GERSÃO, 1982, p. 109).

Cabe notar que este discurso funciona como um intertexto, pois recolhe

outro, o da voz do gigante Adamastor, em *Os Lusíadas*, que também amaldiçoa a ousadia e a ambição dessa gente que “por trabalhos vãos nunca repousa”. Todavia, a tais vozes se sobrepõe outra, bem mais poderosa – a fala do mar, que castra e corta ao povo a manifestação de sua consciência, operando de modo semelhante à voz de O.S.:

Cala-te, cala-te, não fales, não grite, disse o mar, tapa com as mãos a tua boca [...] deita-te de bruços e enterra no chão a tua voz, mas faz uma cova bem funda, para que a tua voz não se ouça nunca. (GERSÃO, 1982, p. 109).

Para Maria Heloísa Dias (2011), é a voz da interdição, que afoga palavra e ações, a sua força está também na apropriação estratégica do discurso bíblico para melhor conseguir seu intento, o de impor seu domínio. Como apontamos em capítulo anterior, não é mais somente o mar que fala, mas Deus, ou seja, a voz do mando conjugada à onipotência do Criador. “não queria entender os meus desígnios”.

Contudo, no momento clímax da celebração, ou seja, aquele em que o povo está prestes a ser curvar aos milagres do Senhor, ocorre uma ruptura com o previsível, transformando a celebração no seu avesso. Temos um deslocamento – sacralização – dessacralização; sagrado – profano. A imagem do santo é quebrada, os homens despem suas fantasias, correm, pisoteiam, rasgam as rosas de papel, rompem o andor:

Mas de repente, no extremo da falésia, a imagem cai [...] os homens surgem à luz do dia [...] os anjos tiram as asas e são apenas crianças [...] a música muda e há um outra voz no altifalante, é um milagre, diz o povo, e acontece, porque a festa se alterou e nada do que acontece era previsível, nos termos do programa. (GERSÃO, 1982, p. 114)

Podemos entender a seguinte passagem – repentina alteração do real ou milagre, segundo a voz popular, como uma epifania, na medida em que se dá a revelação de uma verdade que somente agora é visível ao povo. O ato transgressor por parte deste resulta da percepção do contrassenso de um culto que só trouxera malefícios, por isso, deve se converter no seu contrário. Nas palavras de Dias (2011):

A sacralização transmuta-se em profanação. É então que se dá o desvendamento de uma verdade há séculos ocultada pela figura mítica do mar: a terra pertence ao povo, que não precisa partir mais, basta inverter a rota de seu destino em relação ao que lhe fora imposto. A obediência aos rituais – o caminhar lento, o culto apaixonado da imagem, a peregrinação mecânica e passiva – cede lugar à ruptura. (DIAS, 2011, p. 4).

Com esse processo, é possível notar outro apelo imagético na narrativa: o barco, entendido aqui como o curso da história, tendo em vista a derrocada de O.S. Podemos ler na figura do barco um ritual de passagem, uma nova travessia: “não faremos a guerra, diriam, invertendo o curso do navio, alterando o curso da história”. (GERSÃO, 1982, p. 124).

No que diz respeito ao vocábulo “mar” mergulhamos num redemoinho de sentidos, impressionando-nos o tratamento a ele dado pela escritora, cuja força positiva é eliminada, desmitificando-o. Cabe destacar que se estabelece uma relação ambígua entre o mar e Hortense, que se corporifica no jogo tecido com a linguagem.

Sua vida passada à beira-mar. [...]
Sua vida parada à beira-mar
[...] ficar assim parada à beira das coisas ou desaparecer sem deixar rastro. (GERSÃO, 1982, p. 38-39)

Sonia Piteri (2004) destaca que a palavra que diferencia a primeira da segunda frase é a instância marcadora de momentos distintos de sua vida. A mobilidade de outrora dá lugar à estagnação, reiterada pela repetição do verbo e intensificada pela sequência de palavras que asseguram ainda mais a ideia de inércia, que, de acordo com o ponto de vista crítico de Eduardo Lourenço (1991, p. 59) em relação aos portugueses e se referindo a um outro contexto, se traduz na expressão “viver à beira-mar plantado”.

Na concepção de Dias (1996) o mar é o horizonte próximo-longínquo diante do qual se movimenta a vida de Hortense. São segmentos que funcionam como verdadeiro mote a estimular o ritmo da narrativa, onde passado e presente, trânsito e permanência (passada/parada) compõem metáforas nucleares do percurso existencial da personagem. De um lado, a presença próxima do mar que a acompanha durante a infância e o curso de sua vida, de outro, a ameaça que o mar representa como espaço desolado, impulso para o exílio e a emigração. Para fugir desse espaço que lhe evoca a imagem da perda, Hortense exila-se voluntariamente em si mesma, abrigando-se em suas raízes. “Voltar as costas ao mar e encontrar a terra”. (GERSÃO, 1982, p. 61).

Vale ressaltar que a casa que Hortense habita se encontra numa praia, paisagem que sugere uma situação limite. A experiência da praia é a experiência do limite, pois a praia é o signo de duplo aspecto: terra e mar. A praia representa o

fim da terra e o início do mar. Em outras palavras, a casa à beira-mar torna conflituosa a relação com a paisagem. É necessário destacar que nesse contexto, o mar é uma paisagem a ser ultrapassada e o cenário da praia é o desafio imposto a Hortense.

Essa instabilidade que move o ser, em virtude da ligação periférica que o joga entre dois espaços opostos, duas margens de existência, representa a condição metonímica da condição portuguesa, nação periférica que vivenciou e interiorizou o arquétipo marítimo na sua mais profunda contradição: a sedução pela partida é tão forte quanto a necessidade de se vincular à terra.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, exterior x recolhimento em si mesmo partida x retorno são impulsos que se alternam na obra. Para Isabel Allegro de Magalhães (1987) há a distinção de dois andamentos nítidos na obra. A primeira e a segunda parte estão marcadas pelo movimento de partida ou força “centrífuga”, segundo a autora: exílio, emigração, prisão, guerra, abandono da casa são situações vividas pelas personagens. A terceira parte constitui-se de outro momento

– o da chegada ou força “centrípeta”: retorno dos soldados, dos emigrantes, dos presos (MAGALHÃES, 1987,p. 107).

Assim sendo, partir significa ir ao encontro da morte, isto é, uma vida condenada pelo espaço minado que petrifica homens e animais, como segue: “e aquele que partiu para o mar deitou as redes, mas os peixes vieram à tona de água com os olhos vítreos e a barriga para cima”. (GERSÃO, 1982, p. 68).

Por outro lado, voltar significa recuperar uma vida que fora rompida, readquirir o poder de transformação: “Um povo perdido pelo mundo reunindo os pedaços do seu corpo e voltando. Pisando outra vez a terra abandonada e agora sua, finalmente sua, se a luta das suas mãos não afrouxar”. (GERSÃO, 1982, p. 126).

Em contraponto com o mar, há a resistência pela terra, o elemento natural de Hortense, já incutido no seu nome, como afirmava Horácio, seu meio de fixação, de enraizamento, de segurança, imagem que Hortense tinha o poder de transformar, elemento de integração e germinação, de vida, “a terra como impulso para o exílio em outro espaço – o da interioridade subjetiva”. (DIAS, 1992, p. 10).

Todavia, é necessário destacar que a terra também possui conotação negativa, quando a protagonista sente a terra deserta, quando se estabelece “uma

ausência de raiz, uma falta de fixação no solo” (1982, p. 31), trecho que se destaca por ser oposto ao anterior.

Assim sendo, a reincidência dos elementos da narrativa espelha no nível da escrita, o esfacelamento da personagem Hortense. Nas palavras de Sonia Piteri (2004), a composição do romance se faz pela colagem de vidros partidos, a escritora não se limita a confronto binário de significados evidenciados em capítulos anteriores. Estabelece-se uma intimidade intersticial [...] uma intimidade que questiona as divisões binárias, uma temporalidade intervalar, como aponta Bhabha (1998). Teolinda desaloja os vocábulos, desacomoda-os, subtraindo, modificando ou invertendo significados consagrados pela tradição. Sob o olhar de Teolinda, o mundo passa a ser escrito com signos mais livres (DIAS, 1996, p. 162).

Finalmente, iremos analisar a analogia entre a gravidez de Clara, corpo real, que vai crescendo e enfrentando a carência de que é fruto, e a germinação de outro corpo, que é simbólico e se adensa como potencial revolucionário. Da mesma forma que o anterior, esse “corpo” também se vai abrindo ao mundo, penetrando o real, reafirmando o direito à vida. Assim sendo, “o povo de afogados” volta à superfície e recupera sua identidade: “o sangue aquecendo sob o sol, o corpo recuperado e forte, caminhando”. (GERSÃO, 1982, p. 121).

Nas palavras de Dias (1996), é o instinto de vida impulsionando o renascimento do povo português em sua luta contra O.S. Associar os dois fatos – o nascimento do filho de Clara e a eclosão de uma consciência coletiva - são fatos gestados pelo sujeito feminino da narrativa. Em outras palavras, representa mostrar uma realidade que vai sendo construída visceralmente como íntima corporeidade vital. Sentir interiormente a pulsação de uma matéria viva – eis como a mulher, mãe e porta-voz da consciência social constrói um corpo que surge para enfrentar o mundo:

Um rio escuro, um sangue, uma cabeça, uma árvore num campo, inundada de esperma, um corpo nascendo do meu corpo, meu corpo nascendo de outro corpo, rasgado, vivo, quente, aberto ao mundo. (GERSÃO, 1982, p. 120).

Uma semente e outra semente, debaixo da terra germinando, ganhando raiz, crescendo, e de repente é uma seara subindo, um exército em linha de batalha, formamos em volta um cerco, cerramos fileiras mais e mais e gritamos: o teu tempo findou, e agora é o nosso que começa. (GERSÃO, 1982, p. 121).

Assim sendo, é um fruto gerado reflexiva e corporeamente, encarnando

o tecido compósito terra-mulher. Todavia, tanto o filho que nasce como o povo que renasce, enfrentam o mesmo desafio: ultrapassar a falta e a perda, reconquistar o que lhes fora roubado. Ambos despertam para um universo esvaziado de pontos de apoio e referências, ambos surgem “tateando o mundo”.

O nascimento do neto de Hortense poderia ser ainda entendido como afirmação da linguagem, como libertação, um modo de intervenção de dentro para fora. No final do romance de Teolinda Gersão, a porta arrombada do quarto de Clara, e aqui é interessante destacar que o signo da porta é o que separa dois mundos – interior e exterior, demonstra o seu agir sobre o mundo, depois um período de letargia e inércia, apontado desde o início da narrativa, a partir da declaração de que “o mundo ganhava sempre”.

Constitui-se assim, uma relação de atração e repulsa entre Hortense e o mundo, e sua atitude apática é resultado de um movimento de interiorização que se constrói pelo embate com o exterior, dando origem a um discurso caótico, entrecortado. De acordo com BHABHA, que reafirma o pensamento de Levinas (1998, p. 38): “A arte mágica do romance contemporâneo reside em sua maneira de ‘ver a interioridade a partir do exterior [...] como se estivesse entre parênteses”.

Por outro lado, ao exteriorizar suas angústias e conflitos, Hortense inicia um processo de exorcismo que possibilita que ela se imponha como voz atuante, como discurso que se revitaliza pela força da palavra, a responsável pela escrita da casa.

V ARQUITETURA DAS DEIAS

Em nosso texto inicial, traçamos uma linha que objetivou questionar a nota autoral que abre o texto da obra: “o resto do texto não é meu”. Investigamos os conceitos de autoria, assim como subjetividade e o poder transformador da linguagem na literatura portuguesa pós-revolução dos cravos. Pudemos notar que muitas questões presentes na obra de Teolinda Gersão são fruto de lutas e questionamentos de uma sociedade que fora marcada pela violência, seja ela física ou mental. Teolinda Gersão escolhe dar voz aos oprimidos, pois ainda há muito a ser dito. Arriscamos afirmar que há coisas a serem gritadas, visto que os anos de tortura e opressão cercearam os direitos de comunicação. Ao costurar as vozes no texto literário, a autora não elege o narrador como uma única voz dominante, possibilitando assim, a leitura de uma voz coletiva.

Posteriormente, fez-se necessária a investigação acerca do título da obra de Teolinda Gersão e as conotações que são atribuídas a ela: o caráter imagético do texto, sugerindo uma pintura, um desenho ou uma fotografia. Todavia, com o início da escrita, uma tela pictórica vai sendo pincelada pelo narrador e as descrições são carregadas de lirismo e de elementos da linguagem pictórica. É no título que somos levados a pensar na pintura como arte expressionista, cuja manifestação do mundo interior se dá por meio das emoções – é a materialização do sentimento do artista a respeito de algo vivenciado, sem a preocupação em tornar a imagem bela.

Paisagem com mulher e mar ao fundo é assim, a manifestação das emoções e dos sentimentos. É a tentativa de materializar o grito sufocado, de explorar o corpo submerso no fundo do mar.

No momento seguinte, nossa investigação centrou-se na figura da casa, pois a mesma representa o mundo familiar, social e político a que Hortense está inserida. Essa mesma casa foi colocada em confronto com o mundo exterior, seguindo assim, uma oposição constante no imaginário português: terra e mar. A protagonista sente-se ligada à terra, à natureza maternal e à fertilidade e entende o mar como um espaço a ser deixado para trás. Todavia, devemos ressaltar que o elemento água transita entre o polo negativo e positivo: o mar, como figura opressora se converte em vida: o nascimento de uma criança nas páginas finais da obra possibilita um renascimento.

A casa é um projeto de escrita – a autora, que na nota de abertura afirma dar espaço às vozes oprimidas, explora nesse espaço as várias formas de dominação que O.S. impôs a todos. Com o passar da narrativa, temos a escrita da casa e um mosaico de vozes que se unem para se expressar – uma alternativa para se sobrepor ao discurso dominante.

Vale destacar a importância dos nomes dos personagens suas funções exercidas na obra: Hortense – uma flor e uma paisagem que indica a fertilidade, levando em conta que as flores são responsáveis pela fecundação. E a atividade de artista, responsável pela criação da linguagem. Horácio, arquiteto, responsável pela construção de casas e de ideias. Ideias estas que ultrapassam a simples função de habitar. O espaço idealizado é o da comunidade, do encontro, das cidades labirínticas, cuja idealização segue os preceitos de Le Corbusier, arquiteto suíço nomeado pela autora e cujas ideias foram incorporadas ao texto literário: “projectarum bairro, uma escola, um porto, um parque, um jardim, uma casa, pressupunha definir a sociedade, o homem, a liberdade, o mundo”. (GERSÃO, 1982, p. 76).

A arquitetura é então definida como a arte de inventar o mundo, pois seria necessário somente distribuir, redistribuir por todo o sol e o espaço. Novamente, o texto é carregado de plasticidade e a imagem do sol sugere a necessidade de iluminação – em outras palavras, ideias.

Posteriormente, a imagem da mão ganha novo destaque, pois as mesmas eram responsáveis pela reescrita: a escrita do corpo na terra, a integração do corpo ao elemento que é mantém o sujeito ligado à natureza. “o corpo inscrito, integrado, na terra, ele partia sempre do corpo e integrava-o sem violência”. (GERSÃO, 1982, p. 78).

Como arquiteto, é necessário mudar a forma e a característica das cidades:

labirínticas, maníacas, mecânicas, sem ar nem espaço, lugares de passagens e não de encontro, cidades loucas [...] como fruta podre [...] cidades construídas sem plano, ao sabor do acaso e do lucro imediato, cidades-nados mortas, tóxicas, ruidosas, sufocantes. (GERSÃO, 1982, p. 78)

Com relação à escrita e à pintura, Hortense vê nas linguagens a necessidade de se expressar, pois a atividade criativa é uma forma de resistência. O ato de desenhar/escrever e lançar o papel nos ares é uma metáfora das ideias

difundidas pelos rebeldes do governo de O.S.

“Os arquitectos. As cidades, em sua vida. Pensara, sonhara, pintara também ela algumas. O risco no papel, a obstinação de um risco no papel. Voando do papel e entrando novamente no real. Apenas questão de sonhar com força” (GERSÃO, 1982, p. 78)

Horácio, consciente do perigo que as ideias representam a O.S., afirma: “uma comunidade seria sempre uma ameaça contra ele e por isso era preciso impedir sua formação a qualquer custo”. (GERSÃO, 1982, p. 79).

Transpondo o foco de discussão para atitude de Teolinda Gersão, lançamos novamente a pergunta: o texto se caracteriza como político ao incluir outras vozes? Em que medida, podemos afirmar que ao tentar sobrepor-se a uma voz, teremos a garantia de harmonia? Ao competir com O.S. e sair de casa, o microcosmos do opressor fascista, Hortense domina a voz dominadora. Seria um ato falho ou simples competição?

Tendo em vista a tentativa de representar o modo como a repressão ocorre e ao testemunhar os horrores políticos vivenciados em tempos de ditadura, notamos que há em Teolinda Gersão a tentativa de demonstrar que a ideia de ditadura é interna e a maior empreitada do sujeito deve ser a de soltar amarras dos aparelhos dominadores.

Em entrevista a Álvaro Gomes, a autora comenta sobre esse aspecto:

Porque é sobretudo dentro de nós que estão finalmente as ditaduras. A vida interior das personagens interessa-me por isso de uma maneira central – porque é aí, na mentalidade das pessoas ou em nenhum lugar, que as revoluções, de fato, acontecem. (GERSÃO apud GOMES, 1993, p. 165).

Pela voz do personagem Gil, a autora demonstra esse aspecto, “pois ninguém nunca vai derrubar O.S. Ficará no seu trono pela eternidade adiante. Um dia dirão que nunca existiu e ressuscitá-lo a outro lugar com outro nome”. Há uma necessidade de apontar também para a ideia de texto político e comprometido com a coletividade: até que ponto se dá espaço para a subjetividade quando você está comprometido com a coletividade? É possível perceber que este é o grande paradoxo da obra de Gersão.

Segundo a autora, a literatura não tem força para mudar o mundo, mas acredita que escrever talvez ajude a mudar alguma coisa “Em primeiro lugar, modifica seguramente aquele que escreve, tornando-o mais consciente de si próprio e daquilo que o rodeia. E depois é o leitor que é convidado (ou arrastado) a fazer o mesmo percurso, seguindo os mesmos passos”; Segundo Júlia Kristeva

(1969, p. 329), “a literatura é sem dúvida o domínio privilegiado em que a linguagem se exerce, se precisa e se modifica”.

Julia Kristeva tem importância nessa discussão ao introduzir a concepção de que a palavra na literatura é o resultado de um diálogo entre o escritor, o destinatário (ou personagem) e o contexto cultural atual ou anterior.

Portanto, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” podendo esse “outro texto” ser entendido aqui como a história ou a sociedade onde o escritor se insere, o contexto que o autor procura reescrever. (KRISTEVA, 1974, p. 64),

Ao falarmos em texto político, em defesa dos oprimidos, devemos pensar além da ideia de escola literária, citando a escrita neorrealista, por exemplo. A própria ideia de escola literária pressupõe, no caso do neorrealismo, uma série de esquemas e padrões. A própria autora afirma que a tensão existente entre oprimido e opressor não pode se traduzir apenas em luta de classes e no fator econômico. Ela tem a ver com o mundo dos afetos, do cotidiano, da relação pessoa a pessoa.

Benjamin Abdala Júnior (2007) afirma que o discurso artístico, por sua ênfase torna-se mediador privilegiado entre a realidade e outros discursos sociais. Sendo assim, o conteúdo não deve ser visto como um dado imediato, mas como uma construção discursiva com interações ideológicas.

No que diz respeito às intertextualidades presentes no romance de Gersão, podemos afirmar que pela intertextualidade, como aponta Benjamin Abdala Júnior (2007), há uma reciclagem ideológica da cultura, ou seja, uma apropriação de um patrimônio coletivo mais amplo. Essas formas de apropriação incorporam as conquistas da série literária e, por meio da mediação do signo linguístico, elas procuram um relacionamento dialético (pela sobrecodificação artística) com as conquistas de outras séries culturais, inclusive das ciências. Nesse dinâmico interagir do jogo artístico, as literaturas ganham novo vigor. “elas não são literaturas “causadas”, que se voltam apenas para um autoprazer narcísico, por tentarem (em vão) uma autolimitação à série literária”. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 80).

O autor ainda assinala que, a literatura alimenta-se dos discursos da política, da sociologia, da economia, não diretamente dos fenômenos concretos. É das relações materiais entre os homens que aparecem esses discursos que serão mediados pela ideologia, para assim, serem objetos de apreensão literária. A eficácia desse discurso dependerá não propriamente de sua referencialidade

imediate, mas de sua produtividade.

Se existe uma intertextualidade da série literária de que o autor militante precisa dar conta com um trabalho artístico bem realizado, ele também precisa articular no plano intersemiótico dos discursos sociais uma forma de apropriação que não seja redutora. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 90)

Em outras palavras, é possível notar que o texto de Gersão, apesar de se colocar como uma obra coletiva, não pode ser reduzida a um texto de oprimidos, mas de inúmeros embates e forças de tensão: passado x presente, interior x exterior, casa x praia, terra x mar.

A linguagem do romance é uma empreitada pela resignificação das palavras e das coisas, uma outra instância da casa, entendida aqui como uma imagem a ser escrita. Como sugere o título da nossa dissertação, uma casa se escreve na paisagem. Durante esse percurso, mostramos como a casa assume conotações tão diversas e a necessidade latente de colocar a imagem desse signo em oposição à paisagem dominante, o mar.

Portanto, Teolinda Gersão é a arquiteta das palavras, das ideias e mediante o diálogo com outras artes, uma paisagem foi construída. Um novo quadro é moldurado pela autora. Uma pintura que sugere renascimento, uma saída da casa materna e um lançamento ao mundo exterior. Face à opressão e a imposição do silêncio, Hortense estabeleceu um pacto com a linguagem e a escrita, que lhe dão poder para se reerguer e lutar contra o cenário fascista.

BIBLIOGRAFIA

Fonte primária

GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: O Jornal, 1982.

Geral

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. Ateliê, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. – Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALVES, Ida. De casa falemos. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ARGAN, G. C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. (Trad. de Denise Bottman e Frederixo Carotti; prefácio de Rodrigo Naves).

_____. As Fontes da Arte Moderna. Tradução Rodrigo Naves. *Revista Novos Estudos*, n. 18, set. 1987.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 2. ed. Trad. de Valter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*: [tradução Antonio de Paula Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio.] – São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Paula Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed.. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 3. ed. São Paulo, Difel, 1978.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 24 / dirigida por J. Guinsburg)

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. – 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walther. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Editora Pontes, 2008.

BEZERRA, Paulo. "Polifonia". In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2005.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. De Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. – São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções).

BÍBLIA. Português. *Bíblia On-line: módulo básico expandido*. Versão 3.0. Sociedade Bíblica do Brasil, 2002. 1 CD-ROM.

CARVALHO, Rômulo. *História do ensino em Portugal: desde a Fundação da Nacionalidade até o fim do regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CHEVALIER, Jean e GHERRBRANT. – *Dicionário de Símbolos*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COELHO, Eduardo PRADO. (1974-1984): Literatura e Revolução ENSAIO/Eduardo PRADO COELHO. In: *Revista Colóquio/Letras*. Balanço, n. 78, mar. 1984, p. 43-54.

COELHO, Nelly Novaes. *Escritores Portugueses do Século XX*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, 2007.

COLLOT, Michel. "De L'Horizon Du paysage à L'horizon des poètes". In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Tradução de Eva Maria Nunes Chatel. Editora da UFF, Niterói, 2010.

COLLOT, Michel. *Sujeito lírico fora de si*. [tradução de Alberto Pucheu]. Disponível

em: <www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/XIV.html>. Acesso em: dez. 2013.

_____. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: Carmem Negreiros; Masé Lemos; Ida Alves. Tradução de Denise Grimm. - Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra* – natureza da realidade geográfica; Tradução Werther Holzer. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

EAGLETON, Terry. *Ideologia – uma introdução*. Tradução Luís Carlos Borges, Silvana Vieira. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997.

ERTHAL, Aline Duque. *Ruy Belo: um corpo que se escreve com a paisagem*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Universidade Federal Fluminense.

FREUD, Sigmund. «Luto e melancolia» (1917 [1915]) In: *Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos* (1914-1916), trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMES, Álvaro Cardoso. “O romance da resistência” um dos caminhos da ficção portuguesa contemporânea. In: *Boletim Informativo*. São Paulo, Centro de Estudos Portugueses, 3ª série, Ano XII, (3): 71-84, 1986.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante. Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. – (Criação e Crítica; vol. 14).

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *História da linguagem*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969. (coleção signos).

LEVÉCOT, Agnes. “Profundezas do tempo no romance português do último quarto do século XX”. In: Uniletras – Revista de Estudos Linguísticos e Literários. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Editora UEPG. Volume 33, número 1. Jan-Jun 2011. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/viewFile/3565/2529>>. Acesso em 16 ago. 2014.

LOURENÇO, Eduardo. "Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução" / Eduardo Lourenço. In: *Revista Colóquio/Letras*. Balanço, n. 78, mar. 1984, p. 7-16.

_____. *Labirinto da Saudade – Psicanálise mítica do destino*

português. Publicações Dom Quixote. Lisboa, 1992.

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

MARTINS, Adriana Alves de Paula. *Literatura Portuguesa Contemporânea Enquanto Descoberta de Memória da Nação*. Atas do Congresso Os Descobrimentos Portugueses nas Rotas da Memória. Universidade Católica, Viseu, 1999.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

MOISES, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 14. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia – ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, Notas e Posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: editora da Unicamp, 1992.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, Estilo e Subjetividade*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1988.

QUADROS, Antonio. *Portugal: razão e mistério*. Lisboa: Guimarães, 1986.

REBELLO, Luiz Francisco. *Combate por um Teatro de Combate*. Seara Nova, Lisboa, 1977.

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

SALAZAR, Oliveira. *Frases apud AS MULHERES, SEGUNDO SALAZAR E CAVACO (só o tempo os separa)*, Revirahosblog, 10 jan. 2011. Disponível em: <<http://revirahos.blogspot.com/2011/01/as-mulheres-segundo-salazar-e-cavaco-so.html>>. Acesso em: 2 out. 2014.

Discursos e Notas Políticas, v. IV. (1943-1950). Publicados pela Coimbra Editora, Limitada em 1951. Disponível em: <[http://www.oliveirasalazar.org/download/documentos/Volume%20IV 9977-49B1-AF82-9A74F0F12472.pdf](http://www.oliveirasalazar.org/download/documentos/Volume%20IV%209977-49B1-AF82-9A74F0F12472.pdf)>. Acesso em 23 nov. 2014.

Discursos e Notas Políticas, v. V, (1951-1958), publicados pela Coimbra Editora, Limitada em 1959. Disponível em: <[http://www.oliveirasalazar.org/download/documentos/Volume%20V 8244A330-8E31-4320-8364-491B5E36A217.pdf](http://www.oliveirasalazar.org/download/documentos/Volume%20V%208244A330-8E31-4320-8364-491B5E36A217.pdf)>. Acesso em 13 dez. 2014.

SANTOS, Juciane dos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes, e Foucault. In: *Revista Signum: Estud. Ling.* Londrina, n. 11/2, p. 67-81, dez. 2008.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. 9. ed. Publicações Europa - América. Coleção Saber, 123, 1984.

SECCO, LINCOLN. Trinta anos da Revolução dos Cravos. *Revista ADUSP*. Outubro de 2004. Disponível em: <www.adusp.org.br/files/revistas/33/r33a01.pdf>. Acesso em jun. 2014.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2005.

Simmel, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. Tradução de Artur Morão. Coleção textos clássicos de Filosofia. Universidade da Beira Interior. – Covilhã, 2009.

Sobre Teolinda Gersão

BRITO, Maria Elvira Brito et al. Paisagem com mulher e mar ao fundo: uma leitura filosófico-literária da obra de Teolinda Gersão. In: *Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmeVpCV2oxRUo3TUU/edit?pli=1>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

CAMPOS FERNANDES, M^a da Penha. “A Literatura e o silêncio: da alegoria e da ironia como figuras epistemológicas”, comunicação apresentada no XX. Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa: “No Limite dos Sentidos”, Niterói - Rio de Janeiro, 23 a 26 de Agosto.

COELHO, Eduardo Prado. O guarda-livros. Teolinda Gersão, Paisagem com mulher e mar ao fundo. *O jornal*. Disponível em: <<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Coelho,Eduardo%20Prado,Paisagem%20...%20l.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2014.

COSTA, Daniela Aparecida da. *Cenários do Sujeito e da escrita em Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão*. Dissertação (Mestrado em Letras). 2010. Universidade Estadual Júlio Mesquita. São José do Rio Preto.

_____. Ficção e História em Paisagem com mulher e mar ao fundo. In: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC – Centro, Centros – Ética, Estética*. UFPR. 2011. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmSVhEeHNTSzVnbms/edit?pli=1>>. Acesso em 25 jun. 2014.

COSTA, Daniela Aparecida da; DIAS, Maria Heloísa Martins. Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão: Uma construtiva narrativa em diálogo com

outras Linguagens. In: *Revista Miscelânea*, Assis, v. 7, jan./jun. 2010.

COSTA, Lucilene Soares da. Em busca da forma perdida: “Os guarda-chuvas cintilantes”, de Teolinda Gersão. In: *Revista Desassossego*. Número 7, ano 2012. Páginas 14-24. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47609>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

DIAS, Maria Heloísa Martins. *A presença de elementos míticos na narrativa de Teolinda Gersão*. Notandum IV, Múrcia, 2001 (online). Nova versão: Infiltração do Mítico na Narrativa de T.G. DIAS, M. H. M – As Distintas Margens da Escrita Literária, Editora UNESP, São Paulo, 2011.

DIAS, Maria Heloisa Martins. *O pacto primordial entre a mulher e a escrita*. Tese – (Doutorado em Letras). 1996. Universidade Estadual de São Paulo – USP. São Paulo.

DUARTE, Olga Maria Carvalho. *Teolinda Gersão: a escrita do silêncio*. Dissertação. (Mestrado de Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa). Universidade do Minho, 2005.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. “Há um mundo que se quebra quando eu falo”. In: *Anais do V Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África: Representações Contemporâneas da Subjetividade* – NEPA: Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF- Universidade Federal Fluminense, 2006. (Formato CD).

FERNANDES, Maria da Penha Campos. “A Literatura e o silêncio: da alegoria e da ironia como figuras epistemológicas», “A Literatura e o silêncio: da alegoria e da ironia como figuras epistemológicas”, comunicação apresentada no XX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa: “No Limite dos Sentidos” (a ser publicada).

KONGA-DUMAS, Catherine. – *Teolinda Gersão, Paisagem com mulher e mar ao fundo*, in Colóquio/Letras, número 73, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 78-80.

LEAL, Flávio. *Uma leitura dos silêncios: aproximações entre Teolinda Gersão e Clarice Lispector*. Doutorado em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense – UFF/UFRJ. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmMHRRM1NvNk9MOGM/edit?pli=1>>. Acesso em 13 nov. 2014.

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

MALHEIRO, Maria Helena – “Paisagem: espelho do mundo”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, n. 45, Lisboa, 1982, p. 26.

MARTINHO, Fernando J.B. Os habitantes invisíveis da casa – introdução à leitura de *A casa da cabeça de cavalo, de Teolinda Gersão*. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire. Subjetividades femininas em Teolinda Gersão e Inês Pedrosa. In: *Revista Abril – Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, v. 1, n. 1, ago. 2008, p. 26-33.

OLIVEIRA, Mariana Marques. Outro mar, outro eu: uma leitura sobre a natureza metafórica de Paisagem com mulher e mar ao fundo. In: *Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 112-122, 2013.

ORNELAS, José N. A intersecção entre o imaginário do fascismo, do império e da política colonial em Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 4, p. 477-486, out. - dez. 2014. Páginas 477-486.

_____. O corpo fascista na narrativa portuguesa contemporânea. In: *Histórias da Literatura: Teorias, Temas e Autores*, Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 2003.

PEDROSA, Inês. – “Teolinda Gersão: Interessa-me captar o inconsciente em relâmpagos”. (entrevista com Teolinda Gersão), in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IV, n. 103, Lisboa, 1984, p. 4.

PINTO, Eduardo Bettencourt. “Dez perguntas a Teolinda Gersão”, Entrevista. In: *Seixo Review, Revista semestral de artes e letras*, Fall-Winter (www.3telus.net/eduardo-bpinto/teolindagersao_entrevista.htm).

PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. A fragmentação discursiva como reflexo da tradição subvertida pela paisagem da janela. In: *Anais do V Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLIC)*. Coimbra, 2004.

RITA, Annabela. Ver e andar com Teolinda Gersão. In: *Revista Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 4, n. 6, abr. 2011.

ROCHA, Denise. Mulheres e Salazar: palavras apesar de Mordaças sociopolíticas (Teolinda Gersão). In: *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/ V Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wpcontent/uploads/2012/01/denis_e_rocha.pdf>. Acesso em 20 out. 2014.

SANTOS, Jane Rodrigues dos. *Sob o signo do poder, escrita e subjetividade em Paisagem com mulher e mar ao fundo*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal Fluminense.

SANTOS, Maria Nazaré. «A poética da ambivalência de A Casa da Cabeça de

Cavalo: tão longe/tão perto do “Coração Selvagem” da escrita», PETROV, Petar, org., O romance português pós-25 de Abril – o grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002), 2005: 210 e 218.

SILVA, Grazielle Katyane dos Santos. A cintilância do espaço. In: *Revista Abril – Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, v.. 2, n. 2, abr. 2009, p. 74-85.

SILVA, Orivaldo Rocha da. Isto e aquilo: o jogo das histórias em “A casa da cabeça de cavalo”, de Teolinda Gersão. In: *Revista Desassossego*, n. 7, 2012, p. 106-115. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47630>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

SOUSA, Inês Alves de. T.G. *O processo de uma escrita*. (Dissertação de Mestrado). Universidade do Porto, 1988.

ZAMBONIM, Maria Thereza Martinho. *Ecos do Silêncio – tensões que se propagam*. Texto apresentado no 7º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, em Providence-Rhode Island, Estados Unidos, em 2002. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmN0RVbXVRT0VtV2c/edit?pli=1>> Acesso em 29 set. 2014.