



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras
UNESP – Campus de Assis
ISSN: 1984-2899
www.assis.unesp.br/miscelanea
Miscelânea, Assis, vol.7, jan./jun.2010



PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO, DE TEOLINDA GERSÃO: UMA CONSTRUÇÃO NARRATIVA EM DIÁLOGO COM OUTRAS LINGUAGENS

Daniela Aparecida da Costa
(Mestranda — UNESP/IBILCE — CAPES)
Maria Heloísa Martins Dias
(Doutora — UNESP/IBILCE)

RESUMO

Este texto propõe-se a verificar como se dá a articulação entre a construção artística da narrativa *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1982, da escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão e os vários diálogos que esse romance estabelece com outras áreas. O intuito é mostrar, por meio de uma leitura crítica da narrativa e de textos teóricos, a ocorrência de pelo menos três diálogos e/ou interações nesse romance: o primeiro, mais explícito, ocorre com o contexto histórico-cultural de Portugal, na medida em que são retomados fatos históricos como a Revolução dos Cravos, a Guerra colonial e o período salazarista e questões ligadas à identidade portuguesa; o segundo, com a própria escrita do romance, num processo de auto-reflexibilidade ou diálogo autotextual; o terceiro e último, com outras artes, como a pintura e a arquitetura.

PALAVRAS-CHAVE

Romance português contemporâneo; intertextualidade; literatura e história; diálogos.

ABSTRACT

This text aims at verifying what is the articulation between the artistic construct of the novel *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1982, by the contemporaneous portuguese writer Teolinda Gersão and the various dialogues this novel establishes with other areas. The intention is to show, through a critical reading of this narrative and theoretical texts, the occurrence of at least three dialogues and/or interactions in this novel: the first, more explicit, happens with the historical-cultural portuguese context, meanwhile historical facts like the Carnation Revolution, the Colonial War and the Salazar Period are recovered and issues concerning the Portuguese identity; the second, with the writing of the novel itself, in a process of self-reflexibility or self-textual dialogue; the third and last one, with other arts, like painting and architecture.

KEYWORDS

Contemporaneous Portuguese novel; intertextuality; Literature and History; dialogues.

Introdução

O estudo dos diálogos entre textos (intertextualidade) e do texto literário com outras artes tem sido um tema constante no âmbito dos estudos comparatistas e culturais na atualidade. Helena Carvalhão Buesco (2001, p. 93) aponta que a Literatura Comparada pode ser entendida como o domínio cognitivo de cruzamento interdiscursivo, interdisciplinar e intersemiótico. Dessa forma, podemos depreender que os estudos comparatistas abrangem as interações do texto literário com as diversas manifestações artísticas (como a música, a arquitetura, a pintura, etc.), culturais (questões de identidade, fatos históricos, etc.) e discursivas.

Pensando nessas questões apontadas por Buesco, a proposta deste texto é a de verificar como se dá a articulação entre a construção artística do romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1982, de Teolinda Gersão, e os vários diálogos que essa narrativa estabelece com outras áreas e linguagens. Além da presença do histórico e do social que a obra apresenta, tem-se outros aspectos importantes, como a peculiaridade no modo de narrar e de estruturar a narrativa e a confluência de outras linguagens. É uma narrativa que escapa à classificação, não se enquadrando nos padrões romanescos pré-estabelecidos pela tradição literária.

Esse não enquadramento se deve ao fato de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* apresentar um enredo não linear, em que tempo, espaço e personagens se fragmentam em meio a uma forte mobilidade do foco narrativo, com a presença de várias vozes narrativas e do conseqüente aflorar do mundo interior das personagens, características do romance moderno, que são retomadas de modo ostensivo pelo romance português contemporâneo, que tem como marco inicial a Revolução de 25 de abril de 1974. Assim, tem-se uma mistura de gêneros literários, despontando verdadeiros poemas em prosa, juntamente com a confluência de outros textos e linguagens (discurso histórico, linguagem pictórica, intertextualidades, etc.).

Para uma compreensão dos diálogos presentes no romance de Teolinda Gersão em estudo, o presente texto está estruturado em três tópicos:

No primeiro, examina-se como se dá a articulação entre a construção artística da narrativa e as problemáticas sócio-culturais e históricas dentro do romance, como ocorre o diálogo que o romance realiza com o contexto histórico de Portugal, com o imaginário cultural e com as questões de identidade, trazendo uma reflexão sobre a problemática da ficcionalização da história, das relações do real *versus* ficcional, procurando mostrar que a narrativa em questão não constitui um romance histórico tradicional, aos moldes das narrativas do século XIX, mas ao contrário, retoma o contexto com o intuito de revisá-lo de modo crítico por meio de uma deslegitimação do discurso histórico.

No segundo, a análise se volta para o cenário da escrita do romance, para o estudo do romance como sendo um complexo de múltiplas vozes, na medida em que se tem um texto rico em intertextualidades, e que, ao mesmo tempo, apresenta um universo próprio, compondo um diálogo autotextual e autoreflexivo, caracterizado pela constituição de cenas e de personagens que se espelham e se prolongam ao longo do texto.

No terceiro, o estudo trata da narrativa em diálogo com outras artes, a arte pictórica e a arquitetura, na medida em que as personagens centrais do romance possuem essas profissões (Hortense pintora e Horácio arquiteto) e a narrativa depreende dessas artes seus procedimentos construtivos remetendo-nos a um processo metalinguístico.

Paisagem com mulher e mar ao fundo: diálogo com o contexto

O tratamento dado à história pelo romance português contemporâneo foge aos moldes estabelecidos pelo romance histórico tradicional. Diferentemente do que ocorria com as narrativas do Romantismo português de Alexandre Herculano e Almeida Garrett, por exemplo, que são verdadeiras exaltações do passado lusitano, o romance contemporâneo em Portugal visa

estabelecer uma revisão crítica desse passado histórico. O objetivo é retomá-lo com o intuito de desconstruí-lo, a fim de proporcionar uma revolução nos ideais de nação, de identidade nacional, no modo de ser português ao longo dos séculos e conferir ao passado histórico “novos sentidos”, como bem nos aponta Martins (1999).

Desse modo, os fatos históricos que são ficcionalizados por essa narrativa de Gersão sofrem um processo de desconstrução do ideal de nação e do imaginário português: o mar, por exemplo, como será explorado mais adiante, não é tido mais como sinônimo de expansão, de progresso e as personagens rompem com a visão saudosista secular da cultura portuguesa de ficar à espera daqueles que partiram na esperança de uma volta gloriosa e libertadora, como no mito sebastianista; a partida é vista agora de modo realista, com a consciência da impossibilidade do retorno e da necessidade da revolta.

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

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

A partida de Pedro e de outros jovens para a África, para lutar na guerra para a manutenção das colônias portuguesas é vista com criticidade pela personagem Hortense. Temos a indignação e a revolta de uma mãe diante da partida do filho, o que revela a dor e o sofrimento interior da personagem: “uma revolta surda por te deixar partir, deveria abraçar-te e não te deixar

partir, abrigar-te da morte em meu corpo" (GERSÃO, 1982, p. 48), é o drama de não poder fazer nada para impedi-lo, do desejo desesperado de uma saída, até a loucura de imaginar o filho de volta ao ventre, espécie de parto às avessas, para impedir sua partida e conseqüentemente sua ausência e sua morte.

Mas, além dessa revolta presente no mundo familiar/particular de Hortense, tem-se também a revolta contra a tradição, contra o rumo da história: "sou culpada deste navio e deste cais, porque *nós* preferimos culpar o destino, como se o destino existisse, *e aqui estamos há séculos de pés e mão atados*". Hortense tem a consciência de que será uma partida sem retorno para um povo imobilizado há séculos numa passividade sem questionamentos, atado à sua condição submissa, sem esboçar nenhuma revolução, sofrendo passivamente a ausência de seus homens: "só os homens são pouco numerosos, *é um país de onde os homens partiram, vão partindo em cada dia mais, a emigração e a guerra, as duas formas de ausência*" (GERSÃO, 1982, p. 46, grifo nosso). O cais para ela é local de desastre, de amargura, onde há séculos as mesmas cenas acontecem sem nenhuma mudança, sem nenhum rompimento com a estagnação, o cais sempre como lugar de dispersão e ausência.

O modo de *ser português* é visto de um ponto de vista pessimista, palavras e expressões como "este cais de desastre", "despedidas lancinantes", "destino", "povo sem força", "apenas embarcando", "de pés e mãos atados" confirmam a visão que a narrativa apresenta de um país preso ao seu passado, formado por uma grande maioria de pessoas manipuladas por um regime que transmite uma falsa ideia de patriotismo, ou seja, que as levam a acreditar na necessidade de deixar a pátria em nome de guerras e conquistas, sem refletirem sobre a fragmentação familiar, a morte de filhos e maridos e o esvaziamento do país, um país "onde os homens partiram".

Há na narrativa uma correlação do universo particular/íntimo da personagem com o plural, com o coletivo que representa o povo português e sua história. Ocorre, portanto, um processo metonímico, em que se tem a vida

de Hortense e de sua família como a parte/o individual, representando uma coletividade: a dura realidade vivida por diversas famílias portuguesas em virtude do sistema político opressor, que ocasionou a partida e a morte dos seus. É, então, por meio de uma narrativa intimista, do conhecimento das angústias, vivências e sofrimentos individuais das personagens que o leitor vai tendo acesso ao contexto histórico-cultural e sócio-político de Portugal, revelado na narrativa como um contexto opressor, causador de ameaça, censura, dispersão, ausência, angústias e mortes.

Outra presença constante nesse romance é a figura do mar, não mais como sinônimo de expansão e de glória para Portugal, mas como elemento tirânico. A própria escritora Teolinda Gersão, em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 166), afirma que subverteu a imagem tradicional do mar, pois estava cansada de vê-lo sendo tomado sempre com uma conotação positiva de abertura, do espaço da descoberta, da liberdade e da aventura. Gersão aponta que a sua intenção foi a de mostrar o outro lado do mar: “o grande espelho narcísico que dá de nós uma imagem falsa, sobre a qual se adormece, a grande voz embaladora que leva à passividade e à morte”, que, segundo ela, é no romance a voz do fascismo contra a qual é preciso lutar, posição tomada por Hortense.

O mar é, então, um elemento que se encontra em constante tensão com as personagens Hortense e Clara, pois foi por ele que Pedro partiu e não mais voltou; o mar levou a felicidade da mãe e da esposa; além do ódio ao cais e às despedidas, essas personagens, em especial Hortense, expressam ódio e repulsa contra o mar. Quando o navio em que Pedro embarca se afasta do cais, Hortense se refere ao mar como um “buraco de água negra” (GERSÃO, 1982, p. 49), que se coloca entre ela e o navio, e, a partir da notícia da morte de seu filho trava uma espécie de luta: “Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepor, a minha voz à sua. Acima de seu canto o meu grito, mais alta que sua música a minha raiva, o meu choro, a minha discordância [...]” (GERSÃO, 1982, p. 59); o mar como uma figura dominadora, contra a qual é necessário lutar, o choro e o desespero de Hortense lutando e mostrando sua raiva e

indignação contra a figura mítica do mar, responsável por tantas mortes, em especial, responsável pela morte de seu filho, a única coisa que possuía depois da morte de Horácio era seu filho.

O.S., sigla que sugere o nome da figura histórica de Olveira Salazar, é também uma constante dentro do romance, representa a voz opressora, a voz da dominação, que está, assim como o mar, em constante tensão com as personagens centrais. À figura despótica de O.S. é atribuído um caráter de divindade indestrutível, é como se o povo estivesse condenado a uma ditadura eterna, comandada por uma entidade mítica, contra a qual era inútil estabelecer uma luta:

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

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

A presença desse contexto histórico em meio ao ficcional é visualizada nesse romance de Teolinda Gersão por meio das várias situações dramáticas vividas pelas personagens. Não é o Estado Novo português em si mesmo que interessa ao romance capturar como paisagem, mas o papel de uma literatura que se faz como resistência à fidelidade desse retrato, desfigurando-o. É o que também nos diz Maria Teresa de Freitas, por outras palavras: "por meio de um arranjo literário, os elementos históricos vão sendo redistribuídos num conjunto fictício, que se transformam em algo diferente do universo social de onde foram retirados [...] essa deformação é o que determina o valor estético da ficção" (FREITAS, 1986, p. 7).

A linguagem narrativa cria, portanto, a representação de um cenário

repressivo, não como o faz o discurso histórico, que se utiliza principalmente da função referencial/objetiva da linguagem, mas sim por meio de um posicionamento discursivo que privilegia o poético, entendido este como uma organização singular da linguagem em seu funcionamento. Nesse espaço poético, em que a história se redimensiona pelo viés subjetivo da instância narradora, é formada uma imagem de horror e de medo; expressões como “seriam devorados pelo terror, pela solidão e pela sombra” e “deixariam apenas um nome, escrito com sangue na parede” são maneiras metafóricas de expressar que as pessoas seriam levadas à noite de suas casas, para serem torturadas e mortas:

[...] batiam de noite à porta, arrancavam-nos da cama e levavam em carros, algemados, alguns não voltariam nunca, seriam devorados pelo terror, pela solidão e pela sombra, perderiam a força, a memória, esqueceriam quem eram, deixariam apenas um nome, escrito com sangue na parede [...] (GERSÃO, 1982, p. 75).

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

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

A festa diante da queda da imagem alegoriza um momento de conquista de liberdade. Os homens exaustos de estarem a tanto tempo submetidos a um regime ditatorial, viam agora a luz do dia e ouviam outra música e outra voz no alto-falante, não era mais a voz da opressão. O.S. havia caído de seu trono. É como se o cenário da repressão fosse desmontado, a própria linguagem utilizada sugere essa desconstrução da atmosfera repressora: “tiram as asas e são apenas crianças”; “atiraram fora as coroas de espinho”, ou seja, despem-se do sofrimento gerado pela ditadura e “deixam cair os panos brancos das mortalhas”, tem-se assim a representação do fim do sistema ditatorial marcado por meio de uma revolução cheia de improviso realizada pelo povo.

Paisagem com mulher e mar ao fundo realiza, portanto, uma revisão crítica da história de Portugal, na medida em que o drama interior vivido pelas personagens, num processo metonímico que, além de desocultar para o leitor os sentimentos, sofrimentos, angústias que enfrentam, denuncia também a questão do contexto histórico e político de um país em meio a um sistema ditatorial. A problemática sobre o contexto sócio-político de Portugal passa necessariamente pelo crivo da sensibilidade e da criticidade das personagens, em especial, de Hortense e não é feita de forma nostálgica e nem saudosista, o que vem confirmar a visão de que no romance português contemporâneo a história é deseroicizada, portanto, esvaziada de seu sentido épico ou mítico, tomada como matéria narrativa para realizar uma revisão crítica dos fatos.

Paisagem com mulher e mar ao fundo: um complexo de múltiplas vozes

O texto, como bem nos define Aguiar e Silva (2005, p. 625), é sempre, sob modalidades várias, “um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências”.

Seguindo essa definição de Aguiar e Silva, pode-se pensar o romance

Paisagem com mulher e mar ao fundo como sendo um complexo de múltiplos processos composicionais, na medida em que se trata de um texto aberto à várias tendências do romance moderno, com um entrecruzar de tempos, espaços e vozes narrativas e, ao mesmo tempo, é também um texto rico em intertextualidades, na medida em que há um diálogo com os fatos históricos da nação, objeto de análise do primeiro tópico, dialoga com escritos de outros autores, com o discurso religioso e com o próprio fazer literário, revelando-se um metatexto e, nas palavras de Inês de Sousa (1988), um autotexto, na medida em que se reflete ao longo da urdidura do texto e se estende para outras obras da autora, apresentando, desse modo, um universo próprio.

Na nota de introdução ao romance, assim escreve Teolinda Gersão:

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

A autora, ao escrever essa nota faz uma espécie de referência ou guia metalinguístico ao leitor, na medida em que revela alguns dos procedimentos de sua escrita, como o uso de citações (Le Corbusier e Raul Brandão) e como que se exime da autoria do romance ao dizer "o resto do texto também não é meu". Coloca-se, então, na posição de simples organizadora de um texto que, segundo ela, já fora "dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas", atribuindo, assim, ao texto literário um caráter de coletividade. Dessa forma, desde seu início a narrativa se constitui num complexo de múltiplas vozes, que revelam o pensamento, a ideologia de um povo, não só do povo português oprimido pela ditadura, mas de todos aqueles cuja voz é silenciada pelo regime opressor.

A presença da intertextualidade no romance não é confirmada somente pela nota introdutória da autora. É possível notar também a presença de outros textos e alusões na narrativa, além dos de Le Corbusier e Raul Brandão.

Abaixo, dois fragmentos do romance, que descrevem a figura de O.S.:

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

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

Nos dois trechos citados o diálogo com a Bíblia é explícito. No primeiro excerto tem-se o seguinte verso readaptado¹ que remete o leitor ao livro do Apocalipse de São João: "ele é o alfa e o ômega, o princípio e o fim". No segundo, o enunciado "não queiras entender os meus desígnios, porque eles são imperscrutáveis" faz referência à carta de São Paulo aos Romanos,² também no segundo trecho, "a vida que perderes em mim" dialoga com o evangelho de São Marcos³ e, por último, "porque sou o princípio e o fim", novamente com o Apocalipse. O trecho "Ele é um rochedo de granito, uma fortaleza inexpugnável", do primeiro fragmento citado, faz alusão ao Monte Saint-Michel, situado na Normandia, que guarda uma estátua do Arcanjo São Miguel e um templo construído com pequenas rochas de granito, que durante a Guerra dos Cem Anos foi tida como uma fortaleza inexpugnável.⁴

Além dessas passagens que fazem referência explícita aos textos da Sagrada Escritura e ao Monte Saint-Michel, tem-se, na construção da narrativa, a presença de palavras próprias do campo semântico do discurso religioso,

¹ Readaptado, pois na Bíblia aparece "Eu sou" e não "Ele é": "Novamente me disse: "Está pronto!" Eu sou o Alfa e o Ômega, o começo e o fim" (Ap 21, 6a).

² "Quão impenetráveis são seus juízos e inexploráveis os seus caminhos" (Rm 11, 33b).

³ "Pois quem quiser salvar a sua vida, perdê-la-á; mas quem perder a sua vida por amor de mim e do evangelho, salvá-la-á" (Mc 8, 35).

⁴ Fontes das informações sobre o Monte Saint-Michel: *Revista Planeta*, fev. 2006, disponível em <www.terra.com.br/revistaplaneta> último acesso em fevereiro de 2009.

como por exemplo, *crucifixo, rezar, rochedo, fortaleza, ciladas do inimigo*, signos pertencentes ao contexto do cristianismo.

O procedimento intertextual acentua a intenção irônica, uma vez que ocorre a deslegitimação do texto bíblico, por meio da caracterização da figura despótica de O. S. (sigla que sugere o nome do ditador Oliveira Salazar) atribuindo-lhe um caráter de divindade indestrutível; como já foi dito no primeiro tópico, é como se o povo estivesse condenado a uma ditadura eterna, comandada por uma entidade mítica. Além de realizar esse diálogo com outros textos, há, no romance em questão e em outras obras de Teolinda Gersão, um diálogo autotextual e questionamentos sobre o fazer literário.

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

Como bem observou Sousa, há também um processo de auto-reflexibilidade e um diálogo autotextual dentro das próprias narrativas, em que períodos se repetem e cenas e enunciados são retomados ao longo da construção da narrativa.

Neste texto, particularmente, o foco se volta ao segundo romance de Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Nesse romance o diálogo com o próprio texto se dá na medida em que enunciados e cenas vão sendo retomados ao longo da narrativa. Como, por exemplo, na primeira página do romance em que uma rica descrição do ambiente em que se encontra a personagem é feita, descrição essa que é retomada mais adiante. Temos o seguinte trecho na página 9:

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

Que depois reaparece na página 14 da seguinte forma:

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

A personagem narradora não exacerba apenas seu mundo interior, mas também o próprio processo de composição do texto, “recuperar outra vez esse pequeno mundo, fixar-se nele, sabê-lo de cor”, em que a repetição seria uma espécie de refúgio da consciência, como se a personagem precisasse a todo o momento manter sua “sanidade” em meio à opressão e dor vividas, por meio do reconhecimento ou rememoração do ambiente familiar e dos objetos que a circundam.

Há também outros exemplos de trechos que são retomados ao longo da narrativa, muitas vezes com algumas pequenas alterações, mas a mesma essência: “Saio de manhã cedo e atravesso a aldeia, ao longo de pequenas ruas inclinadas [...]” (p. 19), que se repete com a alteração da pessoa gramatical “eu” para “ela”: “Ela saía outra vez de manhã cedo e atravessava a aldeia [...]” (p. 21); na página 36 temos “Sua vida passada à beira-mar” e na 39 “sua vida parada à beira-mar”, em que há a troca de um vocábulo; na página 40 vemos “mas os outros, os outros, existe o mundo além de nós, dissera Pedro, e também Clara” e na 41 “mas os outros, os outros, dissera Pedro, e também Clara”.

Essas repetições na obra em questão aparecem mais na primeira parte do romance, e servem, como já foi dito, como um refúgio para a consciência das personagens, que tentam recuperar ou ter sempre em suas mentes algo familiar, a fim de não sucumbirem em meio à dor e à opressão.

Sobre o metaficcional, Inês de Sousa afirma que ocorre de forma explícita em *Os guarda-chuvas cintilantes* e de forma implícita em *O silêncio e*

Paisagem com mulher e mar ao fundo. Nos dois últimos, segundo Sousa, esse processo é feito por meio do diálogo com outras artes como a música, a arquitetura e, principalmente, com a pintura. Esse diálogo será tratado no próximo item deste texto.

Paisagem com mulher e mar ao fundo: diálogo com outras artes

Segundo Wellek e Warren (1962, p. 153-4) as relações da literatura com outras artes são inúmeras e complexas: “por vezes a poesia colheu inspiração na pintura, na escultura ou na música”. Os autores também alertam que a análise comparativa entre as várias artes deve ser alicerçada nos próprios objetos de arte e em suas relações estruturais.

No romance em foco o diálogo do texto literário com as outras artes não aparece somente no aspecto temático, ou seja, de forma motivada nas profissões exercidas pelas personagens, Hortense pintora e Horácio arquiteto, mas no aspecto formal da narrativa, em que o texto literário depreende dessas artes, pintura e arquitetura, seus procedimentos construtivos.

O diálogo com o pictórico sugere uma metáfora visual para a construção do texto narrativo, pois à medida que temos as descrições das telas pintadas por Hortense, construímos uma imagem, que representa momentos vividos pelas personagens. Essa imagem, portanto, é textual, constitui, portanto, parte do texto narrativo, pois revela para o leitor elementos que compõem o enredo do romance.

No trecho abaixo do romance, há uma reflexão de Hortense que dá continuidade à focalização de Horácio no momento em que está sendo sondado em sala de aula por censores disfarçados de falsos alunos:

um labirinto escuro, viu olhando a tela, um espaço interrompido, cortado, cruzado com intersecções de outros espaços, crescia em profundidade e não terminava em nenhum lugar, um espaço bloqueado, sitiado, divergindo a partir de uma mancha clara, os braços doíam-lhe de repente e as mãos perdiam a firmeza do traço, alguém lhe trouxe uma chávena de café [...] (GERSÃO, 1982, p. 73-4).

O traço escuro, o labirinto escuro que surge na tela representa toda a opressão vivida pelas personagens. Uma comparação do trecho acima pode ser feita com a situação labiríntica vivida por Horácio na sala de aula. A descrição da tela reafirma/reinscreve um momento vivido pela personagem. O teor pessimista da tela, que é construído com elementos como "labirinto escuro", "espaço interrompido", "espaço bloqueado", reafirma o ambiente opressor instaurado. O que é visto na tela nos remete também à atmosfera fragmentária e labiríntica do próprio romance, em especial a primeira parte da obra que apresenta os devaneios, angústias e sofrimentos das personagens Hortense e Clara, diante da perda de Horácio e Pedro.

A interação com o pictórico como procedimento metatextual não ocorre somente nas referências e alusões das telas de Hortense, mas em algumas cenas da narrativa que parecem ser verdadeiras pinturas. Por meio da construção da narrativa o leitor consegue visualizar cenas que remetem à construção pictórica, como pode ser visto no excerto abaixo, retirado do início da narrativa:

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

A janela como moldura de uma tela que vai sendo construída pelos elementos descritivos e também visualizada de dentro de um outro espaço pela personagem. Vai se formando uma espécie de pintura de paisagem, o texto literário se aproveita de elementos próprios da pintura como a paisagem, "*um campo com árvores dispersas*", *as cores amarelas, verdes, cores escuras, linha do horizonte*, que vão sendo responsáveis para formar uma imagem pictórica.

O próprio título do romance também sugere a formação de uma imagem pictórica: *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Tem-se novamente uma tela com dois elementos principais: a mulher e o mar, aparentemente em

harmonia, pois se trata de uma paisagem, mas que se desconfigura, devido à constante tensão desses elementos, mulher e mar, ao longo do construto narrativo.

Outra arte que dialoga com a narrativa é a arquitetura. Para Horácio, a arquitetura é uma questão de espaço, “é ordenar os volumes sob a luz”, é tornar as cidades “lugares de encontro e não de passagem”. Teolinda Gersão, espécie de arquiteta do texto literário, assim como a arquitetura possui a ânsia de integrar os espaços, a autora projeta/planeja desde o início um texto fragmentado, que necessita por meio do diálogo com outros textos e com outras artes e pelo processo de leitura integrar suas partes. Trata-se de uma narrativa que foge aos modelos do romance tradicional, pela falta de linearidade; o enredo vem em blocos, fragmentado, cabendo ao leitor fazer as ligações necessárias para a construção do enredo.

Há, portanto, por meio dessas relações com as outras artes uma apresentação dos bastidores da criação literária, uma espécie de metáfora para a construção da narrativa.

Considerações finais

Diante da leitura e da análise da obra *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, elencada nos três tópicos de discussão deste texto e das afirmações de Aguiar e Silva (2005, p. 625) de que o texto é um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica, das referências de Buesco (2001, p. 93) sobre o cruzamento interdiscursivo, interdisciplinar e intersemiótico da Literatura Comparada e dos apontamentos de Wellek e Warren (1962, p. 153-4) sobre os vários usos que a literatura faz de outras artes e linguagens, pode-se dizer que esse romance de Gersão é um construto literário que se abre a essas várias tendências intertextuais apontadas pela análise e pelos críticos, com o intuito de levar o atento leitor a reflexões em torno do próprio fazer literário e, também, como proposta de uma literatura de resistência, capaz de revisar criticamente o modo de ser português e sua

história, em especial, o contexto de Portugal antes e pós Revolução dos Cravos. Para tanto, a autora se utiliza de três pontos dialogantes: o diálogo com o contexto histórico e político, que revela uma revisão crítica sobre o momento opressor vivido pelo povo português; a intertextualidade, na relação que a obra estabelece com outros textos, como o diálogo com o texto Bíblico, com Le Corbusier e Raul Brandão e, também, com o diálogo com a própria narrativa, num diálogo metatextual e autotextual; e, por último, o diálogo com as outras artes, num exercício metalinguístico, em que há o aproveitamento dos procedimentos construtivos das outras artes, como a pintura e a arquitetura, que revelam uma espécie de metáfora para a construção da narrativa.

Referências bibliográficas

BÍBLIA SAGRADA. Tradução do hebraico e grego pelos monges de Maredsous. São Paulo: Ave-Maria, 2002.

BUESCO, Helena Carvalhão et al (org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

DIAS, Maria Heloísa Martins. *O pacto primordial entre mulher e escrita: Teolinda Gersão e a atual prosa feminina portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2008.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

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

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, São Paulo: Edusp, 1993 (especialmente p. 73-82, 107-109. Entrevista p. 159-167).

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

MARTINS, Adriana Alves de Paula. A literatura portuguesa contemporânea enquanto descoberta da memória da nação. *Actas do Congresso: Os*

descobrimientos portugueses nas rotas da memória. Universidade Católica, Viseu, 1999.

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

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

WELLEK, René e WARREN, Austin. Literatura e outras artes. In:_____. *Teoria da literatura*. Mem-Cintra: Publicações Europa-américa, 1962.

Artigo recebido em 23/07/2009 e publicado em 13/04/2010.