

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - CCHL
DEPARTAMENTO DE LETRAS - DL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGeL
MESTRADO EM LETRAS - MEL
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS**

FRANCISCA MARCIELY ALVES DANTAS

PAISAGENS REINVENTADAS: UM OLHAR SOBRE LISBOA

**TERESINA – PI
2016**

FRANCISCA MARCIELY ALVES DANTAS

PAISAGENS REINVENTADAS: UM OLHAR SOBRE LISBOA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí - UFPI para obtenção parcial do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador (a): Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

D192p Dantas, Francisca Marciely Alves.
Paisagens reinventadas: um olhar sobre Lisboa /
Francisca Marciely Alves Dantas. – 2016.
105 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Federal do Piauí, 2016.
Orientação: Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos.

1. Literatura Portuguesa - Romance. 2. Espaço. 3.
Paisagem. 4. Lugar. 5. Gersão, Teolinda. I. Título.

CDD 869.3

FOLHA DE APROVAÇÃO

PAISAGENS REINVENTADAS: UM OLHAR SOBRE LISBOA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí - UFPI para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Estudos Literários

Aprovado (a) em 13 de maio de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Presidente

Prof. Dr. Luizir de Oliveira
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Membro interno

Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa
Universidade Federal do Maranhão - UFMA
Membro externo

Aos meus pais, que me ensinaram a desbravar os espaços do mundo, porém sem deixarem de ser o meu lugar fértil e minha paisagem segura.

AGRADECIMENTOS

*Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Tem que passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.*

(Mensagem/Fernando Pessoa)

Neste momento de profunda gratidão, os versos do nosso grande poeta português Fernando Pessoa traduzem por si só o sentimento de trabalho cumprido, e eu não poderia deixar de mencionar aqui meus agradecimentos especiais:

a *Deus*,
pelo dom da existência.

a *meus pais*,
simplesmente pelo AMOR.

a *Maria Elvira Brito Campos*,
por ter sido peça fundamental na minha formação intelectual e, sobretudo, humana. Além de sua compreensão, generosidade e paciência no processo de desenvolvimento desta pesquisa, contagiando-me com sua inebriante paixão pelo texto literário.

a *Luizir de Oliveira*,
que desde a minha iniciação à pesquisa revelou-se um Mestre querido e me indicou caminhos de luz na incursão pelos estudos filosóficos, além de suas sugestões e orientações precisas e sensatas.

a **Márcia Manir Miguel Feitosa**,
por ter participado da minha banca de qualificação e ter apontado sugestões e leituras com
segurança e competência.

aos professores do programa de Pós-graduação em Letras **Wander Nunes e Ana Maria Koch**,
por terem ampliado o meu conhecimento sobre Literatura e o universo da pesquisa acadêmica.

a **Irla Fernanda**,
por ter transformado todos os espaços acadêmicos em lugares, com sua espontaneidade,
conversas inusitadas e risos soltos e sempre ouvir com entusiasmo os meus anseios e
dificuldades com relação à pesquisa.

a **Rafael Freire e Sheleane Carneiro**
pela solidariedade diária e partilha constante de novos horizontes.

a **Érica Patrícia, Vanessa Lemos, Glacyelma Borges e Ricardo Castelo Branco**,
pela amizade e carinho e por sempre acreditarem em mim.

a **Cristianne Dias**,
por suas palavras de incentivo e por ter me emprestado alguns livros para a concretização
deste trabalho.

à **Turma do Mestrado em Letras: Estudos Literários (2014-2016)**
pelas conversas, companheirismo e a animação de sempre. Desejo êxito a todos!

ao **Programa de Pós-graduação em Letras - MEL**,
pela oportunidade de qualificação profissional.

a **Capex**,
pela concessão de uma valiosa bolsa de estudos, sem a qual eu não teria como realizar este
trabalho.

[...]

*Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...*

*Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei
E aqui tornei a voltar; e a voltar.
E aqui de novo tornei a voltar? Ou somos todos os
Eu que estive aqui ou estiveram
Uma série de contas-entes ligados por um fio-memória
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?*

*Outra vez te revejo,
Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.*

*Outra vez te revejo — Lisboa e Tejo e tudo —,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangeiro aqui como em toda a parte,
Casual na vida como na alma,
Fantasma a errar em salas de recordações,
Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem
No castelo maldito de ter que viver...*

*[...] Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim —
Um bocado de ti e de mim!...*

Álvaro de Campos. *Lisbon Revisited* (1926)

RESUMO

Sabendo da importância da escritora portuguesa Teolinda Gersão no panorama lusófono, no âmbito do romance português contemporâneo, o propósito desta pesquisa é examinar de que forma os personagens apreendem subjetivamente a paisagem portuguesa na obra *A cidade de Ulisses*, publicada em 2011. Por se tratar de um romance que foi publicado após a Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal no ano de 1974, buscamos privilegiar o posicionamento crítico da autora, associando experiência e perspectiva imagética ao cenário cultural português. Considerando reflexões teóricas pertinentes à Geografia Humanista Cultural, serão trazidos à luz os conceitos de paisagem, espaço e lugar, privilegiando o enfoque cultural e existencial que permeia a relação arquitetada entre sujeito e o seu entorno, quando da análise espacial da cidade de Lisboa e da intimidade da casa. Desse modo, é possível perceber que o labor poético de Teolinda Gersão, observando as suas peculiaridades literárias, vincula a preocupação estética a um senso de consciência nacional, à medida que ela traz à tona, por meio de seus escritos, um país em constante transformação e a compreensão das relações sociais que são tecidas nesse contexto espacial.

Palavras-chave: Teolinda Gersão. Espaço. Paisagem. Lugar.

ABSTRACT

Having knowledge of the Teolinda Gersão's importance in the lusophone panorama, in the scope of contemporary portuguese novel, the purpose of this research is to examine how the characters perceive subjectively the portuguese landscape on the literary work titled *A cidade de Ulisses*, published in 2011. Since this novel was published after the Carnation Revolution that took place in Portugal in 1974, we seek to focus on the critical position of the author, associating experience and imagery perspective with the portuguese cultural scene. Considering relevant theoretical reflections to Cultural Humanist Geography, the space, place and landscape concepts will be brought in the light favoring the cultural and existential approach that permeates the relationship architected between subject and his surrounding with regard to the spatial analysis of Lisbon and intimacy of the house. Thereby, it is possible to perceive that the Teolinda Gersão's poetic work, watching its literary peculiarities, links the aesthetic concern to a national consciousness sense, as she brings out, through her writings, a country in constant change and understanding of social relations that are structured in this spatial context.

Keywords: Teolinda Gersão. Space. Landscape. Place.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: Delineando as articulações teóricas.....	18
1.1 A Geografia Humanista Cultural e sua construção ao longo da história.....	18
1.2 Suportes filosóficos: Fenomenologia e Existencialismo.....	24
1.3 Arquetetando conceitos: Gaston Bachelard, Eric Dardel e Yi-Fu Tuan.....	31
CAPÍTULO II: Literatura e Geografia: diálogos possíveis.....	43
2.1 Paisagens geográficas e literárias: modos de ver e pensar.....	43
2.2 Novos desdobramentos estéticos: o escritor e a terra.....	51
2.3 Teolinda Gersão: desbravando o lugar de sua poética.....	59
CAPÍTULO III: Uma viagem pela cidade de Ulisses.....	67
3.1 <i>A cidade de Ulisses</i> : em volta de um convite.....	67
3.2 Redesenhando as paisagens: em volta de Lisboa.....	71
3.3 Pelos cantos da casa: em volta de nós.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101

INTRODUÇÃO

No texto que antecede a narrativa literária *A cidade de Ulisses* (2011), Teolinda Gersão explica que o referido romance é resultado dos intensos diálogos deliberados com as Artes Plásticas. Ela ainda afirma que o interesse por essa área surgiu no decorrer de múltiplas conversas ao longo dos anos, com amigos artistas plásticos. E prossegue com a palavra manifestando o seu contentamento a todos que, de alguma forma, contribuíram para o início da aventura da escrita desse livro, cujo ponto de partida é Lisboa.

Quero deixar além disso uma palavra de gratidão a todos os que ao longo de séculos e até hoje amaram, investigaram, estudaram, registraram Lisboa. Os autores e os livros são tão numerosos que seria impossível enumerá-los aqui. Mas aos muitos que li, e aos muitos que não pude ler, quero expressar o meu profundo reconhecimento (GERSÃO, 2011, p. 8).

A partir desse fragmento asseguramos o quanto a obra literária sustenta, em sua estrutura narrativa, concepções várias em torno da condição humana. Em outras palavras isso quer dizer que a recriação imaginária do mundo real na ficção abarca não somente uma representação mimética da realidade, mas também opera no sentido de torná-la um espaço significativo de partilha do conhecimento e troca de ideias, principalmente no que se refere ao aspecto cultural. Enquanto manifestação artística que lança mão da potencialidade discursiva da palavra para especular sobre a complexa travessia do indivíduo pelo mundo, a linguagem literária presentifica a realidade por meio de sua expressão criadora. Obedecendo a esse pressuposto há o reconhecimento de que o texto literário é atravessado por olhares distintos, tanto do leitor quanto do escritor, que exercitam um diálogo profícuo interseccionado pela instância poética.

No caso específico da Literatura Portuguesa Contemporânea cabe lembrar que a produção literária que se desenrola após os Cravos do 25 de Abril desvela um discurso frágil, em permanente construção e remodelação linguística, ao mesmo tempo que consubstancia em seu material poético as rasuras de um Portugal que se está refazendo em termos de compromissos ideológicos, políticos e sociais. Talvez isso justifique o fato de que a partir da segunda metade do século XX, sublinhando os novos desdobramentos estéticos, os escritores sintam necessidade de revirar as gavetas da cronologia literária com o intuito de redimensionar o fazer artístico.

Além disso, com a acentuação desse novo projeto artístico no percurso das Letras Portuguesas, os registros poéticos experimentais evocam não somente a renovação linguística,

mas também a associação com outros campos do saber, como a História, a Arquitetura, a Filosofia, a Música, as Artes Plásticas, entre outras. É impossível negar, por exemplo, que a poética de Vergílio Ferreira singularizou, de certa forma, o enlevo existencialista em sua escritura inaugurando uma nova concepção de ser e estar no mundo. Claro que o intercâmbio com outras linguagens artísticas e concepções teóricas sempre foi recorrente no itinerário prosaico e poético português, porém, é notório que essa peculiaridade em torno da construção romanesca contemporânea alcançou uma visibilidade maior após 1970.

Nesse caso, seria plausível pensarmos que esse novo contexto literário que surge amplia as possibilidades de caminhos elucidativos do fragmentário humano, ao estabelecer a inter-relação com outros campos do conhecimento que o texto permite visualizar, legitimando o fato de que “a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com ele numerosas características; não é por acaso que, ao longo da história, suas fronteiras são inconstantes” (TODOROV, 2009, p. 22).

Nessa perspectiva, o tema desta pesquisa gira em torno da relação arquitetada entre sujeito e paisagem, sublinhando o olhar do escritor na percepção do espaço geográfico reinventado na tessitura ficcional. Tendo como base teórica os conceitos advindos da Geografia Humanista Cultural, objetivamos realizar um estudo interdisciplinar na obra *A cidade de Ulisses* (2011), da escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão, buscando ir além do espaço puramente objetivo, para analisar sob uma ótica cultural e humana.

Sabendo da importância do alargamento do conhecimento no âmbito inter-relacional, as teorias concernentes à Geografia Humanista Cultural são fundamentais nesse trabalho, uma vez que servirão de suporte teórico para a compreensão dos movimentos geográficos e existenciais dos personagens no texto literário e na maneira como o escritor apreende o espaço em que está inserido. Além disso, Geografia e Literatura conectam-se, considerando as perspectivas teóricas de cada uma das áreas, para construir resoluções complexas sobre a existência humana em todos os seus vieses, lançando mão dos aspectos teóricos que se referem tanto à Teoria Literária quanto aos conceitos pertinentes da Geografia Humanista Cultural.

Em tempo, tanto a Literatura Portuguesa Contemporânea quanto a Geografia Humanista Cultural apenas recentemente passaram a fazer referência ao espaço geográfico em seu aspecto humanizado e não mais como ambientação ou estrutura física. Somente a partir de 1974 os escritores portugueses passaram a problematizar a categoria espacial em seus textos poéticos, ou seja, o cenário romanesco deixa de ser apenas uma localização no tempo e espaço e passa a exercer um papel fundamental no enredo, descortinando as impressões existenciais

dos personagens. Vê-se com isso uma intensa ligação entre o espaço e o personagem, que até então não era vista dessa forma. Nas palavras da professora Maria Alzira Seixo (1986):

Tentaremos ver como o romance português se move, hoje em dia, por entre estes eixos, de demarcação nem sempre facilmente apreensível nem sequer passível de cobrir a variedade de práticas que actualmente cruzam a produção literária portuguesa. Em todo o caso, pode-se inscrever nos últimos dez anos, uma linha novelística que encara com extrema atenção o espaço romanesco enquanto escrita de uma terra cujo sentido se busca, entre a marca que a história lhe imprimiu e o curso humano que a transforma, entre a extensão determinada e característica que a forma e o tempo que lhe ritma a sucessão e a vida (SEIXO, 1986, p. 72).

Após a deflagração emblemática da Revolução dos Cravos em 1974, visualizamos com bastante veemência a paisagem portuguesa em seus contornos geográficos com vistas a elucidar não só as metamorfoses sociopolíticas pelas quais passou Portugal, mas também vislumbrar as contrariedades existenciais do povo português nesse novo cenário que surge. Da mesma forma, a evolução do campo geográfico no que concerne ao aspecto humanista e cultural só alcançou interesse por parte dos geógrafos recentemente. A partir de 1970, a ciência geográfica inclina suas orientações conceituais e metodológicas para os estudos relacionados às Humanidades contrapondo-se ao papel conservador do positivismo clássico. Nesse sentido, a Geografia Humanista Cultural despontou como uma vertente que analisa não apenas a estrutura física da Terra, mas considera fundamental a ênfase no aspecto subjetivo e cultural que permeia a existência do indivíduo, em seu percurso ontológico e geográfico. Tanto a Literatura quanto a Geografia Humanista Cultural operam no domínio da imaginação e do poético, circunscrevendo a experiência do sujeito no espaço humanizado e tomando-a como um fenômeno complexo.

A Geografia Humanista Cultural tem como base teórica as concepções advindas da Fenomenologia e do Existencialismo, sobretudo dos filósofos Husserl, Sartre e Merleau-Ponty. Essa vertente é definida por “bases teóricas nas quais são ressaltadas e valorizadas as experiências, os sentimentos, a intuição, a intersubjetividade e a compreensão das pessoas sobre o meio ambiente que habitam, buscando compreender e valorizar esses aspectos” (ROCHA, 2007, p. 21). É importante lembrar que as manifestações de cunho literário foram fundamentais nesse processo, posto que os geógrafos humanistas encontraram na ficção uma maneira de representar os seus conceitos de forma fluida e subjetiva, porém, com rigor técnico. Com isso, temos a comunhão de ambas as áreas para promover o desvendamento do sujeito e sua travessia no mundo a partir das paisagens literárias.

No entanto, é preciso estar atento para o fato de que desvendar a arquitetura subjetiva, ou melhor, as “cidades invisíveis” de cada sujeito, recordando aqui a expressão de Ítalo Calvino, exige um olhar crítico que “focaliza, tipicamente, a maneira pela qual o autor sente o tempo ou o espaço, ou a relação entre o eu e os outros, ou sua percepção dos objetos materiais” (EAGLETON, 2006, p. 91). Isso significa dizer que perceber a paisagem, assim como a escrita, estabelece, a partir de uma interpretação fenomenológica, a consciência de fazer parte de um mundo em constante transformação. Assim, o texto literário torna-se um espaço propício para se refletir sobre a experiência humana e as relações que são tecidas no contexto espacial, tendo como instrumento de investigação o método fenomenológico.

A Geografia Humanista lança um olhar subjetivo para demarcar as ações constituídas no âmbito da relação arquitetada entre o sujeito e a paisagem, todavia, o alcance dessa experiência, tanto poética quanto geográfica, só é possível de ser sentido a partir de um instrumento metodológico que tem como concepção básica a Fenomenologia, conforme explica o pesquisador Holzer (1997):

O aporte teórico-conceitual que será utilizado como base para essa discussão é o da fenomenologia. Esta proposta filosófica não é muito usual na geografia, e quem mais a tem discutido são os geógrafos humanistas. Eles procuram uma concepção de *mundo* que seja diversa da cartesiana e positivista que tem dominado a ciência nos últimos séculos. Sua pretensão é de relacionar de uma maneira holística o homem e seu ambiente ou, mais genericamente o sujeito e o objeto, fazendo uma ciência fenomenológica que extraia das *essências* a sua matéria prima (HOLZER, 1997, p. 77, grifo do autor).

Cabe à Fenomenologia, portanto, explicar a experiência humana em sua totalidade buscando a sua gênese e significação. Cada sujeito, guiado por seu horizonte cultural, vê, percebe e sente o seu entorno de forma peculiar, sendo que essas ações são resultantes da forma como ele expõe-se a essas vivências. Com vistas a esse argumento, convém esclarecer que a investigação que será delineada no romance *A cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão terá como instrumento de análise o viés fenomenológico. Em se tratando de linguagem poética, interessa-nos, pois, a partir do crivo fenomenológico, a compreensão não só do modo como os personagens percebem o seu entorno nas entrelinhas da narrativa, mas também a experiência imagética do escritor e a maneira como representam o espaço que vivenciam [ou vivenciaram] na instância literária. O filósofo Jean Paul-Sartre suscita reflexões sobre o modo de percepção das paisagens pelos escritores e sua relação com a sociedade explicando que:

Cada uma de nossas percepções é acompanhada da consciência de que a realidade humana é “desvendante”; isto quer dizer que através dela “há” o ser, ou ainda que o

homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam; é nossa presença no mundo que multiplica as relações, somos nós que colocamos essa árvore em relação com aquele pedaço de céu; graças a nós essa estrela, morta há milênios, essa lua nova e esse rio escuro se desvendam na unidade de uma paisagem [...] Mas se sabemos que somos os detectores do ser, sabemos também que não somos os seus produtores. Essa paisagem, se dela nos desviarmos, se estagnarà, longe dos olhos, em sua permanência obscura. Pelo menos ela só se estagnarà: não há ninguém suficientemente louco para acreditar que ela desaparecerà. Nós é que desapareceremos, e a terra permanecerà em sua letargia até que uma outra consciência venha despertá-la. Assim, à nossa certeza interior de sermos “desvendantes”, se junta aquela de sermos inessenciais em relação à coisa desvendada (SARTRE, 1999, p. 33-34).

A partir desse argumento constatamos que o papel do escritor é desvendar as paisagens que o circundam, interpretando e ordenando-as na tessitura narrativa, orientado por suas impressões. Não há imposição de valores, sejam quais forem – culturais, sociais, ideológicos – mas há apenas sugestões que se validam mediante o suporte cultural e a ressignificação simbólica de cada leitor. Obviamente, por trás da descrição literária de determinada paisagem existe um modo singular de percepção, no entanto, o caráter plurissignificativo da língua possibilita interpretações várias por parte do leitor.

O interesse pela Literatura Portuguesa Contemporânea, em especial por Teolinda Gersão, teve origem nas discussões engendradas no âmbito do Programa de Bolsa de Iniciação Científica - PIBIC/UFPI (2010-2012). Sob a orientação da Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos e a participação do Prof. Dr. Luizir de Oliveira desenvolvemos um estudo interdisciplinar que buscava estreitar as relações entre Literatura e Filosofia privilegiando o texto literário da referida escritora, propondo uma leitura existencialista da narrativa *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982). Com essa mesma proposta de análise crítica, aproximamo-nos também da obra de António Lobo Antunes, pontuando questões filosóficas em suas crônicas.

Nossa proposta de pesquisa revigora-se com o retorno à escritura de Teolinda Gersão, a fim de possibilitar uma reflexão distinta em torno da escrita dessa autora, objetivando, desta maneira, um estudo que inter-relaciona Literatura e Geografia. Apesar das dificuldades inerentes a qualquer pesquisa que inclua duas áreas distintas do saber, ainda assim o propósito é pertinente, pois há uma ampliação do conhecimento humano.

A escolha dessa autora justifica-se, também, pelo fato de ela engajar-se politicamente a respeito dos problemas que afetam Portugal. Por ter surgido no cenário da Literatura Portuguesa da segunda metade do século XX, carrega a experiência de viver em um país dominado pelo regime militar, arranjada para a ficção em toda a sua acuidade e poeticidade possível. Ao constatarmos que Teolinda Gersão revisita Lisboa na obra que compõe o *corpus*

desta pesquisa, intuímos que as imagens que se desdobram na instância literária nos remetem a referências históricas, culturais, geográficas e afetivas e nos levam a refletir sobre a sociedade portuguesa atual e suas contradições.

Com isso, buscamos identificar no corpo textual da obra os conceitos advindos da Geografia Humanista Cultural – espaço, lugar e paisagem – tendo como suporte teórico os estudos desenvolvidos pelo geógrafo humanista Yi-Fu Tuan nas obras *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1983) e *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2015); pelo geógrafo Eric Dardel com a obra *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (2015) e pelo filósofo Gaston Bachelard com a obra *A poética do espaço* (2008). A identificação desses conceitos torna-se possível quando examinamos a descrição dos movimentos dos personagens, em seus percursos existenciais e geográficos, pelos bairros da cidade de Lisboa e na intimidade da casa, privilegiando a experiência sensível do sentir dos personagens.

Para tanto, esta dissertação apresenta três capítulos. O primeiro capítulo abarca reflexões teóricas acerca da Geografia Humanista Cultural, com definições de espaço, lugar e paisagem, além de fazer um breve percurso histórico em torno das mudanças epistemológicas e metodológicas pelas quais passou essa ciência a partir da década de 70, explicitando seus principais teóricos e priorizando o seu enfoque cultural e humano. Ademais, há também uma elucidação teórica a respeito dos suportes filosóficos que constituem a base da Geografia Humanista Cultural: a Fenomenologia e o Existencialismo.

No segundo capítulo discutiremos sobre a ficção portuguesa contemporânea, destacando o modo como o escritor vê e sente a paisagem após a Revolução de 1974. Intentamos explicitar, também, o despontar da escritora Teolinda Gersão no círculo literário a partir da década de 1970, dando ênfase a seu posicionamento crítico diante dos problemas de seu país. E, por fim, há discussões acerca da relação articulada entre Literatura e Geografia.

No terceiro são expostas as análises do romance *A cidade de Ulisses* (2011), cujo enfoque está na observação da espacialidade urbana e da intimidade da casa, com os conceitos de espaço, lugar e paisagem, na ótica da Geografia Humanista Cultural, formando o eixo norteador. Antes disso, porém, será realizada uma breve incursão no enredo das narrativas em questão, no intuito de facilitar a compreensão das análises.

No que diz respeito ao suporte teórico relacionado à Geografia Humanista Cultural, além da fundamentação epistemológica que alicerça essa pesquisa – Yi-Fu Tuan, Eric Dardel e Gaston Bachelard – buscamos privilegiar, também, o pensamento dos filósofos Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Edmund Husserl e Heidegger, que tanto contribuíram com

suas ideias fenomenológico-existenciais para a sistematização dos conceitos relativos a essa área. No que concerne à crítica literária, contribuíram enormemente os estudos de Eduardo Lourenço (1999), Carlos Reis (2004), Benjamim Abdala Júnior (2007), Giorgio Agamben (2009), Maria Alzira Seixo (1986), Álvaro Cardoso Gomes (1993), Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2007), Suely Fadul Villibor Flory (1997), entre outros.

Com relação à espacialidade urbana, as obras *Todas as cidades, a cidade* – literatura e experiência urbana (1994), de Renato Cordeiro Gomes, *As cidades invisíveis* (1990) e *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), de Ítalo Calvino, têm importância fundamental nesta proposta investigativa e constituíram eixo teórico complementar. Buscamos enfatizar, também, os estudos do Professor Paulo Franchetti, em *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camila Pessanha* (2001), que auxiliaram-nos na compreensão dos movimentos ontológicos suscitado entre tempo, sujeito e lugar.

Apesar das inúmeras faces poéticas que Lisboa já alcançou no trajeto das Letras Portuguesas - e aqui cabe lembrar os registros inesquecíveis de Camões, Fernando Pessoa e seus heterônimos, Eça de Queirós, Cesário Verde, entre outros - há sempre algo distinto para pontuar sobre essa cidade. No que se refere aos estudos acadêmicos, o que nos motivou para persistir nessa proposta foi o anseio de realizar um estudo de cunho interdisciplinar, que contempla, sob o viés geográfico humanista cultural, a cartografia literária e geográfica do texto poético, sob o olhar da escritora portuguesa Teolinda Gersão. Nesse sentido, a fantasmagórica cidade torna-se o ponto de partida em que se erige a articulação entre mundo e sujeito e para onde todos os olhares se convergem. Partimos, então, para o passeio em torno da Cidade de Ulisses, a resguardar em sua paisagem personagens encantadores, lugares inesquecíveis e amores vividos.

1. DELINEANDO AS ARTICULAÇÕES TEÓRICAS

1.1 A Geografia Humanista Cultural e sua construção ao longo da história

Ao analisarmos, sob uma perspectiva histórica, a construção e o desenvolvimento do pensamento científico na esfera do conhecimento geográfico podemos perceber que houve intensas alterações no modo de compreender a relação que conecta o homem à natureza. Isso é decorrente de aproximações profícuas da Geografia com outros campos do saber, fortalecendo, desse modo, a interdisciplinaridade e buscando resoluções complexas e integradas para a problemática humana e o ambiente que a condiciona. Com base nisso, é interessante mencionar que a Geografia se apresentou como uma ciência flexível e aberta a mudanças, tanto conceituais quanto em relação às linhas metodológicas abordadas, com o intuito de alcançar o compasso das transformações históricas, científicas e sociais que vinham ocorrendo no cenário mundial, principalmente no que se refere ao fazer científico.

Com a evolução das Ciências Humanas, no horizonte de uma perspectiva metodológica e epistemológica, diversas modificações ocorreram com relação ao trato da cientificidade, objetivando propor elucidacões complexas e ponderadas sobre os novos fenômenos sociais que surgiram e surgem a todo o momento. A necessidade de reorganizar o pensamento científico no âmbito das humanidades foi imprescindível, uma vez que as especulações em torno do homem sucediam de maneira periférica e já não preenchiam mais as lacunas investigativas do saber humano.

A partir do século XIX houve uma retomada dos princípios humanistas para a compreensão e sistematização dos fenômenos da natureza, ou seja, a ideia do racionalismo positivista associado à apreensão do conhecimento do mundo foi duramente repudiada. Uma nova concepção de sujeito passou a ser moldada nesse período, colocando o homem não mais como um ser passivo, mas como um articulador ativo que influencia e é influenciado pelo meio. Desse modo, houve uma aversão aos métodos científicos que privilegiavam o enfoque natural em detrimento do humano e colocavam em primeiro plano o aspecto puramente racional. Baseado nos ideais dos filósofos do Iluminismo do século XVIII, os métodos de investigação científica passaram por rupturas basilares, tendo em vista que o modelo

racionalista clássico, herança das ciências exatas, já não era mais coerente com a nova concepção de sujeito que surgia, conforme explica o crítico Terry Eagleton:

O positivismo crasso da ciência do século XIX ameaçara roubar o mundo de toda a sua subjetividade, e a filosofia kantiana docilmente seguia o mesmo caminho; o curso da história europeia, a partir de fins do século XIX, parecia lançar sérias dúvidas sobre a presunção tradicional de que o “homem” controlava seu destino, a dúvida de que ele já não era o centro criativo de seu mundo. Reagindo contra isso, a fenomenologia restabeleceu ao sujeito transcendental o seu trono. O sujeito deveria ser visto como a fonte e a origem de todo o significado [...] (EAGLETON, 2006, p. 89).

Desse modo, sendo o antropocentrismo a base da corrente humanista, a ciência se volta, na contramão do positivismo clássico, para a elaboração de novos postulados metodológicos alicerçados na experiência humana, passando a valorizar o subjetivismo em oposição ao racionalismo científico. Nesse sentido, o Humanismo traz uma nova percepção de mundo para o campo científico, pois possibilita a renovação dos métodos de análise e incorpora elementos que ignoram os reducionismos quantitativos, dando ênfase à ressignificação do conhecimento em uma perspectiva humanista e à integração das ideias como um todo, deixando de lado a compartimentalização do saber.

Dessa maneira, podemos perceber que as ideias advindas do Humanismo repercutiram e influenciaram de forma ampla muitas áreas científicas, inclusive na Geografia¹. Diferentemente das Ciências Humanas e Sociais, o objeto de estudo da Geografia centrava-se na análise somente do espaço, sem haver vínculo com o humano e sua cultura, mas, com o avanço dos estudos humanistas, o seu enfoque acabou mudando e se direcionando para a análise do homem e sua construção social no espaço geográfico. Desde então, a ciência geográfica passou a incidir seu olhar para o aspecto humano e se baseia na análise das relações que são tecidas entre o homem e o seu entorno, priorizando as vivências e conflitos que são arquitetados no espaço. O geógrafo Paul Claval (2007) esclarece que:

A geografia humana estuda a repartição dos homens, de suas atividades e de suas obras na superfície da terra, e tenta explicá-las pela maneira como os grupos se inserem no ambiente, o exploram e transformam; o geógrafo debruça-se sobre os laços que os indivíduos tecem entre si, sobre a maneira como instituem a sociedade, como a organizam e como a identificam ao território no qual vivem ou com o qual sonham (CLAVAL, 2007, p. 11).

¹É importante destacar que a palavra humanística apareceu primeiramente associada à Geografia num texto de Yi-fu Tuan em 1967.

A abordagem da Geografia, em sua acepção humanista, reconhece a centralidade da condição humana como ponto de partida para analisar o indivíduo e suas relações socioespaciais. Destaca-se nessa abordagem o interesse pelas experiências vivenciadas pelo sujeito e suas significações, direcionando a investigação a temas que resvalam no subjetivismo e na exploração do fragmentário humano em toda a sua complexidade. Entendendo que os grupos humanos se constroem no tempo e no espaço, sempre estreitando relações com o ambiente e com as mais diversas organizações sociais, é inevitável que haja uma reflexão em torno do aspecto cultural.

A inserção da cultura no domínio da ciência geográfica ocorre na mesma época em que há mudanças de paradigmas epistemológicos e metodológicos nas Ciências Humanas e Sociais. Sobre essa questão Paul Claval (2007) explica que:

A cultura é um campo comum para o conjunto das ciências humanas. Cada disciplina aborda este imenso domínio segundo pontos de vista diferentes. O olhar do geógrafo não dissocia os grupos dos territórios que organizaram e onde vivem; a estrutura e a extensão dos espaços de intercomunicação, a maneira como os grupos vencem o obstáculo da distância e algumas vezes o reforçam estão no cerne da reflexão. [...] O peso da cultura é decisivo em todos os domínios: como os homens percebem e concebem seu ambiente, a sociedade e o mundo? Por que os valorizam mais ou menos e atribuem aos lugares significações? (CLAVAL, 2007, p. 11).

Amparado por esse argumento, o homem surge não apenas como partícipe do contexto espacial, mas como sendo interligado ao ambiente por intermédio da experiência, ou seja, sua existência está intimamente relacionada com a dimensão geográfica e cultural que o cerca. Pensando por esse ângulo, a Geografia Cultural vai além do aspecto puramente objetivo da descrição geográfica ao engendrar uma realidade que concatena sujeito, subjetividade e mundo², pois “no se puede hablar de paisaje cultural sin estudiar la cultura que lo explica, es

²Por se tratar de um vocábulo recorrente durante todo o desenvolvimento teórico e estar sempre vinculado ao binômio percepção-sujeito é interessante destacar aqui o significado que essa palavra adquire na Geografia Humana, enquanto conceito teórico que auxilia na compreensão dos estudos geográficos culturais e se relaciona de modo intrínseco às experiências humanas. Do ponto de vista da fenomenologia, “o *mundo* é o conjunto de relações significativas dentro do qual a pessoa existe. Embora vivenciado como uma totalidade, apresenta-se ao homem com três aspectos simultâneos, porém, diferentes: o *circundante*, o *humano* e o *próprio*. No *mundo circundante*, existe a necessidade de adaptação como a forma mais favorável de relacionamento com o ambiente, o que pressupõe o preenchimento de condições externas e a ação do próprio corpo, que tem poder de síntese: unifica tanto as sensações e percepções de si, quanto as relacionadas ao mundo. [...] Já o *mundo humano*, [...] diz respeito ao imprescindível encontro e convivência da pessoa com seus semelhantes, fator fundamental do homem, pois dele é que se gera o autoconhecimento, assim como o conhecimento do mundo [...]. Quanto ao *mundo próprio*, consiste na relação do indivíduo consigo mesmo, no ‘ser-ele-mesmo’, na consciência de si e no autoconhecimento. O mundo próprio significa, para a pessoa, seu conhecimento de si e do mundo, cuja função peculiar é o pensamento e as funções mentais, como o entendimento, o raciocínio, a memória, a imaginação, a reflexão, a intuição e a linguagem” (OKAMOTO, 2002, p. 27-28, grifos do autor).

decir, sin recurrir a la historia de las civilizaciones”³ (CLAVAL, 1979, p. 128). Assim, a Geografia Cultural se consolida como uma vertente que se interessa pelas “obras humanas que se inscrevem na superfície terrestre e imprimem uma expressão característica” (SAUER, 2007, p. 22). O homem é visto como objeto indireto de investigação, ou seja, apenas confere peculiaridades às áreas ocupadas, uma vez que ele altera a paisagem natural. As diferentes organizações sociais, estruturas habitacionais e atividades humanas são resultadas do conjunto de formas culturais de cada grupo ou indivíduo que se manifestam de maneiras distintas e interdependentes.

Portanto, a Geografia Cultural prioriza o sujeito sobre o objeto, tomando o homem como um ser que está constantemente construindo-se e moldando-se à sua concepção identitária, tendo como enfoque o aspecto cultural que cada indivíduo ou grupo carrega. O geógrafo Paul Claval ainda explica que “la geografía cultural tiene valiosas virtudes pedagógicas; constituye una ciencia cuya utilización no es inmediata en la vida, pero que descubre sociedades cultivadas y permite que los hombres comprendan mejor su mundo y se abran a todos los aspectos de la vida moderna”⁴ (CLAVAL, 1979, p. 135). A partir dessa afirmação, apreendemos que o objetivo da abordagem cultural geográfica é compreender como o homem vivencia e ressignifica o ambiente, a partir das suas experiências e na relação com os outros no mundo social. Para tanto, essa problematização cultural na Geografia Humana ainda é recente, uma vez que o peso da culturalidade somente alcançou relevância na sociedade há pouco tempo. A dimensão cultural só começou a ser repensada no campo geográfico a partir do final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, quando houve uma valorização do aspecto humano nos estudos relacionados à ciência geográfica.

No entanto, essas mudanças aconteceram de forma lenta e descontínua entre os geógrafos que se preocupavam com os problemas de natureza cultural no âmbito de suas pesquisas. Conforme ocorriam alterações no ambiente, consequência da intervenção do homem, os geógrafos iam percebendo que necessitavam cada vez mais buscar outros rumos de pesquisas científicas sobre a espacialidade. Além disso, a ausência de teorias que abarcassem a realidade do contexto geográfico da época constituía uma preocupação latente,

³Tradução nossa: [...] “não se pode falar de paisagem cultural sem estudar a cultura que a explica, isto é, sem recorrer à história das civilizações” (CLAVAL, 1979, 128).

⁴Tradução nossa: [...] “a geografía cultural tem valiosas virtudes pedagógicas; é uma ciência cuja utilização não é imediata na vida, mas é descoberta nas sociedades cultas e permite que os homens compreendam melhor seu mundo e se abram a todos os aspectos da vida moderna” (CLAVAL, 1979, p. 135).

pois, a partir dessa problemática, os geógrafos passaram a demonstrar um interesse maior pelo tema, apesar de haver uma discussão heterogênea e descontínua com relação à sua abordagem. Podem-se destacar três períodos importantes para o desenvolvimento da Geografia Cultural, em termos de ênfase e concepções epistemológicas.

No período que se estende do final do século XIX a 1940, as pesquisas sobre a paisagem centraram-se, sobretudo, na apreciação da sua gênese e morfologia (formas geográficas), considerando somente os aspectos estruturais da espacialidade a partir de um quadro integrador e funcional que fixava homem e natureza em sua constituição. Corroborando esse aspecto, a disposição dos elementos constituintes – campos, caminhos e *habitat* rural – apenas confirmava sobre o modo de organização dos grupos sociais que ali habitavam e que transformavam o espaço conforme as suas necessidades e cultura. A paisagem era resultado das mudanças operadas na natureza por um determinado grupo cultural. Esse eixo analítico explicitava a origem dessas transformações evidenciando os processos ocorridos, as condições ambientais, os agentes sociais e as peculiaridades de sua morfologia. Em síntese, associava, consubstancialmente, a gênese à forma geográfica, tendo o homem como elemento constituinte desse processo. Inúmeros estudos foram realizados analisando a paisagem sob esse prisma, tendo destaque geógrafos como Siegfried Passarge, Otto Schlüter, Paul Vidal de la Blache, Jean Brunhes, Roger Dion e Carl Sauer.

O período que se situa entre 1940 e aproximadamente 1970 é marcado pela diminuição do interesse pela paisagem enquanto objeto de estudo. A eclosão da Segunda Guerra Mundial e a retomada da expansão capitalista na década de 50 provocaram mudanças nas paisagens, tanto rurais quanto urbanas. O contexto pós-guerra propiciou o surgimento de novos contornos geográficos, organizações sociais diferenciadas e modos de vida distintos, fatores significativos para os estudos relacionados à espacialidade. A alteração da paisagem tradicionalmente rural propôs mudanças no modo de apreensão da realidade espacial. Com o cenário geográfico passando por transformações, o interesse dos geógrafos direciona-se, nesse momento, para as análises regionais (1940-1955) e para o processo de desenvolvimento humano (1955-1970). Esse contexto possibilitou a elaboração de um conceito teórico em que a paisagem torna-se um objeto sem praticidade científica, sendo colocada em segundo plano. Nessa época, o ponto de vista sobre a paisagem sofreu duras críticas, pois não havia nenhum fator problematizador que vinculasse o homem à natureza.

Contudo, a partir da década de 70, as articulações teóricas acerca da paisagem alcançaram relevância e voltaram à baila sob influência de novas concepções epistemológicas sobrevindas das Ciências Humanas, como mencionado anteriormente. A renovação do

processo teórico-metodológico requerido pelas Ciências Humanas teve como marco as modificações trazidas pela crescente industrialização e a aceleração urbana. No que concerne à Geografia Cultural, houve um resgate e uma valorização do aspecto cultural e humano dos grupos sociais, levando em consideração as especificidades intrínsecas dos seus sujeitos produtores e o espaço que habitassem. A esse respeito Jun Okamoto (2002) nos explica que:

A relação entre homem e espaço, no contexto do meio ambiente, tem sido objeto de questionamento para a formação do comportamento, pois o homem é constituído de dois universos: um exterior, em constante processo de adaptação ao meio, e outro interior, cujo *leitmotiv* se exterioriza em ações como resposta à interpretação dessa realidade (OKAMOTO, 2002, p. 9).

Esse posicionamento ocasionou o aparecimento de um contexto socioespacial diferenciado, moldado pelo encadeamento das relações sociais e humanas entre o sujeito e o espaço e atrelado à noção de identidade individual e coletiva. Com essas mudanças, os geógrafos passaram a objetivar a retirada do essencialismo que transformava o olhar sobre a paisagem apenas como um dado simplesmente natural. O enfoque foi dado não aos aspectos geográficos que a estruturam, mas aos condicionamentos sociais, psicológicos e afetivos que a norteiam, enquanto construção cultural e produção do sujeito. Ao relacionar a questão espacial à cultura humana, a Geografia Cultural “implica, portanto, um programa que está integrado com o objetivo geral da geografia, isto é, um entendimento da diferenciação da Terra em áreas” (SAUER, 2007, p. 25), ou seja, cada espaço é marcado por transformações históricas, culturais e identitárias que o singularizam enquanto parte integrante da estrutura geográfica.

Observando o percurso histórico e epistemológico pelo qual passou a Geografia no decorrer dos últimos anos, podemos perceber que a Geografia Humana preocupa-se em observar as práticas e experiências do homem no espaço que habita, considerando a sua individualidade e a forma como ele percebe o seu entorno, sem dar ênfase ao aspecto cultural, o que cabe à abordagem culturalista. No entanto, como reflexo das inovações conceituais e metodológicas operadas no âmbito das humanidades, o propósito não é evidenciar sistematizações e compartimentalização do conhecimento, porém demonstrar que as referidas vertentes se coadunam para responder a questionamentos do homem contemporâneo em seus movimentos geográficos e existenciais.

A busca por novos paradigmas de compreensão da dimensão geográfica cultural foi encontrada nas raízes da Geografia Humana, que por sua vez sofreu influência da Filosofia, da Psicologia, da Antropologia, da Sociologia e de outras ciências. Desse modo, o ponto de

convergência entre essas duas vertentes situa-se no domínio da individualidade. A Geografia Humana opera na observação e compreensão do indivíduo e o seu estar no mundo, reforçando o sentido da cultura, da intuição e da revalorização do homem no seio dos embates científicos e sociais; do mesmo modo a Geografia Cultural lida com o individual, respeitando as peculiaridades culturais inerentes a cada sujeito, de forma a lhes garantir direitos e deveres. E a consonância desses aspectos projeta o conhecimento científico geográfico para uma abordagem humana e cultural visando à compreensão da espacialidade com vistas à cultura, à subjetividade e ao humanismo, na busca de múltiplas interpretações para os deslocamentos do sujeito frente aos desafios que lhe são impostos. Com esse propósito, a Geografia Humanista Cultural surge para observar a riqueza e a amplitude da experiência do homem no espaço em seu aspecto subjetivo e cultural.

1.2 Suportes filosóficos: Fenomenologia e Existencialismo

A Geografia Humanista Cultural é uma vertente geográfica que trabalha com a experiência humana e o aspecto cultural e tem como principal fundamento de suas bases teóricas as ideias filosóficas. Conforme estudos do geógrafo humanista Yi-Fu Tuan a experiência pode ser compreendida dessa forma:

Assim, a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. Como afirmou Susanne Langer: “O mundo da física é essencialmente o mundo real interpretado pelas abstrações matemáticas, e o mundo do sentido é o mundo real interpretado pelas abstrações imediatamente fornecidas pelos órgãos dos sentidos” (TUAN, 1983, p. 10).

Essa nova perspectiva diante da experiência do sujeito no mundo só foi possível porque houve uma recusa radical ao positivismo clássico, em que havia a centralidade do aspecto racional e empírico no campo da ciência. Particularmente, os geógrafos intentavam elaborar conceitos e métodos que abarcassem essa nova percepção do mundo geográfico e, para tanto, buscaram sustentação epistemológica nos estudos filosóficos, com o propósito de estruturar e sistematizar as questões que fossem operadas no domínio do sentir.

Assim sendo, as ideias fenomenológico-existenciais exerceram fundamental importância nesse propósito científico, atuando no sentido de alargar as possibilidades de aplicabilidade científica e rigor técnico, ao mesmo tempo em que considerassem uma

compreensão teórica que contemplasse a experiência humana e circunscrevesse a dialética entre sujeito e objeto, sob o prisma existencial. O plano conceitual abstrato do universo filosófico deu o suporte necessário à Geografia Humana Cultural no sentido de engendrar definições que valorizassem a intuição e a afetividade. Para os geógrafos humanistas a percepção acerca da paisagem alcançou outra significação conceitual devido à influência das teorias filosóficas, conforme explica Holzer (1997):

Esta palavra [a paisagem] incorpora ao suporte físico os traços que o trabalho humano, que o homem como agente, e não como mero espectador, imprime aos sítios onde vive. Mais do que isso, ela denota o potencial que um determinado suporte físico, a partir de suas características naturais, pode ter para o homem que se propõe a explorá-lo com as técnicas de que dispõe. Este é um dos conceitos essenciais da geografia: o conceito de *paisagem*. A paisagem, assim como o lugar e a região, é um desses termos que permitem à geografia colocar-se como uma das ciências das essências nos moldes propostos pela fenomenologia (HOLZER, 1997, p. 81, grifo do autor).

A Fenomenologia, principalmente, e o Existencialismo contribuíram de forma basilar para a elaboração do método abordado pela Geografia Humanista Cultural. Com isso, essa vertente investiga não só os aspectos geomorfológicos da Terra, mas se volta, sobretudo, para a análise do homem e seu vínculo com o espaço que o cerca. A partir da complexidade existencial do sujeito, pontuada a partir do ser/estar no mundo, é que podemos asseverar que a Geografia Humana absorveu de forma direta os conceitos difundidos pela corrente filosófica existencial.

Fazendo uma breve incursão teórica acerca dessa corrente, pontuamos que o Existencialismo teve sua gênese na França do pós-guerra e influenciou não só o campo científico, mas revolucionou o modo de o sujeito ver, sentir e perceber o mundo, provocando mudanças no estilo de vida das pessoas e equalizando a existência humana à responsabilidade das escolhas eleitas. Pensamento em voga na década de 60, o Existencialismo designa de “modo abrangente uma filosofia não sistemática, uma corrente de pensamento que privilegia o concreto, o singular, o ‘vivido’ em relação ao nocional, aos conceitos, às generalidades vagas” (HUISMAN, 2001, p. 8).

Jean-Paul Sartre postula que a existência humana confunde-se com a liberdade, uma vez que o homem está condenado a ser livre e é esse princípio que norteia a sua filosofia. Dotado de uma inteligência fora do comum, Sartre alcança seu apogeu intelectual em uma conferência proferida em 1945, em que ele explicava aos leigos o que era realmente o Existencialismo e defenderia o seu pensamento filosófico. Ainda nessa conferência, Sartre faz

a distinção entre a vertente ateia e a religiosa da corrente existencialista e destacava alguns pontos comuns entre ambas. Além disso, se colocou entre os autores ateus.

Sendo assim, o princípio que caracteriza a corrente existencialista como um todo, seja ela cristã ou ateia, é o de que “A existência precede e condiciona a essência”⁵ (SARTRE, 2008, p.543), proposição postulada por Sartre. Desse modo, o homem surge no mundo e só depois se define: “O homem não poderia ser ora livre, ora escravo: é inteiramente livre, ou não o é” (SARTRE, 2008, p. 545). Em termos gerais, a filosofia existencialista apreende com lucidez a experiência concreta do homem, analisando o ser frente às situações-limite que lhe são impostas.

A filosofia sartreana pode ser considerada como uma teoria que defende a liberdade do ser humano, uma vez que “para a realidade humana ser é escolher-se” (SARTRE, 2008, p. 545). Entre os grandes temas sartreanos, a discussão a respeito da existência autêntica, além de ser original, praticamente delimita o enfoque existencial de Sartre. Acusado de ser anti-humanista, este vai deter a sua análise no humano, buscando caracterizar o sentimento de angústia do homem, a liberdade ontológica vinculada ao peso da responsabilidade e o cuidado com uma existência sem desculpas. Suas obras que mais alcançaram notoriedade foram: *A náusea* (1938), *O ser e o nada* (1943) e *O existencialismo é um humanismo* (1946). Dessa forma, o Existencialismo é “uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana” (SARTRE, 2012, p.3).

Fazendo o contraponto entre o Existencialismo e a Geografia Humanista Cultural há que se notar que ambos privilegiam o sujeito e sua experiência no mundo. Partindo do prisma existencial, há que argumentarmos que o mundo está em constante transformação, nada está perfeitamente acabado, tudo muda a todo instante e o homem se movimenta o tempo inteiro,

⁵De uma forma aprofundada, a filosofia sartreana diz: “o próprio da realidade humana é ser sem desculpa” (SARTRE, 2008, p. 679), sou responsável por mim mesmo enquanto maneira de ser e tenho consciência das minhas escolhas e das consequências advindas. Assim, “quando dizemos que o homem faz a escolha por si mesmo, entendemos que cada um de nós faz essa escolha, mas, com isso, queremos dizer também que, ao escolher por si, cada homem escolhe por todos os homens” (SARTRE, 2012, p. 20). Desse modo, Sartre vai identificar três níveis de existência que demarcam o seu percurso ontológico: o *em-si*, o *para-si* e o *para-outrem*. De acordo com Sartre, “existir é ter consciência desta existência” (SARTRE, 2011, p. 33, grifos do autor). Do *em-si* se pode dizer que ele “é aquilo que é”, é como “viver privado de consciência, sem interioridade, sem subjetividade, como puro objeto” (SARTRE, 2008, p.130, grifo do autor), com densidade opaca, ou seja, um ser constituído de nada, vazio por dentro. Ao contrário do *em-si*, o *para-si* “designa ao mesmo tempo a consciência de si e a consciência de alguma coisa” (SARTRE, 2008, p. 691, grifo do autor). O *para-outrem* é a marca da percepção do outro em minha existência, como forma de solidariedade e humanismo, posto que “necessito do Outro para captar plenamente todas as estruturas do meu ser; o Para-si remete ao Para-outro” (SARTRE, 2008, p. 290-291).

buscando sempre novas experiências, ou seja, a peregrinação do homem diante do mundo que se apresenta implica no acúmulo de vivências e relações diversas, que podem ser compreendidas no âmbito social, espacial e humano, possibilitando a ele a capacidade de apreender o ambiente em que se encontra inserido a partir das próprias experiências.

Como a Geografia Humanista Cultural se fundamenta na experiência humana, a aproximação com o Existencialismo se justifica na medida em que há a apropriação da noção de realidade concreta, princípio norteador dessa corrente. Esta defende que o itinerário, ora espacial, ora ontológico, percorrido pelo indivíduo é marcado por descobertas que se constituem como fontes valiosas de enriquecimento para o homem, enquanto ser que transforma o espaço vivido e é transformado por ele, sempre instigado pelas constantes trocas entre o mundo e os outros. Consoante isso, a existência humana pode ser compreendida, por um viés existencialista, na confluência entre a liberdade de se fazer subjetivamente perante o mundo e o poder incessante da escolha, concedido ao homem para exercer o domínio do livre-arbítrio, desnudando as metamorfoses de suas paisagens existenciais e, conseqüentemente, interferindo em seu percurso geográfico.

Nesse caminho percorrido, o sujeito vê, sente e percebe o mundo à sua volta, no entanto ver e pensar⁶ não incidem de forma simultânea, embora sejam ações que estão intimamente interligadas, conectando existência humana e exterioridade física. A conexão entre homem, linguagem e mundo manifesta-se a partir das práticas de relação do sujeito com a natureza. Cercado de infinitas possibilidades em um mundo inesgotável, o homem está sempre mudando o seu modo de ver e sentir o seu entorno. Ele está, constantemente, entrecruzando olhares e perspectivas diante da materialidade geográfica apresentada, trazendo à superfície o caráter simbólico da paisagem e ampliando o seu repertório de mensagens acerca do mundo. A apreensão dessas mensagens não ocorre de maneira direta, mas intercedida pela imaginação, que captura as imagens e as transforma metaforicamente, de acordo com o nível cognitivo, cultural e intelectual do sujeito que a percebe.

Há uma construção dos significados da paisagem, com isto negando-se a perspectiva reflexiva, que admite uma interpretação direta e imediata, assim como se nega a perspectiva intencionalista, que advoga serem apenas necessárias as intenções

⁶Sob o signo do olhar o homem domina o simulacro imagístico. Contudo, a ação de ver e pensar não acontece ao mesmo tempo como julga o senso comum. Assim, Jun Okamoto nos explica que “temos a sensação do ambiente pelos estímulos desse meio, sem se ter consciência disso. Pela mente seletiva, diante dos bombardeios de estímulos, são selecionados os aspectos de interesse ou que tenham chamado a atenção, e só aí é que ocorre a percepção (imagem) e a consciência (pensamento, sentimento), resultando em uma resposta que conduz a um comportamento”(OKAMOTO, 2002, p. 27).

daqueles que produziram a paisagem para se compreendê-la (CORRÊA, 2012, p. 33).

Isso pode ser visto de maneira mais concreta quando ponderamos que essa abordagem enfatiza a questão da percepção como fator principal de apreensão do mundo real, pois essa ação ocorre de maneira indireta e possibilita, dessa forma, uma espécie de atualização cognitiva e simbólica do sujeito diante dos fenômenos que se manifestam em sua consciência. Face à concepção existencialista, a Geografia Humana Cultural parte da valorização da experiência do sujeito diante do mundo que se apresenta ao seu horizonte. E para uma melhor compreensão dessa manifestação da consciência na percepção dos fenômenos temos que nos reportar à metodologia husserliana.

Se a percepção está ligada a uma manifestação da consciência temos que buscar o aparato conceitual filosófico de Edmund Husserl (1859-1938), que tem como foco investigar a descrição dos fenômenos⁷ em sua natureza aparente e ilusória, manifestados na experiência aos sentidos humanos e à consciência imediata. Analisando por esse viés, a Fenomenologia ocupa-se da definição do estudo das essências, como a essência da percepção, da maneira de ver e sentir o mundo, por exemplo. Seguindo essa mesma orientação conceitual, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, no seu livro *Fenomenologia da Percepção* (1999), explica que “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3). E continua explicando:

Portanto, não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos. [...] O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 13-14).

A relação entre o homem e o mundo é mediada por uma perspectiva imagética. Não há como pensar no sujeito sem haver uma conexão intrínseca com o seu entorno, ou seja, o

⁷Convém aqui esclarecer a ideia de fenômeno “como pode ser encontrada, por exemplo, na ‘Fenomenologia’ de Husserl ou Heidegger: o fenômeno ou o relativo-absoluto. O fenômeno continua a ser relativo porque o ‘aparecer’ pressupõe em essência alguém a quem aparecer. [...] O fenômeno não indica, como se apontasse por trás de seu ombro, um ser verdadeiro que fosse, ele sim, o absoluto. O que o fenômeno é, é absolutamente, pois se revela *como* é. Pode ser estudado e descrito como tal, porque é *absolutamente indicativo de si mesmo*” (SARTRE, 2011, p. 16, grifos do autor). Desse modo, “o fenômeno é o que se manifesta, e o ser se manifesta a todos de algum modo, pois dele podemos falar e dele temos certa compreensão” (SARTRE, 2011, p.19, grifos do autor).

pacto entre o homem e a natureza sobrevém intercedido pelo olhar⁸. Argumentando que cada sujeito é único e possui uma visão particular sobre o espaço que o cerca, intuimos que essa percepção varia, pois o mundo, o sujeito e as relações que são construídas ao seu redor estão sempre passando por transformações. A forma como o sujeito apreende as imagens do mundo e impõe significado a elas manifesta-se a partir da percepção⁹, justificando que “o espaço não é objeto de visão, mas objeto de pensamento” (MERLEAU-PONTY *apud* OKAMOTO, 2002, p. 119). No tocante a essa questão, fazemos referência ao método fenomenológico de Husserl com o intuito de entender o binômio sujeito/mundo a partir da experiência imagética.

Como estruturação metodológica e conceitual, houve, num primeiro momento, uma rejeição à aceção *naturalista*, que concebia que os objetos existiam independentemente do sujeito no mundo exterior, ou seja, que não havia nenhuma espécie de junção entre o mundo físico e a consciência humana. Contrariando esse ponto de vista, o filósofo assevera que o ser e o mundo externo não existem de maneira dissociada, pois “toda consciência, mostrou Husserl, é consciência de alguma coisa” (SARTRE, 2008, p. 22). O ato de pensar somente se concretiza partindo do pressuposto de que há algo para se pensar. A consciência não existe sem o objeto e vice-versa, ambos estão interligados. Nesse sentido, a construção do conhecimento se dá nessa estreita ligação entre o sujeito e o objeto, adquirindo sentido na consciência.

Orientado por essa perspectiva, Husserl operou uma *redução fenomenológica*¹⁰. Como todo fenômeno é alcançado por nossa mente de forma imediata, a essência fenomenológica que não fosse intimamente vinculada à minha consciência deveria ser ignorada. Com isso, o filósofo se propôs a buscar algo além da percepção sensorial imediata

⁸É preciso compreender que “o fato de estar com os olhos abertos não quer dizer que se veja a realidade, pois ela é percebida por meio de conceitos, símbolos, mitos etc. Muitas vezes sua apreensão requer uma profundidade de visão maior que a que normalmente se tem” (OKAMOTO, 2002, p. 21).

⁹Juan Okamoto “[...] concebe duas funções para os sentidos externos: fazem-nos sentir e fazem-nos perceber. Segundo ele, a sensação tanto agradável quanto desagradável liga-se à crença que desperta em nós a existência desses objetos externos. À soma dos dois elementos – concepção dos objetos e crença na sua existência – ele denomina percepção. A percepção, assim, tem sempre um objeto externo que é, nesse caso, a qualidade do objeto percebido pelos sentidos” (OKAMOTO, 2002, p. 27).

¹⁰Husserl nos explica, extensiva e profundamente, o significado desse “tirar de circuito” que o sujeito do conhecimento necessita estabelecer com o objeto que pretende conhecer, a fim de apreendê-lo em sua essência. A isto ele também chama de “colocar fora de ação”, ou “colocar entre parênteses”. O objeto existe no mundo, mas deixa de ser meramente algo que está do lado de fora da consciência para “incorporar-se” a ela, isto é, de determinar um modo de consciência necessário para que o objeto possa ser apreendido essencialmente. A *redução fenomenológica* intenta isolar o mundo exterior ao conteúdo da consciência, permitindo ao homem compreender e conhecer a exterioridade que o cerca (HUSSERL, 2006, p. 81).

das coisas, interessando, desse modo, alcançar o conhecimento e revelar o conteúdo *essencial* dos objetos. A percepção imediata seguida de uma vivência intuitiva proporcionaria ao sujeito um significado último, que poderíamos definir como *essência universal*. Com o intuito de compreendermos melhor essa assertiva, tomamos como exemplo a visualização de um lápis vermelho. Ele é percebido de imediato na mente, no entanto a visão do vermelho como uma cor forte e vibrante é apenas um dado sensorial e físico, o que nos interessa é descobrir o que foi sentido/vivenciado a partir dessa percepção, que significado isso confere na consciência humana.

Como se pode perceber, no método fenomenológico a ênfase recai sobre a percepção do sujeito diante do objeto apreendido em sua consciência, tendo como referência não somente a observação dos fatos reais, mas também a agudeza transcendental para além do puramente visível. A maneira como as experiências processam-se em nossa consciência e a capacidade de as colocar em foco revelam a amplitude que a percepção da realidade concreta adquire na Fenomenologia. Apropriando-se desse método, a Geografia Humanista Cultural mantém relações estreitas com a Fenomenologia e contribuiu para consolidar e difundir uma concepção teórica que se “voltava para o humano, em sua condição própria, e buscava compreender as experiências geográficas em relação à sua dimensão existencial, psicológica, cultural e geográfica ao mesmo tempo” (TUAN, 2012, p. 9).

Nota-se, então, que a Fenomenologia possibilitou à Geografia Humanista Cultural uma abordagem mais flexível do seu objeto, reagindo radicalmente à hegemonia positivista. Os conceitos advindos dessa área funcionam como base investigativa para a compreensão da espacialidade geográfica, levando em consideração a experiência perceptiva do homem. Partindo do pressuposto de que os sujeitos se relacionam uns com os outros e com o mundo à sua volta e possuem modos próprios de existir inerentes a cada um, a Fenomenologia explica a inclinação do homem para criar vínculos ou afastamentos com determinados ambientes, movido por intuições subjetivas e percepções visuais.

As ações humanas, em uma perspectiva fenomenológica, colaboram para avaliar e legitimar os fenômenos geográficos, propiciando uma compreensão mais ampla do mundo. Os filósofos Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty sofreram influência direta e sistemática da Fenomenologia em suas obras. A construção de um conhecimento que tem como princípio a percepção subjetiva do sujeito sobre os conceitos de espaço, lugar e paisagem, a partir de suas experiências individuais, tem como precursores os geógrafos Sauer, Relph, Buttimer, Eric Dardel e Yi-Fu Tuan.

Por se tratar de um método que valoriza a “experiência do ver e sentir”, enquanto aspecto intrínseco que une imagem e sensação, a Fenomenologia da percepção torna imagens, memória, atitudes e outros aspectos inerentes à condição subjetiva do sujeito em mundividências capazes de engendrar conhecimento, tanto do homem quanto do espaço que o rodeia. E é justamente o método fenomenológico que servirá de instrumento de análise da obra que compõe o *corpus* desta investigação, com intenção de delimitar os conceitos de espaço, lugar e paisagem no texto literário.

1.3 Arquetando conceitos: Gaston Bachelard, Eric Dardel e Yi-Fu Tuan

Ao longo desse percurso teórico-epistemológico sobre a constituição da Geografia Humanista Cultural, enquanto vertente que associa humanismo e cultura aos espaços habitados, foi possível perceber uma aproximação com áreas afins, como, por exemplo, a Filosofia, principalmente no que se refere aos apontamentos fenomenológicos e existenciais. Fica evidente, portanto, o entrecruzamento de saberes para a resolução de uma problemática: abarcar as relações empreendidas entre homem e natureza, buscando responder questões atinentes ao aspecto simbólico das paisagens visualizadas pelos sujeitos. E é esse o propósito da Geografia Humanista Cultural: pensar o espaço e o lugar como envolvimento do sujeito com o seu entorno. Dessa forma, o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan, inspirado nos estudos de Gaston Bachelard, utilizou o termo *topofilia* para expressar a dialética constituída entre sujeito e meio, ao passo que Eric Dardel buscou fundamentação teórica nos estudos filosóficos de Martin Heidegger para delimitar a relação suscitada entre existência, sujeito e paisagem. De posse dos estudos filosóficos, ambos buscaram responder a questões ligadas diretamente à existência do sujeito em sua travessia pelo mundo.

Contudo, foi o filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) que sofreu influência direta da Fenomenologia em seus estudos concernentes ao espaço. As suas contribuições teóricas, que partem do imaginário para recriar a realidade circundante, consolidaram e inspiraram teorias espaciais que tem como fundamento basilar a concepção humanística e poética. Enquanto pensador, ele atua como um cientista que põe a epistemologia no centro de seu desenvolvimento teórico e afirma ser o progresso científico descontínuo e fragmentado, tendo a linguagem como alicerce da comunicação humana e o imaginário como fonte criadora da realidade. Em sua obra clássica *A poética do espaço* (2008), a compreensão dos estudos bachelardianos dá-se em torno da definição de imagem enquanto articulação visual propulsora do devaneio poético.

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar (BACHELARD, 2008, p. 2, grifo do autor).

Isso explica o fato de que a imagem poética não ressoa de forma impulsiva e não está relacionada diretamente ao passado. As circunstâncias do tempo presente permitem que o sujeito recrie poeticamente essas imagens e se projete em direção ao passado ou ao futuro, a depender de sua dinamicidade própria. Em conformidade com esse argumento teórico, apreendemos que a teoria espacial proposta por Bachelard¹¹ leva em consideração o fato de o sujeito ver e ressignificar o mundo a partir de um olhar perscrutador e poético, tendo como referência visual as imagens marcadas temporalmente no instante presentificado. E se a imagem poética provoca devaneios, é prudente afirmar que a concepção de espaço para o filósofo está intimamente ligada à psicologia humana, pondo em relevo uma análise que considera haver poeticidade em todos os ambientes. Gaston Bachelard nos explica o sentido da topoanálise, que permeia seus estudos e o aproxima da Literatura¹², enquanto linguagem que recria a realidade e transporta o leitor a um universo fantasioso.

A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços de estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (BACHELARD, 2008, p. 28).

¹¹Na teoria sobre a espacialidade proposta por Gaston Bachelard há uma “recusa veemente da modernidade. A *topofilia* – lembrando-se que, para Bachelard, espaço é imagem – exclui, por exemplo, as grandes cidades e as operações maquínicas. É inconcebível, segundo esse regime, uma imaginação do artifício ou uma imaginação agônica” (BRANDÃO, 2013, p. 85).

¹²O desejo poético da visualização das imagens do mundo, a partir da imaginação criadora, só é possível porque “a imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. Ao viver o poema temos, portanto, a experiência salutar da emergência. Trata-se, sem dúvida, de emergência de pequeno alcance. Mas essas emergências renovam-se; a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra nela por sua vivacidade” (BACHELARD, 2008, p. 11) e acaba explicitando a ligação entre as imagens poéticas do espaço e a expressão literária, sendo esta, por conta do seu poder de desautomatização da língua, capaz de transpor para a poesia a percepção das imagens no seu maior nível de complexidade imaginária.

A *topoanálise*, nos estudos bachelardianos, constitui-se, então, em um estudo sistematizado da psicologia humana em consonância com o espaço habitado. Por meio da memória é possível revisitar os espaços que se tornaram estabilidades do ser, ou seja, a espacialidade está ligada, inevitavelmente, às nossas lembranças. Nesse caso, o tempo está resguardado, suspenso nos espaços fixados de vivência humanística. E é exatamente essa a função do espaço: suspender o tempo nos limites espaciais, a ser evocado na memória, em todas as suas nuances, sensações e devaneios. Nessa perspectiva teórica, a compreensão conceitual do espaço associa as experiências vivenciadas pelo sujeito no ambiente em que se encontra inserido com suas estruturas psicológicas. O modo como o ser apreende e reconhece-se em determinado ambiente, aliado às suas experiências, confirma que “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão geométrica. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 2008, p.19). Isso quer dizer que qualquer vibração subjetiva ressoante em determinado espaço é suficiente para o considerar parte constituinte do indivíduo, mesmo que essas sensações, afetivas ou estranhas, sejam reconhecidas apenas no plano do imaginário. E essas impressões já ficam registradas na memória e acabam por fixar, de certa maneira, também o espaço vivido.

Se todos os espaços vivenciados ficam registrados no compartimento memorialístico do indivíduo, a partir da espacialidade é possível conjecturar sobre a psique humana. Por esse motivo, o poeta dá especial atenção ao espaço da casa, transformando-a em “um *instrumento de análise* para a alma humana” (BACHELARD, 2008, p. 20, grifo do autor), reconhecendo-a como a “topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 2008, p. 20) e analisando-a em todos os aspectos constituintes de sua estrutura, como, por exemplo, o porão, o sótão, a cabana e os elementos que a compõem: a gaveta, os cofres, os armários, dentre outros. Pelo fato de a casa ser o abrigo primeiro do ser, Gaston Bachelard assegura que esse espaço é acolhedor das mais variadas percepções do indivíduo, desde o nascimento até a morte. Mesmo com o distanciamento do indivíduo de sua morada, assim ela continuará a suscitar impressões, indagações e reflexões. A intimidade da casa abriga não somente o sujeito, mas também as suas especulações psicológicas, num nível nitidamente profundo. Berço acolhedor da estrutura física e subjetiva do sujeito, a casa desvela em seus limites compartimentalizados os anseios e desejos do homem, evidenciando o fato de que:

[...] a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes,

dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 2008, p. 26).

A casa é, nesse sentido, a legítima morada do sujeito, tornando-se o centro integrador dos seus pensamentos, lembranças e sonhos e impedindo que haja dispersão em meio aos seus devaneios, uma vez que “a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (BACHELARD, 2008, p. 62), salvaguardando tanto o seu corpo quanto sua alma. O sujeito em busca de conforto e proteção à sua imensidão íntima procura, ainda que inconscientemente, em todos os espaços vividos “a essência da noção de casa” (BACHELARD, 2008, p. 25). E a imaginação criadora se encarrega de transpor essa noção a todos os espaços atuando da seguinte maneira:

Aqui, com efeito, abordamos uma recíproca cujas imagens deveremos explorar: todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer de nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD, 2008, p. 25).

Inevitavelmente, a imaginação recria poeticamente através do pensamento e dos sonhos a essência, em qualquer espaço habitado, da legítima morada do sujeito, trazendo a sensibilidade aos limites desconhecidos. Integrando imaginação e memória no transcurso itinerário do sujeito é que “as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós” (BACHELARD, 2008, p. 26). E quanto mais delimitados e protegidos são os espaços vivenciados mais eles sugerem uma ideia de silêncio, refúgio e intimidade, projetando em sua geometria a arquitetura subjetiva do ser que nele abriga. Mesmo os espaços inusitados e, aparentemente, escuros são capazes de guardar em sua imensidão as lembranças mais sensíveis e enternecedoras, como o sótão:

Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios. Um psicanalista deveria, pois, atentar para essa simples localização das lembranças (BACHELARD, 2008, p. 28).

A profundidade do devaneio poético consolida-se no interior da plenitude íntima que o espaço habitado propicia. O cerne da consciência desvela-se na atemporalidade dos espaços habitados, que a todo momento extravasam na realidade do sujeito através dos relances da memória. Se as regiões íntimas sustentam a essência do ser, é inegável que haja uma atração em torno delas. A respeito disso, Gaston Bachelard explica que:

Todos os espaços de intimidade designam-se por uma atração. Reiteremos ainda uma vez que seu ser é bem-estar. Nessas condições, a topoanálise traz a marca de uma topofilia. É no sentido dessa valorização que devemos estudar os abrigos e os aposentos. Esses valores de abrigo são tão simples, tão profundamente arraigados no inconsciente, que vamos encontrá-los mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa (BACHELARD, 2008, p. 32).

Conforme o argumento acima, os espaços íntimos desvelam uma aparente atração e, conseqüentemente, revelam o sujeito que nele habita. Decerto, o “lar cristaliza-se como um lugar central por excelência e em toda a sua grandeza. Por um lado, por ser um refúgio íntimo, trançado por laços de afinidade e significados e, ao mesmo tempo, impregnado por experiências do passado e do presente [...]” (MELLO, 2014, p. 34). A valorização do poético e do imaginário na teoria desenvolvida por Bachelard faz da análise espacial um acervo teórico que caracteriza profundamente o desvelo íntimo do ser, seja qual for o local em que ele se encontra.

E compartilhando dessa mesma concepção teórica, o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan¹³ concebe a percepção do espaço pelo sujeito a partir da conexão eu-mundo mediada pela experiência do sentir. Dessa maneira, o geógrafo desenvolveu suas reflexões em torno da espacialidade geográfica voltando-se para análises que estabelecessem uma estreita ligação entre o espaço e as relações de afetividade e medo suscitadas pelos sujeitos que nele vivem, elaborando conceitos acerca da noção de espaço e de lugar¹⁴. Os seus desdobramentos teóricos se vinculam a quatro pilares fundamentais para a compreensão da espacialidade geográfica: percepção, atitude, valor e visão de mundo. Tendo em vista isso, Yi-Fu Tuan

¹³O arcabouço teórico desenvolvido por Gaston Bachelard serviu de inspiração para Yi-Fu Tuan à medida que o poeta operou sua “primeira indagação filosófica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a desenvolve, o verso ou por vezes a estância em que a imagem poética irradia formam espaços de linguagem que uma topoanálise deveria estudar” (BACHELARD, 2008, p. 12). Com isso, Yi-Fu Tuan se torna um pioneiro nos estudos geográficos com enfoque humanista, que até a década de 70 ainda não eram desenvolvidos de forma sistemática.

¹⁴O conceito de lugar na Geografia hoje é considerado fundamental, contudo “durante longo tempo foi utilizado pelos geógrafos para expressar o sentido locacional de um determinado sítio. Devido a essa definição foi relegado a um plano secundário em relação a outros conceitos espaciais como paisagem, espaço e território” (HOLZER, 2003, p. 113). Yi-Fu Tuan explora bem esse conceito, em uma perspectiva humanista, quando o relaciona à estabilidade existencial, ao repouso do ser.

argumenta que “as mais intensas experiências estéticas da natureza possivelmente nos apanham de surpresa. A beleza é sentida, como o contato repentino com um aspecto da realidade até então desconhecido” (TUAN, 2012, p. 108). Nesse caso, o alcance da imagem pelo sujeito em sua plenitude e aparição súbita, desprendida de qualquer associação temporal e conhecimento prévio, vislumbra a acepção do fenômeno por meio da intencionalidade humana, ou seja, o caráter intencional é a “necessidade da consciência de existir como consciência de outra coisa que não ela mesma” (SARTRE, 2005, p. 57). Deslocamos, assim, nossa atenção do objeto externo para o sujeito que a observa, focando na operação cognitiva posta em ação no ato contemplativo, conforme explicado anteriormente.

A percepção aliada ao saber cultural alarga as propriedades intelectuais do homem e possibilita o conhecimento não só de si mesmo, mas também do mundo que o cerca. Isso contribui para que o sujeito assuma uma atitude “que é primariamente uma postura cultural, uma posição que se toma frente ao mundo” (TUAN, 2012, p. 18), o que implica, conseqüentemente, em acúmulo de vivências intuitivas e “firmeza de interesse e valor” (TUAN, 2012, p. 19). A sistematização das atitudes e do aporte cultural faz com que o sujeito construa sua visão de mundo, que se constitui como uma “experiência conceitualizada” (TUAN, 2012, p. 19), que é, em grande parte, adquirida no convívio social.

A atribuição de um valor afetivo, tanto em nível individual quanto coletivo, a determinado espaço corrobora a manifestação de subjetividades identitárias no sujeito, a partir de sua localização geográfica no espaço e no tempo. Na obra *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2012), Yi-Fu Tuan assegura que:

[...] os seres humanos ostentam uma capacidade altamente desenvolvida para o comportamento simbólico. Uma linguagem abstrata de sinais e símbolos é privativa da espécie humana. Com ela, os seres humanos construíram mundos mentais para se relacionarem entre si e com a realidade externa. O meio ambiente artificial que construíram é um resultado dos processos mentais, de modo semelhante, mitos, fábulas, taxonomias e ciência. Todas essas realizações podem ser vistas como casulos que os seres humanos teceram para se sentir confortáveis na natureza. (TUAN, 2012, p. 31)

A compreensão da ordem simbólica do ambiente é operada de modo individual, pois cada sujeito traz consigo uma estrutura identitária construída a partir de suas vivências, memórias, culturas e conhecimento, que não estão ligados diretamente à racionalidade, mas atravessam o campo subjetivo, a partir das percepções e sensações de cada um na apreensão e no dimensionamento do mundo. O que interessa, portanto, aos seres humanos não é somente o aspecto físico do ambiente, mas principalmente a construção representacional despontada

no cerne da estrutura mental, ou seja, “pode se concluir que o conteúdo dos lugares é o mesmo conteúdo do ‘mundo’: ambos são produzidos pela consciência humana e por sua relação intersubjetiva com as coisas e os outros” (HOLZER, 1999, p. 70). Em outras palavras, o sujeito apreende em sua consciência o conteúdo dos lugares por onde passou e ressignifica mentalmente na relação engendrada com os outros e com o entorno. Seguindo esse raciocínio, Yi-Fu Tuan teoriza sobre a categoria espacial levando em consideração o “pensar” e o “sentir” do sujeito no ambiente, sob a perspectiva da experiência humana. O geógrafo humanista explica que as vivências cotidianas do homem e seus constantes deslocamentos reforçam as elucidações teóricas em torno da definição dos conceitos de espaço e lugar, caracterizando-os como dimensões que se relacionam dialeticamente.

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locacionais do espaço. As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que a localização se transforme em lugar (TUAN, 1983, p. 6).

A relação do sujeito com o espaço e o lugar no plano existencial demonstra os conflitos decorrentes das relações sociais, históricas e afetivas tecidas no âmago das experiências. Isso quer dizer que o “lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (TUAN, 1983, p. 3). A condição humana exige, a um só movimento, a concepção de espaço e lugar enquanto categorias que se interpenetram.

Uma vez que o tempo não pode ser divisível ontologicamente, chamamos atenção à ideia de que os deslocamentos do homem operam no sentido de construir “espaços e lugares forjados existencialmente no curso de horas, dias, por conta da feiura ou beleza, do inesperado, do descortinar de pontos paradisíacos ou em decorrência de acontecimentos desoladores ou de agradabilidade” (MELLO, 2014, p. 34-35). Essa constante descontinuidade da marcação temporal engendra na consciência humana, ainda que de forma existencial, a cadência momentânea que sucumbe o homem na cristalização do espaço e do lugar. Livia de Oliveira esclarece na obra *Qual o espaço do lugar?* (2014) que a:

[...] familiaridade com dada porção do espaço, pela experiência, faz torná-la lugar. Pois espaço e lugar são designações do nosso cotidiano, indicando experiências triviais, do dia a dia. Não há necessidade de fazer um esforço consciente para

estruturar nosso espaço, uma vez que esse espaço em que nos movemos e nos locomovemos, integrante de nossa vida diária, é de fato nosso lugar. Conhecemos o nosso lugar; cada um tem seu lugar. Assim sendo, onde vivemos, nossa residência, nosso bairro inteiro, se tornam um lugar para nós. A própria pátria, vista como nosso lar, afetivamente se torna um lugar (OLIVEIRA, 2014, p. 11).

Podemos pensar, portanto, que a noção de espaço e lugar, sob uma perspectiva humanista, está vinculada ao tempo. E isso, de fato, consubstancia um movimento particular imbricado ao sujeito. A experiência no espaço está condicionada à noção de tempo e associada, inevitavelmente, à dimensão subjetiva do corpo perceptível pelos sentidos humanos. O espaço não percebido pelo sujeito conjectura apenas uma demarcação geográfica objetiva. Contudo, o lugar é o espaço afetivamente transformado pelo indivíduo em sua arquitetura subjetiva. O seu significado é construído em consonância com o tempo vivido. Yi-Fu Tuan explica que:

[...] “sentir” um lugar leva mais tempo: se faz de experiências, em sua maior parte fugazes e pouco dramáticas, repetidas dia após dia e através dos anos. Conhecer um lugar [...] certamente leva tempo. É um tipo de conhecimento subconsciente. Com o tempo nos familiarizamos com o lugar, o que quer dizer que cada vez mais o consideramos conhecido (TUAN, 1983, p. 203).

De posse desse pensamento, podemos argumentar que a sucessão de experiências fugazes vivenciadas pelo sujeito em determinado espaço fará dele, conseqüentemente, um lugar. Isso explica o fato de o projeto existencial do homem estar fadado contingencialmente à busca por lugares, à intensa transformação do espaço em intimidade existencial. E é justamente esse “lugar experienciado como aconchego que levamos dentro de nós” (OLIVEIRA, 2014, p. 18), ou seja, na intensa travessia pelo mundo a referência daquilo que seja nosso lar sempre nos acompanha. Podemos afirmar, então, que o espaço se traduz pela liberdade, ao passo que a compreensão de lugar está intimamente ligada à existência do homem. Ou melhor, o lugar abriga a essência do indivíduo e todas as suas implicações psicológicas, conforme elucida o teórico Edward Relph (2014):

Lugar não é meramente aquilo que possui raízes, conhecer e ser conhecido no bairro; não é apenas a distinção e apreciação de fragmentos da geografia. O núcleo do significado de lugar se estende, penso eu, em suas ligações inextrincáveis com o ser, com a nossa própria existência. Lugar é um microcosmo. É onde cada um de nós se relaciona com o mundo e onde o mundo se relaciona conosco. O que acontece aqui, neste lugar, é parte de um processo em que o mundo inteiro está de alguma forma implicado. Isso é muito existencial e ontológico (RELPH, 2014, p. 31).

Na operação dessa dialética entendemos que o homem e o lugar possuem uma relação singular, ontológica. Não há como pensar no lugar sem fazer nenhuma conexão com o indivíduo que nele se situa, pois só existe ideia de lugaridade quando há um envolvimento profundo e existencial do sujeito com o seu entorno. Contudo, podemos pensar na concepção de lugar sob dois pontos de vista: a ideia de lugar-sem-lugaridade e o lugar enquanto circunstancialidade. Em um nível mais complexo, um lugar-sem-lugaridade confirma-se quando sentimos que o lugar não abriga totalmente a ideia de lugaridade, ou seja, não promove uma uniformidade singular no que se refere aos elementos (coisas, atividades e significados) que o compõem. Para um melhor entendimento, Edward Relph explica que “não importa quão forte seja o espírito de lugar, este possuirá alguns aspectos de ausência-de-lugaridade compartilhados com outros lugares” (RELPH, 2014, p. 25). Como exemplo, imaginemos o ambiente da escola, apesar de determinar uma reunião afetiva entre os sujeitos que a ocupam, intuímos que esses mesmos elementos podem ser encontrados em outras escolas, legitimando o argumento de que “a identidade de alguma parte não é ser lugar nem ausência de lugaridade, mas a expressão do equilíbrio entre particularidade e uniformidade” (RELPH, 2014, p. 25). Desse modo, podemos compreender a ideia de “lugar pela ausência, tanto quanto pela presença” (RELPH, 2014, p. 25).

Por outro lado, se pensamos no lugar enquanto essência do homem há que refletimos sobre o ritmo acelerado que ele vive em nosso tempo. O lugar enquanto circunstancialidade se desdobra na medida em que o sujeito funda sua existência, nas mais diversas situações. Se o tempo é fugaz e o espaço é liberdade, não podemos de forma alguma afirmar que a lugaridade só se consolida quando temos algo estático, imutável. A esse respeito, Edward Relph explica que:

Referindo-se à própria forma de ser-e-estar-no-mundo, lugar é inalienável e, portanto, permanece como fundante da nossa experiência contemporânea, independente das transformações socioespaciais. Longe de ser estático, ele é dinâmico, pois corresponde à própria essência do ser, que é igualmente viva (RELPH, 2014, p. 230).

A essência, apesar de ser o fundamento de nossa existência, não se perde no declínio dos movimentos do ser pelo mundo, pelo contrário, confirma a tese de que o lugar é inalienável e o essencial algo vivo e dinâmico e que corresponde ao projeto existencial do homem em seu itinerário autêntico, movido sempre pelo exercício constante de sua perpétua liberdade. Como se pode perceber, tanto a Fenomenologia quanto o Existencialismo influenciaram no desenvolvimento das teorias espaciais propostas por Yi-Fu Tuan.

Nessa mesma concepção teórica de apreciação da espacialidade, o geógrafo Eric Dardel também encontrou suporte epistemológico nas ideias filosóficas e fundamentou suas propostas teóricas no próprio domínio da Geografia, que contribuiu para alargar e dar mais complexidade às análises do espaço geográfico. A noção de paisagem adquiriu outra visão nos seus estudos. Em sua obra *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (2015), Eric Dardel pontua que:

A paisagem é a geografia compreendida como o que está em torno do homem, como ambiente terrestre. Muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos (DARDEL, 2015, p. 30).

Ao mesmo tempo que analisa a paisagem enquanto horizonte poético¹⁵ ao alcance do olhar do homem, ele inclina o seu pensamento para o delineamento da composição da natureza no espaço ficcional, trazendo à tona a concepção do que seja o “estar no mundo”. Sua abordagem volta-se para a complexidade da vinculação entre sujeito e objeto, a partir do aprofundamento acurado dos modos de percepção do mundo. O homem sente-se ligado à Terra e realiza-se em sua existência através da vinculação com o terrestre. O espaço geográfico não é apenas uma localização espacial/temporal, mas um mundo existencial onde são rearranjadas as dimensões afetivas e intelectuais do sujeito, marcado por valores heterogêneos e direções significativas.

[...] espaço terrestre aparece como a condição de realização de toda realidade histórica, que lhe dá corpo e assinala a cada existente o seu lugar. É a Terra que, podemos dizer, *estabiliza* a existência. No ritmo da vida, ela traz o elemento de repouso e de abrandamento que modera sua inquietude e tensão. [...] A Terra é, por excelência, para o homem, como o destino a *circunstância* (*circumstare*), aquilo que se ergue à sua volta e mantém sua presença como engajamento no Ser (DARDEL, 2015, p. 43, grifos do autor).

A paisagem percebida é construída simbolicamente pelo sujeito, que a visualiza em sua manifestação objetiva e depois a organiza de modo sistemático e metafórico em sua consciência, integrando a essa estrutura conceitual o conteúdo manifesto de suas experiências e memórias, a sensibilidade do seu “sentir”. Isso revela que a “paisagem consiste na

¹⁵É importante enfatizar que o conceito de paisagem está condicionado ao modo de percepção do sujeito a qualquer manifestação paisagística que o seu olhar alcance, não se restringindo apenas a ambientes naturais, como num primeiro momento o senso comum pode acusar, mas a qualquer tipo de ambiente, quais sejam rurais, urbanos, campestres, florestais, entre outros. Em última análise, no texto literário a noção de paisagem não se limita também somente às paisagens campestres retratadas pelos textos poéticos em particular ou um referente bucólico, mas engloba toda e qualquer imagem de mundo intimamente ligada à experiência de um autor.

manifestação do movimento interno do mundo. Ela não se fecha em si mesma, antes estende o olhar para um além, para a abertura do sentido e da história, da cultura enfim” (FEITOSA, 2016, p. 42). Há, então, um contorno subjetivo que une paisagem e sujeito, mundo e existência, operado na dualidade ser/estar do indivíduo. Para além da geometria espacial, o desnudamento da paisagem, tanto geográfica quanto ontológica, é atravessado pela experiência humana.

Reportando-nos à questão existencial do homem e seu “estar-no-mundo”, a paisagem reflete e torna-se reflexo humano. Eric Dardel dá ênfase à ligação intrínseca do sujeito com a natureza, de forma que desse encontro desponta o fundamento da existência humana. Contudo, o geógrafo aprofunda essa dialética ao se apropriar da filosofia heideggeriana, concebendo que o “espaço geográfico é incompreensível se não o recolocamos no quadro de uma reflexão sobre o ser-no-mundo do homem” (HOLZER *apud* DARDEL, 2015, p. 114-115). O geógrafo chama atenção para o fato de a Geografia Humanista Cultural não considerar a natureza em si como elemento isolado, mas ponderar as relações humanas tecidas nesse espaço e suas implicações práticas, afetivas e simbólicas, apropriando-se, desse modo, do conceito heideggeriano do *Dasein*¹⁶, base filosófica que permeia sua teoria.

A Terra torna-se, obedecendo a essa aceção, não só um espaço habitável, mas o lugar onde se manifesta a relação do homem consigo mesmo, com os outros e com o mundo, indo além do aspecto físico, ou seja, um ambiente “no qual se pode habitar e desenvolver sentimentos e emoções” (OLIVEIRA, 2014, p. 12). A concretude da espacialidade atualiza o sujeito em sua existência comportando em sua materialidade geográfica uma temporalização, uma história e um acontecimento vividos por ele em um dado momento. Como bem aponta o referido teórico, a partir de uma interpretação fenomenológica, a relação intersubjetiva

¹⁶Eric Dardel se fundamentou nessa concepção filosófica para conceber teoricamente o fato de o homem está ligado diretamente a terra, de uma maneira ontológica e existencial. Sobre o significado da expressão “Heidegger muitas vezes qualificou esse termo de intraduzível, tornado insípido por seus contemporâneos, e, entretanto, tão essencial ao existencialismo. Ele designa o homem, a realidade humana, ou ainda a presença do ente humano ao ser, considerando que somente o homem é susceptível de o interrogar e de lhe dar a capacidade de ‘ser-aí’. Em outros termos, o *Dasein* é a própria possibilidade para o homem de interrogar o ser, ao mesmo tempo que a condição para que o ser esteja presente e seja interpretável. Mas não se pode compreender tal definição senão colocada em seu contexto. O homem é *Dasein* naquilo que *ele faz ser o ser*: se este último não é compreensível senão dentro de uma temporalidade, se se quiser, com Heidegger, renunciar a este como substância, então o *Dasein* é ‘o lugar dimensional, o espaço de desenvolvimento próprio, o campo de manifestação’ do ser. Ora, não pode haver compreensão do ser senão em pleno desenvolvimento, ou seja, em ato. O *Dasein*, assim definido, é confrontado, no mundo, a duas estruturas. Uma é o que torna possível a ação na existência (o vivido), a outra é aquilo pelo quê o mundo se oferece à ação. As condições de possibilidades da ação e as condições de realização dessa ação (dois modos de ser) oferecem-se ao homem. Isso equivale a apreender o homem como projeto enquanto via de acesso ao ser” (HUISMAN, 2001, p. 103-104, grifos do autor). Sartre ainda explica que a condição do *Dasein* se arquiteta como uma “relação transcendente com o Outro como constituinte de meu próprio ser, do mesmo modo como descobri que o ser-no-mundo mede minha realidade humana” (SARTRE, 2011, p. 317).

operada entre sujeito e objeto torna-se uma, um não existe sem o outro e vice-versa. E é dessa forma que se constrói a existência do sujeito no mundo, sempre associada com o espaço habitado. As constantes trocas operadas entre sujeito e o ambiente que o cerca evidenciam o reconhecimento da objetividade, tendo em vista a estrutura e disposição de seus elementos geográficos, vinculados à percepção subjetivista, resultado das inúmeras experiências vivenciadas pelo homem em determinado lugar.

Desse modo, temos em Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan e Eric Dardel propostas teóricas de análise da espacialidade, fundamentadas, sobretudo, na vivência humanística. E se a teoria bachelardiana dialogava com a Literatura, os estudos dos referidos geógrafos humanistas encontram amparo no texto literário, à medida que a linguagem poética descreve experiências suscitadas entre os personagens e o cenário romanesco, ou seja, “quando a paisagem, ou o espaço, torna-se parte integrante da trama e não apenas um necessário pano de fundo” (CORRÊA, 2012, p. 39). E é essa relação proveitosa entre Literatura e Geografia que será explorada logo mais adiante, servindo como fio de Ariadne na condução ao conhecimento das paisagens geográficas e existenciais percorridas pelos personagens na obra *A cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão, movido pela incessante busca de compreender a si mesmo e o mundo que o cerca.

2. LITERATURA E GEOGRAFIA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

2.1 Paisagens geográficas e literárias: modos de ver e pensar

A investigação da escrita em sua poeticidade espacial considera as dimensões histórica, política e afetiva relacionadas à vivência dos personagens. Sujeitos ficcionais e mundo estão intimamente relacionados e consubstanciam-se dialeticamente na instância narrativa, entrecruzando paisagens literárias e geográficas e permitindo, desse modo, a leitura do invisível, do implícito. Nesse sentido, em meio às reverberações em torno da circunscrição da terra, em seu aspecto cultural e humano no mundo ficcional, não podemos deixar de mencionar os fragmentos literários de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa¹⁷, publicados no *Livro do Desassossego* em 1982 – momento de grande efervescência cultural e cenário de experimentalismos literários. Atentemo-nos para o excerto transcrito:

Nunca desembarcamos de nós. Nunca chegamos a outrem, senão outrando-nos pela imaginação sensível de nós mesmos. As verdadeiras paisagens são as que nós mesmos criamos, porque assim sendo deuses delas, as vemos como verdadeiramente são, que é como foram criadas (PESSOA, 2006, p. 156).

Ao evocar poeticamente a relação existencial que há entre sujeito e mundo, o poeta arquiteta uma estreita ligação entre o eu-lírico e as paisagens, mediada pela imaginação sensível do homem. Segundo a compreensão do texto, as verdadeiras paisagens, para usar as palavras do heterônimo pessoano, são reflexos do modo como o ser humano vê, percebe e sente a realidade que o circunda. O eu-lírico cria conscientemente, através de seu horizonte, as imagens do mundo e articulam-nas conforme a sua experiência subjetiva, desnudando suas paisagens existenciais e geográficas. De posse dessa inspiração surge a voz da poetisa contemporânea Sophia de Mello Breyner e Andresen anunciando a sua poesia do Mar, conforme os versos ilustram:

De todos os cantos do mundo

¹⁷Fernando Pessoa sacralizou-se como o poeta que escreve de maneira perscrutadora sobre a sua terra, revisitando Lisboa em todas as nuances que o binômio sujeito-mundo pode abarcar, sobretudo em suas relações ontológico-existenciais, como se ratifica no poema do heterônimo Álvaro de Campos que serve de mote para a proposta de pesquisa que aqui se delinea: *Lisbon Revisited* (1926).

Amo com um amor mais forte e mais profundo
Aquele praia extasiada e nua
Onde me uni ao mar, ao vento e à lua.

(ANDRESEN, 2001, p. 10)

As imagens poéticas do mar revelam o claro movimento da imensidão das suas águas e dão a vê a intensa subjetividade do eu-lírico diante da praia, lugar onde nutre um amor forte e profundo. Ignorando os cantos do mundo, a praia torna-se para o eu-lírico do poema o seu lugar no mundo, onde há o repouso de sua essência. Isso ilumina a unicidade com que paisagem e sujeito se relacionam: praia extasiada e nua e o eu-lírico em sua nudez existencial. Em outras palavras, o eu poético está equiparando-se aos elementos que compõem a paisagem, como se ele se sentisse um componente essencial dela também, e tudo se tornando, assim, uno.

E são justamente essas imagens poéticas da natureza que interessam à Geografia Humanista Cultural, e o texto literário, consubstanciado na relação do sujeito com o seu entorno, em toda a sua complexidade imaginária permite, por meio de sua criação artística, a coexistência do visível (a escrita) e do invisível (a poesia). Essa nova percepção dos geógrafos humanistas diante do texto literário começou a ser pensada a partir da década de 1970, quando o interesse sobre a paisagem despertava diversas discussões, principalmente no contexto europeu, onde houve intensificação dos estudos nessa área, fazendo emergir uma ciência geográfica que possibilitasse a inter-relação entre espaço, sujeito e cultura. Nesse momento, o interesse dos geógrafos pela produção literária¹⁸ alcançou relevância, pois eles passaram a conceber o texto ficcional como uma fonte de análise para os estudos sobre a paisagem.

Os estudos recentes da Geografia Humanista Cultural enfatizam o enfoque humanista na construção da noção espacial. Amparado por novas referências conceituais fundamentadas nos princípios fenomenológico-existenciais, esse conceito reorganiza a compreensão da realidade do mundo pelo viés humano e culturalista. Analisando o eixo teórico que permeia a sistemática filosófica dessa abordagem geográfica, a paisagem é por si mesma uma concepção que estrutura e dá significado ao mundo externo, que pode ser compreendida observando-se o comportamento do homem em relação à apropriação da terra. Nessa proposta metodológica há

¹⁸Sob esse aspecto, cabe afirmar que “este interesse manifestou-se, por exemplo, em três coletâneas, organizadas por Pocock (1981), Mallory e Simpson-Housley (1987) e Chevalier (1993), e no livro de Brosseau (1996), que se constitui em uma avaliação crítica e proposição metodológica sobre a produção geográfica a respeito da literatura como fonte para os geógrafos, seguindo-se um conjunto de interpretações efetivadas por ele mesmo sobre alguns romances” (CORRÊA, 2012, p. 39).

uma crescente visão da “metáfora da paisagem como ‘texto’, a ser lido e interpretado como documento social” (COSGROVE e JACKSON, 2007, p. 137) explicitando as dimensões histórica, social e afetiva inerentes aos espaços vivenciados, ilustradas anteriormente nos fragmentos literários. Nesse caso, tanto a geograficidade física quanto a escrita ficcional necessitam de metodologias de interpretação.

Da mesma forma, Edward T. Hall assevera na obra *A dimensão oculta* (2005) que o papel da narrativa literária, enquanto construto ficcional que manifesta a espacialidade geográfica, é colocar em pauta o olhar do escritor no processo representacional da realidade circundante.

Os escritores, como os pintores, costumam preocupar-se com o espaço. Seu sucesso na comunicação da percepção depende do uso de indicações visuais e de outras naturezas para transmitir graus diferentes de proximidade. À luz de tudo o que já tinha sido feito com a linguagem, pareceu-me possível que um estudo da literatura pudesse produzir dados sobre a percepção espacial em relação aos quais eu poderia verificar informações obtidas de outras fontes. A pergunta que eu me fazia era se poderíamos utilizar textos literários como dados em vez de simples descrições. Qual seria o resultado se, em vez de encarar as imagens do autor como convenções literárias, nós as examinássemos detidamente como sistemas de lembretes altamente padronizados que liberassem recordações? Para fazê-lo, era necessário estudar a literatura não apenas por prazer ou para compreender o tema ou enredo geral, mas atentamente, para identificar os componentes cruciais da mensagem que o autor fornecia ao leitor com a intenção de construir suas próprias sensações de espaço. É preciso lembrar que as comunicações se dão em muitos níveis; o que é pertinente num nível pode não sê-lo em outro (HALL, 2005, p. 118-119).

A narrativa ficcional, por meio da articulação meticulosa da linguagem, recria as experiências e as situações-limite vivenciadas pelo indivíduo em determinado contexto, materializadas no plano imaginário da obra, fazendo da mesma um material poético que propicia a reflexão de aspectos intrínsecos à existência do homem e seu estar-no-mundo. O modo como os escritores visualizam e apreendem a construção espacial desvela uma temporalidade acerca do espaço em que transitam e um movimento intrínseco da subjetividade humana, ou seja, a escrita literária demarca os espaços circunscritos a partir de um determinado olhar. O espaço físico une-se à subjetividade dos sujeitos ficcionais e acaba por revelar não só as paisagens geográficas, mas também as paisagens ontológicas. O texto funciona como uma instância segundo a qual os diferentes olhares se corporificam (autor e leitor) para fazer extravasar as diferentes nuances que um lugar pode adquirir, a partir dos distintos modos de ver e sentir inerentes a cada sujeito, alinhando-se, dessa forma, ficcionalidade e representação espacial. No que se refere a esse aspecto, Michel de Certeau pontua em sua obra *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (1994) que:

[...] as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais. Com toda panóplia de códigos, de comportamentos ordenados e controles, elas regulam as mudanças de espaço (ou circulações) efetuadas pelos relatos sob a forma de lugares postos em série lineares ou entrelaçadas: daqui (Paris) a gente vai para lá (Montargis); este lugar (um quarto) inclui outro (um sonho, uma lembrança); etc. Além disso, representados em descrições ou figurados por atores (um estrangeiro, um cidadão, um fantasma), esses lugares estão ligados entre si de maneira mais ou menos firme ou fácil por “modalidades” que precisam o tipo de passagem que conduz de um lugar a outro: pode-se atribuir ao trânsito uma modalidade “epistêmica”, referente ao conhecimento [...] Entre muitas outras, essas observações apenas esboçam com que sutil complexidade os relatos, cotidianos ou literários, são nossos transportes coletivos [...] (CERTEAU, 1994, p. 199-191).

A linguagem literária torna-se dinâmica e estabelece com a realidade geográfica uma relação de verossimilhança, deixando transparecer os aspectos históricos, sociais e ideológicos de determinada época. A ordenação dos movimentos espaciais percorridos pelo sujeito e suas experiências visuais alcançam representação¹⁹ por meio do discurso literário, que reconstrói, para além da dimensão física, as estruturas geográficas. Isso acaba por conferir ao texto literário um caráter fluido, ou seja, cada leitor amparado por seu repertório cultural ressignifica valores e amplia sua visão de mundo através do contato com o fragmento ficcional.

Por outro lado, é importante lembrar que na Teoria Literária não há estudos aprofundados sobre a categoria espacial. O crítico literário Antonio Dimas argumenta na obra *Espaço e romance* (1985) que “no quadro de sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do espaço ainda não encontrou receptividade sistemática” (DIMAS, 1985, p. 6). E continua explicando que as especulações sobre o espaço na Literatura ocorrem em um nível mais filosófico e psicanalítico, principalmente quando se trata dos estudos de Gaston Bachelard que “une rigor científico e experiência pessoal nunca descartada, confluindo ambos

¹⁹A ideia de representação literária merece especial atenção pois está inteiramente relacionada ao aspecto cultural e, conseqüentemente, à Geografia Humanista. Para o crítico literário Luiz Alberto Brandão “a consequência mais imediata da abordagem culturalista é a retomada da noção de literatura como *representação*, ou seja, a revalorização da perspectiva mimética. A literatura, que deixa de ter qualquer privilégio em relação à totalidade dos discursos atuantes na sociedade, justifica-se como objeto de análise apenas à medida que se oferece como arena onde os vetores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam” (BRANDÃO, 2013, p. 30, grifo do autor). Já para os teóricos René Wellek e Austin Warren a noção de representação na literatura se apresenta da seguinte forma: “o artista exprime a verdade – e também, necessariamente, as verdades históricas e sociais. As obras de arte oferecem ‘documentos *porque* são monumentos’. Postula-se uma harmonia entre o gênio e o seu tempo. O caráter de ‘representativo’ e da ‘verdade social’ é, por definição, efeito e causa do valor artístico. [...] A literatura não é realmente um reflexo do processo social, mas sim a essência, o resumo e o sumário de toda a história” (WELLEK e WARREN, 1962, p. 119, grifo dos autores). Os escritores constroem representações literárias de acordo com o modo como compreendem a realidade que os cerca, procurando transpor para a narrativa literária as verdades históricas e sociais de acordo com o seu ponto de vista.

os vetores para associações surpreendentes e reminiscências arquetípicas do ser humano” (DIMAS, 1985, p. 44).

Isso talvez se justifique pelo fato de nas narrativas literárias, especialmente o romance tradicional praticado no século XIX e início do século XX, o espaço ser visualizado apenas como demarcações geográficas, em que há somente a circunscrição do cenário em que acontecem as ações na diegese textual, ou enquanto metáfora do estado de espírito dos personagens. Desse modo, a descrição espacial encontra-se erigida conforme o ritmo dos acontecimentos individuais e coletivos, sem fazer nenhuma relação dialética e existencial entre sujeito e espaço, sendo este um elemento puramente composicional. Contudo, nos escritos contemporâneos, a espacialidade geográfica alcança notoriedade e é engendrada no plano ficcional a partir da vinculação entre sujeito e mundo. Os teóricos Luiz Alberto Brandão e Silvana Pessoa de Oliveira na obra *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (2001) explicam que:

Na narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto. No entanto, há, em determinados relatos, a preponderância do espaço sobre o tempo – preponderância que pode, eventualmente cancelar toda memória, toda história, colocando em xeque a própria identidade do sujeito. As coisas existem apenas no espaço, estabelecem distâncias entre si, espalham-se formando grandes extensões. Detecta-se a necessidade de desterritorializar-se, não pertencer a lugar nenhum, estar em trânsito permanente (BRANDÃO e OLIVEIRA, 2001, p. 81-82).

Com isso, acentua-se a problematização da categoria espacial²⁰ na tessitura literária contemporânea, permitindo a abertura e o questionamento de outros espaços, quais sejam – afetivos, identitários, existenciais, culturais, ideológicos, entre outros – resultantes das intensas transformações pelas quais tem passado o homem atual. A construção espacial na narrativa passa a ser analisada enquanto elemento ativo. Com isso, pretende-se aqui delinear a correlação erigida entre os dois campos do saber – Literatura e Geografia – com o intuito de preencher as lacunas decorrentes das mudanças estabelecidas na sociedade contemporânea, voltando-se para a complexidade do “viver entre as gentes” e para as relações tecidas no âmbito espacial. Observando as peculiaridades de cada disciplina podemos apreender que a Geografia Humanista Cultural apoia-se no texto literário para refletir sobre a relação do

²⁰Há muitas discussões teóricas recentes em torno dessa problemática no que concerne à crítica literária, procurando dar uma ênfase maior a esse elemento narrativo.

homem com as diversas paisagens, conforme explicam Eduardo Marandola Júnior e Livia de Oliveira (2013):

Não é de hoje que os geógrafos apontam o valor da literatura para o conhecimento geográfico. Este interesse original se dá pelo que os romances tinham de realidade, de conhecimento sobre os lugares e regiões. Tanto na descrição da paisagem e dos costumes dos lugares quanto de processos físicos (como a desertificação, os ritmos climáticos, os eventos extremos, o solo e o relevo). Fascinava os geógrafos do século XIX e da primeira metade do século XX a capacidade de muitos escritores de descrever as regiões e lugares que os próprios geógrafos, muitas vezes, ainda não tinham estudado (MARANDOLA JR e OLIVEIRA, 2013, p. 124).

No tocante a esse ponto, a Literatura resgata, valoriza e apreende a experiência humana por meio da narrativa ficcional, desnudando o posicionamento do escritor frente ao mundo, na linha tênue entre a realidade e a ficção. Para tanto, os estudos relacionados no contexto interdisciplinar entre Literatura e Geografia são complexos e recentes. Contudo, atualmente há um considerável número de trabalhos e pesquisas acadêmicas sendo desenvolvidos tanto por pesquisadores da área de Letras quanto por geógrafos. Na obra *Geografia e Literatura: ensaios sobre a geograficidade, poética e imaginação* (2010), os geógrafos humanistas Eduardo Marandola Júnior e Lúcia Helena Batista Gratão enfatizam que:

Esta nova aproximação quer mais do que identificar elementos “reais” na descrição das paisagens e dos lugares. Quer estabelecer um entrelaçamento de saberes que se tecem também pelos fios de entendimento da espacialidade e da geograficidade, enquanto elementos indissociáveis de qualquer narrativa ou manifestação cultural (MARANDOLA JR e GRATÃO, 2010, p. 09).

No âmbito desse cotejo interdisciplinar, que intenta responder a questionamentos que não se limitam apenas a uma área do saber, Literatura e Geografia estão em constante diálogo. No entanto, é preciso considerar que, em uma análise interpretativo-analítica de obras literárias que envolve o entrelaçamento de conhecimentos díspares, há interesse por buscar o equilíbrio entre os aspectos teóricos relacionados à Geografia Humanista Cultural manifestados no texto literário, respeitando as particularidades que o singularizam como forma de expressão artística da realidade. Com o objetivo de atender a essa proposta metodológica, é fundamental compreender que para “fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um ‘assunto’ e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos” (BARTHES, 1988, p. 99). A conexão de ambas as disciplinas possibilita o surgimento de

novas concepções do conhecimento humano, elucidando indagações sobre o espaço vivido a partir do fragmento literário, mas respeitando as peculiaridades de cada uma.

Além disso, é preciso estar atento ao fato de que, em uma abordagem interdisciplinar como esta, não serão colocados em confronto dois pontos de vista – o do geógrafo e o do romancista – mas serão analisados os elementos conceituais geográficos que despontam na estrutura literária, arquitetando, dessa maneira, pontos que convergem para o texto ficcional, enquanto representação da espacialidade. Nesse contexto, Literatura e Geografia tendem para um mesmo ponto: desvelar a experiência humana no contexto espacial por meio do texto literário, ressaltando os seguintes fatores inerentes a ambas: o caráter simbólico, a perspectiva cultural e os modos de ver e apreender a realidade.

Sendo assim, os intensos deslocamentos que o leitor opera no momento da leitura e interpretação do texto literário são carregados de operações simbólicas, pois, ao mesmo tempo que ele lança um olhar sobre os elementos intrínsecos da narrativa, volta-se para a concretude do mundo real, ressignificando seus valores e posicionamentos. Esse processo cognitivo é possível por conta do aspecto plurissignificativo da linguagem literária, pois “[...] quando se trata de refletir sobre a percepção e sobre o sentido da percepção do espaço, as obras literárias são fontes privilegiadas: por seu caráter imaginário e mimético, elas se mostram capazes de evocar ‘a contribuição perpétua’ da corporeidade do sujeito” (SOETHE, 2007, p. 222).

No que concerne ao aspecto cultural, a obra literária reflete as concepções de espaço, lugar, discurso e ideologia de um dado momento ao demonstrar e temporalizar aspectos intrínsecos a determinado povo em seus fatores históricos, identitários e culturais. As paisagens descritas na superfície literária trazem consigo não somente aspectos geográficos visuais, mas também fatores culturais, presentes na arquitetura interna do texto, além de desvelar o contexto histórico em que a obra foi produzida. Assim, espaço e cultura estão homogeneizados, podendo ser visualizados na obra ficcional através da descrição dos aspectos físicos e geográficos e no registro dos costumes e dados culturais específicos de determinado grupo social.

As práticas sociais estabelecidas pelos personagens nas narrativas literárias problematizam condicionamentos recíprocos e no compartilhamento de espaços comuns aos sujeitos. A relação entre espaço, cultura e sujeito na corporificação linguística ficcional ressoa ecos na estrutura interna do texto literário e aponta para uma vinculação com o mundo exterior, tendo a obra o contexto real como referência.

[...] para expressar o infinito do mundo, percebido e imaginado, o autor pode recorrer também a um número infinito de recursos estilísticos e, assim, podem ser muito diversas as configurações adotadas e as relações estabelecidas por esse elemento na composição literária. [...] o espaço em relação à obra pode originar ao mesmo tempo referências geográficas, sociais ou históricas, ou ainda contemplar diferentes instâncias existenciais ou ontológicas (BARBIERI, 2009, p. 107).

Observando o fragmento acima, podemos perceber que a representação do espaço geográfico no construto literário se configura, de forma implícita, ancorada nas vivências do autor. A maneira como ele transporta as suas impressões culturais para o universo ficcional, perceptíveis na ordenação simbólica da linguagem literária, demonstra a representação cultural de diversos mundos e formas distintas de apreensão da realidade, deflagradas em determinado contexto histórico. Nesse sentido, “o contexto cultural, ideológico e político inclui valores, interesses, mentalidades, desejos, sonhos e, neste complexo universo, estão por trás padrões espaciais, formas espaciais criadas também por estas motivações que impulsionam os sujeitos e movem os atores” (BASTOS, 2013, 4). Cabe, então, compreender que o fenômeno literário carrega em seu materialismo linguístico o posicionamento do escritor frente aos dilemas do seu tempo e suas concepções a respeito da espacialidade geográfica.

Em relação à Geografia Humanista Cultural, o olhar se volta para o homem como ser que, atrelado à sua individualidade e cultura, vivencia e constrói o espaço, corroborando o argumento de que o modo de perceber a espacialidade pelo sujeito encontra-se alicerçado em suas bases culturais, ou seja, ele “o dirige e ordena segundo sua vontade” (TUAN, 1983, p. 40). Com isso, “estamos bem conscientes de que os povos, em diferentes épocas e lugares, construíram seus mundos de maneira muito diferente” (TUAN, 2012, p. 31). Cultura e percepção encontram-se enraizadas na experiência imagética.

E como o texto literário é uma forma de expressão artística e cultural, o leitor, ao se confrontar com as narrativas ficcionais, transcende os códigos linguísticos e faz associações mentais, elaborando questionamentos e confrontando ideias. O modo de perceber a representação do espaço geográfico na obra literária depende do arcabouço cultural do leitor, pois o processo de ordenação simbólica está conectado às experiências do sujeito no ato da leitura, desmistificando posições e possibilitando mudanças de valores. Além disso, a percepção simbólica faz com que o leitor atravesse a organização linguística textual e alcance uma imagem subjetiva dos espaços recriados na tessitura literária.

[...] a literatura costuma interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na *concretude* dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de

chamar a atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido. Trata-se, assim, de questionar a crença de que estabelecemos uma relação *direta*, estritamente direta, com o mundo que está à nossa volta. Não existe olhar isento: quando abrimos nossos olhos, mesmo quando não há um desejo ou um interesse explícito de ver algo, projetamos significados naquilo que vemos. Tais significados não são puramente individuais, mas condicionados por um *certo modo de olhar* que é cultural. [...] Nossa percepção do espaço físico é, assim, mediada por valores. A literatura é capaz de mostrar que esses *valores* não são imutáveis, podem ser constantemente repensados (BRANDÃO e OLIVEIRA, 2001, p. 69).

Quando se trata de texto literário, enquanto estrutura verbal que contém uma extensa rede de significados, as possibilidades simbólicas alargam-se em virtude da complexidade interpretativa que o permeia. Sendo a percepção do espaço físico mediada por valorações culturais, vislumbrar as paisagens descritas nas obras artísticas constitui “habitar o mundo e habitar a escrita, com reflexão cultural, social e estética a partir de experiências de sujeitos individuais ou coletivos” (ALVES, 2013, p. 192).

2.2 Novos desdobramentos estéticos: o escritor e a terra

Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade [...]

José Saramago²¹

Analisando com agudeza o pensamento de Maurice Blanchot ao asseverar que “a narrativa está ligada à metamorfose [...] aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário” (BLANCHOT, 2013, p. 11) lembramos que as palavras fictícias de José Saramago concretizam-se poeticamente, pois desnudam-se de seu sentido literal e alcançam um significado metafórico. O experimentalismo literário, tão em voga desde o Neorrealismo, torna-se solo fértil para que os escritores exerçam de modo “libertador” o seu ofício. Isso é visível no modo como cada um apropria-se de fatos recentes da História Portuguesa para produzir material fictício impetrando a travessia do real ao imaginário. Com isso eles dão a entender que a partir da narrativa literária é possível questionar verdades cristalizadas, tendo como instrumento revolucionário somente as palavras. É a partir dessa ideia que iremos nos aprofundar sobre as especificidades do romance português contemporâneo antes e depois da conflagração emblemática que marcou o país em 1974.

²¹SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 62.

Como toda revolução deixa marcas indeléveis, que ficam registradas tanto na cronologia histórica quanto na memória do povo que a viveu, é imprescindível atentar para o fato de que a ficção também registra esses acontecimentos de uma maneira bastante peculiar e profunda. As mudanças seguem registradas em todas as instâncias – políticas, sociais, ideológicas e artísticas – e operaram, e continuam a operar, de modo devastador no “modo de ser português”, que até então se camuflava de maneira intensa e homogênea perante a Europa e dentro dos limites do próprio país. As implicações pós-revolução descortinaram o efeito analgésico de autoglorificação portuguesa e trouxeram à cena problemas de ordem histórica, identitária e existencial, até então negligenciados pelos lusitanos.

O 25 de Abril veio, de facto, transformar a vida de cada um de nós, alterando instituições e formas de estar no mundo, componentes essas da nossa relação com a sociedade que profundamente incidem sobre o facto criativo e, no caso que agora nos interessa, literário (SEIXO, 1986, p. 48).

Em meio a todo esse extravasamento de metamorfoses, o aparelho cultural não passou despercebido e manifestou-se com todas as possibilidades artísticas e culturais possíveis. Sendo assim, o artifício poético e revolucionário dos escritores – a palavra – emergiu de forma suntuosa e coerente com a nova condição social, política e ideológica do país. É interessante observar que a Revolução dos Cravos abriu precedentes que colaboraram para o surgimento de um projeto literário renovador nas Letras Portuguesas. No entanto, esse fio estético já havia sido conduzido por outros escritores, em um movimento cultural que surgiu ao longo dos anos trinta e se concretizou aos quarenta, chamado de Neorrealismo.

A eclosão do movimento neorrealista esteve associada à resistência antifascista ao final da década de 1930. Colocou-se a nova tendência literária contra o “descompromisso” do movimento anterior, o Presencismo, e defendeu uma literatura “engajada”, voltada para os problemas concretos do país. A literatura deveria contribuir para a conscientização de questões político-sociais por parte do público-leitor e para caracterizar os problemas da estrutura política, econômica e social da sociedade portuguesa. [...] A ênfase conteudística teve uma justificativa histórica: veiculou informações normalmente censuradas pela imprensa e serviu de uma forma de resistência ao salazarismo (ABDALA JR, 2007, p. 298).

Nessa nova empreitada literária, contrária à concepção de arte pela arte, há que se mencionar nomes expressivos como Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado, Vergílio Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, Alves Redol, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fíama Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta, Ana Hartherly, dentre outros. Essa tendência abriu caminho para uma

abordagem literária diferenciada, que se alargaria no início do século XXI, sob o influxo do *nouveau roman*²².

Os anos 60 foram primordiais para a gênese de uma concepção artística sensível aos reais problemas da sociedade portuguesa, engendrando, a partir da narrativa contemporânea, uma consciência sobre a realidade inerente aos acontecimentos históricos que contrapõe-se à carga subjetiva dos sujeitos que testemunharam os contratempos oriundos da ditadura militar.

Em tempo, dois romances publicados em 1968 ilustram esse paradigma ficcional - *Bolor*, de Augusto Abelaira, e *O Delfim*, de José Cardoso Pires - que colocam em discussão uma maneira distinta de ser e estar no mundo, passando a questionar fatos e identidades em um contexto histórico marcado pela transitoriedade. É dessa época o surgimento de obras que inauguraram uma vertente mais intimista, recebendo influência, sobretudo, das correntes fenomenológicas e existencialistas, consubstanciado na poética de Vergílio Ferreira. Essa abertura artística propiciou discussões em torno do surgimento de uma corrente literária condizente com a realidade que até então se operava em Portugal.

Durante as décadas de 60 e 70 - período em que Portugal vivia a ditadura e as guerras coloniais - eram detectáveis, no interior da produção ficcional, duas forças contrárias e complementares: uma marcada pela coesão na forma romanesca e outra, em que sua dissolução era manifesta. O primeiro caso, em que a forma romanesca se encontra coesa, pode ser verificável em obras que em certa medida, dão continuidade ao neorrealismo e ao romance tradicional, em que o fundamento formal se apoia no enredo e na construção de um simulacro (obviamente ficcional) do mundo real: era, ainda, uma questão de representação e de mimese. A segunda vertente, em que a forma romanesca beira à dissolução, é mais interessante como objeto de investigação, pois constituirá o paradigma do romance da década de 80 (BRIDI, 2007, p. 75).

A coexistência das duas vertentes literárias explica a transformação gradativa pela qual passou a escrita portuguesa desde a década de cinquenta até o pós-74. Os escritores neorrealistas burlavam a censura a que estavam submetidos, acentuando, dessa maneira, a preocupação em resistir à opressão salazarista, e, com isso, os escritos mais combativos iam aparecendo aos poucos no cenário literário. Como se pode perceber, a censura não só dificultou a divulgação das obras, mas também serviu de limitação à manifestação criativa dos autores. Por esse motivo, é compreensível que diversos críticos literários, a exemplo de Carlos Reis, Eduardo Lourenço, Suely Fadul, Maria Alzira Seixo, Benjamin Abdala Júnior, Álvaro

²²A expressão *nouveau roman* caracteriza as literaturas experimentais europeias, em especial a do “novo romance” francês, e a novelística norte-americana, que surgem obedecendo ao discurso literário exigido nas novas produções, utilizando-se de mecanismos linguísticos inovadores ao se processar criativamente a construção poético-literária, tanto da poesia quanto da prosa.

Cardoso Gomes e Maria Aparecida Santilli reservem importância fundamental ao acontecimento revolucionário de 1974, pois, desde então, houve a livre circulação de ideias e pensamentos em todos os sentidos na sociedade portuguesa, inclusive na expressão literária.

Além disso, a Revolução dos Cravos marca cronologicamente e de forma “libertária” o advento de um processo norteador no trajeto das Letras Portuguesas, uma vez que o pendor criativo dos artistas, fraturado pelas instâncias opressoras da ditadura, passou a não encontrar nenhuma espécie de resistência, a não ser a própria consciência nacional. Nesse momento, constatamos uma ruptura quase total com a tradição romanesca, dando início a uma concepção de escrita que manipula e problematiza a linguagem, com vistas a um projeto maior: revisar e questionar a cultura portuguesa. Como bem aponta o crítico literário português Carlos Reis em ensaio intitulado *A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século*:

A evolução da ficção portuguesa no último quartel do século XX acha-se balizada por dois marcos cronológicos e, mais do que isso, por aquilo que eles significam na consciência coletiva que os assimila: pela Revolução de 25 de Abril de 1974, acontecimento histórico com profundas implicações no plano da criação literária em geral; e pelo fim do século propriamente dito, tendo em atenção o que ele significou de consciência mais ou menos nítida (e algumas vezes expressamente problematizada) de uma dupla passagem para outro tempo, ou seja, para o século seguinte e para o novo milênio que com ele veio (REIS, 2004, p. 15-16).

Não se pode negar que a produção literária romanesca alcançou uma intensa produção no contexto pós-revolução, no entanto, isso não se deu de forma imediata, pois os escritores ainda permaneciam “amordaçados”, mesmo com a abertura política. O que aconteceu num primeiro momento foi um silêncio ensurdecedor por parte dos escritores e também da sociedade como um todo, que tentavam assimilar tudo que havia acontecido em Portugal, ponderando as nuances históricas, ideológicas e, sobretudo, identitárias. E isso, certamente, acabou bloqueando o labor literário dos escritores portugueses, que ainda estavam perfilhando um país que acabara de se reconhecer democrático:

Quando se reconheceu vitoriosa a Revolução de Abril, imaginou-se que grande número dos escritores portugueses de então aparecesse subitamente a publicar obras até ali de edição impossível face ao severo patrulhamento ideológico do regime deposto. Não foi bem assim. As gavetas dos escritores não guardavam tais pretendidos originais e foi preciso esperar para se ver surgirem os resultados literários desse novo tempo histórico (PAIVA, 2008, p. 2).

Isso explica o fato de a produção literária manter-se silenciosa e sem grandes revelações. Após esse período, ressurgiu o “grito” comovente dos escritores querendo expor,

por meio de suas obras, os novos rumos da Literatura Portuguesa e, conseqüentemente, um olhar crítico sobre os acontecimentos históricos do país. Nessa perspectiva, aparecem em cena vários trabalhos artísticos fecundos e transgressores, diversificados pelo estilo de cada autor.

A literatura portuguesa contemporânea atravessa uma fase de invejável produtividade, com a eclosão ou permanência de autores como António Lobo Antunes, Helder Machado, Teolinda Gersão, José Cardoso Pires, Vergílio Ferreira, José Saramago, Ivette K. Centeno, Augustina Bessa Luís, Carlos de Oliveira, Urbano Tavares Rodrigues, António Rebordão Navarro, David Mourão-Ferreira entre vários outros, da mesma ou maior relevância, arrolando-se escritores de pelo menos três gerações: a que começou pelo neorrealismo entre 45 e 50, outra, já dos anos 60, que se dedica a um romance intimista, existencialista, de maior subjetividade e, nos anos 70 e 80 em diante, autores das mais variadas tendências, todos com um denominador comum: a renovação fundamental e profunda do romance, revelando dimensões que demonstram a transformação de formas, a textualização do romance, o acompanhamento, enfim, da mudança dos tempos e contextos sócio-ideológicos, dos quais a produção literária, com seu caráter especular, tem sido um vivo e dinâmico reflexo (FLORY, 1997, p. 14).

Desse modo, antes de adentrarmos em algumas das especificidades do romance português contemporâneo²³, é indispensável lembrar o fato de que na narrativa que se avulta no contexto literário em tempos de pós-revolução existe a busca de uma expressão genuinamente portuguesa, voltada para dentro dos limites do próprio país e preocupada em explicitar seus contornos ideológicos e históricos, fazendo o olhar dos escritores incidirem sobre a nova paisagem portuguesa e o sentimento em relação à própria terra.

Com vistas a atender a esse propósito, a própria língua transforma-se e “liberta-se” de qualquer mecanismo linguístico e ordem preestabelecida na tentativa de representar essa nova situação. Desse modo, “o romance português contemporâneo não só fará o inventário crítico da situação sociopolítico-econômica portuguesa, como também fará um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade” (GOMES, 1993, p. 84). Isso faz com que o romance pós-74 possua peculiaridades temáticas e linguísticas diretamente relacionadas às experiências dos escritores, que presenciaram o caos

²³Cabe aqui explicar a noção de contemporâneo comumente associada ao romance português de nossa época e que tanto marca a produção fictícia no momento pós-74. Com esse intuito, Giorgio Agamben explica que ser contemporâneo “significa ser capaz de não apenas 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” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Isso quer dizer que ao mesmo tempo em que mantemos uma aproximação com os autores estudados e suas obras nos posicionamos com um olhar crítico a respeito dos mesmos e colocamos em confronto passado e presente, apesar da curta distância cronológica, ou quase nenhuma, que nos separam. No caso específico da Literatura Portuguesa Contemporânea percebe-se que há um movimento dinâmico e transformador no que diz respeito à consolidação de um projeto artístico inovador, ou seja, ainda é momento de “experimentação” de formas e de temas. O discurso literário ainda está se moldando e o “homem do nosso tempo” contribui para essa reformulação em torno do romance.

político pelo qual passou Portugal e transfiguraram-no na linguagem ficcionalizada, como forma de pôr termo a um tempo obscuro que se ergueu no país. A narrativa que se inaugurou nessa época instalou o espírito crítico e combativo e superou todas as formas sacralizadas da escritura literária, abrindo possibilidades para os experimentalismos estéticos, desde a abordagem dos temas, configurados em torno da existência e do modo, atrelado ao materialismo histórico, de perceber o mundo; até a tessitura composicional e linguística.

A força do discurso crítico desponta na desordem linguística que impera na textualização narrativa, evidenciando o poder da linguagem como meio de contestação social. As inovações podem ser visualizadas na própria tessitura do texto, que incorpora elementos e mecanismos linguísticos diversos, fazendo com que a linguagem assuma um caráter espacial e crítico. O modo de narrar não obedece mais à estrutura linear, o que se apresenta na superfície literária são fragmentos de texto que buscam marcar a temporalidade, sequenciados por parágrafos soltos, pontuações indefinidas e presença de espaços vazios. Outra característica marcante diz respeito ao tratamento dado aos personagens que se apresentam nos romances, uma vez que eles passam a ocupar o espaço central, problematizando a instância narrativa e entrando em confronto com o narrador.

As sequências históricas deixam de ser o centro absoluto e abre-se espaço para os personagens, que ocupam o lugar principal na trama, envolvidos em um espaço e tempo propícios para o aparecimento de questões que delineiam o homem pós-moderno. A voz que narra também ganhou uma nova roupagem, uma vez que o narrador acaba por problematizar e confrontar com os sujeitos que deslindam nas tramas ficcionais, remodelando o aspecto narratológico literário. A estrutura textual é imensamente rica de recursos linguísticos e sentidos múltiplos, em que cada signo e fragmento literário representam e constroem novos significados (DANTAS, 2014, p. 100).

Esta nova maneira de contar histórias exige também um leitor crítico, capaz de alcançar a sutileza da mensagem que se esconde por trás dos arranjos poéticos. Com o intuito de resgatar a cultura portuguesa, os autores fazem uso da metaficção, da intertextualidade, da autorreferenciação e da paródia. Escritores como Teolinda Gersão, José Saramago, António Lobo Antunes, Hélia Correia, Lídia Jorge, Helder Macedo, para citar alguns exemplos, trabalham com a linguagem de forma destemida e bastante experimental, buscando alinhar a realidade ao contexto ficcional da obra literária. Porém, mesmo com tantas mudanças na estrutura narratológica do texto literário, ainda não se pode falar no surgimento de um “novo romance” no círculo literário português, mesmo porque ainda é demasiadamente cedo para registrar e denominar na cronologia literária portuguesa o aparecimento de um conjunto de autores e obras que revelam essas características, observando o curto espaço de tempo que os

separam da efervescência cultural de 1974 até os dias de hoje. Considerando esse aspecto a professora Maria Alzira Seixo nos explica que:

Não há um “novo romance” que se tenha imposto nos últimos anos em Portugal – pelo menos com processos técnicos uniformes e obedecendo a modelos previamente programados; mas há modos de escrita de ficção que se têm notado correntes com uma insistência que faz deles registos privilegiados do romance português contemporâneo (SEIXO, 1986, p. 178).

Nessa perspectiva, vislumbrando a complexidade social e existencial que os circundam, os escritores desnudam a história e ficcionalizam-na, revelando uma espécie de desconforto com a “verdade” que começa a dominar a literatura portuguesa a partir de então.

Apontando para sua própria ficcionalidade e renunciando a uma perspectiva transcendental ou absoluta sobre a realidade, esse tipo de narrativa destrói as semelhanças com a ordem estabelecida, apresentando-se como prática geradora de significados. Dissolvendo a união entre significante e significado, liberta o signo de seu atrelamento à representação, mostrando que a realidade, tal como é percebida, não fala por si mesma, mas é sempre significada por meios artificiais. O discurso literário, por sua vez, perde antigos privilégios como fonte de verdade, sendo redimensionado como apenas uma entre tantas molduras para se focalizar o contexto social (FERNANDES, 2007, p. 299).

Depois do 25 de Abril, é recorrente o aparecimento de romances que revisitam e examinam a história recente de Portugal com o intuito de provocar lucubrações em torno da nacionalidade portuguesa e desmitificar certas particularidades que foram engessadas à sua cultura. A memória da guerra colonial, da opressão militar e da colonização dos povos africanos tornaram-se temas comuns na escritura de autores como João de Melo, Manuel Alegre, António Lobo Antunes e José Saramago, sendo denominada de literatura de guerra. João de Melo publicou a coletânea de poemas *Navegação da terra* (1980) e duas narrativas em prosa: *Histórias da resistência* (1975) e *A memória de ver matar e morrer* (1977). Manuel Alegre publicou numerosas coletâneas de poemas, profetizando uma espécie de hino à liberdade e alcançou destaque com o romance *Jornada de África* (1989), que mistura memória e ficção. António Lobo Antunes se destaca com o romance *Os cus de Judas* (1979), colocando o autor como um grande representante da Literatura Portuguesa Contemporânea.

Deve-se notar que a história suscitada nos romances não remete somente às memórias coletivas da guerra colonial, mas também permanece à espreita a memória individual dos conflitos internos e existenciais ocasionados pelas consequências dos conflitos coloniais e salazaristas. O olhar dos escritores para o passado histórico português possibilita repensar o presente e refletir sobre o futuro a partir das recriações da realidade que conduzem

o leitor a espaços históricos, psíquicos e míticos de um povo. E talvez o propósito desse convite à revisitação histórica seja exatamente esse: promover a conscientização nacional a respeito do que seja realmente “ser português” nesse novo contexto que emergiu, tendo como pano de fundo os acontecimentos recentes da história dos lusitanos. Assim sendo, cabe mencionar que “por trás desse ‘pacto de veracidade’, ou da incorporação da História, está o desejo de preencher falhas, vazios e silêncios, tornando a narrativa uma expressão de séculos de convulsões e modificações radicais na sociedade portuguesa” (ROANI, 2004, p. 28). O texto literário apropriou-se desse contexto perturbador e subverteu as imagens metafóricas de Portugal, que até então era visto sob glórias desde Camões. Os escritores José Saramago e António Lobo Antunes se contrapõem a essa visão idealizada do país, como se pode observar, respectivamente, nos romances *Levantado do chão* (1980) e *As naus* (1988).

Outro aspecto a ser observado no romance português contemporâneo é a intensa relação dos personagens com o espaço, que alcança notoriedade e passa a ser ponto crucial para a interpretação das narrativas. A expansão marítima e a aquisição de novos territórios sempre foram a tônica do poderio lusitano, assinalando, dessa maneira, uma obsessão pela conquista de outros espaços. Colocando esse aspecto em análise, percebemos que a paisagem é bastante explorada na literatura de expressão portuguesa contemporânea, pondo em relevo personagens que estão circunscritos em um determinado tempo e espaço, cujas vivências podem ser compreendidas a partir do redimensionamento subjetivo propiciado pela representação do lugar em que estão inseridos. O escritor Carlos de Oliveira anuncia essa tendência com o romance *Finisterra* (1978). Nessa concepção, Maria Alzira Seixo nos explica:

[...] a determinação de uma matriz comum que é a do espaço da terra como centro de radicação do universo romanesco: a terra como paisagem, a terra como sociedade, a terra como lugar do humano, a terra como espaço do drama político, a terra descentrada - as Áfricas -, a terra como exterior - os exílios, as viagens (SEIXO, 1986, p. 72).

Nesse sentido, o modo como os escritores visualizam e apreendem a construção espacial desvela uma temporalidade acerca do espaço em que transitam e um movimento intrínseco à subjetividade humana, ou seja, a escrita literária demarca os espaços circunscritos a partir de um determinado olhar. O espaço físico une-se à subjetividade dos sujeitos ficcionais e acaba por revelar as contrariedades que inquietam o povo português. A percepção do espaço na instância narrativa circunscreve a geografia tanto dos lugares quanto dos próprios personagens que nele vivem, alcançando uma referência identitária. A exemplo de

escritores que desdobram a questão da espacialidade em suas obras temos: Lídia Jorge, Vergílio Ferreira, Jorge de Sena, Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, Maria Velho da Costa, Nuno Bragança, Almeida Faria, Casimiro de Brito, Teolinda Gersão e António Lobo Antunes.

A partir de cada aspecto que caracteriza a escrita portuguesa em tempos de pós-revolução, podemos observar a existência de uma nítida ligação entre a experiência dos escritores que testemunharam a ditadura salazarista, o movimento emblemático de 1974 e o discurso literário que foi moldado a partir disso. O experimentalismo literário, tão apreciado pelos escritores contemporâneos, reflete as transformações artísticas, literárias e sociopolíticas pelas quais Portugal tem passado nos últimos anos. E ao mesmo tempo que esse projeto literário inovador vai-se encorpando e arquitetando, a consciência nacional portuguesa redimensiona os fatos recentes de sua história, com vistas a se livrar da imagem romântica de uma nação gloriosa ao se deparar com problemas de natureza ideológica e política.

Decerto, a experiência de 1974 revolucionou não só a condição de Portugal no contexto interno e externo, mas provocou mudanças significativas no modo de os autores apoderarem-se das circunstâncias históricas e recriarem-nas na tessitura literária. Essa nova geração de escritores assume um compromisso tanto com a “palavra” quanto com a “sociedade”, buscando, através da obra literária, propor reflexões em torno da cultura portuguesa.

2.3 Teolinda Gersão: desbravando o lugar de sua poética

Na clássica obra *A literatura em perigo* (2009), o teórico Tzvetan Todorov argumenta que não podemos “dispensar as palavras dos poetas, as narrativas dos romancistas” (TODOROV, 2009, p. 75), pois, conforme ele pontua, a literatura pode “nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (TODOROV, 2009, p. 76). Ao evocarmos o seu pensamento nos damos conta do alcance do texto literário e do poder que ele tem de transformar o mundo, mesmo que por ordem no mais caótico sentimento. Revestido de uma consciência que quer, a todo custo, manter viva a percepção perscrutadora que circunda o seu ofício, o escritor refaz-se na ultrapassagem dos sentidos daquilo que é visível, no dizer o indizível, no apalramento imaginário dos contornos subjetivos. Portanto, dispensar as suas palavras reveladoras é deixar de sentir as impressões de um olhar que anseia ajustar a experiência humana no limite das páginas ainda que ficcionais, mas que traduzem, com agudeza e desenvoltura, a verdade que desponta na paisagem real. Longe de qualquer manifestação literária que almeja somente a

arte pela arte, um dos principais motivos da criação artística, conforme elucidada o filósofo Jean-Paul Sartre na obra *Que é a literatura?* (1999), é:

[...] suscitar nossos sentimentos e fazê-los reverter sobre nós; cada palavra é um caminho de transcendência, dá forma e nome às nossas afeições; ela as atribui a uma personagem imaginária que se incube de vivê-las por nós e que tem como única substância essas paixões emprestadas; a palavra lhe confere objetos, perspectivas, um horizonte (SARTRE, 1999, p. 38-39).

O reconhecimento de que a própria obra provoca uma cisão entre o conhecimento prévio do leitor e as configurações dialéticas e culturais que perpassam o olhar do escritor faz com que ocorra a inauguração de uma nova percepção sobre o mundo, alterando uma ordem preestabelecida e concebendo um posicionamento distinto. E se o texto poético incita paixões e as palavras conferem um horizonte, é pertinente arriscarmos que a linha escrita que sai da pena do escritor “torna estranha, aliena a fala comum; ao fazê-lo, porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa” (EAGLETON, 2006, p. 6). A linguagem literária possui, então, um poder devastador de corromper os silêncios e fazer extravasar os mais profundos questionamentos que absorvem o homem na sociedade em que vive.

Desse modo, consciente do seu papel de escritora, Teolinda Gersão surge como uma romancista que se propõe a contemplar a sociedade portuguesa em todos os seus vieses, a partir de um posicionamento que confronta passado e presente, com o árduo intuito de abrir novos caminhos em torno do porvir lusitano. De posse do poder incessante e revolucionário que a palavra, enquanto estrutura simbólica, concede-lhe, ela se articula criticamente e desnuda possibilidades de mudança e reflexão em torno da cultura portuguesa. E esse, provavelmente, seja o mote que permeia toda a sua produção romanesca. Temos, dessa maneira, uma legítima representante de uma geração de escritores que questionam fatos e acontecimentos concernentes à história de Portugal e do seu tempo, no trabalho de observar o seu entorno e provocar metamorfoses, o que pode ser visualizado desde a publicação de seu primeiro romance. Nesse novo cenário literário, ela se firma, nacional e internacionalmente, como uma escritora que tem o compromisso consciente com os problemas que afetam o seu país atualmente, denunciando-os por meio de sua linguagem enternecedora e subversiva.

Envolvido em discussões acerca da cultura portuguesa, o crítico e ensaísta português Eduardo Lourenço (1999) explica que:

A quatro séculos de distância, dois dos nossos maiores poetas, Camões e Pessoa, exprimiram melhor do que ninguém essa descentração [política], simultaneamente real e simbólica, que nos caracteriza no conjunto dos povos do Ocidente europeu. Um e outro viram Portugal como uma praia e um cais: praia que, do fundo dos tempos, incitava os marinheiros audaciosos e ávidos à descoberta daquilo que o oceano desconhecido ocultava; e cais virado não apenas para o mar cruel e visível desse mundo, mas também para o Infinito e Indefinido evocados por Pessoa na “Ode marítima”. A “ocidental praia lusitana”, a parcela de terra franjada de azul entre Castela e o que então se chamava “o mar oceano”, empurrava-nos para essa travessia dos mares desconhecidos, celebrada à saciedade no nosso poema nacional *Os lusíadas* (LOURENÇO, 1999, p. 58).

Se Portugal é rendido a glórias no canônico poema *Os lusíadas*, de Camões, o mesmo não parece ocorrer em “Ode marítima”, de Fernando Pessoa. Antes mesmo das renovações em torno do romance português contemporâneo, observando suas implicações literárias, históricas e políticas, nossos maiores poetas já conclamavam em seus textos poéticos as terras portuguesas, mesmo que sob olhares díspares. Em virtude do distanciamento temporal, Camões exalta a época das Grandes Navegações e a travessia dos mares desconhecidos, enquanto que Fernando Pessoa enxerga o mar não como símbolo de glória, contudo como uma parcela infinita de crueldade.

Teolinda Gersão, sob ondas tempestuosas, parece, assim como o criador dos heterônimos, desmitificar arquétipos que endossam a cultura portuguesa, principalmente o tão exaltado mar, como ocorre na obra *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, publicada oito anos após a Revolução dos Cravos. Além disso, é contundente assegurar que esse desassossego diante da situação social e política que permeia o Portugal de hoje se faz presente em quase todas as suas obras. Isso justifica o motivo pelo qual o seu fazer poético desdobra um nítido pertencimento “àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem veem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado” (PESSOA, 2011, p. 47), ou seja, a escritora manifesta uma atenção peculiar diante da sociedade portuguesa, sustentando um olhar vivo que consegue ir além das paisagens despontadas em seu horizonte.

Exímia ficcionista, ela nasceu em Coimbra, estudou Germanística e Anglística nas Universidades de Coimbra, Tübingen e Berlim, além de ter sido leitora de Português na Universidade Técnica de Berlim. Atuou como docente na Faculdade de Letras de Lisboa e, posteriormente, professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa, onde ensinou Literatura Alemã e Literatura Comparada até 1995. Além da permanência de três anos na Alemanha, viveu ainda dois anos no Brasil (São Paulo) e conheceu Moçambique (Lourenço Marques). Foi ainda escritora residente na Universidade de Berkeley em Fevereiro e Março de

2004. Sua produção ficcional pode ser resumida em romances e contos: *O silêncio* (1981), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado* (1982) *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), *O cavalo de sol* (1989), *A casa da cabeça de cavalo* (1995), *A árvore das palavras* (1997), *Os teclados* (1998), *Os anjos* (2000), *Histórias de ver e andar* (2002), *O mensageiro e Outras histórias com anjos* (2003), *A mulher que prendeu a chuva* (2007), *A cidade de Ulisses* (2011), *Os teclados & Três histórias com anjos* (2012), *As águas livres* (2013), *Passagens* (2014).

Sua produção literária rendeu-lhe os seguintes prêmios: por duas vezes o Prêmio de Ficção do PEN Clube (*O silêncio*, 1981 e *O cavalo de sol*, 1989), o grande Prêmio de Romance e novela da APE (*A casa da cabeça de cavalo*, 1995), o Prêmio Fernando Namora (*Os teclados*, 1999), o Grande Prêmio do Conto Camilo Castelo Branco (*Histórias de ver e andar*, 2002), o Prêmio Máxima de Literatura (*A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*, 2008), o Prêmio da Fundação Inês de Castro (2008). Seus livros já foram traduzidos em vários idiomas e alguns adaptados para o teatro, encenados em Portugal, Romênia e Alemanha.

Apesar de não estar envolvida diretamente com nenhum movimento literário, a sua produção romanesca pode ser associada a um dinamismo narrativo e a uma consciência reflexiva que propõe transformações no modo de ver e pensar as paisagens ontológicas e geográficas a partir dos meandros de sua linguagem poética. Isso é perceptível quando nos deparamos com narrativas enredadas ao sabor de um imaginário particular e que transporta o leitor a mundos possíveis na tessitura literária, contudo sem perder de vista a realidade que as sustenta. Nesse sentido, ao fazermos uma viagem em torno de sua trajetória literária, percebemos que ela põe em relevo no seu labor poético as experiências que vivenciou em Portugal e nos lugares por onde passou, deixando marcadas na instância narrativa as suas impressões a preencher os espaços lacunares de sua escrita.

Gersão contribui extensivamente para o processo de renovação das Letras Portuguesas, engendrando obras ficcionais que seduzem tanto por sua escrita quanto pela escolha temática, instituindo-lhes características peculiares regidas pelo modo como ela abarca o mundo à sua volta. Fazendo uma incursão por sua trajetória literária, há que se notar que a nossa escritora portuguesa propõe um projeto estético que une o intenso diálogo com outros campos do saber e a materialidade histórica. Os fatos históricos são concatenados em um enredo que transcende à época retratada e permite a alusão com a contemporaneidade. Suas obras retratam, portanto, temas ligados à sociedade do nosso tempo, como, por exemplo, as relações humanas, a opressão e a morte, a dificuldade de comunicação entre as pessoas, os

elos familiares, o amor e a liberdade, discussões sobre o papel da mulher, resistência e identidade, entre outros.

A sua carreira literária inicia-se com a publicação do romance *O Silêncio*, que aconteceu em 1981 quando a escritora passou a se dedicar exclusivamente à arte da escrita. Como o próprio título denuncia, essa narrativa ficcional rompe com os espaços do silêncio e, como numa espécie de grito poético, lança mão da “palavra”, em todas as suas potencialidades discursivas, para tratar sobre o instigante tema das relações humanas em consonância com a reconstrução imaginária de uma sociedade portuguesa inserida em uma realidade mutilada conforme o fragmento relata:

Entretanto vai crescendo o silêncio e a sua ordem perfeita, nada mais é directo, não há mais contacto, é tudo regulado por impecáveis serviços que dão solução a todos os problemas, assim, por exemplo, há serviços telefónicos de S.O.S., quem for suicidar-se, ou estiver só, ou não souber o que fazer consigo, pode discar um número e ouvir uma voz trazendo para cada caso a resposta adequada, computadores marcaram encontros entre desconhecidos e a felicidade é garantida desde que preencham correctamente os formulários ou equacionem com rigor a situação em três linhas de jornal [...] (GERSÃO, 1981, p. 40-41).

Escrito sete anos após Portugal libertar-se da ditadura salazarista, esse romance problematiza questões políticas, sociais e afetivas de um país que acabou de se redescobrir liberto. E apesar de já terem se passado mais de trinta anos da publicação do seu primeiro livro, ainda é possível perceber ao longo de sua jornada literária a mesma inquietação poética, social e política que tanto marcou a sua produção inicial. Isso é evidente na obra *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, publicada em 1982, em que a autora tece a história de duas mulheres, Hortense e Clara, envoltas pela ditadura salazarista, sublinhada na narrativa pela sigla O.S. Com um olhar sutil e perspicaz, Teolinda Gersão recria a história de Portugal, entremeada pelos dramas dos seres de papel, à medida que a articula com posicionamento crítico e enredos envolventes oriundos de sua imaginação poética. A prova disso é que no prefácio dessa mesma obra Teolinda Gersão explicita a sua preocupação social e política com os problemas do país:

Na pág. 78 a definição de arquitectura e a frase “as cidades como fruta podre...” são de Le Corbusier, a pág. 131 inclui um passo das *Memórias* de Raúl Brandão. O resto do texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas, e por isso devolvo, apenas um pouco mais organizado debaixo desta capa de papel, a quem o reconheça como coisa sua (GERSÃO, 1982, p. 8, grifo da autora).

Ainda nesse romance, podemos perceber uma intensa obsessão pelas águas, sobretudo do mar, que pode ser visualizada também nos romances *O silêncio* (1981) e *A cidade de Ulisses* (2011). Isso se justifica, talvez, pelo fato de ela sempre se reportar ao passado e ao presente, que pode ser associado à metáfora poética do mar, no movimento do ir e vir das águas, da intensa renovação. É interessante, ainda, dizer que a sua escrita retrata o drama humano através de uma linguagem fluida e fragmentária, ocasionando uma incessante busca pelo sentido da existência, do tempo lacunar do sujeito e do mundo em transe, buscando de certo modo “a amenização, ou melhor, da suavização de assuntos graves e violentos” (MATOS, 2013, p. 59). Em algumas de suas obras, Teolinda Gersão convoca o próprio leitor a imergir nas profundezas de suas palavras e de seus experimentalismos poéticos, construindo ele mesmo a trama enredada. Atentemos ao fragmento de *Os teclados*, romance publicado em 1999.

Poderia falar-se, pelo menos a prazo, da morte do leitor? Ela gostaria de pensar que o leitor era como o escritor, de certa maneira a sua outra face, disse a mulher: Aceitava os mesmos riscos, passava as mesmas noites em claro [...] Reinventava o livro, como o intérprete tocando a partitura. [...] O leitor, como o escritor, tornara-se uma personagem rara – Ia continuar mas o entrevistador interrompeu-a. Parecia agora fascinado pelas mãos: Havia pessoas que conduziam máquinas, transportavam pedras, tratavam doentes, assentavam ladrilhos – não seriam essas mãos mais úteis? (...) Ela vivia debruçada sobre um teclado (GERSÃO, 1999, p. 54-55).

E com essa mesma sutileza com que está atenta aos pormenores na construção de seus textos poéticos com relação ao fio condutor de sua narrativa e ao leitor, Teolinda Gersão, de certo modo, extravasa sua criatividade ao intitular suas obras de forma singular e fantasiosa, que exige do leitor uma interpretação com associações que se remetam ao próprio texto ou a um acontecimento histórico, como nos mostra os seguintes títulos: os anos cinquenta e sessenta em *A árvore das palavras* (1997), os anos vinte em *O cavalo de sol* (1989), o século XIX em *a Casa da cabeça de cavalo* (1995). Outro aspecto que chama atenção é a forma como ela adentra na intimidade da casa portuguesa, tema recorrente em suas obras. A obra *A árvore das palavras*, publicada em 1997, retrata bem esse aspecto.

E logo ali a casa dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal. É preciso cuidado, dizia Amélia. Estar atento. Tudo parece bem à superfície, mas a cidade está podre e cheia de contágios. Ela foi construída sob pântanos (GERSÃO, 1997, p. 11).

Com bastante lucidez e posicionamento crítico, Teolinda Gersão romanceia a casa com um olhar para dentro de seus limites, quando explora as relações familiares e o papel da mulher na atualidade e nos contornos externos, localizando-a no tempo e no espaço. Em se tratando de matéria de ficção, a escritora surge como uma voz engajada politicamente e que registra em suas obras a imagem de um Portugal que tenta se erguer após mais de quarenta anos de ditadura.

A crítica especializada tende a apontar o seu fazer poético como sendo registros de autoria feminina²⁴. No entanto, alheia a qualquer tipo de rótulo, Teolinda Gersão recusa qualquer característica que possa colocar sua obra ficcional em discussões que envolvam, mesmo que de forma indireta, a questão do gênero ou escrita de autoria feminina. Em entrevista à pesquisadora Ludmila Giovanna de Melo (2012), a escritora argumenta que:

Têm-se feito experiências que se mostraram surpreendentes: leitores, confrontados com textos de autoria não identificada, classificaram-nos como “masculinos” ou “femininos”, e a percentagem de erro foi enorme. A questão do gênero é muito atual, e reconheço que pode ser interessante e útil em muitos aspectos, mas, enquanto escritora, nunca penso nela. Deixo aos críticos o trabalho de analisar e debater, inclusive naturalmente nos meus próprios textos, mas na verdade, no que me diz respeito, não penso nesses aspectos quando escrevo. Sentir-me-ia limitada e condicionada se tivesse de pensar nessa questão (MELO, 2012, p. 234).

Apesar de dar importância a discussões em torno do gênero na atualidade, ela se esquivava dessas questões, demonstrando que seus textos não estão condicionados a nenhum aspecto temático e que seu processo de escrita é livre de qualquer imposição ou definição, seja qual for. A escritora portuguesa ainda afirma que o texto literário é um instrumento artístico de alcance do imaginário, que comunica algo e toca profundamente o leitor e que o alvo de seu labor poético são simplesmente os leitores, para quem ela estabelece uma espécie de pacto, conforme ela revela em entrevista:

²⁴A literatura escrita por mulheres tem sido um campo de estudo que tem despertado bastante interesse e se desenvolvido muito nos últimos anos. Em Portugal, principalmente, esse tipo de ficção, conforme defendem alguns críticos, surgiu principalmente após a Revolução de 1974, quando as mulheres finalmente conseguiram romper o silêncio da casa e alcançar um espaço na sociedade. Diferentemente da Inglaterra e da França, em Portugal não houve uma tradição de escrita feminina – com exceção das polêmicas *Novas Cartas Portuguesas* (1974) – as escritoras não defendiam de forma acirrada a igualdade dos gêneros, mas abordavam de maneira peculiar o universo feminino ao mesmo tempo em que denunciavam os acontecimentos políticos e sociais do país. Sob o aspecto discursivo da linguagem na escrita feminina, Isabel Allegro de Magalhães enfatiza a “não existência de uma escrita feminista (no sentido de uma escrita intencionalmente preocupada com a questão das mulheres e suas posturas em relação à sociedade em que vivem)” (MAGALHÃES, 1995, p. 21), o que existe é uma “preocupação feminista, ou escrita de um ponto de vista feminino” (MAGALHÃES, 1995, p. 22). Nessa perspectiva, ela defende que há “indicadores de uma outra sensibilidade, de uma outra percepção do real, de uma outra lógica, expressos literariamente nos textos e afins à experiência das mulheres: a sua experiência corporal, social e cultural” (MAGALHÃES, 1995, p. 13).

[...] um dos aspectos que mais me atrai na criação artística é a liberdade que nos oferece. Liberdade de exprimir o que nos interessa, e poder comunicá-lo a outros, de uma forma mais forte do que a puramente racional, porque a arte nos toca a outros níveis, mais profundos. E a literatura só me interessa desse modo, como obra de arte. O “pacto” que estabeleço é com os leitores, mas encaro-os como desconhecidos, invisíveis, virtuais. Com eles me comprometo a fazer o melhor que posso e sei, e a crítica mais severa do meu trabalho sou eu mesma, só publico um texto quando ele me satisfaz. Tudo o mais não conta, nem a sociedade nem a crítica, ninguém me dita normas nem indica temas nem valores pré-estabelecidos, os temas e valores de que trato são os que me importam, e só isso (MELO, 2012, p. 235).

Livre de qualquer tradição ou valores preestabelecidos, Teolinda Gersão posiciona-se como a escritora que, por meio do arranjo poético das palavras, “consegue a proeza de, a um só tempo, recuperar o ritmo da fala, o prazer das coisas cotidianas, evitando com isso o retoricismo, a grandiloquência, e instaurar um ritmo poético, capaz de revigorar a palavra, de torná-la mais maleável, de impregná-la de sugestões” (GOMES, 1993a, p. 82), ao mesmo tempo em que assegura que só trata de temas que a interessam profundamente, assim como ocorre em sua mais recente obra *A cidade de Ulisses*, publicada em 2011, após um hiato de quatorze anos sem publicar nenhum romance.

A força de expressão de Teolinda Gersão encontra-se na linha tênue entre o histórico e o fictício, delineada no domínio da reescrita ficcional de fatos recentes da história do povo lusitano, propiciando reflexões em torno da materialidade literária e da cultura portuguesa, em todas as suas nuances e problematizações temáticas. Sendo a Literatura a manifestação de um mundo e de um sujeito, a escritora portuguesa subverte a linguagem para possibilitar a imersão do leitor em um novo contexto político e social, sem o recurso da máscara. Seus escritos anseiam mostrar a sociedade portuguesa, em todos os seus vieses, através de uma escrita carregada de poeticidade. A alusão à história de Portugal, tão presente em sua ficção, talvez seja uma forma de a escritora buscar respostas para a compreensão do presente e alcançar perspectivas para um futuro, visto como incerto. De fato, ela vivenciou uma época crítica em Portugal e, talvez, seja plausível que suas narrativas girem em torno de tópicos que remontam sempre à história do país, apesar de explorar, também, temas contemporâneos e tão discutidos em nosso tempo.

Nesse sentido, há que concordarmos que a geração de escritores que surgiu após o 25 de Abril romanceia fatos e questões ligadas a seu país, cada um a seu modo, imprimindo seu estilo e mostrando-se preocupados com os problemas que afetam a sua terra. O fato é que, conscientemente ou não, esses autores articulam no plano literário o passado português sempre atrelado ao presente, transformando o espaço ficcional em “territórios de poder” e imprimindo ao texto literário o seu olhar poético e arguto da paisagem portuguesa.

3. UMA VIAGEM PELA CIDADE DE ULISSES

3.1 *A cidade de Ulisses*: em volta de um convite

“Lisboa é obviamente um tema inesgotável e iremos pô-lo também à consideração de outros artistas [...]”

Teolinda Gersão

A narrativa *A cidade de Ulisses* (2011) convida-nos a revisitar as imagens da fantasiosa Lisboa na companhia do artista plástico Paulo Vaz, protagonista do romance. Como é de se esperar, Teolinda Gersão vinculou ao universo diegético do romance o diálogo com as artes plásticas e, inevitavelmente, com a história de Portugal. Desse modo, em meio à estruturação da obra, dividida em três capítulos sobrepostos em camadas várias do tempo, entram em cena as mulheres Cecília Branco e Sara, que se envolvem com Paulo Vaz, a reinvenção de Ulisses, em sua concepção contemporânea. Lisboa é o cenário onde acontecem os encontros e desencontros amorosos, definindo-se, assim, como um território de paixões ardentes por meio da maestria da escritora portuguesa. E não há como recusar esse convite: “Penso que uma vez na vida a sorte esteve do nosso lado e encontrámos a cidade que procurávamos. A Cidade de Ulisses” (GERSÃO, 2011, p. 31).

Ao mesmo tempo em que desvendamos a Lisboa de ontem e hoje, deparamo-nos com as peripécias do herói Paulo Vaz, na busca por seu lugar no mundo e pela mulher da sua vida. Diferentemente de outros romances, Teolinda Gersão pela primeira vez dá voz ao masculino em suas obras. No entanto, é plausível afirmar que a trama de Paulo Vaz se desenvolve à proporção que ele envolve-se com mulheres e redescobre-se no mundo. Irresistível, nesse momento, não interrogar: o que esperar da Lisboa reinventada por Teolinda Gersão? Sem mais, partirmos então para a viagem pela Cidade de Ulisses.

No primeiro capítulo, subdividido em três partes: Em volta de um convite, Em volta de Lisboa, e Em volta de nós; descobrimos a história de Paulo Vaz, artista renomado, que diante do convite para realizar uma exposição sobre Lisboa, sua cidade natal, faz uma reviravolta nas gavetas de sua memória, tomando como ponto de partida a lembrança de um projeto similar, cuidadosamente pensado por ele e sua ex-aluna e ex-amante Cecília Branco, também artista plástica. No entanto, há uma recusa ética em usar o projeto inicial pelo fato de ter sido ideia

de ambos. Com isso, o artista plástico passeia, por meio de sua memória, aos lugares que visitou com Cecília com o intuito de buscar as imagens artísticas de Lisboa. Apesar de nutrir uma paixão ardente por Cecília Branco, o protagonista parece esquivar-se de qualquer laço mais profundo com qualquer mulher que seja: “Sou um homem errante, ou, se preferires, errático. Estou apenas de passagem. Sou mais velho do que tu e descobri por experiência que o amor não dura” (GERSÃO, 2011, p. 27).

A sobreposição temporal na qual é tecida a narrativa, herança dos movimentos estéticos que surgiram no pós-25 de Abril, entrelaça a presença tanto de Cecília quanto de Sara. Nesse momento de revisitação ao passado, temos a incessante presença de Cecília Branco, porém ele está dividindo sua vida com Sara, uma juíza divorciada. Nas confissões memorialísticas do artista plástico se sobressai também a riqueza histórica da Cidade de Ulisses. Teolinda Gersão faz uma incursão pela história de Portugal: durante passeios realizados por Paulo Vaz e Cecília Branco nos arredores da cidade há relatos de fatos históricos e descrições da paisagem que floresce a cada passo, fazendo um contraponto entre passado e presente. Nisso, os transeuntes vão desvendando a face oculta de Lisboa ao mesmo tempo em que se descobrem como amantes: “Chegou portanto a altura de falar de nós. Depois de andar contigo em volta de Lisboa, terei agora de andar em volta de nós e de olhar-nos. De muito perto” (GERSÃO, 2011, p. 67).

Paulo Vaz e Cecília Branco, além de se aperceberem do envolvimento amoroso que surgiu, também interpretam alguns aspectos como dissonâncias, conforme ele narra: “[...] em muitas coisas eras diferente de mim, por vezes quase o meu oposto, como a sombra e a luz. Vinhas, desde logo, de uma terra diferente. Nascestes em Moçambique em sessenta e quatro” (GERSÃO, 2011, p. 69). Apesar disso, de posse dos amores excessivos passam a compartilhar o mesmo espaço e na convivência diária um vai descobrindo os desejos e sonhos do outro e percebendo o quanto as diferenças se confirmam: “Gostava de ouvir-te, mas não gostava de falar de mim. Sobretudo a infância, preferia esquecê-la. Em contraste com a tua infância luminosa, a minha era demasiado sombria para ser contada” (GERSÃO, 2011, p. 73).

No meio dessas lembranças, a infância de Paulo Vaz vai sendo descoberta. Marcada por uma relação conflituosa com o pai, que era repressivo, ditador e resistente ao seu pendor para o trabalho artístico, o referido personagem divide o seu tempo com a arte e a mãe no pequeno espaço do sótão, onde podem exercer com liberdade a cumplicidade de suas vidas e o labor artístico, sem nenhuma interferência opressiva. Entretanto, esses momentos breves, furtados pela previsibilidade de um cotidiano doméstico e tirânico, não são suficientes para salvar sua mãe, que falece tempos depois.

No segundo capítulo da narrativa a aparente ordem subjetiva entre Paulo Vaz e Cecília Branco parece dar lugar a conflitos e discordâncias. Eles conviveram durante quatro anos: “Se agora pensar nesse tempo, entre 83 e 87, é em nós que penso, como se estivéssemos vivido esses anos sozinhos. [...] E havia, é claro, a cidade à nossa volta. E o país” (GERSÃO, 2011, p. 105). No entanto, a sua amante firma-se como uma mulher de personalidade forte e que quer a todo custo conciliar o seu trabalho como artista plástica, as experiências da vida a dois e a maternidade, sem abrir mão de nada. Ao contrário disso, Paulo Vaz não deseja, nem por um instante, a paternidade e não alimenta nenhum encanto com relação ao futuro. Porém, confiante no cumprimento de seus desejos, Cecília Branco não desiste imediatamente e leva um gato, a quem deu o nome de Leopoldo, para a própria casa, numa tentativa quase bem sucedida de aproximar Paulo Vaz do desejo de ser pai: “Sempre fora um homem de viagens, do mundo, dos grandes espaços livres, mas agora descobria outros: secretos, íntimos, fechados. Leopoldo levava-me a descobrir o lado interior das coisas” (GERSÃO, 2011, p. 130).

Cecília Branco prepara, silenciosamente, a casa e o companheiro para a chegada de uma criança e com isso porá à prova o amor construído durante anos num instante decisivo: “Ficaste ainda um instante calada e depois disseste que estavas grávida” (GERSÃO, 2011, p. 135). E, como era de se esperar, a surpresa toma conta de Paulo Vaz, que a interroga friamente: “Tomavas uma decisão dessas sozinha? À revelia de mim, contra mim? Apesar de tudo o que tínhamos pensado e decidido? Mentias-me, portanto?” (GERSÃO, 2011, p. 136). E, nesse momento, com os sentimentos exacerbados, ambos travaram uma luta, cada um querendo uma resposta a essa situação, que acaba de maneira incrível: “De repente vi-te rolar pela escada abaixo, soube que antes de caíres eu tinha te empurrado [...] soube que tinha desferido golpes contra ti, contra o teu ventre [...]” (GERSÃO, 2011, p. 136). De uma surpresa a uma resolução inesperada: eis que chega ao fim o romance de Paulo Vaz e Cecília Branco. Cecília parte para Londres e no seu lugar ficou o desconcerto afetivo de seu par. Inúmeras tentativas de reconciliação em vão e o protagonista conclui: “Lisboa desapareceu contigo” (GERSÃO, 2011, p. 153).

Na fase final da narrativa encontramos um Paulo Vaz fugidio, livre e que agora iria desbravar o mundo e conhecer todas as mulheres possíveis. Contudo, após inúmeras viagens acaba por retornar a Lisboa e conhecendo a juíza Sara, por quem se apaixona: “Admirava a tua beleza, a tua rectidão, o teu carácter. E o teu lado sensível, feminino, imensamente humano. A tua capacidade de paixão e compaixão” (GERSÃO, 2011, p. 170). Essa mulher permanece à sua espera, no desejo constante de possuir o seu amor. Enquanto isso, Paulo Vaz

tem a notícia de que Cecília encontra-se na cidade: “Três ou quatro meses mais tarde, no meio de uma conversa, o Rui deixou cair que estavas a viver alguns meses em Lisboa. Era aqui que o teu marido agora trabalhava, numa empresa sueca” (GERSÃO, 2011, p. 170). Mesmo sem desejar encontrá-la, a casualidade acaba marcando um encontro entre ambos, mas agora o assunto que os envolvia era estritamente profissional: a exposição sobre Lisboa. Cecília agora é mãe e se divide entre o marido, as artes e as duas filhas. A fervorosa paixão retorna com força no coração de Paulo, que cogita reencontrar a amada: “Pouco me importava que tivesses agora outra casa, na Lapa, outro homem que te amava e certamente amavas, duas filhas que te enchiam de vida [...]” (GERSÃO, 2011, p. 173). Mas o que ele não esperava era que esse encontro fosse se tornar impossível:

A 20 de Dezembro li a notícia num jornal: Um acidente de viação ocorrera, devido provavelmente ao gelo que se formara na estrada. O carro despistara-se, fora bater contra uma árvore, o condutor ficara ferido sem gravidade, duas crianças, que seguiam atrás, ficaram ilesas, mas a mulher, sentada ao lado do condutor, tivera morte instantânea. Os nomes, que li e soletrei várias vezes, sem poder acreditar no que lia, eram os vossos. A mulher morta eras tu. A realidade vinha ter comigo numa folha de jornal. Era a realidade, mas eu não sabia o que fazer com ela (GERSÃO, 2011, p. 174).

O assombro toma conta do momento. Dias depois, Paulo recompõe-se e faz uma visita à casa de Cecília Branco, onde deseja recolher os quadros artísticos e seus escritos poéticos, com o intuito de organizar a exposição. Nessa mesma época, Sara finalizava um processo difícil e logo viajaria para o Brasil, buscando um merecido descanso, enquanto o artista plástico seguia, com afínco, na execução do projeto: “Foram semanas febris, com uma equipe de técnicos e de operários transformando o espaço, dando corpo a um projecto. Uma cidade real e imaginada. Olhando para o mundo” (GERSÃO, 2011, p. 204). Terminada a organização do projeto, Paulo Vaz “saía de cena. Deixava-te com a família que tinhas construído e amado, que tinhas merecido e te tinha merecido, deixava-te com o público, com o mundo para quem tinhas trabalhado e viria agora ter contigo” (GERSÃO, 2011, p. 205).

Envolto em um sentimento de alívio, o artista, a partir desse instante, parece desvencilhar-se do seu passado, da sua amada, dos escombros do seu corpo artístico. E deseja seguir o seu destino, ao lado de Sara, que esteve o tempo todo à sua espera:

O avião levantou voo, ganhou mais e mais altura, sobre o mar. Do outro lado do Atlântico uma mulher esperava por mim. E eu atravessava o mar por amor dela, porque era grande como o mar o meu amor por ela, o amor que ela sempre esperara encontrar algum dia. [...] Um homem vencia os obstáculos do caminho e voltava

finalmente para uma mulher amada, que tinha esperado por ele a vida inteira (GERSÃO, 2011, p. 206).

Na sua totalidade, a narrativa *A cidade de Ulisses* (2011) prende o leitor por ser um romance que alia um ritmo sagaz à delicadeza e ao suspense dos detalhes que permeiam a condição humana. Pensar sobre a cidade de Ulisses descrita por Teolinda é falar de tempos rasgados, de silenciosa espera, de transformações, de suspenses cotidianos, de paisagens artísticas e geográficas, de pausas e movimentos... Em tempo, as subjetividades flutuantes dos seres de papel revigoram em Lisboa a fixação de ser uma cidade que entrelaça em um mesmo enredo a história de Portugal e as metamorfoses humanas. Lisboa é o lugar para onde todos os olhares direcionam-se, faz-se personagem. Os fragmentos poéticos de Teolinda Gersão parecem buscar intensamente um sentido lúcido para a tão fantasiosa Lisboa, em sua atualização espacial, deixando no ar a seguinte indagação: o que buscar, ou melhor, o que esperar de uma cidade inebriada por tensões míticas, temporais e alegóricas?

3.2 Redesenhando as paisagens: em volta de Lisboa

“Escolher um ponto de vista, uma visão pessoal sobre a cidade. Só isso. O meu olhar agudo e sem complacências. Transformar o que via numa obra de arte”.

Teolinda Gersão

Na confluência entre Literatura e Geografia, o texto narrativo *A cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão, instiga-nos a pensar na dimensão espacial a partir do crivo fenomenológico, buscando, desse modo, o desvendamento da ontologia suscitada na experiência do sujeito com o mundo ao seu redor. Como bem sabemos, tanto a prosa quanto a poesia portuguesa contemporânea põem em relevo o vislumbre dos excessos subjetivos que são delineados entre os personagens e os cenários poéticos, isto é, a configuração espacial nos escritos contemporâneos ressurgem com uma tônica fenomenológica que traduz os inquietamentos, silêncios e sensações que perpassam os personagens. Com isso, é possível apurar que os desdobramentos da psique humana não se distanciam da arquitetura física redesenhada na obra literária.

A descrição ontológico-espacial dos trajetos percorridos pelos sujeitos de papel, no incessante pulsar entre pausa e movimento, é facilmente perceptível pelo leitor por meio da experiência com o texto literário, que possibilita caminhos elucidativos para compreender o

modo como corporifica-se conceitualmente o espaço fenomenológico, a partir de um viés geográfico humanista. Lancemos, a esse propósito, um fragmento da narrativa *A cidade de Ulisses* (2011) da referida escritora:

E por outro lado também a literatura – o campo da palavra – se alargava e invadia outros domínios, procurava novas formas de se tornar visível, parecia já não lhe bastar o mundo confinado e silencioso do livro. Estava-se numa época de viragem, em que as formas se contaminavam e tudo era possível: outras maneiras de contar, mostrar, dar a ver, partilhar, experimentar, tornar visível. O leitor-espectador-visitante passava a ter um papel cada vez maior. Era levado a entrar nas obras, a circular por dentro delas, a perder-se e encontrar-se nelas (GERSÃO, 2011, p. 22).

Tendo conhecimento de que Teolinda Gersão lançou-se no círculo literário português como romancista em 1981 com a obra *O silêncio* e logo alcançou notoriedade e reconhecimento crítico, fato que ratifica o seu talento para arte literária – é importante lembrar que ela viveu em uma época de grandes metamorfoses, o que, de certa forma, contribuiu para revolucionar as Letras Portuguesas. É bem verdade que essas movimentações político-sociais pelas quais passou Portugal serviram de sustentáculo para o alargamento da expressão genuinamente portuguesa, no sentido de ampliar o olhar dos escritores acerca da sociedade que os cerca e das possibilidades múltiplas de traduzir seus anseios por meio da palavra poética. E isso fica explícito quando Teolinda Gersão busca estreitar o diálogo com outros campos do saber, o que cristaliza uma peculiaridade em sua jornada literária.

Essa característica alcança projeção, sobretudo, em obras como *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *Os teclados*, publicados respectivamente em 1982 e 1999, as quais criam zonas de contato com a História, as Artes Plásticas, a Música, a Arquitetura, a Filosofia, dentre outras. Como se pode observar, a escritora nos dá a entender que o seu fazer poético se revigora no entrelace intelectual com o intuito de “partilhar, experimentar, tornar visível” (GERSÃO, 2011, p. 22) a complexidade da condição humana, em suas múltiplas acepções. Tomando proveito desse excerto literário, adentraremos nessa análise em outro campo do conhecimento, a Geografia Humanista Cultural, objetivando circunscrever a experiência do sujeito nos domínios do espaço, do lugar e da paisagem no romance *A cidade de Ulisses* (2011), a fim de visibilizar a dimensão poética do sujeito diante da geometria arquitetônica dos espaços.

A referida narrativa permite a visualização das imagens poéticas de Lisboa, que, conforme sugere o próprio título, carregam um sentimento de pertencimento, de posse, evidenciando uma ligação singular entre Ulisses e “sua” cidade. E aqui não há como deixar de mencionar o retorno à gênese mítica da fundação de Lisboa consubstanciado na figura

emblemática e mitológica de Ulisses, convocada já no título, a servir de contraste entre o cosmopolitismo e o sagrado, o contemporâneo e o histórico. A viagem ao passado e ao presente proporcionada pela escrita fluida e carregada de material histórico de Teolinda Gersão revela uma Lisboa desejanse, cenário de especulações amorosas e paixões excessivas, marcando uma visão tanto universal quanto particular dessa cidade, articulada por meio do olhar oblíquo dos personagens.

Uma vez que a temática abordada gira em torno da cidade, consideramos pertinente à discussão teórica aqui esboçada darmos visibilidade ao pensamento de Ítalo Calvino quando ele afirma: “outro símbolo, ainda mais complexo, que me permitiu maiores possibilidades de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas, foi o da cidade” (CALVINO, 1990, p. 85); ou seja, não há como desvincular a existência do homem do espaço que ele ocupa. A arquitetura sensível do sujeito totaliza-se tendo o seu entorno como eixo norteador. Estamos explicando, portanto, que a vivência do homem no mundo que o cerca deixa aparente suas “cidades invisíveis”, tomando como empréstimo as palavras de Calvino, evidenciando a tensão latente entre a visibilidade física e estrutural das cidades e a invisível subjetividade operada no sujeito quando da experiência no espaço.

Desse modo, a narrativa de Teolinda Gersão alcança a um só movimento não somente a descrição das ruas e bairros de Lisboa, mas também traça poeticamente os trajetos existenciais do sujeito a partir da sua localização espacial, sobrepondo racionalidade geométrica e emaranhado existencial humano, a ponto de dar conta da lacuna fragmentária que é a consciência humana. Como numa espécie de “texto-tela” o romance projeta ruas, avenidas, lojas e casas construídos literalmente por “palavras”, cabendo ao leitor reconstruir poeticamente e de forma singular essas imagens em sua mente. O teórico Renato Cordeiro Gomes explica, na obra *Todas as cidades, a cidade* (1994), que é:

[...] estabelecido um jogo produtor de sentido que permite ver o invisível, que dá a ver essas cidades feitas de textos. “Dar a ver” é homólogo a “dar a ler”: agenciamento da legibilidade, travessia pelas tramas da rede/texto, um espaço-tempo descontínuo, lacunar, em sua possível totalização, na fronteira porosa entre o conceito e a imagem [...] (GOMES, 1994b, p. 41).

A escrita de Teolinda Gersão concebe, então, a travessia do real ao imaginário manifestado por meio do olhar do leitor. As imagens cênicas desveladas a partir da construção dos segmentos linguísticos operam no âmbito do sensível, do poético. A imaterialidade do “sentir” se concretiza quando os personagens explicitam sua afetividade e estranhamento

durante a experimentação com o seu entorno. Antes de darmos contornos conceituais às noções de espaço, lugar e paisagem na obra em análise, é imprescindível reconhecermos a importância da perspectiva experiencial, posto que esta abarca a maneira pela qual o indivíduo conhece e reconstrói sua realidade. A própria narrativa de Teolinda Gersão dá-nos abertura para refletir sobre esse processo, porém, a partir do contato com a obra de arte. Atentemo-nos ao fragmento:

Lembro-me de falarmos por vezes da instalação enquanto forma de arte: podia usar livremente elementos díspares, era uma forma híbrida, vampírica, um mundo em três dimensões que se era convidado a atravessar. Uma espécie de experiência por que se passava, que podia apelar a todos os sentidos, não só aos olhos mas também ao olfato, ao tacto, ao intelecto, como se se entrasse noutra visão, noutra lugar ou noutra vida. Uma experiência da qual no limite o espectador poderia (ou deveria) sair modificado. Porque a arte – pelo menos a que nos interessava – não era inócua nem inocente. Era perigosa, implicava um risco (GERSÃO, 2011, p. 23).

A descrição do fragmento acima acerca da experiência diante da contemplação da obra de arte dá acesso ao pensamento geográfico humano, à medida que compreendemos que o sujeito vivencia, mesmo que inconscientemente, os diversos espaços e lugares pelas quais se movimenta, seja pelos sentidos e locomoção corporal, seja pela memória. A experiência do sujeito no espaço/lugar, assim como na contemplação da obra de arte, transporta-o a lugares e espaços não experienciados antes, além de promover sensações de afetividade ou repulsa. De uma forma ou de outra, não há como não argumentarmos que a dimensão espacial implica riscos ao sujeito, tendo em vista que ele não está imune às sensações provocadas pela vivência em seu entorno e que sempre existirá um elo subjetivo entre ambos. Compartilhando desse ponto de vista, o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan explica que “as emoções dão colorido a toda experiência humana, incluindo os níveis mais altos do pensamento” (TUAN, 1983, p. 9). E continua explicando:

A experiência é constituída de sentimento e pensamento. O sentimento humano não é uma sucessão de sensações distintas; mais precisamente a memória e a intuição são capazes de produzir impactos sensoriais no cambiante fluxo da experiência, de modo que poderíamos falar de uma vida do sentimento como falamos de uma vida do pensamento. É uma tendência comum referir-se ao sentimento e pensamento como opostos, um registrando estados subjetivos, o outro reportando-se à realidade objetiva. De fato, estão próximos às duas extremidades de um *continuum* experiencial, e ambos são maneiras de conhecer (TUAN, 1983, p. 11).

De fato, quando analisamos a experiência do sujeito na realidade espacial há que prevalecer a subjetividade em consonância com o aspecto objetivo da estrutura social e

geográfica em que ele se encontra inserido. Além disso, não podemos esquecer que a relação concatenada entre sujeito e mundo é operada mediante a experiência, por meio de processos ligados à ordem do sentir. Com isso, constatamos que a relação sujeito-mundo torna-se única, consubstanciando, dessa forma, uma relação ontológica pautada no incessante imbricamento entre pessoas e lugares. Sob esse prisma teórico, “o sentido de lugar implica o sentido da vida e, por sua vez, o sentido do tempo” (OLIVEIRA, 2014, p. 3). Tomando parte desse fundamento teórico, a viagem pela cidade de Lisboa tem como ponto de especulação conceitual a relação erigida entre a cidade e os seus personagens, ancorada no arcabouço teórico da Geografia Humanista Cultural.

Teolinda Gersão apresenta-nos na narrativa *A cidade de Ulisses* (2011) uma Lisboa redesenhada em diversas camadas temporais. Ao fazer uma incursão histórica, evidenciando a figura do herói grego Ulisses e o período áureo das Grandes Navegações, ela menciona ainda o fim da Ditadura Salazarista e a crise identitária que permeia o Portugal de hoje. É oportuno assegurar que a Lisboa representada no texto poético de Teolinda Gersão desnuda simultaneamente um país envolto em uma crise identitária e uma espécie de conforto em torno do regresso ao sagrado, ao mitológico. E é esse cenário que servirá de pano de fundo para os movimentos ontológico-existenciais e as “errâncias” de Paulo Vaz, o qual protagoniza cenas com Cecília Branco e Sara.

Ao tratarmos da relação de Paulo Vaz com a paisagem citadina, deparamo-nos com sentimentos conflituosos e paradoxais, pois há uma afetividade por Lisboa simultânea a uma espécie de fuga, de descompasso em relação ao que vê e sente, conforme ele narra, quando da notícia sobre uma exposição sobre Lisboa:

O projeto das várias exposições fazia algum sentido. Mas por que razão iriam ser itinerantes? É verdade que, para milhões e milhões de pessoas letradas do globo, Portugal não estava no mapa, era, quando muito, uma faixa estreita de terra diante da Espanha. E Lisboa era provavelmente a mais desconhecida das capitais da Europa, e uma das mais desconhecidas do mundo. Mas pretendiam exatamente o quê? Que os artistas ajudassem a colocar o país no mapa? Ironia do destino, num lugar onde a cultura era tão cronicamente maltratada (GERSÃO, 2011, p. 12).

Essa tensão sentida por Paulo Vaz delineia o que podemos reconhecer como uma realidade construída ao sabor de sensações conflitantes, ou seja, o desejo latente é que esse espaço resgate uma subjetividade que outrora ele sentiu. No entanto, no decorrer de seus movimentos geográficos, o que intuímos é uma constante oscilação de desejos em relação à sua terra natal, ou melhor, à oposição entre a cidade real e a cidade imaginada. Há, então, uma percepção que se altera no contraponto entre o passado e o presente, contrariando perspectivas

e propondo “duas vias de leitura da cidade, [...] que respondem a uma simultaneidade contraditória de entusiasmo e ironia, de envolvimento afetivo e de crítica” (GOMES, 1994b, p. 31). Num primeiro momento, o elo de afetividade corrobora-se pelo fato de a cidade ter sido cenário de seus encontros e desencontros amorosos. Paulo Vaz conhece a artista plástica Cecília Branco em Lisboa, quando era professor assistente de uma das cadeiras do primeiro ano. Desse momento, surge então uma profunda paixão entre ambos, eternizada na cidade lisboeta conforme demonstra o fragmento abaixo:

Lisboa estava lá e cercava-nos, era impossível não a olhar, não tropeçar nela a cada passo. Era o chão que pisávamos, um lugar que nos pertencia, porque era nele que nos tínhamos encontrado e nos amávamos. Mas no fundo não era Lisboa que procurávamos, era um ao outro e a nós mesmos que procurávamos em Lisboa. Éramos viajantes, e é para si próprios que os viajantes caminham. Querem saber quem são e onde moram. E, como escreveu Novalis, vamos sempre finalmente para casa. O modo como olhávamos a cidade tinha a ver conosco e com a nossa história. Desde logo porque o ponto de vista éramos nós (GERSÃO, 2011, p. 66).

Lisboa é então, nessa circunstância, o lugar dos encontros, dos pertencimentos. Temos, portanto, um vínculo tão subjetivo quanto existencial. Do ponto de vista do artista plástico, esse encontro é possível porque Lisboa é antes de tudo uma cidade que tem “um estatuto singular, uma cidade real criada pela personagem de um livro, contaminada portanto pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas” (GERSÃO, 2011, p. 35). No plano estético, as questões ontológico-espaciais constroem-se poeticamente na dualidade ser/estar. Não é possível ser sem estar no trajeto humano e aqui esboçamos a relação configurada entre sujeito e sua localização no mundo. Dessa forma, desnudamos tanto a paisagem geográfica, na qual está inserido o personagem, bem como sua paisagem existencial. Com base na Geografia Humanista Cultural, o geógrafo Eric Dardel explica que a paisagem é uma “convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos” (DARDEL, 2015, p. 30). E ainda argumenta que:

Há, na paisagem, uma fisionomia, um olhar, uma escuta, como uma expectativa ou lembrança. Toda espacialização geográfica, porque é concreta e atualiza o próprio homem em sua existência e porque nela o homem se supera e se evade, comporta também uma temporalização, uma história, um acontecimento (DARDEL, 2015, p. 33).

Nesse caso, a paisagem deixa de ser apenas uma estrutura geográfica e enlaça-se à vivência humanística, deixando transparecer um tempo, um fato e um sujeito.

Contingencialmente, ainda que o homem se movimenta de forma constante, sua existência sempre estará vinculada a uma paisagem geográfica. A Lisboa construída sob o olhar poético de Teolinda Gersão transfigura metaforicamente a experiência de Paulo Vaz nessa paisagem.

A narrativa desenrola-se em torno de uma exposição no Centro de Arte Moderna, idealizada por Paulo Vaz e Cecília Branco, cujo tema é a cidade de Lisboa. Apesar da satisfação com a realização do projeto, Paulo Vaz mostra-se um pouco apático no que se refere à escolha do tema, conforme sugere o excerto:

Uma cidade construída pelo nosso olhar, que não tinha de coincidir com a que existia. Até porque também essa não existia realmente, cada um dos dez milhões de portugueses e dos milhões de turistas que por ela andavam tinha de Lisboa a imagem que lhe interessava, bastava ou convinha. Não havia assim razão para termos medo de tocar-lhe, podíamos (re)inventá-la, livremente (GERSÃO, 2011, p. 33).

Imprimir em suas telas uma Lisboa “imaginada” a partir da realidade vivenciada parecia aos olhos de Paulo Vaz uma ideia um pouco desconfortável. Contudo, o contentamento de Cecília Branco diante do projeto o acalentava amorosamente. No passeio pelas ruas de Lisboa, Paulo Vaz e Cecília Branco detém dentro de si manifestações subjetivas díspares, sem pontos de contato. A mesma Lisboa desperta nos transeuntes sensações e deslocamentos diversos, que se sobrepõem e constituem a unicidade de cada sujeito. Isso confirma o fato de que “a imagem que temos do lugar é sempre pessoal. Nossas imagens do passado e do futuro são imagens do presente continuamente recriados” (OLIVEIRA, 2014, p. 13). O universo diegético construído por Teolinda Gersão na narrativa em questão sobrepõe no mesmo espaço textual duas impressões acerca de Lisboa. De um lado temos o olhar encantador de Cecília Branco e de outro uma posição um tanto desinteressada por parte de Paulo Vaz, como demonstra o trecho que se segue:

Tudo era igual nessa manhã, quando acordaste e foste à janela. Mas tudo era diferente. Havia lá em baixo a mesma rua, as mesmas casas, as mesmas lojas de legumes e fruta, os mesmos quiosques de jornais, as mesmas pessoas faziam compras como habitualmente, trocariam com quem estava atrás do balcão as mesmas frases banais de “obrigado” e “bom dia”. [...] Mas tudo isso, tão igual a sempre, era diferente. O mundo transformara-se noutra, e só tu sabias. Por isso sorrias para ti própria, caminhando na rua numa espécie de estado de graça, como se nada ruim te pudesse atingir e a felicidade fosse uma coisa palpável, concreta, que levavas na mão, fechada dentro do bolso, e te pertenceria para sempre. [...] Mas tu continuavas a falar, havia dias, semanas, meses. Parecia-me. Como se nada pudesse quebrar o encantamento nem interromper a tua voz. A cidade iluminava-se e tudo que olhavas tinha relação comigo [...] (GERSÃO, 2011, p. 26-27).

A partir desse trecho apreendemos em Paulo Vaz o extravasamento de uma inconstância aparente, visto que ao mesmo tempo que Lisboa é para o personagem cenário de paixões arrebatadoras é também um país que tem cores cinzentas, indiferente: “Procurei a Lisboa das gaivotas, do céu claro, do rio, mas vinha ao meu encontro a outra, a da sopa dos pobres no Intendente, dos sem-abrigo, dos desempregados, dos mendigos [...]” (GERSÃO, 2011, p. 165), demonstrando que “os desejos agora são recordações” (CALVINO, 2003, p. 6) Cecília Branco sente exatamente o contrário: Lisboa é um país a ser conquistado cotidianamente e confunde-se com suas vivências quando lembramos que ela está perdidamente apaixonada pelo artista plástico. Além disso, o narrador protagonista chama atenção para outro aspecto quando diz:

Vinhas, desde logo, de uma terra diferente. Nascestes em Moçambique em sessenta e quatro. Em setenta e quatro tinhas dez anos e não teve para ti qualquer significado o fato de haver uma revolução em Portugal. De resto na altura Portugal, como o resto do mundo, excepto África, eram para tu apenas superfícies delimitadas por linhas e pintadas de cor, no grande mapa dos continentes (GERSÃO, 2011, p. 69).

Talvez isso justifique o fato de ambos possuírem perspectivas diferentes acerca de suas experiências na cidade lisboeta. Partindo dessa constatação, elegemos oportunamente o pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, no seu livro *Fenomenologia da Percepção* (1999), quando ele esclarece que “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3). E dessa forma compreendemos o motivo dos olhares distintos dos referidos personagens pelas ruas de Lisboa. Além disso, sabendo que a experiência imagética pertence a cada sujeito e organiza-se de forma ordenada na consciência, obedecendo aos impulsos temporais e espaciais de cada um, é seguro afirmar que “a percepção e os julgamentos do meio ambiente das pessoas nativas e dos visitantes mostram pouca coincidência porque suas experiências e propósitos pouco têm em comum” (TUAN, 2012, p. 338). Cada lugar vivenciado pelo sujeito suscita percepções adversas a depender da marcação temporal e do modo como a consciência humana responde a esses estímulos externos. Em outras palavras, um mesmo lugar pode provocar em um determinado momento afetividade e, passado algum tempo, motivar distanciamento, isso vai depender do sujeito que a vivencia. Assim como o mundo se transforma a todo instante, o indivíduo também acompanha o ritmo dessas mudanças. No caso em questão, Cecília Branco tem referências distintas de Paulo Vaz no que concerne à ligação com Lisboa, conforme ele

narra: se “sentias em casa em Lisboa, fazia sentido que quisesse voltar” (GERSÃO, 2011, p. 71).

A noção de lugar e espaço, princípios norteadores da Geografia Humanista Cultural, camuflada de forma dinâmica e inteligível no texto poético de Teolinda Gersão vem à tona quando buscamos a marcação temporal e espacial dos sujeitos fictícios em meio à sobreposição das camadas do tempo, circunscrevendo, desse modo, a dialética tempo/sujeito/mundo. A escritora portuguesa arquiteta a narrativa fazendo coexistir o contemporâneo e o histórico, o passado e o presente, delimitados em três capítulos, cuja tensão se revigora na movimentação dos corpos e do olhar, conforme ilustrado no fragmento:

Lisboa, pelo contrário, estava historicamente ligada à Grécia, às rotas marítimas e comerciais dos gregos. (Existem ainda hoje, numerosos vestígios e peças de cerâmicas gregas em Almaraz, perto de Lisboa, além de noutros lugares, como Aveiro, Alcácer do Sal e Algarve.) Sobre a relação de Ulisses com Lisboa não tínhamos portanto que inventar nada, já tudo tinha sido inventado havia dois mil anos, e essa história, porque tinha pés para andar, continuara a andar pelos séculos fora. Que marcas do mito se encontravam ainda em Lisboa? Na verdade algumas: No Castelo de São Jorge a Torre de Ulisses, que já foi Torre do Tombo, onde escreveram Fernão Lopes e Damião de Góis; [...]. Não haveria talvez muitas mais memórias, pelo menos agora não estávamos a ver outras, mas registávamos pelo menos estas (GERSÃO, 2011, p. 35).

A percepção concomitantemente perscrutadora e poética de Paulo Vaz põe em paralelo uma Lisboa atual e a cidade que outrora fora fundada por Ulisses. Sobre a expectativa de alcançar o histórico através da experiência imagética, cabe aqui enfatizar o ensinamento lúcido de que “perceber o contorno fantasmagórico de uma paisagem antiga, sob a capa superficial do contemporâneo, equivale a perceber, intensamente a permanência dos mitos essenciais” (SCHAMA, 1996, p. 27), ou seja, apesar da atualização espacial, há sempre uma relação mítica a ser buscada na memória individual e coletiva. Ainda que a plausibilidade da exposição artística justifique-se na ânsia de transcender o olhar diante da arquitetura física e expor os assombros da arte contemporânea, não há como não reconhecer que essa experiência está imbuída de concepções tanto individuais quanto coletivas, demarcando a interseção entre o real e o imaginário. Assemelham-se, então, na paisagem de Lisboa, a história de Ulisses e a de Paulo Vaz, confirmando o fato de que “a cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata” (CALVINO, 2003, p. 7).

Delinear o trajeto de Paulo Vaz é falar de uma Lisboa que faz emergir a todo instante a conexão eu/mundo. O artista plástico sempre foi afeito às passagens pelo mundo e reconhece seu país do seguinte modo:

Situada no Extremo Ocidente, entalada entre o mar e a Espanha, tão amiga quanto inimiga, Lisboa procurou no mar uma saída. E partiu. O verbo partir fazia parte de nós, era o lado do desejo, da insatisfação, da ânsia que não se tinha. Imaginávamos facilmente Lisboa levando e trazendo, porto de passagem. Assimilando o que não conhecia, tornando parte de si o exótico, o ex-ótico, o que está para lá do que os olhos podiam alcançar. [...] Lisboa, onde agora aportavas, estava no fim de dois oceanos. Ou no princípio. Era um lugar de chegar e de partir, uma cidade aberta. Debruçada sobre um rio que a levava ao mar (GERSÃO, 2011, p. 47 e 71).

A Lisboa imaginada, metaforicamente, procurou no mar uma saída e partiu. Assim também o fez o artista plástico: partiu em busca de novos horizontes e lugares, revelando a unicidade entre paisagem e sujeito. Com o término de seu romance com Cecília Branco, ele não viu nenhum motivo que justificasse sua permanência na cidade.

O cerne da questão que queremos trazer é o sentido de lugar. Estamos diante de um personagem, que, apesar de viver em sua terra natal, permanece todo o tempo em busca da posse de seu lugar no mundo, que parece, ainda que de relance, não ser Lisboa e nenhum outro canto do universo, uma vez que “não sabe nada sobre aquele estrangeiro [Paulo Vaz], não sabe que ele está de passagem, que estará sempre de passagem” (GERSÃO, 2011, p. 24).

Analisando sob o prisma conceitual da Geografia Humanista Cultural, a ideia de lugar alcança corporeidade quando o sujeito reconhece que há uma ligação forte com o seu entorno, ou seja, “é o lugar experienciado como aconchego que levamos dentro de nós” (OLIVEIRA, 2014, p. 18). Nos princípios teóricos de Yi-Fu Tuan o “lugar é uma pausa no movimento” (TUAN, 1983, p. 153) sugerindo uma espécie de identidade espacial e conferindo “uma profunda associação e pertencimento, mas também imobilidade” (OLIVEIRA, 2014, p. 24) por parte do sujeito. Reportando-nos à superfície imaginada da narrativa de Teolinda Gersão e seu personagem masculino, devemos ressaltar que Paulo Vaz não se reconhece em Lisboa, apesar de visualizarmos pontos de convergência que iluminam experiências afetivas entre ele e a paisagem. Esse descompasso entre Paulo Vaz e a cidade lisboeta pode ser percebido no fragmento circunscrito abaixo, quando ainda convivía com Cecília Branco:

Houve um boom na Bolsa e em Outubro de 87 as Bolsas de todo o mundo entraram em queda livre. Só se falava de 1929. Tudo isto são memórias soltas, a realidade foi naturalmente muito mais complexa. No entanto, ainda conservo alguns recortes de jornais, que agora folheio para recordar fragmentariamente algo do que então acontecia. De qualquer modo no meio da crise generalizada a nossa felicidade pessoal era um bem precioso, um pequeno milagre a defender ciosamente da enorme turbulência à nossa volta. Vivíamos em equilíbrio num país em desequilíbrio, mas acreditávamos que era um mau momento, transitório. Pediam-nos sacrifícios brutais, mas depois de uma revolução e de um período pós-revolucionário conturbado estávamos dispostos a pagar um alto preço por um país democrático e normal. Mas

não é disso que quero falar-te agora, Cecília. Prefiro falar-te do tempo só nosso que vivemos nessa altura em Lisboa (GERSÃO, 2011, p. 110).

Aqui Teolinda Gersão lança mão do material histórico para contar a história de Paulo Vaz. Lisboa é, então, a metáfora da arquitetura subjetiva de seu cidadão português. Os declínios subjetivos que o perturbam podem ser visualizados da seguinte forma: do ponto de vista individual a cidade é, ainda que circunstancialmente, o lugar onde possui “ligações inextrincáveis com o ser, com a nossa própria existência” (RELPH, 2014, p. 29). Por outro lado, do ponto de vista coletivo, observando o artista plástico em meio a outros tantos portugueses, deparamo-nos com um sujeito distante e apático diante do país que desponta aos seus olhos.

Viver no estrangeiro acarreta dificuldades, e como era de esperar encontrei algumas. Mas não posso dizer que sofresse, ou pelo menos que sofresse demasiado, por estar longe do meu país, embora pensasse nele muitas vezes. Sentia-me igual a milhões de portugueses, emigrantes como eu. Portugal é um país de emigrantes. Em todos os lugares vivi no meio de artistas, muitos deles estrangeiros, e criávamos um certo sentido de comunidade. Houve alguns de quem fiquei amigo e com quem me mantive em contato ao longo dos anos. Pelo menos para mim, era comunidade quanto baste. No fundo nunca tive grande sentido de pertença, seria incapaz de pertencer por exemplo a uma igreja ou a um partido político, embora tivesse preocupações sociais e o meu sentido ético fosse exigente, desde logo em relação à mim próprio. Mas nunca abri mão de uma condição um tanto distanciada, da liberdade de não pertencer. Na verdade, também em Portugal o meu modo de estar era esse (GERSÃO, 2011, p. 159-160).

Nessa aparente oscilação, há que argumentar que a cidade de Lisboa é para Paulo Vaz “o lugar consciente do tempo social e histórico, recorrente e mutável, no transcorrer das horas do tempo em um espaço sentido dentro de um lugar interior ou exterior” (OLIVEIRA, 2014, p. 15-16). O posicionamento de Paulo Vaz acerca de Portugal é motivado tanto por circunstâncias históricas quanto subjetivas. Ele tem consciência das intensas transformações históricas, sociais e culturais pelas quais passou Portugal após a deflagração emblemática da Revolução dos Cravos e de como essa conjuntura rasurou a consciência nacional. Isso, de certa forma, ficou registrado na memória e na paisagem de Lisboa.

Pensar em Portugal é para o protagonista sentir um lugar que faz uma curvatura em direção tanto ao seu passado quanto ao seu futuro, o que se mostra evidente quando ele, ao observar a paisagem portuguesa, depara-se com a história de sua fundação e o misticismo em torno disso, sobretudo quando há menção a Ulisses. Isso confirma a tese do crítico e ensaísta Eduardo Lourenço quando afirma que há, “em suma, uma modulação daquela particular maneira de sentir a vida que os portugueses resumem na palavra-mito da sua cultura, a

saudade” (LOURENÇO, 1999, p. 39). Há, desse modo, um redimensionamento crítico e sutil na paisagem portuguesa que se apresenta na narrativa de Teolinda Gersão, visível por meio da relação edificada entre o homem e a Terra.

Paulo Vaz, quando faz referência ao seu país, toma para si um sentimento de não pertencimento, de repulsa e negação. Na obra *Espaço e lugar* (1983) Yi-Fu Tuan explica-nos que “a afeição pela pátria é uma emoção humana comum. Sua intensidade varia entre diferentes culturas e períodos históricos” (TUAN, 1983, p. 175). A afirmação autentica o endossamento de valores e concepções identitárias tão caros à nação lusitana, ainda presentes no imaginário coletivo do seu povo. Em paralelo a esse pensamento, o que observamos é uma perpetuação de valores homogeneizados acerca do “sentir-se português”, que se desdobra poeticamente na relação sujeito/lugar.

O personagem querer demonstrar distanciamento em relação à sua cidade de origem leva-nos a refletir sobre os lugares-sem-lugaridades. Essa concepção é imprescindível porque nos permite entender o “lugar pela ausência, tanto quanto pela presença” (RELPH, 2014, p. 25). Compreendendo desse modo, Lisboa é então, “uma cidade de linhas partidas, de perspectivas quebradas. Tudo era fragmento em Lisboa, era preciso juntar pacientemente os pedaços para formar uma figura. Mas faltariam sempre alguns, encontravam-se a cada passo lacunas, interrupções, rupturas” (GERSÃO, 2011, p. 58).

Com o intuito de vislumbrarmos esse movimento dialético basta nos apropriarmos da ideia de que para o artista plástico falta no povo português uma consciência identitária voltada para o porvir, contudo sem esquecer a sua história. A concepção de lugar esvazia-se quase que totalmente porque Paulo Vaz sente que a paisagem portuguesa tornou-se um núcleo de ausência, de partidas, de fragmentos. Contudo, a presença de Cecília Branco preenche esses vazios. Isso valida o fato de que a “identidade de alguma parte não é ser lugar nem ausência-de-lugaridade, mas a expressão do equilíbrio entre particularidade e uniformidade” (RELPH, 2014, p. 25).

E na convergência entre sujeito e paisagem, Paulo Vaz assume uma postura fugidia e livre a partir do momento em que perde Cecília Branco: “e Lisboa desapareceu contigo (GERSÃO, 2011, p. 153). Por esse motivo decide desvendar novas paisagens geográficas e viver novas experiências, conforme confessa:

Pois, poderia ter ficado mais tempo com Angelika, mas não queria prender-me, acima de tudo prezava minha liberdade e havia tanto mundo à minha frente. Não ficaria aliás muito mais tempo em Berlim, queria passar alguns anos nos Estados Unidos, conhecer outros países, mudar de horizontes e de continentes. Adorava

Berlim mas estava cansado da neve e do céu cinzento. Sempre soube que estava de passagem. [...] Fiquei durante quatro anos. E depois, como sempre quis, fui para Nova Iorque, onde vivi até 2000. E até 2003 em Los Angeles. A partir dos Estados Unidos viajei por duas vezes ao Japão, onde demorei algum tempo, mas sempre em estadas relativamente breves. Depois disso quis voltar à Europa, mas não a Portugal. Vivi em Milão até o verão de 2008 (GERSÃO, 2011, p. 83 e 159).

Temos, portanto, fragmentos de vivências cotidianas exercidos na diversidade extensa da geograficidade do mundo, tendo em vista que “o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (TUAN, 1983, p. 3). Lisboa era, circunstancialmente, o lugar das tensões amorosas de Paulo Vaz. Na ausência do amor de Cecília Branco, o que lhe restava era percorrer o mundo em busca de encontrar a si mesmo e tomar posse de seu lugar, pois “os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade” (TUAN, 1983, p. 61). A existência humana projeta-se na inconstância contingencial entre espaço e lugar, ao mesmo tempo que o sujeito necessita de estabilidade espacial, a sua condição exige o dinamismo da espacialidade.

Atentemo-nos ao fragmento poético de Teolinda Gersão:

Os turistas vão à procura de lugares para fugirem de si próprios, da rotina, do stress, da infelicidade, do tédio, da velhice, da morte. Vêm [*sic*] os lugares onde chegam apenas de relance e não ficam a conhecer nenhum, porque logo os trocam por outros e fogem para mais longe. Os viajantes vão à procura de si, noutras lugares. Que ficam a conhecer profundamente porque nenhum esforço lhes parece demasiado e nenhum passo excessivo, tão grande é o desejo de se encontrarem (GERSÃO, 2011, p. 31).

Com extrema lucidez poética, Teolinda Gersão adentra na intimidade existencial do homem em ligação com os lugares e espaços vivenciados. No âmago da dualidade espaço/lugar, o sujeito busca ardentemente preencher as lacunas de sua existência procurando nos espaços desconhecidos a totalidade daquilo que considera ser seu lugar no mundo, ainda que esse mesmo lugar seja preenchido pela ausência ou presença de algo. O grande esforço do sujeito na busca de seu lugar no mundo é condição imperativa na construção do seu trajeto ontológico-espacial. Não há, de modo algum, a descoberta de lugares sem que haja o envolvimento com o enigmático, pois é exatamente dessa maneira que o “espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado” (TUAN, 1983, p. 151). E Paulo Vaz segue sem medo, apenas movido por seus impulsos e desejos:

[...] agradava-me o imprevisto, o desarrumar das coisas, o rasgão no mundo conhecido para surpreender além dele uma perspectiva improvável. Gostava de

partir assim, de um momento para o outro, sem plano, à descoberta. Demorando-nos em povoados que não imaginávamos que existissem, fora das estradas principais e dos mapas, falando com as gentes da terra, que nos contavam histórias do lugar e nos indicavam o melhor restaurante, onde eu escolhia a melhor casa, o melhor vinho, o melhor pão, o melhor queijo de cabra e de ovelha, o melhor de tudo que houvesse. Para ti. O amor em hotéis casuais, abrir de manhã a cortina e ver uma paisagem desconhecida diante da janela (GERSÃO, 2011, p. 111).

Na experiência arriscada do exercício do ser em seus intensos deslocamentos, há descobertas tanto no plano externo, quando vivenciamos novos horizontes, como no plano interno, quando desbravamos as paisagens ontológicas e realizamos o encontro com nosso “eu”. E no decorrer desses movimentos espaciais e ontológicos vamos redefinindo nosso posicionamento diante do mundo e de nós mesmos. Na narrativa de Teolinda Gersão, o nosso protagonista aventura-se, apaixonadamente, pelo mundo desconhecido, sentindo-se não pertencer a lugar algum. E é isso que alimenta a alma desejan-te de Paulo Vaz: as experiências profundas e enternecedoras diante do espetáculo do mundo, ainda que sejam breves. E aqui não há como recusar a lembrança, a título de ilustração, dos versos do grande poeta Camões: “Vês aqui a grande máquina do Mundo [...]” (CAMÕES, 1963, p. 20) a ser perigosamente descoberta, em suas maravilhas e ciladas. E nesse incessante movimento, os espaços, que antes eram ondulantes e fugidios, passam a se tornar significativos, pois “quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (TUAN, 1983, p. 83). Nesse sentido, o espaço é movimento e o lugar é pausa. A aparente singularidade que permeia a condição da lugaridade desmorona-se o tempo todo, ou seja, a trajetória existencial do homem, que é delineada temporalmente, é marcada pela constante multiplicidade de espaços que se tornam lugares. O filósofo Jean-Paul Sartre, em sua ontologia fenomenológica *O Ser e o Nada* (2008), explica-nos extensivamente que:

A trajetória é a linha que se traça, ou seja, uma busca aparência de unidade sintética no espaço, uma simulação que se desmorona em seguida em multiplicidade infinita de exterioridade. Quando o isto está em repouso, o espaço é, quando está em movimento, o espaço se *engendra* ou se *torna*. A trajetória jamais é, porque é nada: evapora de imediato em puras relações de exterioridade entre diversos lugares, ou seja, na simples exterioridade de indiferença ou espacialidade (SARTRE, 2008, p. 279, grifos do autor).

E essa mesma trajetória, conforme Sartre explica, é uma linha que se traça pelo sujeito a depender de suas escolhas e nunca estará totalizada, assim o “espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação” (TUAN, 1983, 61). Nesse sentido, o sujeito é livre e pode movimentar-se o tempo inteiro em

busca de aventura ou aconchego, motivado sempre por seus desejos. Da mesma forma que o espaço nos convida ao exercício pleno de nossa liberdade, conceber o lugar também parte de uma escolha eleita pelo indivíduo. Na narrativa Paulo, Vaz reflete acerca do fato de Cecília Branco ter elegido Lisboa como sua segunda casa.

Penso que o modo como vias Lisboa teve sempre a ver com a situação particular em que te encontravas. Viver aqui era uma escolha. Pudeste ir descobrindo a cidade de uma perspectiva privilegiada: estavas ao mesmo tempo dentro e fora, olhava-la com olhos de sim e de não. A amplitude do teu olhar parecia-me por vezes avassaladora: tinhas atravessado o mar para chegar aqui. E oito anos em Londres, apesar de aí te sentires estrangeira, davam-te a consciência alargada de uma dimensão europeia (GERSÃO, 2011, p. 72).

Tanto o espaço quanto o lugar exigem do indivíduo a plenitude autêntica da liberdade. Viver é uma escolha, e a partir dela estabelecemos nossa existência, uma vez que “[...] é o ser que define seu lugar [...]” (SARTRE, 2008, p. 278). Porém, podemos pensar que a existência também é pontuada, em certo sentido, pelo injustificável, pelo factível. Ao tratarmos sobre a fundação de nossa existência, ou melhor, sobre o lugar no qual nascemos, deparamo-nos com a facticidade existencial. Em outras palavras, não nos é permitido escolher o lugar de nosso nascimento.

Tendo como base a concepção existencial e fenomenológica, o geógrafo humanista Eric Dardel enfatiza na obra *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (2015) que:

Antes de toda escolha, existe esse “lugar” que não podemos escolher, onde ocorre a “fundação” de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um *aqui* de onde se descobre o mundo, um *lá* para onde iremos. Todo homem tem seu *pais* e sua perspectiva terrestre própria (DARDEL, 2015, p. 41, grifos do autor).

Mesmo buscando sentido existencial em vários espaços, que podem tornar-se lugares ou não, ainda assim o homem não deixará de estar vinculado ao seu lugar de origem. Mesmo que percorra os mais diversos caminhos, Paulo Vaz não se perde de suas origens, pois a “identidade do nativo [...] não é posta em dúvida, porque os mitos que a apoiam são tão reais como as rochas e as cacimbas que ele pode ver e tocar” (TUAN, 1983, p. 174). A busca por novos horizontes está condicionada a um ponto estável, que é o aqui, o agora, e a um ponto de instabilidade que é o lá, o tempo futuro; “os lugares de nossas experiências podem ser transitórios e/ou eternos” (MELLO, 2014, p. 40). Todavia, nesse incessante movimento no

tempo e no espaço é contundente assegurar que o sujeito sempre busca referências espaciais e culturais tendo como fundamento o seu lugar de pertencimento. É dessa maneira que o artista plástico comporta-se em seu projeto pelo mundo: “penso que uma vez na vida a sorte esteve do nosso lado e encontramos a cidade que procurávamos. A Cidade de Ulisses” (GERSÃO, 2011, p. 31).

Após intensas viagens pelo mundo, estabelecendo lugares e conhecendo mulheres, o narrador “errante” decide voltar: “O regresso à casa, a Terra como um lugar habitável para a espécie humana faminta, sem tecto e sem abrigo, é porventura a utopia que nos mantém – mas até quando? [...]” (GERSÃO, 2011, p. 204). Apesar de todas as suas andanças, o que satisfaz o artista plástico é saber que sempre haverá uma casa a retornar, uma essência a resguardar, e talvez seja isso o que alimenta o seu projeto existencial no mundo. Nesse sentido, apropriamo-nos do pensamento do Professor Paulo Franchetti em sua obra *Nostalgia, exílio e melancolia* (2001) quando ele nos lembra de que:

A experiência real do deslocamento no espaço aparece então associada à sensação de que existe uma perda de substância, à medida que se perfaz o trajeto da viagem. Deixamos uma parte de nós - diz o poeta -, da substância que nos forma, nos lugares por que passamos e que depois abandonamos. Esse é o sentido da imagem geral, aquilo que ela nos diz em sua concretude. Entretanto, não é só espacial a percepção do afastamento. O movimento na extensão física pode, ele mesmo, ser lido como metáfora do transcurso do tempo. Aquilo que vamos deixando para trás é tanto o lugar físico, no nível da viagem concreta, quanto a experiência do lugar, no nível da percepção do transcurso do tempo (FRANCHETTI, 2001, p. 16).

Temos, então, o seguinte movimento: a cada espaço que transformamos em algo familiar e depois abandonamos deixamos uma substância subjetiva que nos forma e que dá sentido à nossa existência, porém há um lugar único ao qual sempre retornamos e repousamos nossa essência. E aqui há um ponto convergente com o herói grego Ulisses a ser iluminado: Tanto Paulo Vaz quanto Ulisses retornam à casa e com isso apuramos que é inegável que “conhecemos o nosso lugar; cada um tem seu lugar” (OLIVEIRA, 2014, p. 11).

No entanto, se o lugar é pausa e o espaço é movimento, e o sujeito anseia por refúgio e aventura, é natural que, após um tempo em Lisboa, Paulo Vaz queira novamente se aventurar pelo mundo. Dessa vez, não para curar as fraturas de sua existência, mas na busca pelo amor de Sara, que sempre esteve à sua espera:

Ainda estás a pensar naquela praia, no nordeste do Brasil?
- Cheguei ontem ao Brasil, disse ela.
- Vou ter contigo. Dá-me o endereço do hotel.

Ela deu-me o endereço:
-Fico à tua espera, disse. E acrescentou:
-Foi por ti que sempre esperei. A vida inteira.
-Até já. Amo-te, respondi. Porque agora podia dizer-lhe todas as palavras.
(GERSÃO, 2011, p. 206).

E mais uma vez segue o nosso protagonista na incessante busca de conhecer o mundo e a si mesmo, fazendo de cada espaço um lugar a ser conquistado, um lugar marcado por memórias, lembranças, de experiências singulares e amores vividos. Operando no sentido de alcançar uma dimensão ontológica, o lugar na sociedade atual não é estático, mas acompanha o movimento do sujeito em suas metamorfoses e circunstâncias. O geógrafo humanista Eduardo Marandola Júnior explica:

Referindo-se à própria forma de ser-e-estar-no-mundo, lugar é inalienável e, portanto, permanece como fundante da nossa experiência contemporânea, independente das transformações socioespaciais. Longe de ser estático, ele é dinâmico, pois corresponde à própria essência do ser, que é igualmente viva (MARANDOLA JR, 2012, p. 230).

Isso nos leva a compreender que a concepção de lugar não é algo definido de forma essencialista, visto que o sujeito se movimenta o tempo inteiro. Isso se torna visível quando nos referimos ao homem do nosso tempo, em seus intensos deslocamentos pelo mundo, em que “[...] esse coágulo que somos nós perde um pouco de si, impregna aquilo que nos impressionou ou seduziu: algo se desprende de nós e fica para trás, e nós vamos dissolvendo ao longo dos eixos do espaço e do tempo” (FRANCHETTI, 2001, p. 16). Porém, como fundação de nossa existência não podemos esquecer que sempre há um lugar primeiro, um berço acolhedor em que nascemos e que sempre queremos retornar. Para o ser ficcional que percorre as páginas do romance de Teolinda Gersão esse lugar é a fantasmagórica Lisboa, o ponto de partida para os outros cantos do mundo. É bem verdade, que o lugar inesquecível do artista plástico, guardado no âmago de sua memória, é aquele no qual ele viveu grandes amores: “A vida tinha surpresas boas, pensei de novo. Também pela segunda vez na vida era num tempo extremamente conturbado que eu amava uma mulher em Lisboa” (GERSÃO, 2011, p. 169).

3.3 Pelos cantos da casa: em volta de nós

“Tinha com a terra uma relação umbilical, a casa e a quinta eram a sua raiz, parte de sua identidade [...]”.

Após a viagem pelo universo múltiplo da cidade lisboeta, Teolinda Gersão adentra na imensidão poética dos lugares íntimos, ou mais particularmente, da “Lisboa com suas casas / De várias cores [...]” (PESSOA, 1993, p. 52). Construída em camadas temporais várias, a narrativa *A cidade de Ulisses* (2011) engendra um jogo de indeterminações que toma forma nos intensos deslocamentos dos personagens no interior da casa. Entremeada por um discurso em suspense, a casa que é dada “a ver” na referida obra nos leva a apreender o dinamismo dialético suscitado na relação espaço-sujeito-memória. Atentemo-nos, então, ao discurso de Paulo Vaz acerca de sua infância:

O meu pai era um homem ríspido, irascível, que trazia para a casa a disciplina do exército. Ordens breves, secas, para serem de imediato cumpridas. Era metódico, organizado, julgava que o papel de marido e pai consistia em gerir um pequeno mundo pré-estabelecido, regido por horários e regras fixas e salvaguardo por uma pequena conta de banco, que todos os meses deveria registrar um aumento, ainda que ligeiro. Acho que foi o essencial do que te disse. Além da nossa divergência essencial, a sua recusa em entender e aceitar que eu quisesse ser artista plástico. Não te contei que fui para ele um filho tardio, imensamente desejado, em quem depositou todas as esperanças. Achavas que eu as tinha gorado, e era isso que me transmitia. Os meus sentimentos em relação a ele foram, durante muito tempo, medo, confusão e vergonha (GERSÃO, 2011, p. 74).

Para o artista plástico falar de sua infância é o mesmo que expor o espaço que habitava, a casa em que imperava uma ordem preestabelecida que ocultava, de certo modo, uma desordem interna. A relação conflituosa com o pai estabelece-se na casa de modo intenso: “O 25 de Abril não mudou evidentemente nada na nossa relação, mas também não trouxe surpresas: cada um ficou onde já estava. Ele manteve-se aos sessenta e quatro anos, o militar afecto ao regime que sempre fora” (GERSÃO, 2011, p. 83). Nesse sentido, a casa materializa, por meio de suas cores, geometrias e ordenação, as profundezas de sua interioridade tornando-se “um *instrumento de análise* para a alma humana” (BACHELARD, 2008, p. 20, grifos do autor). Esse pequeno mundo, conforme relata o narrador, guardava para além da geometria espacial a estrutura subjetiva de seus moradores e a universalidade de seus mundos conscienciosos.

Do ponto de vista fenomenológico, Gaston Bachelard pontua que “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 2008, p. 24). A partir dessa fundamentação teórica podemos estabelecer a conexão que Paulo Vaz arranja com a sua legítima morada, a partir das memórias de sua infância. Temos, portanto, o ponto fulcral de nossa discussão: a existência intimamente relacionada com a casa

habitada nos tempos de criança. Assim, para o narrador, lembrar-se de sua casa é demarcar um lugar que foi permeado por substâncias fugidias e melancólicas, ao mesmo tempo que em determinados momentos sentiu um imenso contentamento.

Considerando que o lugar une-se ao tempo para reavivar a chama da trajetória existencial, a memória equipara-se a uma gaveta onde estão guardados os fatos marcantes e as sensações vivenciadas na espacialidade, sobretudo, no que concerne à sua dimensão simbólica. O geógrafo humanista Eduardo Marandola Júnior elucida que:

O tempo é vivido como memória, e por isso memória e identidade adensam o lugar. A memória é a experiência vivida que o significa, definindo enquanto tal. Não é à toa que pensar em lugar é mais fácil recuando no tempo: lugar de nascimento, lugar de lembranças, lugar de saudade, lugar de memória, lugar de identidade. Ele parece mais conectado a uma tradição, a uma experiência profunda de entrelaçamento com a terra. Um ritmo lento onde o sentido de permanência prevalece (MARANDOLA JR, 2012, p. 229).

E, dessa forma, delineamos a ontologia de Paulo Vaz. Mesmo habitando outros lugares íntimos lembra, ainda que seja com pesar, o lugar que dividiu com sua família e que ficará para sempre registrado em sua memória. As imagens de sua casa sempre emergirão como um lugar de aconchego e proteção, pois mesmo quando estamos em uma “nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportando-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortando-nos ao reviver lembranças de proteção” (BACHELARD, 2008, p. 25).

No entanto, Paulo Vaz prefere guardar essas imagens na obscuridade de sua memória, trazendo-as à luz somente quando for demasiado prudente. Como cada etapa da vida traz consigo o amadurecimento psíquico próprio a cada fase, é compreensível que o “passado, o presente e o futuro deem à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro, interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente” (BACHELARD, 2008, p. 26). As lembranças do artista plástico em torno de sua casa alcançam conotações diversas, à medida que o tempo passa, e residem, quase sempre, num campo conflituoso.

A infância do narrador relaciona-se profundamente com a casa e consubstancia campos subjetivos que reverberam durante toda a sua existência. Conforme estudos relacionados à Geografia Humanista Cultural, sobretudo do geógrafo humanista Eric Dardel, “uma verdade emerge da paisagem, contudo não como teoria geográfica ou mesmo como valor estético, mas como expressão fiel da existência” (DARDEL, 2015, p. 32). Assim, é possível visualizar a partir da organização geométrica da morada as vivências do personagem ilustradas aqui poeticamente por Teolinda Gersão:

Muitas vezes senti no entanto que a minha vida consistia nessa tarefa impossível: enfrentar aquele homem, defender-me e defender a minha mãe contra ele. Porque também ela o receava. Eu sabia, embora ela nunca o dissesse. Mas era visível o seu nervosismo quando chegava a hora de ele vir, a pressa com que largava o que quer que estivesse a fazer para se certificar de que tudo estava conforme, a mesa posta, as cadeiras no lugar, o almoço pronto a ser servido. Corria a seguir ao espelho, penteava-se depressa, sacudia um cabelo imaginário que pudesse ter-lhe caído sobre os ombros, alisava a saia do vestido. Então sentava-se na sala e esperava-o. Esperar era já um modo de servi-lo, de criar à volta um espaço vazio que o antecipava e que ele pisaria ao entrar. E tudo o que a seguir ela dissesse ou fizesse seria atento e rigoroso, como se cumprisse à risca um manual de instrução (GERSÃO, 2011, p. 75).

O fragmento acima torna visível a tensão entre a ordenação da casa e a fluidez nervosa que extravasa dos personagens – mãe e filho. A previsibilidade do entorno impossibilita qualquer movimento subjetivo que escape à arquitetura física do espaço. Em seus princípios teóricos, Gaston Bachelard argumenta que “na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e alma” (BACHELARD, 2008, p. 26). De fato, se pensarmos nas circunstâncias naturais e nos arcabouços afetivos, a casa é sinônimo de corpo e alma do sujeito que habita. Sabendo que as ideias de Bachelard influenciaram o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan, é contundente assegurar que “o espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos” (TUAN, 1983, p. 61). A casa é, então, a morada dos valores estabelecidos.

Contudo, ao direcionarmos o nosso olhar sobre a narrativa *A cidade de Ulisses* (2011) concebemos um descompasso entre a morada e os personagens. Isso se confirma quando consideramos que a mesma casa que centraliza o sujeito e impede a sua dispersão pelo mundo provoca desmoronamentos internos, confirmando o argumento dos lugares-sem-lugaridade. Em outras palavras, apesar de ser a morada legítima que guarda as raízes mais profundas dos personagens, as imagens da casa que o texto narrativo de Teolinda Gersão projeta caracterizam-se pela ausência de significação, de afetividade. A partir disso podemos compreender que a relação lugar e lugares-sem-lugaridade não é simplesmente um contraste teórico, mas nos “permitem entender lugar pela ausência, tanto quanto pela presença” (RELPH, 2014, p. 25). O vazio das relações familiares preenche o espaço da sala e impossibilita o surgimento de estruturas profundas de afetividade, ou seja, ausência de lar no próprio lar. Percebemos, então, que “objetos e lugares são núcleos de valor. Atraem ou repelem em graus variados de nuança” (TUAN, 1983, p. 20). Nesse caso, a ordenação

racionalizada da casa origina afastamento. Há um esforço demasiado por parte dos sujeitos fictícios em querer está envolvido nesse ambiente, buscando, assim, um pertencimento, contudo o desajuste articulado entre sujeito e paisagem é visível. E isso, de fato, prescreve aos personagens uma espécie de itinerário de fuga. Quanto a isso, Paulo Vaz narra:

Eu exigi desde o início partilhar essa expedição com ela. O tempo que passei no sótão foi de longe o mais feliz da minha infância. A ideia que guardo é a da casa como um espaço dividido, o espaço ameaçador do meu pai e o mundo aventureiro e secreto da minha mãe. Passava-se de um para o outro através da escada: o sótão era um lugar ilimitado, como se boiasse no ar ou assentasse nas nuvens. A minha mãe estendia na mesa uma folha de papel e punha ao meu alcance lápis de cor, pincéis e tintas (GERSÃO, 2011, p. 79).

Devido à sua compartimentalização, a casa revivida por Paulo Vaz põe em tensão dois campos subjetivos: o sótão foi de longe o espaço mais feliz da sua infância, enquanto os outros cômodos são preenchidos pela opressão e delimitados pela imposição das paredes que não permitem a circulação e o contato com outros enlevos afetivos. Contudo, no sótão tudo é possível:

Então tudo começava a ser possível: bastava eu querer e uma coisa aparecia: o sol, um pássaro, uma árvore, uma folha de erva. Ela dizia sim, e sorria. Éramos cúmplices e partilhávamos um poder mágico, cada um desenhando uma folha de papel. Estávamos no centro do mundo, e ele obedecia. Fazíamos o sol subir no horizonte, púnhamos um carro na estrada, um moinho num monte, pessoas acenando das janelas. Tudo que quiséssemos acontecia. Tudo (GERSÃO, 2011, p. 79).

Diferentemente do restante da casa, o sótão pode ser visto como o lugar das múltiplas possibilidades existenciais, onde o exercício do ser manifesta-se de forma fluida e leve. Se o sujeito está fadado a um “movimento dialético entre refúgio e aventura” (TUAN, 1983, p. 61) e se “no espaço aberto, uma pessoa pode chegar a ter um sentido profundo de lugar; e na solidão de um lugar protegido a vastidão do espaço exterior adquire uma presença obsessiva” (TUAN, 1983, p. 61), o sótão, apesar de seus limites restritos, se define como o lugar em que as probabilidades de contato com a liberdade ampliam-se. Essa liberdade pode ser visualizada no modo como mãe e filho percebem a existência a partir desse ponto e expressam-se por meio do colorido da pintura, em que quem comanda o pincel são os excessos da criatividade. A janela também dá acesso à liberdade, à aventura de ser livre:

Havia uma janela no sótão, de onde se podia ver o rio (morávamos num prédio antigo, à Rua de São Marçal). Na verdade era mais um alvão do que uma janela, um rectângulo de vidro no tecto esconso, que parcialmente se podia abrir sobre o

telhado. A minha mãe conseguia ver através dele, sentada na cadeira. Eu tinha de subir a um banco, mas não me cansaria de ficar de pé durante muito tempo. O rio: uma grande mancha de água, que mudava de cor conforme a luz. Passavam barcos entre as margens, barcos pequenos, cacilheiros indo e vindo, barcos à vela, arrastões e grandes paquetes, que seguiam para o mar. Porque o rio levava até ao mar, e o mar seguia e seguia, e era tão grande que não se via mais nada quando se entrava nele. O mar era uma das minhas recordações mais antigas. Da janela não se via o mar mas sabia-se que estava lá, porque era até ele que deslizava o rio. O sótão tinha dentro o rio, e o rio tinha dentro o mar. O rio com o mar lá dentro era uma parede que deixara de haver, que se tinha diluído, ou tornado transparente como água. O sótão só tinha três paredes, a outra parede era o rio e o mar (GERSÃO, 2011, p. 79).

Desse modo, a sensação da fugacidade do espaço invade a calmaria do lugar, e nessa paisagem, em que surge a ilusão das cores reconfortantes do mar, assinala-se a necessidade dos personagens em alcançar a imensidão do espaço através da visualização das águas transparentes do rio. Na obra *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria* (1997) Gaston Bachelard explica que:

A água é realmente o elemento transitório. É uma metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1997, p. 7).

Nos estudos filosóficos de Gaston Bachelard, a água constitui um elemento transitório, que foge à solidez da matéria e deságua em sua infinita morte horizontal. Sendo a imensidão do mar uma cena recorrente nos romances de Teolinda Gersão e que ressignifica o seu estatuto simbólico, a cada narrativa pensemos, então, na metáfora do mar consubstanciado no texto *A cidade de Ulisses* (2011). Se a paisagem e o sujeito tornam-se unos, a ilusão de que “o sótão tinha dentro o rio, e o rio tinha dentro o mar” (GERSÃO, 2011, p. 79) ilumina pontos essenciais na condição dos personagens que lá estão inseridos. Assim como a água que escapa a todo obstáculo em busca de desaguar no horizonte infinito do mar, Paulo Vaz e sua mãe ultrapassam a ordenação racional do ambiente da casa para se aconchegar nos devaneios oníricos do sótão. Na obra *Dicionário de símbolos* (1995) Jean Chevalier e Alain Gheerbrant explicam que o mar é o:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes às realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de

indecisão. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 592).

Ao nos apropriarmos dessa significação, depreendemos que os referidos personagens, no momento em que tomam posse do lugar físico e ontológico de suas almas desejantes, parecem adequar-se ao confinamento do ambiente, permitindo a transcendência da essência de cada um. Ou melhor, as suas identidades renascem e tomam forma nesse novo lugar, livre de qualquer opressão e poder. Atentemo-nos a outro fragmento da narrativa:

Durante o almoço ela conversava – o que significava concordar com tudo o que meu pai dizia, sempre com medo de ainda assim poder dizer alguma coisa errada – e nunca olhava o relógio para ver as horas. Mas quando depois do café ela o vinha acompanhar à porta, o tempo interrompido parecia outra vez soldar-se: olhava para o relógio de pêndulo da entrada e corria novamente escada acima, em direção ao sótão. [...] Mas logo que podia escapava-me e voltava ao sótão, tornava a bater à porta e a chamar, com todas as minhas forças. A minha mãe abria, suspirando, e dizia que eu só podia ficar se não falasse e estivesse quieto (GERSÃO, 2011, p. 78).

A escada torna-se o ponto de acesso entre os outros cômodos, territórios desconhecidos, e o sótão, “onde os medos ‘racionalizam-se’ facilmente” (BACHELARD, 2008, p. 37). Nessa perigosa travessia, “a escada do sótão, mais abrupta, mais gasta, nós a *subimos* sempre. Ela traz o signo da ascensão para a mais tranquila solidão. Quando volto a sonhar nos sótãos de antanho, não desço jamais” (BACHELARD, 2008, p. 43, grifo do autor). A escada representa, ainda que de maneira figurada, o caminho dantesco que os leva habitualmente do céu ao inferno e vice-versa, sinalizando o que podemos definir como a efemeridade dos lugares. Em uma visão mais aprofundada, “a efemeridade dos lugares seria, em parte, advinda das metamorfoses operacionalizadas pelo homem no incessante monta e desmonta, no esquecimento desmedido e na destruição criativa dos mais diversos recantos” (MELLO, 2014, p. 40). Na verdade, o sótão é para Paulo Vaz e sua mãe o lugar do abrigo dos sonhos, dos devaneios, uma espécie de “casa onírica, uma casa de lembrança-sonho” (BACHELARD, 2008, p. 34) que na totalidade da arquitetura geométrica representa o estabelecimento de valores únicos da intimidade das pessoas e que propicia o entrelaçamento sensível das relações humanas. Por meio da experiência, o espaço fechado alcança o estatuto familiar e íntimo tornando possível a comunhão entre sujeito e paisagem. Nesse sentido, o sótão torna-se o lugar da espera, da solidão, do puro silêncio, do extravasamento criativo. No tocante a essa questão, o filósofo Gaston Bachelard elucidava que:

[...] é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios (BACHELARD, 2008, p. 29).

Se a casa é morada do ser e das estruturas profundas que perfazem sua ontologia existencial, a memória é, sem dúvida alguma, a gaveta que encerra as experiências dos mais diversos lugares atravessados pelo sujeito. Espaço e memória fundem-se para ponderar a transcendência do sujeito. A referida narrativa de Teolinda Gersão recria, em sua estrutura linguística, edificada pelo imaginário e devaneios poéticos, as moradas do passado “que são imperecíveis dentro de nós” (BACHELARD, 2008, p. 26) e que vez ou outra acabamos por retornar, nem que seja por meio das lembranças.

Recolhidas as memórias da morada de sua infância, Paulo Vaz, com posse de sua nova casa, busca incessantemente “as imagens do *espaço feliz*” (BACHELARD, 2008, p. 19, grifo do autor).

Nenhum espaço me parecia demasiado grande para os projectos que acalentava. Por causa do ateliê tinha alugado para morar um apartamento mínimo no mesmo prédio, talvez destinado a uma porteira que nunca existiu, pela comodidade de viver junto ao local de trabalho. Mas o apartamento era demasiado pequeno e obviamente sem elevador. Digamos que o espaço que por enquanto sobrava no ateliê fazia falta na casa, onde não caberiam três pessoas. Dava para uma, com muita boa vontade para duas. Mas na altura eu só contava comigo. [...] Nunca te confessei que por vezes o sentia como um lugar inóspito onde as coisas me agrediam – a humidade no chão, junto à entrada, a tinta estalada nas portadas, a Cremona enferrujada de uma das janelas. Arrastando alguns móveis e objectos, libertámos [*sic*] um espaço amplo no andar de baixo, com boa luz da janela, onde instalei seu próprio ateliê. A tua presença, a partir do fim da tarde ou aos fins-de-semana (porque continuavas a frequentar o curso) suavizava aquele lugar demasiado grande. Ficavas a trabalhar junto da janela, eu subia a escada de madeira e refugiava-me na mezzanine, junto da outra janela. Aí tudo era mais pequeno e acolhedor e sobretudo menos caótico. No lugar onde trabalhava nem sequer te via, mas saber que estarias em baixo da escada, junto da janela, protegia-me de algum modo de mim próprio (GERSÃO, 2011, p. 112).

Esse fragmento revela o quanto o ser humano busca a referência de sua legítima morada em outros espaços, procurando sempre a essência da casa. E mesmo que o novo espaço não constitua, de fato, um abrigo feliz, a imaginação poética trabalha no sentido de atribuir-lhe um afeto e uma sensação confortante. Sobre esse aspecto, Gaston Bachelard explica que:

[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. [...] a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com

ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD, 2008, p. 25).

Nesse caso, a presença da amada Cecília faz com que Paulo Vaz perceba o menor abrigo, qualquer que seja, como o castelo do seu imaginário, ainda que na realidade não o pareça, interessando somente a sensação de contentamento. Ele vive, desse modo, uma realidade colorida por devaneios imaginários. O amor que sente por Cecília parece preencher qualquer vazio ou desconforto que venha a surgir em sua nova casa, edificando, portanto, amores e legítimas moradas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensaísta crítico Walter Benjamin argumenta que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIM, 1987, p. 224). Trazendo esse pensamento para a discussão literária, em especial os debates em torno do romance português contemporâneo, é presumível o posicionamento de que os acontecimentos históricos de Portugal servem de mote para a produção fictícia que se delineia após os Cravos de Abril, porém, são reinventados conforme o relampejo inspirador que afeta os escritores portugueses contemporâneos quando da criação artística. Nesse sentido, eles passam a ver a sua terra por lentes críticas e reflexivas, propondo, dessa maneira, novos olhares e significações diante da realidade e do texto poético.

Sabendo que os escritos portugueses contemporâneos arranjam em sua estrutura poética elementos que ecoam aspectos ligados à cultura portuguesa, é interessante afirmar que a obra *A cidade de Ulisses* (2011) constitui um terreno fecundo para questionamentos em torno da consciência nacional do povo lusitano, que são extravasados por meio do diálogo com a Geografia Humanista Cultural.

Dispondo de um repertório teórico que une Literatura e Geografia, a interpretação analítica aqui delineada, em especial no que diz respeito ao olhar do escritor diante do mundo, pareceu ultrapassar os limites entre a ficção e a realidade. Não é possível, portanto, tratarmos da representação fictícia de determinada paisagem se não houver um ponto de referência que valide a experiência do escritor. Nesse caso, ele põe em relevo no construto poético, ainda que de forma inconsciente, o seu olhar sobre os mais diversos horizontes possíveis, conforme o fundamentado pelo geógrafo humanista Paul Claval. E se falamos de uma determinada localização geográfica, não podemos esquecer que há, inevitavelmente, uma circunscrição do sujeito no tempo e no espaço. Dessa forma, o Portugal pós-revolução é o espaço de onde emerge a voz de Teolinda Gersão.

Afastando-se do lugar-comum, ela exerce sua liberdade artística na recriação imaginária de espaços, na tessitura poética, a partir de elementos próprios da história de Portugal e de sua cultura, lançando mão dos experimentalismos literários. A escritora arquiteta uma narrativa em que une o passado e o presente, lugar e espaço, pausa e movimento, sempre entremeando a ela dilemas inerentes às relações humanas e ao mundo atual, que acabam gerando possibilidades de discussão em torno da consciência identitária nacional, a partir do enlevo suscitado entre o Homem e a Terra.

Na construção poética da referida obra, Teolinda Gersão apropria-se do mito de Ulisses para tecer reflexões em torno da cultura portuguesa. A figura emblemática do herói grego e sua ligação com a cidade constituem eixos norteadores que justificam a escolha da escritora em revisitar a mitologia portuguesa e engendrar uma nova versão do mito, ao mesmo tempo encantadora e contemporânea. Ela faz isso a partir dos jogos discursivos e temporais cravados na narrativa em questão e por meio da instauração de “uma sintonia entre autor e leitor, deixando ambos em situação de ‘um-ser-no-mundo’, prontos para recriar os sentidos do texto a cada momento” (FERNANDES, 2007, p. 299). Desse modo, a escritora portuguesa reconstrói na instância literária a realidade por meio de sua palavra poética, ou seja, a sedução da sua escrita permite a visualização das paisagens de Lisboa sob um novo colorido e apresenta ao leitor o seu modo de ver e sentir a terra.

Se “uma paisagem invisível condiciona a paisagem visível” (CALVINO, 2003, 11), a viagem em torno da Cidade de Ulisses traz à tona personagens circunscritos em um espaço e tempo delineados pelo subjetivismo em consonância com os espaços e lugares vivenciados. Nesse sentido, ela recupera a fantasmagórica cidade por meio de um olhar complacente que desnuda a paisagem lisboeta em sua concepção histórica e contemporânea, entrelaçada, de maneira sutil e harmônica, ao drama dos seres de papel que transitam pelas ruas e bairros de Lisboa. A cidade não pode, pois, ser visualizada apenas como descrições cênicas dos movimentos dos personagens, porque operam no sentido de construir a unicidade de uma paisagem que desdobra o ser e o estar do sujeito consonantemente com a arquitetura física que o cerca. Se nesse livro Teolinda Gersão busca alcançar “o lugar do escritor na sua própria obra e a natureza da verdade a qual ela ascende” (TODOROV, 2009, p. 84), ela o faz a partir da representação ficcional de Lisboa, em outras palavras, de sua reinvenção.

Mesmo sabendo da alusão espacial em suas obras é interessante reconhecer que a análise aqui desenvolvida ultrapassou os limites iniciais e revelou não somente os questionamentos em torno dos conceitos relativos à Geografia Humanista Cultural, mas nos levou a refletir sobre o olhar do escritor, enquanto intelectual. Por meio do construto poético fica visível a postura da escritora em trazer à tona problemas de ordem social, histórica, identitária e existencial que permeiam o Portugal de hoje. Além disso, os contornos conceituais foram delineados à medida que apreendemos os movimentos temporais, geográficos e existenciais dos personagens na trama.

A própria cidade de Lisboa é construída, imaginariamente, sob duas perspectivas: o regresso à sua história e mito e os conflitos das relações humanas que são tecidas na contemporaneidade. De posse dos fundamentos da Geografia Humanista Cultural desvelamos

as possibilidades de inscrição subjetiva entre paisagem e sujeito a partir de dois eixos: os intensos deslocamentos dos personagens entre os mais diversos lugares do mundo e em Lisboa, e a intensa rememoração da casa da infância, lugar de legítima morada do ser. Assim, se o desejo de nossa escritora é revigorar o seu senso político e nacional, a narrativa *A cidade de Ulisses* (2011) deixa entrever em suas linhas “o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora” (GOMES, 1994b, p. 24), revelando, conseqüentemente, a paisagem ontológica dos sujeitos fictícios em suas intensas movimentações, tanto geográficas quanto subjetivas.

Com um olhar crítico, a Lisboa reinventada por Teolinda Gersão desperta simultaneamente, através da experiência dos personagens com o entorno, sentimentos de negação e afetividade. Por todos os lados há em Lisboa algo que transporta ao passado, ou seja, a sua história está circunscrita na sua arquitetura e nos seus mitos. E como paisagem e sujeito tornam-se uno, conforme proposto pelo geógrafo humanista Eric Dardel, depreendemos que falar de Lisboa é também falar dos habitantes que nela vivem ou que dela ao menos são originados e da qual jamais conseguirão desvencilhar-se, pois há sempre um retorno, uma saudade, uma consciência do que seja “ser português” em tempos de pós-revolução.

Isso se confirma quando o ensaísta crítico Eduardo Lourenço ensina-nos que o “expressionismo à portuguesa não se resume na opacidade do ‘silêncio’. Fala dentro e acima da morte, saudosamente” (LOURENÇO, 1999, p. 36). Esse argumento legitima-se no texto quando compreendemos os sentimentos contraditórios que Paulo Vaz nutre por sua terra. Em dois extremos temos, portanto, a experiência da inadequação e de não pertencimento e um saudosismo latente da terra e do seu passado.

Apesar da profunda crise que perpassa Portugal desde o término da Ditadura Salazarista, a qual o texto evoca minuciosamente, a fluidez da consciência nacional portuguesa torna-se visível quando refletimos sobre os mais variados deslocamentos que o nosso protagonista realizou na busca de um projeto maior: o seu lugar no mundo, enquanto indivíduo e cidadão português, conforme fundamentado nas teorias do geógrafo humanista Yi-Fu Tuan e Eric Dardel.

Buscando examinar a relação tecida entre o personagem e os diversos lugares pelos quais andou partilhámos da visão baudelairiana da figura de *flâneur*, que tão bem se encaixa a Paulo Vaz quando ele se lança no mundo. Inegavelmente, podemos constatar que o personagem, motivado por circunstâncias pessoais, experimenta a liberdade de exercer a sua

essência em qualquer lugar, ao mesmo tempo que se perde em meio à substância nostálgica que o acompanha, conforme comentado pelo Professor Paulo Franchetti.

Por outro lado, a infância é recobrada por intervenção da memória da legítima morada. Lembrando-se da visão de Gaston Bachelard, adentramos na velha casa portuguesa, inebriados por uma tensão que ocasiona, ora aproximação, ora distanciamento dos personagens na compartimentalização espacial do ambiente, deixando visível o lugar seguro e livre, que é o sótão. A casa reinventada por Teolinda Gersão retrata uma época, um sujeito e um subjetivismo, articulados poeticamente na densidade dos espaços oprimidos. Descrever a casa portuguesa, em tempos de pós-revolução, é demarcar pontos que se contrapõe com o que Gaston Bachelard chama de “imagens do *espaço feliz*” (BACHELARD, 2008, p. 19, grifos do autor). A casa, em sua totalidade, não apresenta sensações de conforto e aconchego e desponta um desacerto entre sujeito e paisagem. O resguardo íntimo é visualizado em um único espaço: o sótão, onde há a cisão entre sujeito e paisagem. A janela existente nesse espaço se torna, então, o ponto de partida para a aventura do mundo, nem que seja por meio do olhar onírico da imensidão do mar, validando o pensamento de Yi-Fu Tuan a respeito da noção de espaço e lugar.

Tentamos com esse trabalho contribuir com os estudos em torno das obras contemporâneas da Literatura Portuguesa, especialmente o gênero romance, alinhavando, dessa maneira, Literatura e Geografia e trazendo à reflexão o papel de Teolinda Gersão, enquanto articuladora de um posicionamento crítico que quer “arrancar a tradição ao conformismo” (BENJAMIN, 1987, p. 224), ao captar e expor artisticamente os desconcertos de seu país, cruzando escrita e cidade e evidenciando as suas impressões singulares. O olhar da escritora mostra-nos a sua maneira de perceber o mundo e de enxergar Lisboa.

A cidade de Ulisses (2011) é um verdadeiro quadro artístico a ser contemplado pelo leitor com a experiência de um “sentir” que vai além do colorido da tela, a perceber nuances que ultrapassem os sentidos humanos, e questionando modos de ver, que são atravessados pelo tempo, pelo lugar. É o movimento de um olhar profundo a desvendar direções e sentidos. O leitor, ao ler o romance, passeia, inevitavelmente, pela Lisboa de ontem e de hoje. Como numa exposição guiada, Teolinda Gersão sugere caminhos e possibilidades para se pensar a paisagem reinventada dessa cidade, através de sua arte. Alinhavando tempo, espaço e memória no construto literário há que reconhecer que o labor poético da escritora portuguesa propõe a construção de novas paisagens literárias diante dos olhares desavisados dos leitores, que, seduzidos por sua escrita, caem nos seus “abismos: as palavras estavam lá também para serem lidas, e encerravam ou encenavam mundos” (GERSÃO, 2011, p. 192).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR, Benjamin. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas*. SANTILLI, Aparecida; FLORY, Suely Fadul Villibor (Org.). São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ALVES, Ida Ferreira. Em torno da paisagem: Literatura e Geografia em diálogo interdisciplinar. *Revista Anpoll*. n. 35, p. 181-202, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewArticle/650>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

ANDRESEN, Sophia de M. B. *Mar*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. Jovens pesquisadores. In. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: FILHO, Oziris Borges; BARBOSA, Sidney. (Org.) *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 105-126.

BASTOS, Ana Regina Vasconcelos Ribeiro. Espaço e literatura: algumas reflexões teóricas. *Revista Espaço e Cultura*. n. 5, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6316>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia, técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2 ed. Tradução de Leyla Porrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRIDI, Marlise Vaz. Romance: forma e dissolução na década de 80. In: BUENO, Aparecida de Fátima. et. al. *Literatura Portuguesa*. História, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007. p. 75-83

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

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

CAMÕES, Luís de. Os Lusíadas. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Petrópolis, Vozes, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CLAVAL, Paul. *Evolución de la geografía humana*. Espanha: Oikos-tau Ediciones, 1979.

_____. *A geografia cultural*. Tradução de Luíz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

CORRÊA, Roberto Lobato. Paisagem e Geografia. In: NEGREIROS, Carmen; ALVES, Ida; LEMOS, Mazé. (Org.). *Literatura e Paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 29-44.

COSGROVE, Denis E.; JACKSON, Peter. Novos rumos da Geografia Cultural. In: CÔRREIA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Introdução à Geografia Cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 135-146.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DANTAS, Francisca Marciely Alves. O leitor à sombra de “A árvore das palavras”. *Revista de Letras Dom Alberto*. v. 1, n. 6, p. 99-111, ago./dez. 2014.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. A arte da espreita: a narrativa portuguesa contemporânea. In: BUENO, Aparecida de Fátima. et. al. *Literatura Portuguesa*. História, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007. p. 293-300.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. “O caçador”, de Rinaldo de Fernandes: o viver o jogo e a experiência urbana da ocupação. *Revista de Letras*. v. 1, n. 34, p. 89-99, jan./jun. 2015. Disponível em: <www.periodicos.ufc.br/index.php/revletras/article/view/2403>. Acesso em: 2 de abr. 2016.

FLORY, Suely Fadul Villibor. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

FRANQUETTI, Paulo. *Nostalgia, Exílio e Melancolia: Leituras de Camila Pessanha*. São Paulo: Editora USP, 2001.

- GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Portugal: Sextante, 2011.
- _____. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- _____. *O silêncio*. Lisboa: O jornal, 1981.
- _____. *A árvore das palavras*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- _____. *Os teclados*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora USP, 1993a.
- GOMES, Renato Cordeiro Gomes. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994b.
- HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HOLZER, Werther. A Geografia fenomenológica de Eric Dardel. In: DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 141-152.
- _____. O conceito de lugar na Geografia Cultural Humanista: uma contribuição para a Geografia Contemporânea. *Revista GEOgraphia*. v. 5, n. 10, p. 113-123, jul. 2003. Disponível em: < <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/130>>. Acesso em: 15 de jun. 2015.
- _____. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de espaço, lugar, território e meio ambiente. *Revista Território*. v. 2, n. 3, p. 77-85, jul./dez. 1997. Disponível em: < http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/03_6_holzer.pdf>. Acesso em: 10 de jun. 2015.
- _____. O lugar na Geografia Humanista. *Revista Território*. v. 4, n. 7, p. 67-78, jul./dez. 1999. Disponível em: < [http://www.ppgg.ufam.edu.br/attachments/article/88/Espa%C3%A7o,%20Territ%C3%B3rio%20e%20Cultura%20\(TEXTO%205\).pdf](http://www.ppgg.ufam.edu.br/attachments/article/88/Espa%C3%A7o,%20Territ%C3%B3rio%20e%20Cultura%20(TEXTO%205).pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2015.
- HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. Tradução de Maria Leonor Loureiro. São Paulo: EDUSC, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Introdução geral à fenomenologia pura. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Ideias & Letras, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras: 1999.
- MARANDOLA JR, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. *Geografia e Literatura: ensaios sobre geografia, poética e imaginação*. Londrina: EDUEL, 2010.

MARANDOLA JR, Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. Caminhos geográficos para a literatura. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. 2 ed. Niterói: Editora UFF, 2013, p. 121-138.

MARANDOLA JR, Eduardo. Lugar enquanto circunstancialidade. In: JR. MARANDOLA, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 227-248.

MAGALHÃES, Isabel Alegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.

MATOS, Licia Rebelo de Oliveira. *Resquícios da Odisseia em Lisboa*. 2013. 150f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas: literaturas de língua portuguesa e africana) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.letas.ufrj.br/posverna/mestrado/MatosLRO.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

MELO, Ludmila Giovanna Ribeiro de. A literatura portuguesa feminina contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão. *Revista Navegações*. v. 5, n. 2, p. 234-237, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/12806/8556>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

MELLO, João Baptista Ferreira de. O triunfo do lugar sobre o espaço. In: JR. MARANDOLA, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 33-68.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OKAMOTO, Jun. *Percepção ambiental e comportamento*. Visão holística da percepção ambiental na arquitetura e na comunicação. São Paulo: Mackenzie, 2002.

OLIVEIRA, Livia. O sentido de lugar. In: JR. MARANDOLA, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 3-16.

PAIVA, José Rodrigues de. Revolução, renovação: caminhos do romance português no século XX. *Revista Labirintos*. v. 2, n. 5, jan./jul. 2009. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2009/01_2009.htm>. Acesso em: 11 ago. 2015.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1993.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Revista Scripta*. v. 8, n. 15. p. 15-45, ago./dez. 2004. Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte01_art01.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2015.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência do lugar. In: JR. MARANDOLA, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (Orgs). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 17-32.

ROANI, Gerson Luis. Sob o vermelho dos cravos de Abril: literatura e revolução no Portugal contemporâneo. *Revista Letras*. n. 64, p. 15-32, set./dez. 2004. Disponível em: <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/roani.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2015.

ROCHA, Samir Alexandre. Geografia Humanista: história, conceitos e o uso da paisagem percebida como perspectiva de estudo. *R. RA'E GA: O espaço geográfico em análise*. n. 13, p. 19-27, 2007. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/view/7670>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de João Batista Kreuch. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

_____. *O ser e o nada*. Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

_____. *Situações I*. Críticas literárias. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SAUER, Carl O. Geografia Cultural. In: CÔRREIA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Introdução à Geografia Cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 19-26.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Ensaio de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. *Revista Aletria*. v. 15, p. 221-229. jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.academia.edu/2088371/Espa%C3%A7o_liter%C3%A1rio_percep%C3%A7%C3%A3o_e_perspectiva>. Acesso em: 14 ago. 2015.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 2 ed. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

_____. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.