

PUCRS

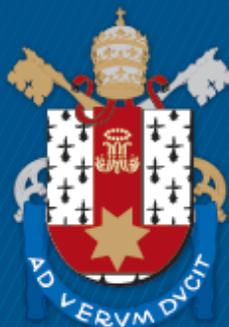
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

BRUNO MAZOLINI DE BARROS

**ARQUIPÉLAGO DA SOLIDÃO: ILHÉUS DOMÉSTICOS
NO ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XXI**

PORTO ALEGRE
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

BRUNO MAZOLINI DE BARROS

**ARQUIPÉLAGO DA SOLIDÃO: ILHÉUS DOMÉSTICOS
NO ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XXI**

Tese de Doutorado em Letras – Teoria da Literatura, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, orientada pelo Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini.

PORTO ALEGRE
2019

BRUNO MAZOLINI DE BARROS

**ARQUIPÉLAGO DA SOLIDÃO: ILHÉUS DOMÉSTICOS
NO ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XXI**

Tese de Doutorado em Letras – Teoria da
Literatura, apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do
Sul - PUCRS.

Avaliada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Gustavo Henrique Rückert – UFVJM

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira – PUCRS

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury – UFMG

Profa. Dra. Raquel Trentin Oliveira – UFSM

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini – PUCRS (Presidente)

PORTO ALEGRE
2019

Para Andrea Lima,
apesar de ser muito pouco.

AGRADECIMENTOS

A todos que sustentaram minha vida de alguma forma ou que me ensinaram alguma coisa útil ou virtuosa ao longo de mais de 30 anos.

Aos meus professores budistas, pela compaixão e paciência com um aluno de entendimento e conduta questionáveis.

Aos professores da Escola Balão Azul e do Salesiano; aos professores de graduação na UFES e na FACCAT; aos que tive na PUCRS. Todos – cada um à sua maneira e em diferentes âmbitos – fizeram com que minha jornada acadêmica fosse, pelo menos pessoalmente, positiva e satisfatória.

Ao meu orientador de tese Paulo Ricardo Kralik Angelini: por aceitar um desconhecido em seu grupo de trabalho; por compartilhar o amor à literatura portuguesa e a Lisboa com os alunos; por incentivar meu potencial de diversos modos; pela paciência, empenho e insistência para que meu trabalho progredisse da melhor forma.

À professora Maria Eunice Moreira, pela generosidade, disposição, inspiração e cuidado com os alunos.

Aos colegas de jornada acadêmica, especialmente Luara Pinto Minuzzi, Fábio Varela Nascimento, Margarete Hülsendeger, Amanda Oliveira, Samla Canilha.

A todos os integrantes do *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade*, pelos bons momentos.

Às professoras Helena Buescu e Paula Morão, pela generosidade e acolhimento na Universidade de Lisboa.

Ao CNPq, pela bolsa de doutorado; À CAPES, pelo doutorado-sanduíche. Os financiamentos foram indispensáveis.

A PUCRS, pela infraestrutura propícia e agradável ao trabalho; aos funcionários da antiga Faculdade de Letras, aos atuais da Faculdade de Humanidades e aos do PPGL; à Donatella e ao Álvaro do Espaço9 Impressos.

Aos meus médicos: Andreia Moretto, Charles Reidner, Beatriz Seligman, Cara Landry.

Ao Luiz, pelo aluguel; aos estressados, talentosos, mal-educados, sorridentes ou barulhentos transeuntes e moradores do Centro Histórico; aos motoristas e cobradores do D43; à OSPA.

Qualquer proveito ou qualidade que esta leitura de romances portugueses possa vir a ter é também mérito de todos que, de alguma forma, colaboraram com a realização deste trabalho.

*Quando a pátria que temos não a temos
Perdida por silêncio e por renúncia
Até a voz do mar se torna exílio
E a luz que nos rodeia é como grades.*

“Exílio”, Sophia de Mello Breyner Andresen

*Rodeada de mar por todas partes,
soy isla asida al tallo de los vientos...
Nadie escucha mi voz, si rezo o grito:
Puedo volar o hundirme... Puedo, a veces,
morder mi cola en signo de Infinito.
Soy tierra desgajándome... Hay momentos
en que él me ciega y me acobarda,
en que el agua es la muerte donde floto...
Pero abierta a mareas y a ciclones,
hinco en el mar raíz roto.
Crezco del mar y muero de él... Me alzo
¡para volverme en nudos desatados...
¡Me come un mar batido por las alas
de arcángeles sin cielo, naufragados!*

“Criatura de isla”, Dulce María Loynaz

Se és poeta, entendes. Casa é ilha.

“Júbilo, memória, noviciado da paixão”, Hilda Hilst

RESUMO

O espaço da casa possui um protagonismo incontornável na cultura portuguesa. Esse espaço – não só o físico, mas também o social, o econômico e o simbólico que nele se entrecruzam – é objeto de estudos de diversas áreas; especialmente na literatura, o tema é profícuo, seja na criação literária, seja na reflexão crítica. Esta tese, em uma pesquisa bibliográfica, busca analisar a recorrência de personagens portuguesas que se autoenclausuram em casa, nos seguintes romances publicados em Portugal no século XXI: *Vista da praia*, de José Couto Nogueira (2001); *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso (2002); *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá (2006); *o apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe (2008); *O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes (2008); *O ano sabático*, de João Tordo (2013); *Debaixo de algum céu*, de Nuno Camarneiro (2013); *O osso da borboleta*, de Rui Cardoso Martins (2014); *Os memoráveis*, de Lídia Jorge (2014); *Índice médio de felicidade*, de David Machado (2015); *Uma senhora nunca*, de Patrícia Müller (2016). A análise do conjunto de textos considera aspectos do espaço como categoria narrativa, concepções acerca do espaço provindas da filosofia, como a ideia de espaço vivenciado, e da geografia, como o conceito de lugar, assim como de outros campos do conhecimento, além de estudos acerca da cultura portuguesa. Todos esses dados são utilizados para se explorar a forma como as personagens vivenciam o espaço da casa, revelando a presença de um aspecto da cultura portuguesa que atravessa centenas de anos do país: o complexo de ilhéu, como concebido pelo historiador António José Saraiva.

Palavras-chave: Romance português do século XXI. Casa. Complexo de ilhéu.

ABSTRACT

The space of the house has an essential role in Portuguese culture, not only in the physical sense, but also in its intersection with the social, economic and symbolic aspects. This is an object of study in several areas and, especially in literature, whether literary creation or critical reflection, the theme is fruitful. This thesis, through bibliographical research, seeks to analyse the recurrent theme of Portuguese characters who are self-enclosed at home, in the following novels published in Portugal in the 21st century: *Vista da praia*, by José Couto Nogueira (2001); *Campo de sangue*, by Dulce Maria Cardoso (2002); *Todos os dias*, by Jorge Reis-Sá (2006); *o apocalipse dos trabalhadores*, by Valter Hugo Mãe (2008); *O arquipélago da insónia*, by António Lobo Antunes (2008); *O ano sabático*, by João Tordo (2013); *Debaixo de algum céu*, by Nuno Camarneiro (2013); *O osso da borboleta*, by Rui Cardoso Martins (2014); *Os memoráveis*, by Lídia Jorge (2014); *Índice médio de felicidade*, by David Machado (2015); *Uma senhora nunca*, by Patrícia Müller (2016). The analysis of the group of texts considers aspects of the space as a narrative category, conceptions about space from philosophy, such as the idea of lived space, and geography, such as the concept of place, as well as from other fields of knowledge, and also considers studies about Portuguese culture. All these data are used to explore how the characters experience the space of the house, revealing the presence of an aspect of Portuguese culture that spans hundreds of years: the *islander complex*, as conceived by the historian António José Saraiva.

Keywords: 21st Century Portuguese Novel. House. Islander complex.

SUMÁRIO

1 FACHADA	11
1.1 JANELAS ABERTAS	14
1.2 DENTRO DE CASA	18
1.3 ACOMODAÇÕES	21
2 CASA COMO LUGAR VIVENCIADO NA NARRATIVA	30
2.1 ENTENDIMENTOS INICIAIS: ESPAÇO VIVENCIADO E LUGAR	37
2.2 HABITAR UMA CASA: CENTRALIDADE E INTEGRIDADE DO SUJEITO	48
2.3 ESPAÇOS E CASAS POSSÍVEIS	62
3 PORTUGAL: ILHA DE IRREALIDADE	70
3.1 O COMPLEXO DE ILHÉU	74
3.2 DUAS ABORDAGENS DO SÉCULO XXI	85
3.3 ILHA PORTUGAL EM PERSPECTIVA	92
4 ILHÉUS DOMÉSTICOS	101
4.1 A CASA DOS ILHADOS	109
4.2 O ISOLAMENTO EM CASA	125
4.3 O ESTAR SÓ	154
4.4 O SER E O ESTAR EM UMA CASA, UMA ILHA	166
5 ARQUIPÉLAGO HABITACIONAL	183
5.1 CASAS PORTUGUESAS	190
5.2 ILHA PORTUGAL, ILHA MUNDO	195
REFERÊNCIAS	204

1 FACHADA

Henry James, no prefácio de *O retrato de uma senhora*, sobre seu processo criativo e as perspectivas possíveis que uma personagem pode possuir, afirma:

A casa da ficção tem, em resumo, não uma mas um milhão de janelas – um número de possíveis janelas que não pode ser computado; cada uma delas foi aberta, ou ainda pode ser aberta, em sua vasta fachada, pela necessidade da visão individual e pela pressão da vontade individual (JAMES, 2007, p. 10).

As janelas são múltiplas não só no momento da criação literária, mas também o são no momento da interpretação de uma obra. E aqui, na construção de uma leitura de romances portugueses publicados a partir do ano 2000, a casa é, em si, uma das janelas que se propõe abrir em um apanhado de textos da literatura portuguesa.

A partir de leituras de romances feitas no grupo de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade*, da PUCRS, foi observada uma recorrência de personagens com forte ligação ao espaço da casa. Não só isso, mas também que muitas delas inclusive fecham-se, sós, nesse espaço. Esses romances, porém, estão entre uma profusão de narrativas e de autores que tratam não só do espaço da casa, mas também do tema da solidão.

A casa é um elemento muito prosaico na experiência humana: a vida nesse lugar pode estar presente em *qualquer* romance. Só nos anos 2000, pode-se observar uma série de narrativas portuguesas cuja relevância desse local está já explicitada em seu título: *A casa do diabo*, de Mafalda Ivo Cruz (2000); *Uma casa na escuridão*, de José Luís Peixoto (2002); *A casa quieta*, de Rodrigo Guedes de Carvalho (2005); *A casa do sal*, de Cristina Norton (2006); *A casa-comboio*, Raquel Ochoa (2010); *A casa azul*, de Cláudia Clemente (2014); *Caminho como uma casa em chamas*, de António Lobo Antunes (2014); *A casa das tias*, de Cristina Almeida Serôdio (2017).¹

A casa, porém, não é espaço com protagonismo somente nessas obras nas quais ela está anunciada em seu título. Sua relevância aparece em outros romances, e a questão do habitar é traço recorrente em obras de autores portugueses de

¹ As datas indicadas entre parênteses ao longo deste capítulo correspondem às de publicação original dos romances em Portugal.

destaque. É um espaço significativo, por exemplo, em *Hotel*, de Paulo Varela Gomes (2014); em *O sonho português*, de Paulo Castilho (2015); e em *A gorda*, de Isabela Figueiredo (2016), romance que está estruturado por capítulos intitulados por cômodos da casa familiar da narradora.

Ao se observar a obra de alguns romancistas relevantes no século XXI, a centralidade da casa aparece de diversos modos em suas narrativas. Isso pode ser destacado, por exemplo, em conflitos do habitar nos quais personagens de Dulce Maria Cardoso estão envolvidos – conflitos por deter ou não um espaço seu, identitário, uma casa – em seus quatro primeiros romances: *Campo de sangue* (2002), *Os meus sentimentos* (2005), *Chão dos pardais* (2009) e *O retorno* (2012). Outro exemplo é a elementaridade do habitar uma casa familiar – as possibilidades ou as impossibilidades de se viver em uma – nos romances de Jorge Reis-Sá: *Todos os dias* (2006), *O dom* (2007) e *A definição do amor* (2015).

Isolamento e solidão – temas comuns à literatura ocidental – são traços de muitas personagens de António Lobo Antunes, presentes em sua narrativa desde a década de 1970 e que persistem em seus textos das primeiras décadas dos anos 2000. A casa, como a significativa fortuna crítica de sua obra indica, aparece como elemento importante na interpretação de alguns de seus romances. A solidão também é uma constante na obra de João Tordo, e na intitulada “Trilogia dos lugares sem nome” (compostas por *O luto de Elias Gro*, de 2015; *O paraíso segundo Lars D.*, de 2016; e *O deslumbre de Cecília Fluss*, de 2017) há inclusive um homem que busca o isolamento em uma ilha.

Em meio a toda essa variedade e a casos particulares referentes a alguns autores, aqui decidiu-se por um caminho: o de se deter a personagens portuguesas que, em Portugal, de algum modo, temporária ou definitivamente, estão autoenclausuradas em casa. Não se buscou, aqui, tratar especificamente dos motivos individuais para o isolamento de cada uma das personagens, mas sim destacar uma forte recorrência desse tópico, com características compartilhadas, em um conjunto de romances de autores com trajetórias e estilos tão diversos.

Em “Literatura e cultura (Breve apontamento)”, Maria das Graças Moreira de Sá salienta o seguinte acerca de possíveis indícios da sociedade na literatura: “Comparar textos da mesma época e anotar os elementos neles constantes é trabalho tão fundamental quanto saber acolher o que neles surge de insólito, de individualizador e de promotor dessa mesma sociedade” (SÁ, 1999, p. 13). O que pode significar a

presença constante de personagens que, ao se fecharem dentro de casa, manifestam um conjunto de traços semelhantes? O que isso, por exemplo, tem a ver com Portugal, com sua cultura, com sua tradição literária?

Em *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*, António Quadros destaca:

Nos últimos decénios do século XIX e por todo o século XX, a cultura portuguesa tem sido o teatro, não só de uma luta de conceitos acerca do que é ou deve ser Portugal, mas também de uma batalha entre juízos de valor quanto à natureza do que fomos como povo histórico e do que somos, como sociedade, nação e pátria (QUADROS, 1989, p. 21).

A batalha segue no século XXI quando se propõe responder, por exemplo, às perguntas que esse grupo de narrativas despertam. Uma resposta simples, e talvez muito precária de se perseguir, aparece na própria literatura contemporânea portuguesa. No romance *O verão de 2012*, de Paulo Varela Gomes, em uma troca de impressões entre um psiquiatra e seu paciente, vem à tona um suposto apanhado de relatos de viajantes que passaram por Portugal no século XVIII e XIX. A visão atribuída a esses estrangeiros – James Murphy, Heinrich Friedrich Link, Joseph-Barthélemy-François Carrère e outros – é a de que os portugueses não gostam de sair de casa. O elenco de observações faz com que o narrador conclua: “Portugal parece um país do norte. Ou um país atacado de agorafobia, um país de silêncio” (GOMES, 2013, p. 76).

Essa constatação frágil, porém, é indiciária. A ideia de reclusão, de autoisolamento como marca cultural está, em alguma medida, presente nesse comentário do narrador de *O verão de 2012*. Por meio de uma busca empreendida em análises culturais sobre Portugal, chegou-se ao *complexo de ilhéu*, aqui alinhado aos romances nos quais há personagens que se autoisolam em casa. Esse termo – utilizado pelo historiador António José Saraiva para designar um possível traço português – está associado primordialmente à espacialidade do país nas suas relações com o mundo, no desenrolar de seu processo histórico-político.

Antes de se apresentar as casas e os moradores que especificadamente interessam a este trabalho, assim como as formas e dados importantes para lê-los aproximados a um possível complexo de ilhéu presente na cultura de Portugal, é importante salientar algumas apreciações acerca do romance produzido neste início de

milênio. Além disso, é relevante destacar as relações estreitas que existem entre romance português, casa e sociedade.

1.1 JANELAS ABERTAS

Categorizações acerca da produção literária ou classificações genéricas podem ser redutoras, distorcendo as diversas possibilidades e nuances que as obras literárias podem manifestar. No entanto, neste contexto, retomar algumas indicações sobre as últimas décadas de produção romanesca portuguesa é importante para se arquitetar esta proposta de interpretação de narrativas destes últimos anos.

A produção romanesca portuguesa do século XXI pode ser caracterizada por duas tônicas: a da pluralidade de formas e de temas e a de uma suposta tendência à desvinculação às questões nacionais. A variedade de manifestações e a desassociação temática a Portugal – que inclusive levaria, de certa forma, a uma ruptura maior com o passado, uma matéria pujante da literatura portuguesa – são destaque na abordagem de alguns pesquisadores acerca da produção literária do país.

Em “Sociedade e Romance português recente”, Miguel Real destaca o cosmopolitismo da literatura portuguesa no século XXI e sua progressiva desvinculação de questões que seriam caracteristicamente atribuídas como portuguesas:

os conteúdos *internos* (espaço geográfico e social, nacionalidade, identidade e psicologia das personagens, intriga motora da acção) se internacionalizaram do mesmo modo, tornando-se efeitos de um puro *cosmopolitismo urbano*. Neste sentido, a superior característica nova dos actuais romances portugueses consiste justamente no seu cosmopolitismo, ou dito de outro modo, não são escritos exclusivamente para o público português com fundamento na realidade portuguesa, mas, diferentemente, destinam-se a um público universal e a um leitor único, ecumênico (REAL, 2011, p. 183-184, grifos do autor).

Nessa amálgama de manifestações, cuja força está em uma “*desnacionalização ideológica*” (REAL, 2011, p. 184, grifo do autor) do romance português, não há, porém, homogeneidade. Segundo o crítico, a pluralidade de estilos, temas e registros dos escritores propicia ao romance português uma multiplicidade descentralizada.

Em *O romance português contemporâneo (1950-2010)*, Real acrescenta, acerca das personagens da narrativa do século XXI, uma nuance complementar ao indicado anteriormente:

como no final do século XIX, as personagens *portuguesas* de romances *portugueses*, ainda que situadas num tempo e num espaço *portugueses*, perderam, na quase totalidade de romances publicados, o seu vínculo ideológico “portuguesista” (ou nacionalista) [...], para se estarem como seres humanos universais, indiferentes aos pormenores locais, trajando, comendo, trabalhando, guerreando e amando como cidadãos do mundo (REAL, 2012, p. 29, grifos do autor).

Já em “Experiência e insignificância”, Helena Buescu apresenta dois casos que considera emblemáticos para relacionar a escrita contemporânea portuguesa com a tradição. A pesquisadora destaca especialmente a ausência de homogeneidade entre as diferentes vozes literárias, assim como a impossibilidade de tratá-las como casos geracionais. No entanto, há o que ela designa como “posições de conjunto” dessas manifestações literárias, que relevam uma inclinação maior para o presente e menor para passado. Nessa dinâmica, o passado e o presente não estariam em oposição, mas em um processo no qual vige a “ideia de que História não é uma cadeia ininterrupta, antes se manifestando e alterando-se, de forma imprevisível (e, aliás, perigosa), no presente” (BUESCU, 2012, p. 19).

Uma preponderância do presente em relação ao passado também é observada em “A debilidade do humanismo (A narrativa portuguesa e o século XXI)”, de Jane Tutikian. No caso da pesquisadora brasileira, a afirmação é de que há um progressivo abrandamento da história e, logo, de conteúdos caros a Portugal, no romance do século XXI. Nesse processo, questões existenciais que transbordam fronteiras territoriais ganham protagonismo – especialmente os relacionados à fragilidade humana, como a solidão – em detrimento de questões histórico-nacionais. No entanto, a história segue vigente e importante no romance português contemporâneo, e a “literatura continua sendo *uma literatura de espaço*” (TUTIKIAN, 2017, p. 18, grifo nosso).

Essa diversidade, porém, e mesmo um processo de desvinculação com uma suposta portugalidade, tem raízes em um período anterior ao século XXI. Em “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim de século”, Carlos Reis apresenta uma tônica significativa em Portugal, impulsionada pela abertura política e pela descolonização na década de 1970: a pluralidade de motes e formas que se estabelece na literatura portuguesa com as diversas manifestações literárias que são normalmente

designadas como pós-modernistas (REIS, 2004).² A partir desse último quarto do século XX, o estudioso afirma: “a nossa ficção do final do século XX é inevitavelmente permeável a temas e problemas que *ou* são específicos da cena portuguesa *ou* são determinados por movimentos de mais ampla circulação” (REIS, 2004, p. 30-31, grifos nossos).

De volta ao romance do século XXI, a notação acima sobre a espacialidade, feita por Tutikian (2017), remete a uma característica que – juntamente com a multiplicidade de temas e formas e com questões que extrapolam as fronteiras portuguesas, como aponta Reis (2004) – pode ser também reconhecida na literatura pós-Revolução dos Cravos: o espaço da casa figura como lugar significativo no romance português, como destaca Maria Alzira Seixo em “Escrever a terra: sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo”. Primeiro, é importante sublinhar o que a estudiosa especifica acerca do título de sua proposta: “Escrever a terra é fazer sentir que entre a história que o romance conta e a personagem que a vive há uma entidade suporte (essa mesma terra) que dá o sentido da pulsação da personagem na história” (SEIXO, 1986, p. 73). Nesse contexto, segundo ela, a casa aparece como um espaço que é motivo fundamental em romances que escrevem a terra; ou seja, que inscrevem a povoação, a localidade, a pátria, o país, enfim, Portugal em suas narrativas.

Essa relação entre casa e Portugal é parte da história literária portuguesa e também relevante em obras bem anteriores ao 25 de Abril. Um apanhado importante sobre essa ligação é a coletânea *Escrever a casa portuguesa*, organizada por Jorge Fernandes da Silveira. Nessa antologia crítica, diversos lusitanistas discorrem sobre a centralidade da casa em vários textos – seja na narrativa, seja na poesia –, principalmente em produções do século XIX e XX. A proposta do organizador é a de uma “pesquisa que investigue as reflexões em torno da casa portuguesa, entendida agora como uma construção discursiva que pensa o modo português de fixar-se na terra natal. Interesse-me, numa palavra, por *casas de escrita*” (SILVEIRA, 1999, p. 14-15, grifo do autor).

² Uma proposta extensa acerca do pós-modernismo em Portugal pode ser encontrada em: ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne - Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002. Um apanhado conciso sobre o tema é exposto em: SEIXO, Maria Alzira. Postmodernism in Portugal. In: BERTENS, Hans; FOKKEMA, Douwe (Ed.). *International Post-modernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins, 1997, p. 405-410.

Um exemplo que explicita a importância da casa no romance que é publicado até o alvorecer do século XXI é o estudo *Entre a casa e a rua: espaço ficcional e a personagem feminina no romance português da segunda metade do século XX*. Partindo de romances de Agustina Bessa-Luís publicados na década de 1950, passando por José Luís Cardoso, Maria Velho da Costa e chegando a um romance de António Lobo Antunes publicado no ano 2000, Maristela Girola demonstra como o espaço da casa – suas tensões e remodelações literárias – é fulcral para configuração e afirmação de um novo feminino no romance português do período (GIROLA, 2013).

Já em “Literatura e sociedade: as hipóteses de Abril”, João Barrento aponta que, em narrativas portuguesas do final do século passado, a casa e a família seguem como força motriz romanesca, especialmente no que diz respeito ao romance histórico. Em todo caso, a observação do crítico sobre a natureza desse espaço e das relações dos que nele habitam são pertinentes também ao que se persegue nesta leitura, e não somente ao romance histórico. O longo trecho a seguir explicita bem uma faceta das relações entre casa, morador e sociedade no romance português:

O romance não pode tratar a história como uma abstracção. Por isso o romance da tradição burguesa se serve desde sempre de um enquadramento que é a referência privilegiada de história e da História, nomeadamente a *casa* e a *família* como suportes de acção e de significação. Este complexo da casa e do clã encontra-se, como sabemos, há muito em crise nas nossas sociedades, e esse é, entre outros, um dos aspectos que levou à proclamação da crise do romance num mundo em que a casa e a família se afundaram, um mundo sem valores nem proibições e tabus a quebrar. Apesar disso (ou talvez por isso mesmo), a casa e o complexo familiar continuam a ser microcosmos importantes no tratamento da História pelo romance. Quase sempre a desagregação das relações familiares, por vezes mesmo a decadência física de uma casa, são espelho de um processo histórico e social que lhes corresponde (BARRENTO, 2016, p. 38-39, grifo do autor).

Neste contexto, ainda sobre o século XX, é importante destacar a forte presença de um certo mito da *casa portuguesa* disseminado no país. Em “Mitificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo”, Joaquim Sampaio explicita a estratégia utilizada pelo salazarismo para a idealização de um Portugal rural, valorizado como um suposto traço autêntico do país. Dentre os processos, ele explica a apropriação do Estado Novo pela ideia de casa portuguesa concebida pelo arquiteto Raul Lino, uma vez que esta estava “associada a um discurso harmonioso, tradicional, nacionalista e atemporal” (SAMPAIO, 2012, p. 111), o que interessava o regime que ocupou

mais de 40 anos do poder em Portugal. Em “Cenários do quotidiano doméstico: modos de habitar”, Sandra Marques Pereira afirma que a propagação de uma ideia de casa portuguesa promovia, na verdade, um apagamento nas diferenças socioeconômicas habitacionais “por meio de uma unidade nacional ficcionada” (PEREIRA, 2011, p. 25). Tanto literária quanto politicamente, as casas portuguesas desfrutaram de um destaque singular na cena de Portugal, principalmente no século XX.

1.2 DENTRO DE CASA

Algumas particularidades da natureza do espaço da casa, assim como sua vivência por seus habitantes, fazem com que esse local possa exercer um protagonismo em leituras críticas acerca de uma cultura, acerca da literatura portuguesa. Em “Identidade, intimidade e domicílio”, o arquiteto Juhani Pallasmaa entende a espacialidade em uma casa, sua vivência como *lar*, como um campo virtual para experiências de diferentes escopos. A casa pode ser um espaço onde diversas vivências do sujeito estão interseccionadas:

O lar não é um simples objeto ou um edifício, mas uma condição complexa e difusa, que integra memórias e imagens, desejos e medos, o passado e o presente. Um lar também é um conjunto de rituais, ritmos pessoais e rotinas do dia a dia. Não pode se construir em um instante, pois possui uma dimensão temporal e uma continuidade, sendo um produto gradual da adaptação da família e do indivíduo ao mundo” (PALLASMAA, 2017, p. 18).

Em *Casa e mudança social: uma leitura das transformações da sociedade portuguesa a partir da casa*, Sandra Marques Pereira empreende seu estudo tendo como base alguns entendimentos importantes acerca desse espaço. De acordo com a socióloga, como espaço construído, a casa possui uma dimensão cultural e social (além da individual, familiar), e os modos de ocupar, de habitar esse espaço não são só funcionais, mas também simbólicos e emocionais.

Ao afirmar o protagonismo da casa e de seus habitantes em seu estudo, ela destaca a natureza social desses dois, assim como a interface com a sociedade a qual eles pertencem:

as casas, cuja relevância sociológica decorre do facto de seus “fazedores” serem indivíduos socialmente contextualizados e portanto

portadores de determinados quadros valorativos e normativos que, de forma mais ou menos reflectida, acabam por reproduzir espacialmente; os *indivíduos*, enquanto moradores de casas, também eles socializados, e que nela vivem e que por ela se exprimem, nem sempre com elevada “coerência” e/ou reflexividade, determinadas formas de ser e/ou estar na vida (PEREIRA, 2016, p. 12, grifos da autora).

Por abarcar essa complexidade, a casa possui um potencial semântico variado. No entanto, a socióloga adverte sobre um risco de interpretação: apesar de indicar *muito*, a casa não revela *tudo* de uma sociedade. Além disso, ela alerta para a falácia de uma possível correspondência perfeita, sem matizes do habitar, entre casa e sociedade (PEREIRA, 2016).

Com todas essas potencialidades, a casa habitada, o lar, é um pujante segmento espacial com uma dimensão existencial (ligada principalmente ao sujeito) e outra social (de carácter histórico-cultural). Essas dimensões estão imbricadas, elas contaminam-se. E, nesta presente interpretação de romances portugueses, interessa exatamente uma possível reverberação de algo da esfera sociocultural – algo maior, majoritariamente externo à casa – na esfera individual – um espaço menor, interno à casa.

Esse processo pode ser observado não só nos textos literários: ele é, na verdade, característico de relações espaciais. Em *Metamorfoses do espaço habitado*, Milton Santos destaca pares dialéticos que fazem parte do espaço geográfico, como o novo e o velho, o Estado e o mercado; neste contexto, cabe destacar a dialética do externo e do interno. De acordo com o geógrafo, na realidade do interno de um lugar – de uma casa, por exemplo – estariam imbricadas variáveis referentes ao externo, à sociedade, ao país. Ou seja, o interno acomodaria, em um escala diferente, questões do externo (SANTOS, 2014).

Em outras palavras, pode-se resumir todas essas potencialidades da casa desta maneira:

entrar na casa é entrar numa outra forma de mundo - ou melhor, numa outra *dimensão* de mundo, numa outra *escala*. Miniaturalmente [...], a casa reencena, por muito que possa também ser de outro modo – ou que assim gostemos de o pensar –, o mundo que julgamos deixar lá fora. Com num palco, reencena *dentro*. E, dentro da casa, o homem não pode deixar de ser actor, por muito que queria ser (e mesmo parcialmente seja) espectador (BUESCU, 1999, p. 27, grifos da autora).

Esse trecho de “A casa e a encenação do mundo. *Os fidalgos da casa mourisca*, de Julio Dinis”, de Helena Buescu, sintetiza a intersecção de casa e mundo, casa e país, e como isso se aplica inclusive às casas romanescas, objetos de estudo desta presente tese. Aqui, interessa a relação das casas de escrita com seus habitantes ficcionais e sua possível ligação com um aspecto cultural português, o complexo de Ilhéu.

Acerca da interdependência do espaço da narrativa com a personagem e o narrador, e não só com a sempre destacada categoria do tempo, Massaud Moisés, em *A criação literária*, afirma:

Uns e outros se determinam entre si, tanto mais quanto o espaço exerce função dramática: foge de ser mero reflexo do espaço exterior à narrativa, a fim de tornar-se propriamente literário, ou seja, só existe no interior do texto em que a ficção se desenrola, ainda quando se refira a um acidente geográfico existente (MOISÉS, 2012, p. 405).

No entanto, mesmo tornando-se propriamente literário, o espaço ficcional – neste caso, *casas ficcionais* – ainda assim pode revelar vínculos ou ressonâncias que mantém com o mundo exterior à narrativa, com o não ficcional. Afinal, como indica *Romance e sociedade*, de Michel Zérafra: “O romance não é mais uma obra de imaginação do que um reflexo do real: a sua essência e a sua necessidade residem na expressão de relações entre o real e o imaginário” (ZÉRAFFA, 1977, p. 93).

Com entendimento semelhante, em *A originalidade da literatura portuguesa*, Jacinto do Prado Coelho propõe uma relação dialética entre sociedade e literatura. Esta última seria – como as outras artes e outros elementos o são – constituidora do que se pode denominar, por exemplo, como “cultura nacional” ou como uma “personalidade colectiva” (COELHO, 1977, p. 11). Enumerando perguntas retóricas acerca de uma abordagem que tomasse a literatura como *mero reflexo* de Portugal, o crítico conclui com estas questões, rechaçando esse tipo de entendimento:

Ou será antes (ou será cumulativamente) uma prática paralela, dotada de certa autonomia, que, ao *responder* àquela realidade, em certa medida, a altera? A originalidade dum cultura não devemos buscá-la na relação dialética entre sociedade e literatura, relação mantida e transformada no decurso da História? (COELHO, 1977, p. 68, grifo do autor)

Essas ligações entre romance e sociedade, entre ficção e realidade, podem ser estabelecidas ou revinculadas via interpretação, processo no qual o caráter cronotópico que um romance pode vir a assumir acaba sendo explicitado. Como destacado no *Dicionário de narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, utilizando-se de itens semânticos de forte matiz ideológico presentes no texto, “toda a análise da narrativa literária interessada nas suas facetas de integração histórica e de representatividade sociocultural estará a atentar precisamente no seu valor cronotópico” (REIS; LOPES, p. 2011, p. 90). A casa, como já apontado, é um tópico potente para a análise desses romances nesse âmbito.

No entanto, cabe aqui reafirmar que não se trata de explicitar um mero reflexo: é mais refração, reverberação, ou mesmo algum tipo de contaminação mútua entre literatura e sociedade. Não se busca nesta tese demonstrar um reflexo simplório ou completo de algo histórico-cultural nos romances. Se o complexo de ilhéu está presente, é em um processo que se aproxima mais de uma refração, de um fluxo passar de um meio para outro: movimento de algo de um campo maior – da cultura, do país – que se manifesta em uma escala menor – na literatura, no romance. É refração porque, nessa transição de meios, há distorção, alteração em algum nível. Se há reflexão entre o complexo de ilhéu e os romances, ela não é regular, ela é difusa.

Em *Geografia do romance*, Carlos Fuentes declara que a história no romance é mais *evocação* do que *correspondência*, e que o compromisso romanesco não é o de reproduzir a história, mas o “de inventar verbalmente a segunda história sem a qual a primeira é ilegível” (FUENTES, 2007, p. 27). A hipótese aqui é a de que, em alguma medida, um grupo de narrativas portuguesas, pela forma como suas personagens vivenciam o espaço da casa, *evoca* um complexo de ilhéu.

1.3 ACOMODAÇÕES

A quantidade de romances, a variedade de autores e a profusão de estilos e propostas narrativas – assim como a sempre referida proximidade temporal com o objeto estudado, quando se trata da leitura de uma obra recente – são questões desafiadoras. No entanto, a empreitada de propor uma interpretação acerca da literatura contemporânea é possível.

O desafio em trabalhar com romances portugueses do século XXI – que têm uma fortuna crítica ainda reduzida e dos quais não se tem um distanciamento temporal

significativo – pode tanto justificar-se quanto ter apoio no que Ana Pizarro propõe em *El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana*. Segundo a crítica e historiadora, fazer história da literatura na contemporaneidade é dar sentido ao que está disperso ou recuperar o que já tem um sentido, discernindo unidades.

Nesse processo, há de se ter consciência de que tanto o agrupamento de obras quanto as suas unidades são dinâmicas, estando assim “congeladas” como um *corpus* somente para se organizar o conhecimento e apreender um sentido desse conjunto de textos. Além disso, nesse âmbito, fazer história não significa compartimentar os elementos somente no tempo, como grupos de textos que fazem parte de um mesmo período histórico, mas também se pode compartimentá-los pela noção de espaço — geográfico, cultural, psíquico — ou pelo tema que dividem (PIZZARO, 2004).

O objetivo dessa tese não é, porém, o de construir uma história da literatura contemporânea portuguesa, mas sim o de captar um sentido possível que atravessa um conjunto de romances com espacialidades recorrentes. Mesmo que a leitura fosse somente de uma narrativa, e não de textos tão diversos, o desafio não seria menor. Afinal, como Gaston Bachelard sublinha em *A poética do espaço*, considerando a estrutura complexa de uma obra literária, não é possível dar conta de *todas* as imagens, mas sim de alguma isolada (BACHELARD, 2008). Dessa forma, o que se busca aqui é arquitetar um sentido para os textos através de um tipo de vivência espacial comum a todas essas narrativas do século XXI selecionadas: o isolamento em casa.

A seleção aqui *congelada* para que se possa extrair algum sentido é composta de romances que, além de dividirem o mesmo tempo histórico de publicação – todos foram lançados a partir do ano 2000 –, compartilham o seguinte traço: personagens portuguesas que, em Portugal, estão retirados em casa; não só isso, portugueses que radicalmente se autoenclausuram ou mesmo percebem-se como fechados em casa, seja temporária ou definitivamente.

Essa situação está presente neste grupo que compreende 15 anos de produção ficcional: *Vista da praia*, de José Couto Nogueira (2001); *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso (2002), *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá (2006); *o apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe (2008); *O arquipélago da insônia*, de António Lobo Antunes (2008); *O ano sabático*, de João Tordo (2013); *Debaixo de algum céu*, de Nuno Camarneiro (2013); *O osso da borboleta*, de Rui Cardoso Martins (2014); *Os memoráveis*, de Lídia Jorge (2014); *Índice médio de felicidade*, de David Machado (2015); *Uma senhora nunca*, de Patrícia Müller (2016).

Dentro dessa seleção, porém, figura um caso excêntrico: *Campo de sangue*. Além de o protagonista não ser identificado como português e de o romance não ser ambientado explicitamente em Portugal, a personagem, depois de um breve período fechada em casa, isola-se *fora* de uma casa. A narrativa de Dulce Maria Cardoso funciona como um contraexemplo reiterador: apesar de divergir com o restante do *corpus* – por não ter uma dita portugalidade explícita, pelo isolamento não ser doméstico –, ela apresenta as mesmas características recorrentes nos outros romances, reiterando assim dados representativos para o conjunto.

Mesmo que balizada por esta regra geral, essa é, no final das contas, uma seleção pessoal e condicionada pelo tempo e pelo espaço. Outros livros com personagens enclausuradas e até teorias sobre o tópico podem ter sido lançados em Portugal ou não foram descobertos a tempo; neste mesmo momento, um outro trabalho sobre esta recorrência ou outra afim pode estar abrindo outras janelas interpretativas.

Em *Quem disser o contrário é porque tem razão*, Mário de Carvalho afirma:

A arte não transmite um conhecimento. Faz nascer um conhecimento. A literatura não nos comunica os sítios. Fá-los recriar no espírito do leitor. [...] Os lugares dos livros constam de um universo construído na confluência de duas imaginações e vivências, de duas subjetividades: a nossa e a do autor (CARVALHO, 2014, p. 207).

Dessa maneira, as casas que surgem deste trabalho são uma convergência entre *algumas* leituras e a proposta literária de *alguns* autores. Os resultados estão comprometidos por isso, e os caminhos para se vislumbrar algumas casas de escrita portuguesas são os expostos a seguir.

Antes de se apresentar com o que essas personagens e seus espaços enclausurantes podem se aproximar, é importante tratar da personagem no espaço da narrativa, da experiência do sujeito no espaço: esse é o tópico da segunda parte desta tese. Para se observar a espacialidade das personagens nos romances selecionados, em um primeiro momento, parte-se de indicações sobre o espaço como categoria da narrativa, principalmente algumas abordagens que o valorizam como detentor de um caráter ontológico para a personagem.

Nesse contexto, entre outras que dão suporte para a discussão, são usadas contribuições tanto de pesquisadores brasileiros, como Antonio Dimas e Luis Alberto Brandão, assim como de estudiosos estrangeiros que se alinham à corrente conhecida como narratologia pós-clássica, como Marie-Laure Ryan e a dupla James Phelan

e Peter Rabinowitz. Sem a pretensão de exaurir a discussão ou de apresentar diferentes interfaces com outras categorias, o espaço da narrativa foi tratado para se introduzir, na sequência, um conceito mais amplo, que pode abarcar tanto a personagem ficcional quanto o sujeito empírico: o espaço vivenciado. Uma abordagem mais dilatada faz-se necessária porque todo o debate é orientado a favor de, ao mesmo tempo, pensar não só a espacialidade portuguesa na história, mas também as das personagens nos romances.

Dessa maneira, em um segundo momento, antes de uma aproximação aos significados ou potências que podem ser observados no espaço da casa, uma série de autores – boa parte de matriz fenomenológica ou afim – estão em diálogo para uma discussão sobre a natureza do espaço, suas segmentações e valores possíveis para o sujeito. Assim, parte-se da ideia de “espaço vivenciado”, como proposta por Otto Friedrich Bollnow, passando pelo conceito de “lugar”, como entendido por Yi-Fu Tuan e outros estudiosos, chegando a um conceito exequível de uma “casa”, como entendida na concepção de diversos pesquisadores, entre eles, filósofos, como Gaston Bachelard; geógrafos, como Edward Relph; arquitetos, como Witold Rybczynski; historiadores, como Michele Perrot; antropólogos, como Marion Segaud.

Com a gradual exposição de autores e suas abordagens, buscou-se elencar dinâmicas espaciais e semânticas que explicitariam potencialidades do espaço e, especificadamente, os de uma casa. Ao mesmo tempo, foram introduzidos conceitos – como o de não lugar, como definido por Marc Augé – e questionamentos acerca de concepções espaciais essencialistas – como os propostos por Doreen Massey –, para que nuances e/ou fricções da vivência das personagens pudessem ser melhor matizadas na interpretação dos romances.

Já a discussão acerca do complexo de ilhéu – a terceira parte desta tese – é introduzida pela observação de algumas situações de *A jangada de pedra*, de José Saramago. O romance, além de anunciar dados importantes que corroboram com a feição cultural portuguesa que interessa a este trabalho, é um exemplo de espacialidade portuguesa tensionada por questões histórico-geográficas e condensada em uma obra literária.

Além disso, a geologia ibérica despertada por esse romance saramaguiano aguça a atenção para como uma condição espacial portuguesa é decisiva na formação identitária do país. Em “Identidade nacional, fim do império e destino europeu”, Vasco Graça Moura afirma:

mesmo que as diferenças geográficas não sejam tão decisivas que justifiquem, só por si, uma autonomia, ou mesmo uma independência, o facto de o território ter uma extensão exígua e de se encontrar localizado na periferia europeia, atlântica e pobre, deve também contribuir para explicar uma série de coisas, tornando problemática a constituição das relações de dominação feudal e contribuindo para enraizar nas mentalidades o sentimento do afastamento em relação aos grandes centros que sempre foi uma constante da nossa história social e cultural e até da nossa história política. Uma das nostalgias portuguesas constantes, no que à Europa diz respeito, é a tendência de nos sentirmos injustamente esquecidos ou postos de parte [...]. E assim, desta vez pela negativa, ou pela comunhão de um conjunto de factores menos positivos, também se terá vindo a forjar a identidade (MOURA, 2005, p. 10-11).

É coadunando com esse pressuposto que, na sequência de *A jangada de pedra*, o complexo de ilhéu é propriamente apresentado. Esse tom da cultura portuguesa cunhado por António José Saraiva, corresponde, de modo geral, a um pequeno aspecto de seu estudo sobre a cultura e a literatura portuguesa. A denominação do historiador, encontrada no primeiro volume de *A cultura em Portugal*, foi expandida nesta tese de diversas formas. Além de agregá-lo ao romance de Saramago e de se recorrer a um conjunto de crônicas do próprio Saraiva – nas quais temas relacionados ao complexo de ilhéu estão latentes mesmo antes de sua formulação –, seus estudos estão perfilados nesta tese com indicações geográficas e filosóficas acerca da espacialidade de uma ilha.

As características elencadas por Saraiva foram, neste trabalho, reforçadas por outras análises que buscam ler a condição espaço-ontológica de Portugal. Dessa maneira, figuram também apontamentos de Eduardo Lourenço, assim como uma leitura de Miguel Real acerca dos trabalhos do historiador e do filósofo portugueses em conjunto. Além disso, foram apresentadas duas perspectivas mais recentes, formuladas no século XXI, que se filiam de alguma forma à questão aqui proposta, como as de Lídia Jorge e a de Gabriel Magalhães. Desse conjunto, extraiu-se características que são linhas-guias na observação da vivência espacial das personagens enclausuradas em casa.

Como na proposta de leitura espacial promovida no capítulo anterior, nessa parte é apresentada também uma abordagem que diverge, de algum modo, das até então apresentadas. Além dos apontamentos críticos de Boaventura de Sousa Santos

acerca de leituras como as promovidas por Saraiva e Lourenço, é dado um breve destaque para a relação entre espaço e identidade.

De volta ao prefácio de Henry James anunciado no início, acerca da criação de suas personagens, o romancista sublinha que se empenha em desenvolvê-las considerando: “Como elas são, como se movem, como falam, como se comportam, sempre no cenário que criei, esse é o meu compromisso com elas” (JAMES, 2007, p. 8). Tendo em conta em alguma medida esses pontos, a quarta parte desta tese está organizada em cinco momentos, nos quais os romances são analisados a partir de questões espaciais das personagens, a partir do cenário em que estão fechadas. Além da observação da espacialidade das personagens, são consideradas a presença de características significativas extraídas do complexo de ilhéu, especialmente o isolamento, a solidão, a irrealidade da existência.

Em primeiro lugar, as personagens são apresentadas de modo genérico, explicitando brevemente quem são e alguma particularidade de seu isolamento. Na sequência, cada um dos locais de reclusão é destacado, observando primordialmente suas condições de habitabilidade, em especial as físicas. Em um terceiro momento, é destacado principalmente o modo como as personagens vivem no espaço doméstico, as experiências delas *em casa*. Na sequência, é enfatizada uma série de reflexões recorrentes nos romances acerca da natureza de uma casa; e, ao final, são destacadas outras personagens que, pelo modo de existir, guardam semelhanças com às que estão enclausuradas em casa.

Considerando as personagens como seres representados textualmente, nessa parte foram destacadas três propriedades importantes em sua representação, como as pontuadas por Jens Eder, em “Analyzing Characters: Creation, Interpretation, and Cultural Critique: a corporeidade, a mente e a sociabilidade (EDER, 2014). Esse conjunto foi observado especialmente associando seus elementos à experiência da personagem na vivência do espaço da casa.

Cabe aqui explicitar que a divisão interna em partes para se empreender a análise dos romances foi feita a título de organização do trabalho, para que diferentes aspectos pudessem ser destacados. No entanto, como é sublinhado ao longo desta leitura, as situações entre personagem e espaço, entre sujeito e lugar habitado são interdependentes, desvinculáveis; da mesma forma, suas corporeidades, mentes e sociabilidades ocorrem *simultaneamente* no espaço da casa.

A interpretação dos romances foi encaminhada por afinidades ou discrepâncias que os textos possuem entre si, alternando-as com questões teóricas, à medida que eram pertinentes de ser explicitadas ou reiteradas. Quase todos os romances não possuem fortuna crítica consistente que interessa ao contexto desta tese, com exceção a *O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes. De qualquer maneira, mais do que recuperar leituras anteriores acerca dessas narrativas, aqui a proposta é a de lê-las em conjunto, como um possível grupo sintomático de uma presença do complexo de ilhéu no romance português do século XXI.

A última parte desta leitura de narrativas portuguesas retoma algumas questões elencadas, sintetizando-as e, em alguns momentos, confrontando-as entre si. Dessa maneira, pode-se vislumbrar de que modo a casa é vivenciada pelas personagens, como essas casas portuguesas de escrita se relacionam com a cultura do país e como, potencialmente, evocam também outros debates.

É pertinente destacar que os romances são acionados tanto para desencadear uma discussão quanto para dar seguimento ao debate nesta tese. Como já mencionado, aqui se prioriza a leitura de características recorrentes no conjunto das narrativas; ou seja, não se busca uma leitura individual, exclusiva a cada um dos textos, que privilegiaria majoritariamente suas dinâmicas e características individuais. Além disso, de acordo com a quantidade e relevância dos dados observados em cada uma das narrativas, neste estudo, alguns romances assumem um protagonismo maior do que outros; não há, desse modo, uma simetria no espaço que cada obra ocupa na interpretação proposta.

Parte do apanhado bibliográfico desta tese (textos ficcionais, críticos e teóricos) provém de diversas fontes e contextos, importantes de ser mencionados. Um número significativo de obras que compõem o *corpus* literário (sejam as somente citadas, sejam as efetivamente trabalhadas) provém do grupo de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade*, coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini, com quem hipóteses, dúvidas e soluções para esta interpretação de romances foram amplamente discutidas e revistas. As considerações da Profa. Dra. Maria Zilda Cury e da Profa. Dra. Raquel Trentin no processo de qualificação enriqueceram o debate aqui proposto.

Algumas disciplinas do mestrado e do doutorado foram especialmente significativas para a composição desta tese: as de Teoria da História da Literatura, ministradas pelo Prof. Dr. Carlos Reis e pela Profa. Dra. Maria Eunice Moreira (que também

conduziu duas de Tópicos de Literatura Brasileira, nas quais literatura contemporânea foi produtivamente debatida); a de Teorias do Imaginário, lecionada pela Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello; assim como a disciplina de Literatura e Hermenêutica, ministrada pelo Prof. Carlos Alexandre Baungarten, que semeou preocupações saudáveis e úteis acerca do processo interpretativo.

Além disso, o período de doutorado sanduíche, financiado pela CAPES, proporcionou um amplo acesso aos acervos da Biblioteca da Faculdade de Letras (ULFL), da rede de Bibliotecas de Lisboa (BLX), da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) e da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, assim como visitas às livrarias lisboetas. Esses espaços foram indispensáveis para a realização desta pesquisa: muitos textos indisponíveis na PUCRS ou não publicados no Brasil foram acessados ou descobertos por meio de buscas empreendidas nos diversos catálogos, e alguns outros achados ao acaso em suas estantes. As indicações e sugestões da Profa. Dra. Helena Buescu (orientadora do período na Universidade de Lisboa) foram significativas para esta leitura de romances portugueses.

Como já dito, as janelas abertas na leitura dessas narrativas poderiam ser outras, e até mesmo com outros arranjos de romances nos quais a casa exerce um protagonismo na espacialidade da personagem. A utilização de outras teorias sobre o espaço, como as de Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Paul-Michel Foucault ou Edward Soja, gerariam outras perspectivas. Isso também é verdade se o enfoque fosse alguma intersecção entre espaço, memória e história, valendo-se, por exemplo, dos estudos de Aleida Assmann, Frances Yates ou Pierre Nora. Outro caminho possível seria o de uma teorização majoritariamente narratológica, observando a fundo o estatuto do espaço ou mesmo analisando teoricamente os processos de figuração das personagens; outro resultado seria alcançado baseando-se na intersecção entre espaço, mito e história a partir de apontamentos de Gilbert Durand e enredando-se por teorias do imaginário.

Acerca do comportamento dos enclausurados, poder-se-ia talvez aproximá-los de propostas psicanalíticas, desvinculando essa recorrência significativa e as suas características de algo relacionado à história do país. Desse modo, um outro leitor poderia, por exemplo, interpretar o mesmo *corpus* literário por meio do conceito de *das unheimliche*, como apresentado por Sigmund Freud em “O inquietante”, destacando o angustioso, o estranho, o confuso presente nesses romances. Ou, talvez, em uma perspectiva mais contemporânea, desenvolver um estudo acerca da relação

libidinizada do sujeito com o espaço, como proposto por Paola Mieli, em *Figuras do espaço: sujeito, corpo, lugar*.

No entanto, nesta leitura priorizou-se um entendimento de espaço vivenciado nas narrativas que permite observar características de um possível complexo de ilhéu na cultura e no romance português, neste contexto destacadas em um elenco de textos publicados em Portugal neste início de milênio. Como Paul Ricoeur apresenta em *Teoria da interpretação*, o objeto literário possui uma *plurivocidade*: seu arranjo complexo potencialmente permite uma variedade de interpretações; no entanto, uma exegese está limitada pela sua *unilateralidade*: ela não tem como, simultaneamente, abarcar todas essas possibilidades (RICOEUR, 2013). Por isso a casa da ficção pode ter muitas janelas; aqui, optou-se por uma.

De todo modo, como em toda interpretação, há nesta tese riscos e limitações, pontos cegos ou parciais que podem despertar outras interrogações. Afinal, a variedade de dados presente em cada obra e suas especificidades não podem, em um escopo maior do que o proposto nesta leitura, ser desconsideradas. Há, na verdade, outras tantas questões que não podem ser completamente respondidas, como estas elencadas por Jacinto do Prado Coelho:

Pois – uma vez mais – que fios ocultos existem entre as ilhas que os autores portugueses são? Que afinidades a unir literatura culta e literatura feita ou incorporada pelo povo? E províncias? E épocas? É uma realidade ou um vazio, uma inquietação, uma fome indizível o que palpita nas obras dos nossos escritores, situados nesta terra e neste povo que, adiado, procria? (COELHO, 1977, p. 69)

Por ora, porém, pode-se afirmar que a casa ainda pulsa na literatura portuguesa do século XXI, depois de sua significativa presença nos séculos XIX e XX. Então, utilizando-se de um dos versos de Herberto Helder, “Falemos de casas como quem fala da sua alma” (HELDER, 2017, p. 11).

2 CASA COMO LUGAR VIVENCIADO NA NARRATIVA

Em tempos em que as guerras e disputas territoriais não cessaram; em que as fronteiras (em diferentes níveis, físicas ou virtuais) continuam questionáveis, sempre rearranjadas e entrepermeadas, tanto no que diz respeito aos blocos econômicos, sociais e culturais, quanto nos limites entre espaços públicos, privados e íntimos; em tempos nos quais os seres humanos ainda não possuem casa ou não oportunizam a outros a chance de um espaço individual, estudar o conceito de espaço e suas implicações na narrativa pode ser produtivo. Isso é especialmente válido quando, nos textos literários, uma relação específica das personagens com o espaço pode ser a via de entrada na interpretação, seja de uma obra individualmente, seja de um conjunto delas.

Porque o indivíduo vive em um espaço, ele possui uma ligação profunda com esse campo no qual habita. Porém, essa relação, muitas vezes, é desconsiderada; talvez, por ser tão óbvia em um primeiro momento, ela pode vir a despertar pouco interesse. Não se pode, todavia, fugir dessa condicionalidade: vive-se *nele* e *com* ele, e não há outra forma ou local aferido ou disponível no momento. É importante considerar que esse espaço não é algo dado, definitivo: é possível experienciá-lo de diferentes modos e dotá-lo de diversos significados, por variados meios. Devido a essa potencialidade, é possível inclusive ler uma faceta do mundo, de uma comunidade, de um indivíduo, de uma personagem por meio do espaço.

Marion Segaud, em *Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar*, destaca que o espaço pode ser representado de diversos modos, sejam eles profissionais (como a cartografia ou a planta arquitetônica) ou não (como a pintura, o cinema ou a literatura). Pela sua própria natureza, guardando suas devidas especificidades, cada uma dessas formas são vias possíveis para interpretar o mundo ou uma cultura:

O espaço vem até nós por meio das representações elaboradas por especialistas e não especialistas. Essas representações formais dizem muito sobre as sociedades, as épocas e os indivíduos que as produzem. Não somente constituem visões do mundo pelo que elas significam (seu conteúdo), mas também são ferramentas técnicas e ideológicas de comunicação (SEGAUD, 2016, p. 256-257).

As personagens literárias vivem em um espaço, assim como qualquer sujeito empírico, e o documento artístico é uma via expressiva para observar essa relação condicional e plurissignificativa. O geógrafo humanista Yi-Fu Tuan, em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, sublinha que “Em obras literárias, bem como em obras de psicologia humanística, filosofia, antropologia e geografia, estão intrincados mundos de experiências humanas” (TUAN, 2013, p. 15). Pensar a configuração espacial em uma narrativa é um modo de acessar alguns desses mundos.

O espaço é uma das categorias essenciais da narrativa, uma vez que todas narrativas trazem em si, explícita ou implicitamente, um mundo implicado com uma extensão espacial. Em todo este trabalho, em termos narratológicos, o espaço será tomado como o ambiente físico no qual as personagens vivem e se movimentam, assim como Marie-Laure Ryan descreve no verbete “Space”, do projeto *The Living Handbook of Narratology* (2014). Dentre as diversas acepções possíveis para o termo, esta é a tomada já de início; ou seja, como espaço da narrativa. No entanto, essa concepção não será utilizada sem considerar o que Roland Bourneuf e Réal Ouellet destacam em *O universo do romance*: “Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até construir por vezes a razão de ser da obra” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 131). Nessa concepção, o espaço deixa de ser visto como mero cenário e passa a ser, quando não o principal, um elemento essencial no entendimento de determinados textos.

Pensar o romance a partir dessa categoria e sob essa perspectiva é reconhecer que o espaço é essencial na narrativa, não só devido às relações formais que conjuga com outras categorias (narrador, personagem, tempo, ação), mas também por ser parte da engrenagem do sentido do texto, como realçam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes em seu *Dicionário de narratologia* (2011). Esse conteúdo semântico é ativado por construções específicas da narrativa, e elas podem propiciar, por especificidades de sua própria configuração, maior ou menor relevância à categoria na dinâmica de composição da interpretação de uma obra. O que Raquel Trentin Oliveira enfatiza acerca desses processos em *Eça de Queirós e o espaço romanescos* também é válido para muitos textos narrativos além dos queirozianos, uma vez que esse sentido despertado pela categoria do espaço dependerá, por exemplo:

da caracterização que lhes é dada pela repetição de traços pertinentes; pela acumulação e conjunção de dados; pelas variações

qualitativas que sofrem durante o percurso narrativo; pela relação de semelhança ou de diferença que mantêm com os demais elementos da narrativa (OLIVEIRA, 2014, p. 35).

Assim, nesse desencadeamento de significados gerado pelo espaço da narrativa estão intrincadas as relações mantidas com outras categorias, especialmente com a personagem: quem habita esse espaço narrativamente construído. Nesse contexto, James Phelan e Peter Rabinowitz, dois dos quatro autores de *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, acreditam que um dos problemas que surgem como uma espécie de obstáculo ao estudo do espaço na narrativa é o que diz respeito à amplitude e aos limites da ambientação em si. Isso porque

A ambientação tem uma tendência de se espriar do espaço geográfico para os objetos que nele estão contidos, até tornar-se sinônimo de pano de fundo em um sentido mais amplo, incluindo inclusive as características sociológicas ou teológicas do mundo da obra. Nesse escopo maior, a ambientação passa a fundir-se com personagem – entre outras coisas – porque o "ambiente" e a psicologia começam a se entrelaçar, tanto casual quanto simbolicamente (PHELAN; RABINOWITZ, 2012, p. 85, grifo dos autores).³

Os autores percebem que um sinal disso são as interpretações do espaço que se enveredam também para uma interpretação da personagem, uma vez que, em muitos textos, há uma intersecção nos processos figurativos dessas duas categorias da narrativa. Essa contaminação fica explícita quando se constata, por exemplo, que o espaço da personagem em uma narrativa é, como Luis Alberto Brandão de Santos e Silvana Oliveira definem em *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*, “um quadro de posicionamentos relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68). O espaço, dessa maneira, não é somente onde a personagem *está*, mas também onde ela *é*.

Tendo essa e outras questões inter-relacionadas, Phelan & Rabinowitz (2012) esclarecem que, assim como a personagem, a ambientação possui três papéis

³ “Setting has a tendency to spread out from geographical space to the objects within it until it becomes synonymous with background in the broadest sense, even including the sociological or theological characteristics of the world of the work. In this broader sense, setting begins to merge with character - among other things - because “environment” and psychology begin to intertwine, both casually and symbolically” (PHELAN; RABINOWITZ, 2012, p. 85, grifo dos autores).

retóricos na narrativa. Resumidamente, ele possui um papel formal, um mimético e um temático e, de acordo com as singularidades de cada texto, de acordo com os processos composicionais aos quais ele está sujeito, cada um deles assumirá maior ou menor destaque.

O primeiro é o que corresponde ao enquadramento, ser cenário em si, no qual a narrativa se passa, dando-lhe suporte para que ela seja possível; afinal, normalmente, uma trama precisa de um local para desenrolar-se. Os autores indicam que, quando relevante na narrativa, esse aspecto pode ele mesmo ser o estopim do enredo ou ser fator condicionante no rumo que ele toma; nesse caso, ele teria um papel definitivo no desenrolar das ações.

O papel mimético, segundo os autores, pela atitude de alguns críticos, parece possuir uma fraqueza que precisa ser evitada. Eles destacam que nos estudos acerca da função mimética do espaço – apesar de o conceito de mimese ter certo destaque no campo teórico – esquece-se que, muitas vezes, nele reside "um vasto campo de prazer da leitura nos aspectos puramente miméticos de configuração e de descrição: o prazer da função que é como uma janela pela qual o leitor vê o 'mundo real'" (PHELAN; RABINOWITZ, 2012, p 87, grifo dos autores).⁴ Uma hipótese para o apagamento desse aspecto – da relação direta entre mimese, realidade e processos de leitura, por exemplo – pode ser o que Luis Alberto Brandão, em *Teorias do espaço literário* (2013), destaca como influência das vanguardas da primeira metade do século XX: uma espécie de recusa em relacionar às artes a função de representação da realidade. Essa postura acabou contribuindo para que o debate das categorias da narrativa ocorresse sob outros aspectos que não o mimético, e assim o espaço, por ter um uso evidente na construção da mimese, por certo período, teve menos destaque nos estudos literários.

Juntamente com a finalidade de enquadramento dos outros elementos da narrativa e o de estabelecer uma relação significativa com a realidade, o terceiro papel apontado pelos críticos é o temático, que proporciona ao espaço, talvez mais do que os outros papéis, uma importância que o destaca para além de uma utilidade funcional, meramente formal no texto. Por meio da função temática é que se pode, por exemplo, averiguar aspectos simbólicos do espaço na narrativa. Mesmo sem lançar

⁴ "a vast area of readerly pleasure in the purely mimetic aspects of setting and description: pleasure in its function as a window on what the reader views as the 'real world'" (PHELAN; RABINOWITZ, 2012, p 87, grifo dos autores).

mão da estratégia de buscar o simbolismo e a importância dele no texto, é devido ao aspecto temático que se “pode aprender muito sobre uma cultura explorando a função temática das ambientações que assumem um *status* convencional em um determinado conjunto de textos (digamos, a casa da classe média de tantos *sit-coms* domésticos)” (PHELAN; RABINOWITZ, 2012, p 87).⁵ Sem desconsiderar os anteriores, é esse terceiro papel que esta leitura de romances portugueses prioriza de certa maneira.

Ryan (2014) acredita que essa atribuição de significados simbólicos às diversas regiões e fronteiras presentes no mundo ficcional é importante, por exemplo, no rastreamento cognitivo dos textos. O processo de ambientação proposto pela narrativa pode, muitas vezes, acabar privilegiando determinados aspectos da relação de elementos textuais com o espaço da narrativa, e essa relevância pode vir a indicar, ou mesmo diretamente proporcionar, um realce do papel temático em detrimento dos outros. Ela exemplifica que

A experiência vivida do espaço oferece uma fonte particularmente rica de mapeamento da tematização. Algumas histórias apresentam espaço como fechado e confinante (narrativas de prisão, como no diário de Anne Frank), outros tão abertos e libertadores (narrativas de exploração, muitas narrativas de viagem). E ainda outras [com espaços] abertos e apartados (histórias nas quais se vaga em um ambiente hostil) (RYAN, 2014, s/n).⁶

Os sentidos despertados, o tom geral da narrativa, são assim dados pela vivência do espaço pela personagem, que vai desde ao confinamento restrito até à liberdade total. Brandão (2013) categoriza essa abordagem que busca acessar esses sentidos desencadeados pela configuração espacial na narrativa como a que estuda a *representação do espaço*. Por meio dela, é possível apreender significados do espaço apresentado, seja o espaço social ou o espaço psicológico; apreender a vinculação de determinados espaços com identidades sociais e também estudar temas que estão diretamente relacionados ao espaço em si, assim como valores que estão atribuídos a ele ou que o definem. O crítico sinaliza que esses valores possuem uma

⁵ “you can learn a lot about a culture by exploring the thematic function of the settings that take on a conventional status in a particular set of texts (say, the middle-class home of so many domestic sit-coms)” (PHELAN; RABINOWITZ, 2012, p 87).

⁶ “The lived experience of space offers a particularly rich resource of thematization. Some stories present space as closed and confining (prison narratives, Anne Frank’s diary), others as open and liberating (narratives of exploration; many travel narratives). And still others as open and alienating (stories of wondering aimlessly in a hostile environment)” (RYAN, 2014, s/n).

“ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos” (BRANDÃO, 2013, p. 60).

Nessa mesma linha, Antonio Dimas, em *Espaço e romance* (1994), acredita que pensar o espaço nesses termos é uma maneira de se aproximar de o que as narrativas podem apresentar como uma “visão de mundo transfigurada e remodelada pelo artista, capaz de dotar a realidade histórica de atributos outros que não os simplesmente exteriores” (DIMAS, 1994, p. 7), porém sem subjugar a proposta do romance a uma análise comparativa e limitada que se resume a um confronto direto com a realidade empírica. Não há, dessa maneira, a intenção de se verificar esquematicamente e tão só a “transposição do plano geo-histórico para o literário, mas, antes, tentar apreender o significado novo que brota desses mesmos espaços, a partir da manipulação pessoal e artística da palavra” (DIMAS, 1994, p. 13).

É via principalmente esse aspecto temático, em confronto com a leitura, que o texto literário proporciona um questionamento da supervalorização de um mundo empírico e dito concreto em detrimento de outros, menos valorizados, os “comumente denominados subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos, etc” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 69). Os dois pesquisadores marcam que, apesar de muitas vezes rebaixados e até renegados, esses mundos são parte da experiência do sujeito – ficcional ou empírico – e podem revelar inclusive uma forma de existir no mundo. Essa forma de existir é o que interessa especialmente nesta investigação da relação das personagens portuguesas com o espaço no qual se enclausuram: a casa.

De acordo com eles, esse questionamento que a narrativa provoca não é feito negando a tangibilidade do espaço físico, ou somente empenhando-se em espaços que não existiriam no que se entende por realidade tangível. Isso se dá, na verdade, porque a literatura chama a atenção “para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 69). Assim, o mesmo espaço físico pode ser representado – e, dessa maneira, também percebido e vivenciado pelas personagens – de maneiras diferentes em obras distintas, apresentando valores diversos, seja em uma mesma narrativa, seja em um conjunto delas, e até mesmo um valor oposto na narrativa em relação ao mundo do leitor, o “real”, ou valor diverso do normalmente atribuído pelo senso comum.

Essa abordagem que prevê o espaço ligado à experiência do sujeito corrobora com o argumento de Phelan e Rabonowitz (2012): a relação estreita que pode haver entre o espaço e a personagem na interpretação de uma narrativa. Assim, o aspecto

temático da representação do espaço, a sua configuração na narrativa, está diretamente relacionada à forma pela qual as personagens o vivenciam. Por esse motivo, o espaço na narrativa precisa ser entendido

sempre na sua relação com o sujeito, sempre como humanamente habitado. Desse modo, a composição do espaço é analisada como necessariamente dependente das escolhas de um sujeito – narrador e/ou personagem – que se posiciona diante do mundo numa interface incidível (OLIVEIRA, 2014, p. 18).

Essa relação tênue que a construção do espaço na narrativa tem com a da personagem faz com que uma análise dessa categoria possa ser calcada na seguinte afirmação: “O espaço, quer seja ‘real’ ou ‘imaginário’, surge portanto associado, ou até integrado, às personagens, como o está à acção ou ao escoar do tempo” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 141, grifos dos autores). Ou seja, em determinadas situações, é previsível que haja uma interpretação do espaço que se adentra no campo da interpretação da personagem.

Reforçando essa mesma integração entre personagem e o mundo onde o enredo desenrola-se, Carlos Reis, no prefácio de *Eça de Queirós e o espaço romanesco*, destaca que

para que seja expressivo e humanamente denso, o espaço deve ser considerado em função de quem nele habita e circula, ou seja, as personagens cuja vida é condicionada e conformada pela feição de lugares físicos e dos enquadramentos sociais que no trânsito das suas vidas vão aparecendo e de que elas participam (REIS, 2014, p. 13-14).

Essa ligação profunda – o modo de existir da personagem *no* e *com* o espaço – destaca o quão prolífera essa relação pode ser, tanto em termos criativos quanto interpretativos. Nesta tese, a leitura das narrativas portuguesas do século XXI é guiada especialmente priorizando a relação da personagem, o habitante, com o espaço habitado, a casa.

Essa integração ou inter-relação, de qualquer modo, precisa ser destrinchada. É importante ir além da ideia de personagem contida no espaço, sem que este último seja somente visto como recipiente. O espaço encarado como indissociável da personagem possuirá, dessa maneira, um valor ontológico. Para a avaliação desse aspecto do espaço, Brandão (2013) considera a abordagem fenomenológica especialmente significativa, como as desenvolvidas por Martin Heidegger e Gaston Bachelard. Isso

porque, de acordo com o crítico, os estudos desses dois conduzem, no caso do primeiro, para uma proposta de ontologia dos espaços, conectando o espaço ao indivíduo, ao *ser*; ou, como no caso do segundo, para a investigação de um espaço poeticamente imaginado. Assim, seja pela maneira pela qual propõe um conceito de espaço, seja por usar pressupostos inclusive desses dois filósofos, a análise de Otto Friedrich Bollnow de um *espaço vivenciado* é oportuna para pensar a relação das personagens com o espaço na narrativa.

2.1 ENTENDIMENTOS INICIAIS: ESPAÇO VIVENCIADO E LUGAR

“Espaço” aqui é o espaço físico, o cenário da narrativa, o que pode ser definido como os “lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2013, p. 59). Porém, ao se considerar a relação da personagem com este, espaço é também o que o filósofo alemão Otto Friedrich Bollnow (2008) entende por *espaço vivenciado*, conceito desenvolvido em *O homem e o espaço*, originalmente publicado em 1963. Esse entendimento e as relações que se podem estabelecer com outros – como os desenvolvidos por Yi-Fu Tuan, Gaston Bachelard, Marc Augé e Doreen Massey – é significativo na análise desse tópico na narrativa literária, especialmente quando se busca pensar as relações de personagens com um espaço tão comum quanto a casa, assim como para observar como a vivência na casa é construída na narrativa e para analisar os significados que esta vinculação pode despertar.

Bollnow (2008) se propõe a desenvolver uma “representação sistemática” do espaço, e aponta para um certo protagonismo que as investigações filosóficas proporcionaram ao *tempo*. Essa prevalência do temporal fez com que o espacial fosse tratado meramente como uma questão externa da vida do sujeito.

Processo semelhante é observado também nos estudos literários. A pouca valorização do estudo do espaço na narrativa em detrimento de outras categorias, como o narrador, personagem e tempo, é destacada por Dimas (1994) e Oliveira (2014).⁷ Nesse contexto, o tratamento do espaço esteve reduzido ou ligado principalmente à questão da descrição na narrativa, sem qualquer aprofundamento ontológico, por

⁷ Essa questão também é explicitada no apanhado feito por Gama-Khalil em “O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários”. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 28, p. 213-236, 2010. Assim como Brandão (2013) e Oliveira (2014), a pesquisadora também recupera em seu estudo várias propostas teóricas do século XX acerca do espaço da narrativa.

exemplo. A partir da década de 1960, no entanto, as investigações teóricas ganham um rumo no qual o espaço pode, inclusive, ser tomado como “sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica” (BRANDÃO, 2013, p. 25).

Para Bollnow, a investigação filosófica sobre o espaço é proveitosa, apesar da pretensa obviedade de sua presença na vida do indivíduo. Essa condição, segundo ele, oportuniza a reavaliação de situações tidas como inquestionáveis ou meramente dadas, além de proporcionar uma pesquisa relacionada às questões do viver que passam desapercibidas no que diz respeito ao espaço.

Todo o debate que Bollnow desenvolve ocorre porque seu pressuposto é o de que o espaço precisa ser considerado ontologicamente, e que a espacialidade, assim como o temporalidade, deve ser tomada como estruturalmente importante para o sujeito. Para o alemão, retomando *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger, a espacialidade é um elemento “essencial da existência humana [...]”. Heidegger afirma que o homem em sua vida é sempre e necessariamente determinado por sua atitude em relação a uma espaço circundante” (BOLLNOW, 2008, p. 20).

O cerne dessa questão, como Heidegger apresenta na conferência “Construir, habitar, pensar”, proferida em 1951, é um entendimento que vai ao encontro de uma inseparabilidade do indivíduo com o espaço. Trata-se de uma relação profunda que mutuamente condiciona os envolvidos:

Quando se fala do homem e do espaço, entende-se que o homem está de um lado e o espaço de outro. O espaço, porém, não é algo que se opõe ao homem. O espaço nem é um objeto exterior e nem uma vivência interior. Não existem homens e, além deles, *espaço* (HEIDEGGER, 1954, p. 7, grifo do autor).

No que diz respeito ao termo em si, Bollnow prefere “espaço vivenciado” em detrimento de “espaço vivido”, como usado por Karlfried Graf Dürckhein e Eugène Minkowski, e cunha-o desta forma justificando-se em questões gramaticais do alemão. No entanto, espaço vivenciado está de acordo com o significado de espaço vivido utilizado por esses dois filósofos, quanto ao fato do espaço vivido, como trata Dürckhein, ser “dado ao homem de modo ambivalente, como estimulador e repressor” (BOLLNOW, 2008, p. 18). Além disso, o alemão destaca que o espaço não é um meio estável, mas sim que ele é, do ponto de vista de Minkowski, “preenchido com significados nas relações vitais de atuações opostas, e esses significados, por sua vez,

mudam de acordo com os diferentes lugares e regiões do espaço” (BOLLNOW, 2008, p. 18).

Essa concepção espacial comunga com o ponto de vista fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*, obra na qual concebe a existência do sujeito condicionada à sua inerência ao mundo, ao espaço. Para o filósofo francês, é imprescindível tomar a percepção do espaço como um fenômeno estrutural do sujeito. Ele acredita que a existência “só se compreende no interior de um campo perceptivo que inteiro contribui para motivá-la, propondo ao sujeito concreto uma ancoragem possível” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 337).

Além disso, observando os diferentes caracteres do espaço, como as variações relativas ao espaço da ação, ao espaço diurno ou noturno (essas e outras questões analisadas por Bollnow ao longo de seu estudo), nota-se que ele não se resume a um campo estável apreendido pela cognição, sobre o qual o sujeito age com um fim em si, mas sim estreitamente ancorado às emoções e aos anseios do indivíduo, especialmente na constituição psíquica deste.

O mesmo se dá em relação à narrativa, e uma das implicações é o que Phelan & Rabinowitz explicam, como mencionado anteriormente, acerca da interdependência, muitas vezes irrevogável, entre a análise do espaço na narrativa e a personagem. Afinal, no processo interpretativo, como explica Teresa Bridgeman (2007) em “Time and Space” – seu estudo sobre essas categorias narrativas em *Madame Bovary* –, é importante considerar o *modo pelo qual* as personagens habitam o espaço, seja social ou psicologicamente, e isso está relacionado à percepção e à vivência delas *no* e *com* espaço.

Assim, fica clara a característica de o sentido do espaço poder variar, modificar-se, ter significações diferentes de acordo com o próprio estado de espírito do indivíduo, de modo que cada variação neste gera uma alteração em seu espaço vivenciado. Compactuando com esse argumento, a *experiência* do sujeito no espaço aqui será tomada como define Tuan. Para ele, esse é um “termo que abrange as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade” (TUAN, 2013, p. 17). A experiência está balizada por sensações, percepções e concepções, além de formada pelas emoções e pensamentos de quem o experiencia. Assim, o geógrafo conclui que

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 o constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamentos (TUAN, 2013, p. 18).

No entanto, a importância da percepção de quem experiencia o espaço não possui uma total autonomia sobre este, como dominante na relação ou independente. Bollnow demonstra que uma reverberação do espaço sobre o indivíduo também ocorre, e afirma que o espaço ao qual o sujeito está exposto também gera efeitos em seu estado emocional. O vínculo dá-se em um processo de dupla influência: por um lado, a percepção do indivíduo contribui na definição da sua experiência no espaço ao qual pertence e do qual está indissociado; por outro, em oposição, esse espaço influencia também o modo de ser do sujeito, gera efeitos ou propicia com maior ou menor intensidade determinadas experiências.

Essa interdependência entre o espaço e indivíduo, entre mundo tangível e experiência, essa condição de o sujeito estar necessariamente no espaço e de perceber um espaço não é para ser entendida como uma relação de continente e conteúdo. Estar no espaço e experienciá-lo não é como estar dentro de algo como um recipiente, de maneira que o ser humano seja mero conteúdo:

Uma vez que se relaciona com o espaço – ou, de modo mais cuidadoso, uma vez que ele se relaciona com as coisas no espaço – o homem não é ele próprio algo interior ao espaço, é a sua relação com as coisas que é caracterizada pela sua espacialidade (BOLLNOW, 2008, p. 290).

Assim, a ideia de espaço vivenciado compreende a maneira pela qual o sujeito existe *em relação* ao espaço físico, objetivo, materialmente definido. A sua análise pretende compreender não só o espaço geométrica ou geograficamente mensurável, mas também alcançar a percepção e a maneira pela qual o indivíduo age e vive no espaço, como ele realiza-se e existe com e no espaço e, assim, experiencia uma realidade.

O espaço, porém, não é um todo homogêneo, seja em termos físicos, seja pela forma como o indivíduo o vivencia. Há porções que são mais significativas do que outras, há as conhecidas e as desconhecidas, há as ditas reais e também as imaginadas. Nesse imbricamento de formas possíveis que se pode denominar *espaço* de

maneira generalizada, há segmentos admissíveis como mais importantes, domináveis e inteligíveis pelo sujeito.

Em termos da narrativa ficcional, é possível aferir a segmentação de diferentes porções do espaço e seus respectivos valores no texto quando se observa o que Ryan (2014) denomina como laminações ou estratificações do espaço, que vão desde o espaço ao redor que existe em uma única cena até o mundo narrativo gerado pelo leitor no ato da leitura. A valoração de determinados segmentos do espaço em detrimento de outros (seja internamente no texto, seja em relação ao mundo externo, do campo da produção ou da recepção da obra) vai ficar explícita, principalmente dependendo de como a *ambientação* (na concepção da autora, todo o ambiente social, histórico e geográfico compreendido em todo o texto) está construída; assim como pela construção do universo da narrativa, ou seja, "o mundo (no sentido espaciotemporal do termo) apresentado como real pelo texto, além de todos os mundos contrafactuais construídos pelas personagens como crenças, medos, especulações, pensamentos hipotéticos, sonhos e fantasias" (RYAN, 2014, s/n).⁸

Em resumo: os valores espaciais de determinados segmentos do espaço na narrativa são construídos como no espaço vivenciado: na relação da personagem com o mundo, balizado por sua percepção. Isso é crucial na interpretação da ligação das personagens com o espaço da casa nos romances selecionados para a presente investigação.

No início de seu debate e para que seja concebível focar algumas peculiaridades do espaço vivenciado, Bollnow (2008) expõe as principais diferenças entre o espaço matemático e o espaço vivenciado, da mesma forma que Henri Bergson o faz em relação ao tempo, explicando a diferença do tempo cronológico do tempo *durée*. É a partir dessas diferenciações, das características que surgem daí, que serão analisados pelo filósofo alemão elementos relacionados ao espaço como eixos, planos, direções, coordenadas, horizonte, perspectiva, lados, assim como outros relacionados à orientação no espaço; questões como exploração do espaço, deslocamento, retorno e o abrigo pela casa (questão à qual dedica uma parte significativa de seu estudo); e também aspectos do espaço, como desenvolvidos por outros filósofos, como o espaço hodológico, o espaço da ação e o espaço presentual, assim como o espaço do dia e

⁸ "the world (in the spatio-temporal sense of the term) presented as actual by the text, plus all the counterfactual worlds constructed by characters as beliefs, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, and fantasies" (RYAN, 2014, s/n).

o da noite, e o espaço na dança. Todos esses dados relacionam-se uns com os outros, apesar de tratados distintamente, e todos eles influenciam na forma de se perceber e experienciar o espaço, concedendo importâncias diversas às diferentes porções em situações particulares.

Para ilustrar essa oscilação na valoração do espaço vivenciado, Bollnow aponta que a principal característica do espaço matemático – abstrato, uma construção algébrico-vetorial – é a sua homogeneidade, algo que o torna contínuo e uniforme, e assim ilimitado, uma vez que nele

1. Nenhum ponto é diferenciado do outro. Este espaço não tem nenhum centro natural de coordenadas, mas por motivos de conveniência, podemos fazer de qualquer ponto este centro, por uma simples mudança de coordenadas.
2. Tampouco se diferencia uma direção da outra. Podemos, mediante simples rotação, fazer de qualquer direção arbitrária um eixo de coordenadas (BOLLNOW, 2008, p. 15)

Essa homogeneidade presente no espaço matemático não é válida para o espaço vivenciado. A comparação que parece irrelevante serve, porém, para explicitar que espaço aqui não se trata de uma entidade abstrata ou de natureza meramente arbitrária. Com esse confronto, o filósofo alemão ilumina algumas características do espaço vivenciado cabíveis de ser apreendidas no processo de comparação: ele possui uma base física e na qual há um centro diferenciado (atribuído por quem o vivencia); ele está sujeito a coordenadas (condicionadas, por exemplo, pela força da gravidade; a ideia de acima e abaixo, deitado ou em pé); nele, as regiões e lugares distinguem-se qualitativamente (entre as quais proliferam as relações que possuem entre si – alguns são mais importantes que outros no que diz respeito à ontologia do sujeito, e Bollnow destaca a casa); além disso, ele possui fronteiras bem estabelecidas, dotando-o de descontinuidade. Isso tudo se dá porque o espaço vivenciado compreende

o campo do comportamento da vida humana. [...]. Trata-se não de uma realidade descolada da relação concreta com o homem, mas do espaço, tal como existe para o homem. Trata-se também da relação humana com esse espaço, pois uma coisa não se destaca da outra (BOLLNOW, 2008, p. 16).

Outros autores também observam a característica da heterogeneidade do espaço, as diferenças valorativas que ocorrem na forma como ele é experienciado, como a perspectiva de Mircea Eliade, retomada pelo próprio Bollnow, e os contrastes entre o espaço sagrado e o espaço profano. No entanto, aqui, parte-se dessa constatação da diferenciação qualitativa que se observa em diferentes regiões do espaço vivenciado para se introduzir o conceito de *lugar*, principalmente a partir de como ele foi desenvolvido pela corrente conhecida como geografia humanista.⁹

Tuan (2013) trabalha com a ideia de que o *espaço* seria uma noção mais abstrata, e que *lugar* seria um âmbito mais específico, ao qual valores podem ser atribuídos. Para ele, *espaço* seria o todo, campo indiferenciável, que, à medida que se especifica e ganha características proeminentes ou mais definidoras, torna-se *lugar*, por ser melhor apreendido pelo sujeito.

O geógrafo destaca que, quando em contraste, espaço e lugar aproximam-se de significados diversos, positivos ou negativos, dependendo do contexto. E, para Tuan, um ser humano saudável experiencia *espaço* e *lugar* dialeticamente, oscilando entre a liberdade e amplidão do primeiro e o refúgio e dependência do segundo:

O espaço é símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça. Um dos sentidos etimológicos da palavra *bad* (mau) é “aberto”. Ser aberto e livre é estar exposto ao vulnerável. O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização. Não tem padrões estabelecidos que revelam algo, é como uma folha em branco na qual se pode imprimir qualquer significado. O espaço fechado e humanizado é o lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos (TUAN, 2013, p. 72, grifos do autor).

Essa diferenciação de Tuan é importante, uma vez que ela prevê um espaço, em sua totalidade, como não homogêneo, além de não o entender como dotado de

⁹ A partir deste ponto, quando for relevante explicitar esse conceito de alguma forma, ele será destacado graficamente. Em outros momentos, “espaço”, “lugar”, assim como “local”, “ambiente” e outros termos serão usados como sinônimos, ou sintagmas espaciais para se referir à casa ou a algum espaço das narrativas analisadas. Uma proposta possível de inter-relação e complementaridade entre alguns conceitos de *espaço* e *lugar* entrelaçados à narratologia está em *A configuração do espaço: uma abordagem de romances queirosianos*, de Raquel Trentin Oliveira. A pesquisadora propõe o seguinte esquema: “[Espaço [lugar (cenário →paisagem→ambiente→atmosfera)]]” (OLIVEIRA, 2008, p. 21). Nesse contexto, é importante destacar o seguinte estudo com intersecções entre geografia e narratologia, empreendido por Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote e Maoz Azaryahu: *Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 2016. No livro, os autores também propõem uma forma particular para os usos de *espaço* e *lugar*.

qualidades intrínsecas: elas podem variar em diferentes circunstâncias e de acordo com quem o experiencia. Por extensão, o espaço é entendido como possuidor de uma natureza mutável, uma vez que ele (e também o *lugar*) pode se especificar cada vez mais e sofrer modificações em seus caracteres, principalmente pela dupla-relação entre sujeito e espaço. No contexto fenomenológico, isso se dá, afinal, porque não é possível “conceber coisa percebida sem alguém que a perceba” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 432). Por esse motivo, como Edward Relph o faz em “Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de Lugar”, pode-se dizer que “lugar é o fenômeno da experiência” (RELPH, 2014, p. 19).

Com essa característica, esse conceito de lugar pode ganhar outras perspectivas, não se reduzindo a um espaço físico identificável, mas inclui também, por exemplo, objetos: “Lugares e objetos definem o espaço, dando-lhe uma personalidade geométrica [...]. Objetos e lugares são núcleos de valor. Atraem ou repelem em graus variados de nuances.” (TUAN, 2013, p. 28). Assim como Bollnow, Tuan aborda o espaço total como não homogêneo, no qual se pode identificar esses centros que se diferenciam qualitativamente de outras porções espaciais, e isso seria o que o geógrafo entende por *lugar*. Sobre esses segmentos diferenciados, ele considera importante destacar o aspecto de que essas porções espaciais existem em diferentes graus ou níveis: pode ser uma cama, uma casa, um bairro, uma cidade, um país e mesmo a Terra. Assim, o lugar pode ser experienciado em diferentes escalas espaciais.

Para que a investigação acerca do lugar não seja tomada equivocadamente, é pertinente, tanto para a geografia quanto para o estudo que se persegue aqui, fazer uma distinção epistemológica entre o estudo de *lugares* e de *lugar*, como levantada por Relph (2014). Para o geógrafo canadense, o primeiro termo, no plural, faria com que o estudo correspondesse a um processo descritivo e comparativo de diversas partes específicas do mundo. Já o segundo, no singular, refere-se ao estudo de “observações particulares para esclarecer as maneiras como os seres humanos se relacionam com o mundo” (RELPH, 2014, p. 22). No contexto desta presente tese, a investigação de *lugar* será tomada como pesquisa acerca da *relação do sujeito* com diferentes porções espaciais, especialmente a casa, e não somente como um processo de comparação, no qual se estabelecem paralelos. Apesar de isso fazer parte do processo, esse não será o seu fim.

João Baptista Ferreira de Mello, em “O triunfo do lugar sobre o espaço”, constata que, desde os anos de 1990, quando os estudos acadêmicos envolvendo

diferentes áreas, como a arquitetura, sociologia, psicologia e a própria geografia passaram a se dedicar mais ao tema do *lugar*, diversas interpretações desenvolveram-se acerca desse conceito. Porém, de modo amplo, *lugar* pode ser assim definido: “Centro de apoio, referência e ação, afora estabilidade e confinamento, o lugar integra o âmago de nossos seres. Além dos seus limites, descortina-se um mundo livre, contudo caótico e temeroso” (MELLO, 2014, p. 38).

Esses vários entendimentos sobre *lugar* são importantes para se pensar a vivência, o trânsito e/ou a estagnação das personagens apresentadas pelos romances nos quais elas se fecham ou percebem-se como isoladas em casa; do mesmo modo, são relevantes para se propor uma leitura acerca da maneira pela qual elas qualitativa e simbolicamente o vivenciam. Todas essas formas de entender o *lugar* precisam, no entanto, ser trabalhadas considerando a complexidade da experiência, e para isso faz-se necessário ponderar o seguinte:

compreender o que as pessoas sentem sobre espaço e lugar, considerar as diferentes maneiras de experienciar (sensório-motora, tátil, visual, conceitual) e interpretar espaço e lugar como imagens de sentimentos complexos – muitas vezes ambivalentes (TUAN, 2013, p. 15).

Isso significa que, desvinculado dessa perspectiva da experiência de um indivíduo no espaço e em relação com ele, o conceito de *lugar* perde fundamento. No entanto, apesar de profícua em diferentes campos de estudos, a concepção de *lugar* não é um ponto pacífico entre pesquisadores. Por exemplo, Doreen Massey, em *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2008), considera “sedutora” muitas das distinções entre espaço e lugar.

Para ela, esta oposição precisa ser questionada, e esse é um dos pontos a partir do qual ela desenvolve uma proposta de entendimento do espaço. A cientista social percebe, nos debates sobre a questão do *lugar*, a presença talvez inadequada de o que podem ser consideradas como

pressuposições subjacentes compartilhadas de lugar como algo fechado, coerente, integrado, como autêntico, como ‘lar’, um refúgio seguro; de espaço como, de algum modo, originalmente, regionalizado, como sempre-já dividido em partes iguais (MASSEY, 2008, p. 25, grifo da autora).

Essa observação de Massey, além de não invalidar outros estudos aqui elencados, alerta para possíveis generalizações ou atitudes precipitadas na utilização do conceito, principalmente desconsiderando as relações complexas do sujeito com o espaço. Afinal, como destacam os próprios estudos geográficos, tanto a relação com um *lugar* atual quanto com o remoto retomado pela memória, por exemplo, podem sofrer modificações por meio da “quebra de preconceitos, a formação de conceitos e a aceitação de novas normas. Nesses termos, a ambivalência colabora para tal alternância, gerando atitudes inconstantes” (MELLO, 2014, p. 40-41). Essa característica da inconstância é significativa, uma vez que não torna a ideia de *lugar* incompatível com a de uma região qualitativamente significativa do *espaço vivenciado*.

O conceito de espaço vivenciado é crucial para evitar essa armadilha de atribuição de valor intrínseco ao espaço: é na interação do indivíduo com o espaço que esse valor é construído, é na relação interdependente que os significados são estabelecidos, por uma conjunção de diversas variáveis. Apesar de ser cabível a recepção e perpetuação de valores de alguns lugares pelos sujeitos – como os de casa, cidade ou país –, a mudança na prática do lugar, assim como a oscilação valorativa da percepção de um espaço pelo indivíduo, e até mesmo de uma comunidade de modo geral, é possível, esperada, aceitável.

No entanto, é inegável a especificidade que alguns espaços assumem, de maneira que as suas características comumente atribuídas os tornem possíveis de serem diferenciados, mesmo que em senso comum. Assim, por essa especificidade talvez óbvia, em alguns casos, esses espaços (ou cada *lugar*) ganham uma terminologia que os segmentam de um restante, terminologia que é útil, pelo menos, em termos de investigação. Desse modo, no contexto desta tese, denomina-se *lugar* essas porções espaciais mais significativas para o sujeito em relação às outras, e uma essencialidade total por parte delas é entendida como não factível: afinal, o valor de cada *lugar* pode ser construído, atualizado ou até descartado na experiência espacial do sujeito, uma vez que o espaço vivenciado se constrói *pela* e *na* interação entre eles. É indispensável sublinhar que o mesmo processo ocorre na relação da personagem com o espaço da narrativa, tendo em vista os pressupostos alinhados até agora.

Nessa mesma linha, outra abordagem significativa para observar a variabilidade qualitativa que pode ocorrer na experiência espacial é a de Marc Augé em *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, na qual ele identifica porções espaciais específicas como *não lugares*. Para ele, a experiência do fato social

se dá no tempo e no espaço e por uma pessoa, e, segundo o antropólogo francês, a contemporaneidade que experienciamos é o da supermodernidade, um período de excesso destes três elementos: o tempo, o espaço e o ego. É no desenvolver de seu raciocínio, partindo desses excessos, que o antropólogo chega a um conceito de não lugar.

Explicando o que é o *lugar antropológico*, Augé define o *não lugar* em oposição a esse primeiro: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (AUGÉ, 2012, p. 73). Após apresentar essa concepção, Augé elenca exemplos desses espaços da supermodernidade, que são ambientes de trânsito do sujeito: hospitais, hotéis, clube de férias, campos de refugiados, aeroportos, parques, centros comerciais, estradas.

O *não lugar*, entre outras características, é o espaço onde os indivíduos não podem se manifestar com profundidade, realizar plenamente desejos ou transgressões; não é um lugar antropológico porque são locais que são emprestados ao sujeito. Isso significa que são porções espaciais onde a ontologia do indivíduo não desfruta de liberdade. Além e por causa disso, os não lugares têm uma natureza prescritiva atrelada à experiência neles: há um modo de usar, regras, limitações. Ele não pode ser dominado ou livremente experienciado pelo indivíduo.

O conceito de *lugar antropológico* de Augé aproxima-se bastante do *lugar* da geografia humanista de Tuan, uma vez que, para o francês ele é “o lugar do sentido inscrito e simbolizado” (AUGÉ, 2012, p. 76). Além disso, ele toma lugar como região, espaço tomado de especificidades e de identidade próprias, nos quais é possível observar “percursos que nele se efetuam, discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza” (AUGÉ, 2012, p. 77).

Tendo todas essas questões em vista, em uma tentativa de sintetizar o entendimento de “lugar” sem torná-lo estático, é significativo sinalizar que esse conceito não pode ser tratado de maneira simplista, que não engloba somente, por exemplo:

aquilo que possui raízes, conhecer e ser conhecido no bairro; não é apenas distinção e apreciação de fragmentos da geografia. O núcleo do significado de lugar se estende, penso eu, em suas ligações inextricáveis com o ser, com a nossa própria existência (RELPH, 2014, p. 31).

Lugar, dessa maneira, por ter essas relações indissolúveis com aquele que o experiencia, pode ser um exemplo dessas regiões qualitativamente significativas do espaço vivenciado; são porções espaciais ontologicamente mais importantes do que outras. Relph (2014) levanta em seu estudo as diferentes conceitualizações ou abordagens que o termo “lugar” pode compreender, demonstrando o quanto o entendimento e seu uso variam ou atualizam-se a cada nova proposta de pesquisa. No entanto, entre eles, é pertinente, no contexto desta leitura de romances portugueses, destacar os que dizem respeito a “raízes e enraizamento”, “interioridade” e “lar”. Esses três são especialmente relevantes quando se procura perseguir alguns caracteres de o que pode ser um *lugar* por excelência, no qual o sujeito – e também a sociedade na qual ele vive, em certa medida – pode manifestar-se amplamente: a casa.

2.3 HABITAR A CASA: CENTRALIDADE E INTEGRIDADE DO SUJEITO

Martin Heidegger, na já mencionada conferência “Construir, habitar, pensar”, trata a questão do habitar como sendo uma marca essencial do sujeito em sua forma de existir. Essa é a maneira pela qual os seres vivos são e estão no planeta. Mas habitar também é resguardar-se e proteger-se: “permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. *O traço fundamental do habitar é esse resguardo*” (HEIDEGGER, 1954, p. 3, grifo do autor). Essa perspectiva já indica uma conexão entre essa forma de existir e o espaço da casa, como será tratado mais adiante.

Habitar, no que diz respeito à ligação entre espaço e sujeito, está relacionado “à constituição interior do homem, para a compreensão de sua *espacialidade*” (BOLLNOW, 2008, p. 295, grifo nosso), e o filósofo alemão lê nessa conferência de Heidegger que a essência do indivíduo é completamente balizada a partir do habitar. A mesma conclusão é válida também quando Bollnow equaciona, analisando os diversos usos do termo “habitar” por Merleau-Ponty, que essa ideia pode ser tomada como a “relação do homem com o espaço” (BOLLNOW, 2008, p. 297), tendo em vista o modo pelo qual o francês desenvolve a sua fenomenologia.¹⁰

¹⁰ Nesta tese, o termo *espacialidade* é utilizado no contexto de *espaço vivenciado* (priorizando, de certa forma, um sujeito que o experiencia), como proposto por Bollnow (2008), mas também no entendimento de Milton Santos, em *Metamorfoses do espaço habitado* (que, por sua vez, releva um grupo de sujeitos, uma sociedade experienciando o espaço). Para o geógrafo, a espacialidade “seria um momento das relações sociais geografizadas, momento de incidência da sociedade sobre um determinado arranjo

Há um diálogo claro entre o habitar heideggeriano e o que Bollnow propõe como *espaço vivenciado*, uma vez que a reflexão de Heidegger é um dos pressupostos deste conceito. Relph, por sua vez, explicita a ligação entre lugar e a ideia de habitar quando retoma uma interpretação de Jeff Malpas acerca do pensamento heideggeriano, que seria

uma filosofia em que ser e lugar estão intrinsecamente ligados. Lugar, argumenta Malpas, refere-se à particularidade e à conectividade com a qual experienciaríamos o mundo. Às vezes é rico, às vezes é fraco, mas é uma inescapável parte do ser (RELPH, 2014, p. 29).

É com essa indissociabilidade que *lugar* se torna, assim, âmbito para se habitar por excelência. A abordagem dessa ligação estruturalmente constitutiva na experiência humana leva Bollnow a postular que, para o sujeito em sua espacialidade, *ser* em um espaço e *ter* um espaço são condições imbricadas. No entanto, o filósofo alerta que o indivíduo não pode possuir o espaço indelimitadamente e, assim, ele pode habitar – e também *ser* – em três níveis: o espaço de seu próprio corpo, a casa e o espaço ao redor (BOLLNOW, 2008).

Genericamente, o espaço, de qualquer forma, é onde se habita, e habitar é uma das nuances do existir. Porém, entre esses três níveis expostos por Bollnow, a casa pode ser tomada como um paradigma exemplar da diferenciação qualitativa observada no espaço vivenciado, uma vez que possui papel crucial na experiência do indivíduo do/no espaço.

A simbiose entre habitar e o lugar da casa (como o próprio estudo desse espaço vai revelar) pode ser aferida por diversas investigações acerca desse ambiente que é, *a priori*, humanamente habitado. Nelas, é verificável que a casa é um *lugar* onde, por excelência, habita-se, e como esses estudos sinalizam, é um local que possui relações profundas com o sujeito.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, busca mapear os espaços felizes, em uma toponálise da topofilia. Mais do que descrever ou especificar detalhes de o que seria uma casa, um espaço que seria propício à felicidade, ao devaneio positivo,

espacial. A espacialização não é resultado do movimento apenas da sociedade, porque depende do espaço para se realizar” (SANTOS, 2014, p. 80). Guardando as devidas especificidades de cada estudo, tanto a abordagem do filósofo quanto a do geógrafo são importantes para se pensar uma possível espacialidade portuguesa, tratada no próximo capítulo, assim como a forma que as personagens dos romances vivenciam o espaço da narrativa.

o francês destaca caracteres que relevam o que seria “uma adesão inerente, de certo modo, à função original do habitar” (BACHELARD, 2008, p. 24). Em seu estudo, ele entende a casa como um epítome desse pertencimento a um espaço imaginariamente feliz.

De acordo com as explicações de Bollnow, *casa* não corresponde somente ao ambiente físico, à construção arquitetônica. Para que essa porção significativa do espaço ilimitado seja identificada como tal (e para que também se realize como um *lugar*, nos termos descritos acima), ela precisa estar dotada de certas características. Para ele, o lugar da casa pode ser melhor delimitado por quatro pontos: (1) ela concede proteção contra as intempéries e da aproximação de estranhos indesejáveis; (2) a casa não é habitada por um só, e sim pelos seus, que se segmentam de outros e estranhos; (3) ela precisa ter condições de habitabilidade; e (4) entre a casa e o mundo estranho há zonas intermediárias, conhecidas pelo sujeito, como a rua, o bairro, a cidade, a pátria – esta última como uma “casa expandida” (BOLLNOW, 2008, p. 140).

Uma forma de se referir à vivência do espaço da casa, em um modo que transcende a concepção de casa como construção arquitetônica, é pela ideia de *lar*. Tuan (2013) acredita que *lar* é qualquer lugar que proponha abrigo e integridade, e cita que isso pode vir a ser não só a casa, mas o bairro, a cidade ou mesmo a pátria. Ao também atribuir a essas diferentes dimensões à ideia de *lugar*, a seguinte afirmação é possível: um *lugar* pode ser um *lar*. Esta declaração de Bachelard corrobora com isso: “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 2008, p. 25).

Witold Rybczynski, em *Casa: pequena história de uma ideia*, percorre a tradição desse local no contexto europeu, e, nesse percurso, identifica um dos significados de “lar”. Especificamente, a história da casa apresentada por ele desenvolve-se principalmente com a da burguesia, e, com o aprimoramento desse ambiente ao longo do tempo, surge a noção de intimidade e vida familiar. Além disso, ele observa que, à medida que a vida interior do sujeito ganha mais relevância na sociedade, a configuração da casa vai mudando proporcionalmente.

Para o arquiteto canadense, com a casa da Era Moderna a ideia de *lar* especifica-se melhor, pelo menos em termos de como se entende essa noção atualmente. A casa deixa de cumprir a função somente de uma caverna – de proteção contra os elementos da natureza – e a função de quase um espaço público – como chegou a ser na Idade Média –, abrigando agora uma família em um vida doméstica. O lugar-

casa passa a ser o local onde germina não só as noções de intimidade e de domesticidade, mas também se torna um ambiente onde se busca o conforto.

Nesse contexto, Rybczynski identifica no termo *lar*, como usado na Holanda do século XVII, a reunião do sentido “de casa e família, de moradia e abrigo, de propriedade e afeição. ‘Home’ significava a casa, mas também tudo que estivesse dentro ou em torno dela, assim como as pessoas e a sensação de satisfação e contentamento que emanava de tudo isso” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 73, grifo do autor). Nessa acepção estão contidos, por exemplo, os quatro pontos destacados por Bollnow como definidores de uma casa. Casa e lar *podem* equivaler-se.

O arquiteto explica que *lar* conotava, e pode-se dizer que conota até hoje, “um ‘lugar’ físico mas que também tem o sentido mais abstrato de um ‘estado de espírito’” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 73, grifos do autor). O conforto seria o temperamento caseiro ideal, uma vez que, na conclusão de seu estudo, ele percebe o bem-estar dentro de casa como necessidade e uma constante busca humanas.

Em outras palavras, a casa, o lar, é potencialmente um local onde o indivíduo sente-se bem. Isso corrobora com a ideia de Bachelard acerca da relação topofílica que o sujeito mantém com esse lugar. A ideia de lar apontada por Rybczynski também traz em si a confirmação de que a espacialidade se dá em uma relação do sujeito com o espaço, e que a forma como o indivíduo o percebe ou o experiencia é um fator considerável. Afinal, em sua explicação dos significados condensados na expressão *lar* está contido esse aspecto do “estado de espírito” juntamente com o espaço físico da casa em si.

De modo amplo, sintetizando a abordagem do filósofo australiano Jeff Malpas, Relph sublinha que “lar” diz respeito não só

às nossas raízes e onde crescemos, mas tem a ver com a “proximidade do ser”. Ser é a existência de todas as coisas, por isso a “proximidade do ser” significa a consciência da abertura, totalidade e conectividade do mundo. Nesse sentido ontológico, o lar aparece por meio de lugares específicos, ainda que também os transcenda. Está associado frequentemente ao lugar onde vivemos e crescemos, mas pode ser também qualquer parte desde que esteja enraizado num lugar simultaneamente especial, familiar e significativo, levando em conta a integridade do ser no mundo (RELPH, 2014, p. 29, grifo do autor).

A habitação, a casa, o lar de uma pessoa funciona desse modo como um *lugar* por excelência, assim como um ponto de referência, diferenciado de outros, “um

território central de todas as relações espaciais”, um lugar ao qual “todos os outros locais de permanência, de curto ou longo prazo, estão referidos” (BOLLNOW, 2008, p. 61). Seguindo essa constatação, Bollnow vê toda a dialética das relações espaciais como articuladas a partir da habitação, com ela funcionando como um “centro organizador”, de modo que, por exemplo, ao mudar-se de casa, a partir desse novo ponto de moradia, todo o mundo se reestruturaria. A casa, um lar, é, assim, concebida como o centro do mundo de um sujeito.¹¹

Dentre as diferentes imagens do habitar às quais se dedica, Bachelard expõe equivalências ou reverberações semânticas entre as imagens de casa, de ninho e de concha. Nelas, encontra-se também essa característica de centro do mundo, para o qual, inclusive, sempre se busca retornar:

A casa-ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função do habitar. *Volta-se* a ela [...]. Esse signo de *volta* marca infinitos devaneios, pois regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade (BACHELARD, 2008, p. 111, grifos do autor).

Essa noção de centralidade é devido ao fato de que o habitar, no que diz respeito ao ambiente da casa, significa “sentir-se em casa num determinado local, com enraizamento, pertinência” (BOLLNOW, 2008, p. 135). Além disso, casa é um centro de referência porque também “O lar é um lugar íntimo” (TUAN, 2013, p. 176).

Esse lugar, no entanto, não pode ser somente um eixo referencial porque diz respeito ao indivíduo, mas também porque é um local de resguardo, paz, e que permite uma exploração segura de seu espaço interno, além de ser refúgio em oposição ao espaço externo. Essa característica de abrigo é crucial na elucidação do aspecto de duplicidade que existe no espaço vivenciado, a duplicidade que articula o espaço interno e o espaço externo. Bollnow analisa a questão do seguinte modo:

¹¹ Marrion Segaud sublinha que a escolha lexical para se referir a uma casa (“lar”, “residência”, “moradia”, “habitação”, “alojamento”) possui implicações semânticas relacionadas à sua representação (Cf. SEGAUD, 2016, p. 104); aqui, no entanto, algumas vezes essas palavras estão usadas como sinônimas. Desse modo, como no caso dos conceitos de *espaço* e *lugar*, cabe destacar que, quando é importante relevar o conceito de *lar* (um conjunto de experiências), por exemplo, em confronto com a concepção de *casa* (uma construção arquitetônica), a palavra estará graficamente destacada.

O espaço externo é o espaço da atividade do mundo, em que se tem constantemente de superar resistências, e armar-se diante do oponente; é o espaço do desabrigo, dos perigos e da exposição. E, se houvesse somente ele, teriam razão os existencialistas, e o homem permaneceria de fato o eterno fugitivo acuado. Portanto, ele tem necessidade do espaço da casa. É esse âmbito do silêncio e da paz, no qual o homem pode desligar sua atenção constantemente em alerta a uma possível ameaça, um espaço em que o homem pode se recolher e relaxar. A tarefa superior da casa é de dar ao homem essa paz. E o espaço do abrigo se diferencia do espaço da ameaça (BOLLNOW, 2008, p. 139).

Essa diferenciação entre o campo acolhedor (interno) e o campo ameaçador (externo) pode ser aproximada da já exposta diferenciação de *espaço* e *lugar* proposta por Tuan (2013), quando o geógrafo coloca o espaço como aberto e ameaçador, e lugar como fechado e humanizado. A comparação é possível nesses termos porque, uma vez que a casa é um abrigo com barreiras delimitáveis, ela divide espaço vivenciado em mundo externo (de constante alerta) e em mundo interno (de repouso).

Bachelard identifica uma dialética semelhante entre o interno e o externo, que repercutiria em outra: a do aberto e do fechado. Por meio dessas 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).

Uma vez que a casa ocupa uma posição de destaque nessas dialéticas, isso só reitera a sua característica de *lugar*, e, por extensão, como um lugar dialético fulcral. Afinal, “Lugar é onde conflui a experiência cotidiana, e também como essa experiência se abre para o mundo” (RELPH, 2014, p. 29). Essa mesma função de polo dialético serve para explicitar a sua faceta de espaço vivenciado, a de um lugar que se realiza não só física mas também existencialmente pelo sujeito:

Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico (BACHELARD, 2008, p. 62).

A dialética de espaço e lugar, como coloca Tuan, de interno e externo, como expõe Bollnow, e de casa e universo, como sublinha Bachelard: isso tudo é parte da condição existencial do sujeito no/do espaço e que está além da casa como mero espaço físico, envolvendo também o modo pela qual ela é vivida, experienciada. Além disso, por ser essa a forma de o sujeito existir no espaço, essas dialéticas não o

obrigam a escolher um lado de maneira definitiva, permanente. Desse modo, elas são fundamentais para se pensar o espaço vivenciado nos romances nos quais as personagens estão estagnadas em casa.

Na familiaridade que Bachelard observa nas funções do habitar entre casa, ninho e concha, há, explicitada nesta última, a dialética do sair e do recolher-se, na qual se pode identificar um “complexo de medo e curiosidade que acompanha toda a ação inicial sobre o mundo. Gostaríamos de ver e temos medo de ver. Eis o limiar sensível de todo conhecimento” (BACHELARD, 2008, p. 122). Assim, ao sair do lugar da casa e encarar o espaço do mundo externo o homem está sempre atualizando esse processo.

Bollnow (2008) ilustra isso com a dialética do partir e retornar, movimentos essenciais do homem no espaço, o que faz com que este último seja dividido em dois territórios, inseparáveis, cuja articulação entre eles, como mencionado anteriormente, é a base do espaço vivenciado: o espaço interno, mais estreito (a casa, a pátria), que é abarcado pelo externo (o mundo, o universo), mais vasto, para o qual o homem sai e do qual regressa. Dialética semelhante ocorre entre *espaço* e *lugar*: o indivíduo está integrado a essa experiência relacional entre o amplo e o restrito, entre o aberto e o fechado: “Os seres humanos necessitam de espaço e lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade” (TUAN, 2013, p. 72).

Conseqüentemente, nessa dialética entre partir e retornar, entre espaço e lugar, apesar da importância ontológica da casa, sair dela também é importante para a ontologia do sujeito. Caso contrário, esse local ganha qualidades de cárcere: “Para que a casa não se torne uma prisão para a pessoa, deve ter aberturas para o mundo, que liguem de maneira adequada o interior da casa com o mundo exterior. Elas abrem a casa para o trânsito com o mundo” (BOLLNOW, 2008, p. 165). Ou seja, apesar de espaço de recolhimento por excelência, a casa precisa propiciar também meios de saída dela: ela não é o suficiente para o indivíduo.

Encerrar-se em casa, todavia, pode vir a ser uma opção saudável também. Bollnow lembra que, quando o sujeito, em casa, tranca a sua porta, ele assegura sua liberdade naquele ambiente interno, e afora qualquer perigo do mundo externo, só querer estar sozinho é o suficiente para justificar seu recolhimento no lar.

De qualquer maneira, mesmo com todas essas atribuições positivas, a casa não pode ser um lugar definitivo. Poder e saber deixá-la é parte essencial, visto que,

quando se sai dela, “A vida jorra para fora da porta, para fora do enclausuramento da ensimesmação exclusivista, para o ilimitado de todas as direções” (SIMMEL, apud BOLLNOW, 2008, p. 75). Segundo Bollnow, como ponto significativo para a sanidade interior, o indivíduo deve deixar o espaço privado da casa e ir para o mundo, mas sempre tendo a possibilidade de retornar ao lugar que o protege, uma vez que tanto a casa quanto o mundo externo (em sua relação dialética, em “tensão polar” segundo o filósofo) são importantes para o indivíduo.

Outro aspecto importante da casa, que a diferencia e a estabelece como um lugar central, é o aspecto sagrado que ela ainda detém, mesmo nas sociedades modernas. Bollnow sinaliza que essa sacralidade, como entendida por Mircea Eliade, ainda pode ser observada na casa e que “permanecem nela certos restos indissolúveis da vida arcaica” (BOLLNOW, 2008, p. 149).

Na distinção de Eliade entre o espaço profano e o espaço sagrado, em *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, o homem religioso não vivencia o espaço de modo homogêneo, mas sim com uma diferenciação entre porções, na qual algumas são mais valiosas que outras. Haveria para o homem arcaico, afeito à sacralidade, o caos – espaço homogêneo, indiferenciável – em oposição à existência de um centro organizado, diferenciado, que corresponderia ao espaço sagrado.

Assim, há o território habitado, o *cosmos*, e o território desconhecido e indeterminado, o *caos*. Nessa oposição, o homem religioso é desejoso de viver no centro, e a casa, um microcosmo, reproduziria o macro do espaço sagrado:

Numa palavra, sejam quais forem as dimensões do espaço que lhe é familiar e no qual ele se sente situado – seu país, sua cidade, sua aldeia, sua casa –, o homem religioso experimenta e necessidade de existir sempre num mundo total e organizado, num Cosmos (ELIADE, 2010, p. 43).

Assim como Bollnow e Tuan, Eliade também percebe uma correspondência entre casa, cidade e país como lugares familiares e organizáveis: espaço habitado em diferentes escalas. No decorrer de seu estudo, ele chega a sintetizar a casa como simbolizando “o mundo familiar, social e econômico” (ELIADE, 2010, p. 149).

Resumidamente, o espaço sagrado seria o espaço do *ser*, e a casa, como já demonstrado anteriormente, é um espaço propício a isso, a essa manifestação completa do indivíduo: esse *lugar*, por si só, pode ser um *cosmos*. Ideia semelhante figura também nos estudos bachelarianos: “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se

diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 2008, p. 24).

Como exemplo de resquícios do sagrado no sujeito moderno, Bollnow identifica uma constante tentativa de preservação da dignidade e da integridade da casa. Isso pode ser observado, por exemplo, na lei de “violação de domicílio” e nas implicações dela. Isso porque “A santificação começa quando, do espaço restante, um território determinado é separado, sendo diferenciado de outras regiões e, de certo modo, religiosamente cercado e protegido” (CASSIRER apud BOLLNOW, 2008, p. 153).

Assim, mesmo que de maneira branda, Bollnow acredita que a casa moderna traria, juntamente com outras características, resquícios da sacralidade do sujeito arcaico, uma vez que segue como “centro” do mundo, com caráter próprio que pode ser análogo ao espaço sagrado, um lugar de paz que protegeria do mundo agitado do “lá fora”, caótico.

Com todas essas características, logo a casa é um lugar ontologicamente significativo. Bollnow sintetiza esse aspecto da seguinte maneira:

a função antropológica da casa, a sua contribuição à totalidade da vida humana: para manter-se no mundo e nele realizar tarefas, o homem necessita um espaço de abrigo e paz, onde possa se recolher, relaxar e se recompor quando ele se escoriou na luta com o mundo exterior [...]. Somente como um habitante, somente na posse de uma casa, somente na disposição de um tal território, “privado”, separado do âmbito público, é que o homem pode realizar sua essência e ser homem plenamente (BOLLNOW, 2008, p. 145, grifo do autor).

Mesmo possuindo toda essa unidade em relação ao restante do espaço e centralidade nas relações espaciais do sujeito, dentro da casa há porções mais significativas ou polares que outras. Uma vez que a casa é também um campo que pode ser compartilhado, isso faz com que o centro dela não só varie, mas também com que os espaços que ela compreende ganhem especificações e valores diferentes, seja histórica, coletiva ou individualmente.

Bollnow sinaliza que, nas sociedades arcaicas e majoritariamente rurais, o fogo, o fogão, e assim o cômodo que corresponderia no futuro à cozinha, ocupou, ao longo da história, uma centralidade na vida dos que habitam a casa. Em seu estudo *A Holanda no tempo de Rembrandt*, Paul Zumthor afirma que, no século XVII, a cozinha burguesa chegou a ser promovida “a uma dignidade fabulosa e tem algo de

templo e de museu” (ZUMTHOR, 1989, p. 65). Por essa afirmação, tem-se, inclusive, mais um elemento que indicia o aspecto de sacralidade da casa.

Essa importância é clara, afinal este era o espaço onde tanto a comida quanto o aquecimento estavam disponíveis em tempos nos quais o conforto e a oferta alimentar eram ainda bastante limitados. Mas Alisson Lurie, em *The Language of Houses*, observa que, mesmo com sua reconfiguração ao longo da história, assim como ocorreu com a casa de modo geral, a cozinha não perdeu seu valor como espaço de reunião significativo (assim como o tem um espaço sagrado): “mesmo depois que os fogões de cozinha e o aquecimento central foram inventados, a lareira sobreviveu, gradualmente se tornando um objeto mais ou menos simbólico, um sinal de calor familiar e de solidariedade” (LURIE, 2015, p. 113).¹²

Bollnow acredita que esse centro é posteriormente deslocado para a mesa de refeições, e o que corresponderia à sala de jantar tornou-se “um centro de encontros familiares e entretenimento formal; continha mobiliário elaborado e obras de arte impressionantes” (LURIE, 2015, p. 117).¹³ Curiosamente, a ideia de “museu”, local para coisas preciosas, aparece novamente, assim como aponta Zumthor acerca da cozinha flamenga. Como será destacado nos romances, mesmo que em escalas diferentes, casas podem guardar, *acomodar* tanto histórias pessoais ou nacionais; ao seu modo, elas são museus.

Tanto a cozinha quanto a sala são centros familiares, de cunho mais coletivo. Ou seja, o eixo da casa (um centro no mundo) estava ancorado mais em uma vida em grupo. Bollnow indica que, mais tarde, o centro desloca-se para o quarto. Com essa mudança, esse núcleo passa a explicitar outros aspectos e, conseqüentemente, outras prioridades do(s) indivíduo(s) vêm à cena no *lugar* que é a casa.

O quarto possui um aspecto mais íntimo, e é, de certa maneira, o centro individual de cada um dos moradores; de modo geral, seus respectivos ocupantes tendem a possuir controle e liberdade maiores *sobre* e *no* cômodo. Rybczynski (1996) observa que a segmentação maior do espaço da casa, que acontece principalmente a partir do século XVIII na Europa, não indica somente que os burgueses passaram a ficar mais tempo em casa e de esta ter se tornado um local de lazer no período (leitura e

¹² “even after kitchen stoves and central heating were invented, the fireplace survived, gradually becoming a more or less symbolic object, a sign of family warmth and solidarity” (LURIE, 2015, p. 113).

¹³ “a center of family gatherings and formal entertaining; it contained elaborate furniture and impressive works of art” (LURIE, 2015, p. 117).

repouso, mas também jantares, bailes). Ele percebe também nesse processo que a proliferação de cômodos para dormir explicita principalmente uma diferenciação maior entre a família e o indivíduo” (RYBCZYNSKI, 1994).

O estudo de Michelle Perrot em *A história dos quartos* é especialmente elucidativo para evidenciar os valores potenciais desse cômodo. Quando se considera o conceito de espaço vivenciado e a possibilidade de este assumir diferentes nuances, esse aposento – o seio individual na casa – assume diversos traços, como estes demonstrados pela historiadora:

O quarto que nos interessa é o quarto privado, em todas as suas acepções: quarto de dormir, mas não apenas isso, e então quarto comum, conjugal, particular, em todas as formas e funções, inclusive escriturárias, místicas, hoteleiras, médicas, claustrais, punitivas e repressivas. Espaço em expansão cada vez mais especializado, objeto construído pela cortesia, pelo sentido do íntimo, pela evocação da vida familiar, da vida do indivíduo, o quarto adquiriu, nas habitações modernas, assim como na literatura e no imaginário, lugar considerável (PERROT, 2011, p. 23).

Por essa enumeração da historiadora, percebe-se que, de acordo com a experiência do indivíduo, um mesmo segmento da casa pode reivindicar diversas funções, que vão desde cômodo de repouso a cômodo de prisão. Esse aposento versátil, por sua vez, também possui um eixo interior: segundo Bollnow, é a cama, onde o homem deita-se para descansar e de onde levanta-se no outro dia para ir trabalhar. De acordo com o filósofo, a cama, pouco falada pelos poetas, é um ponto espacial central da vida íntima, e, em outro escopo, assim como a casa em suas funções essenciais, ela também é provedora de abrigo e paz. A cama é onde o sono pode ser melhor realizado: “Ela é o espaço de um tal isolamento protetor e, com isso, o grau mais intenso da sensação de abrigo proporcionada pela casa” (BOLLNOW, 2008, p. 186).

O quarto, mais do que a cozinha e área ao redor da mesa de jantar, divide com a casa a função de lugar à parte, protetor, de resguardo da integridade do indivíduo. Perrot observa que, independentemente das características físicas que ele possa vir a ter, o quarto possui ligações estreitas “com o repouso, o sono noturno ou eterno, o transporte, a morte. Em todos esses casos se destaca a ideia de limites, de cerca, de segurança, até mesmo de segredo” (PERROT, 2011, p. 19).

Bollnow alerta que, para se adormecer em um espaço, este precisa inspirar confiança e proteção, além de ser silencioso e protegido da luz. Estas duas últimas

características têm o efeito de recortar “o mundo estranho ao redor das pessoas, formando ali um espaço mais estreito [...]. O próprio espaço se torna uma casca protetora ao redor do adormecido” (BOLLNOW, 2008, p. 198). Essa observação destaca uma correlação entre casa e cama que, em escalas diferentes, guardam qualidades semelhantes. O uso de “casca” remete também à correlação bachelariana entre casa e concha, apontada anteriormente: o quarto e a casa estão para o sujeito como espaço seguro, protegido, de resguardo.

Até este ponto, a casa tem sido discutida principalmente em relação ao indivíduo. Todavia ela é também espaço de convívio. E esse aspecto é inclusive entendido por Bollnow como um dos traços característicos do espaço da casa, encarando-a como “necessariamente o lugar de moradia comum de uma família, e seu convívio é decisivo para aquilo que nós, num sentido mais profundo da palavra, chamamos de habitabilidade da habitação” (BOLLNOW, 2008, p. 273). Ou seja, apesar de sua forte ligação com o indivíduo, ela também é propícia à relação *entre* sujeitos. Com isso, o ambiente da casa, como espaço vivenciado, pode ser modificado pelo tipo de convívio humano que ali se encontra: a forma pela qual a interação de indivíduos em um mesmo espaço acontece gera variações quantitativas e qualitativas na divisão e computação do ambiente por cada um dos moradores ou transeuntes desse lugar. A ideia de casa comporta também a ideia de comunhão – ou até mesmo confronto – de experiências espaciais dos indivíduos que nela habitam.

Bollnow acredita que a “construção” desse espaço em comum, um espaço da família, idealmente, deveria ser baseada no “amor”, e que ela seria propiciada pelo casamento. Essa abordagem revela uma priorização da ideia de relação topofílica que, assim como Bachelard aponta, estaria presente entre o sujeito e o espaço da casa. No entanto, o próprio filósofo alemão considera que “outras formas de participação simpatizante também sejam consideradas, porque são diferentes derivações do ato de criar espaço em comum” (BOLLNOW, 2008, p. 284-285). Assim, há uma abertura para a construção de outras relações felizes e, dessa maneira, de outras casas desvinculadas da ideia tradicional de família ou de relacionamento conjugal.

Essa especificação da casa como espaço comungado pode parecer irrelevante em primeira instância, mas é significativa em termos de uma vida coletiva, uma vez que o espaço familiar e seu mundo possuem formas distintas para uma convivência em grupo (BOLLNOW, 2008). Isso é verdadeiro se considerarmos que a disputa, a divisão e a interação entre os que compartilham esse ambiente afetam os valores do

espaço vivenciado de maneira diferente de quando se convive em outros espaços coletivos, onde não há delimitação de espaço essencialmente pessoal: “O espaço de um trabalho profissional, uma ‘oficina’ ou um ‘estabelecimento’ é, desde início, um espaço de tal modo coletivo que sequer se questiona a respeito da divisão desse espaço, ou mesmo da briga por um espaço adequado” (BOLLNOW, 2008, p. 285, grifos do autor). Além disso, na casa onde há convívio, há divisões não só arquitetônicas, mas também individuais, gerando polos internos em um polo no mundo.

A problemática do compartilhamento da habitação pode ser iluminada também pela questão da hospitalidade levantada por Jaques Derrida, ou pela impossibilidade de esta se realizar completamente, como se observa na discussão presente em *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Para que a hospitalidade ocorra em termos últimos, a recepção do estrangeiro, do hóspede, eliminaria, em uma aporia, o lugar de quem hospeda.

No comentário de Anne Dufourmantelle, ela afirma que essa hospitalidade é de uma “*geografia – impossível, ilícita – da proximidade*” (DERRIDA, 2003, p. 6). Em seu diálogo com as ideias de Derrida, a filósofa explicita a seguinte hipótese, na qual a relação entre indivíduo e sua casa revelam-se profundas:

“Para oferecer hospitalidade”, pergunta-se ele, “é preciso partir da existência segura de uma morada ou apenas a partir do deslocamento do sem-abrigo, do sem-teto, que pode se abrir para a autenticidade da hospitalidade? Talvez apenas aquele que suporta a experiência da privação da casa pode oferecer a hospitalidade” (DERRIDA, 2003, p. 54, grifos da autora).

O vínculo entre sujeitos e espaços habitáveis, como levantando por Bollnow, ajuda a explicitar um dos aspectos da limitação da hospitalidade, ou da impossibilidade de uma hospitalidade radical, como Derrida sinaliza. Para o alemão, o sujeito pode habitar o corpo, a casa e o espaço ao redor. Dessa tríade é importante destacar a relação entre os dois primeiros, uma vez que a dialética da habitação com o espaço externo já foi explicitada anteriormente. Nesse contexto, Bollnow propõe uma definição geral de casa, que seria “cada âmbito fechado que se projeta a partir do corpo, em que o homem possa permanecer e se mover com segurança” (BOLLNOW, 2008, p. 303). Corpo e casa estariam em relação direta.

O filósofo alemão afirma que habitamos o mundo, o espaço, com o do corpo, mas também “através do meu corpo”, e isso não só porque o meio é experienciado pelos sentidos, mas também porque o corpo

é um ente ele mesmo espacialmente expandido, por meio do qual eu de certo modo sou admitido ao espaço, com um volume espacial próprio, e delimitado para fora por meio da superfície, logo realmente um tipo de espaço interior, que se distingue de um espaço exterior (BOLLNOW, 2008, p. 305).

Bollnow vê nisso uma forma de existir que denomina “encarnada”, e que se reflete na relação do indivíduo com a casa e o restante do espaço. Desse modo, a casa pode ser então entendida como “um corpo expandido, com que o homem se identifica de modo semelhante e pelo qual ele, correspondentemente, se classifica num espaço circundante maior” (BOLLNOW, 2008, p. 309).

Essa mesma equivalência pode ser observada, por exemplo, na relação do sujeito com o espaço sagrado. É possível, por exemplo, para o indivíduo afeito ao sagrado, uma “correspondência Cosmos-casa-corpo” (ELIADE, 2010, p. 55). Dessa maneira, oferecer a casa em termos últimos – considerando tanto a radicalidade derridariana da hospedagem quanto a casa como extensão do corpo – equivaleria a oferecer a si mesmo para o outro, tanto física (o espaço da casa em si) quanto simbolicamente (toda a correspondência que há entre as especificidades desse *lugar* e o indivíduo que o possui ou o domina).

Essa relação tão interdependente na qual o indivíduo é “encarnado em sua casa”, faz com que este local possa ser uma “expressão de sua essência” (BOLLNOW, 2008, p. 310), uma vez que

o homem consegue imprimir em seu espaço de habitação o caráter do próprio ser e, vice-versa, aquele retroage sobre este, mas com igual teor, uma vez que ele, em sua essência, é determinado por seu espaço circundante, e seu ser se transforma de acordo com a natureza de tal espaço (BOLLNOW, 2008, p. 311).

Com entendimento semelhante, Bachelard lembra que “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade” (BACHELARD, 2008, p. 84, grifo do autor). Para que esse reflexo entre indivíduo e casa não seja tomado em um viés determinista, estático ou mesmo previsível – seja

da parte do ambiente físico, seja da parte do sujeito –, é relevante acentuar o que Bollnow fala da dupla relação homem-espaço e de ela ser intrínseca à condição de *ser*. O filósofo sublinha:

Essa ligação significa não somente que o espaço age modificando o homem, pois isso seguiria sendo uma ação recíproca entre duas coisas antes separadas. Significa, pois, que somente na unidade de um espaço concreto o homem ganha uma certa essência. Ele não a tem “em si” e separada de algum espaço, mas somente a adquire no espaço concreto” (BOLLNOW, 2008, p. 311).

Elencado esses entendimentos, a casa como espaço vivenciado, como o ambiente de habitação por excelência, é um anti-não-lugar. Se o indivíduo só existe *com* e *no* espaço, dentro de toda sua extensão, a casa pode ser o âmbito onde o sujeito pode realizar-se como tal com potente desenvoltura.

2.4 ESPAÇOS E CASAS POSSÍVEIS

Em uma proposta de conceito de espaço mais recente que a de Otto Friedrich Bollnow e abordando o tópico em outros âmbitos, Doreen Massey, no já citado estudo *Pelo espaço*, postula o que ela considera como uma “abordagem alternativa”, pelo menos em relação às outras desenvolvidas até então. Ela parte dos seguintes pressupostos: de que o espaço é “produto de inter-relações”; que é uma “esfera da possibilidade da existência da multiplicidade” e que não é um sistema fechado, está “sempre em construção” (MASSEY, 2008, p. 29). O primeiro ponto é o que a pesquisadora percebe como singular em um combate ao essencialismo, por exemplo, que ela identifica na ideia de *lugar*. No contexto dessa interpretação de romances portugueses, esses pressupostos são importantes para se entender o complexo de ilhéu tanto em Portugal quanto nos romances.

Em sua abordagem, o espaço não existiria “antes de identidades/entidades e de suas relações” (MASSEY, 2008, p. 30), e isso não deixa de ser o que Bollnow aponta como *espaço vivenciado*. Essas três hipóteses mencionadas acima – sobre as quais os estudos da autora estão construídos e que espraiam para o social, cultural, econômico e político – levam-na a postular que

O espaço jamais poderá ser essa simultaneidade completa, na qual todas as interconexões já tenham sido estabelecidas e no qual todos os lugares já estão ligados a todos os outros. Um espaço, então, que não é nem um recipiente para identidades sempre-já construídas nem um holismo completamente fechado. É um estado de resultados imprevisíveis e de ligações ausentes (MASSEY, 2008, p. 32).

Este é outro ponto convergente com a ideia de espaço vivenciado de Bollnow, uma vez que, além de prever diferentes práticas no espaço, ele aponta que as inter-relações de diversos aspectos geram experiências particulares *no* e *com* o espaço. Ou seja, apesar de apresentar, por exemplo, elementos que poderiam ser *essenciais* à experiência no espaço da casa, há uma previsão, uma abertura para a instabilidade, para a possibilidade de *outras* experiências.

No entanto, Massey, diferentemente de Bollnow, acentua a questão da disputa de vivências em um mesmo espaço, disputas de identidades, de modo que a experiência *com* e *no* espaço está não só ligada à experiência individual, mas também em concordância ou em contraponto à(s) coletiva(s) ou a outras individuais; esse fator aumentaria a dinamicidade das significações de espaços ou lugares ainda mais. Essa consideração da estudiosa é imprescindível na análise das conexões (ou desconexões) das personagens portuguesas tanto com a casa quanto com o restante do espaço, com Portugal ou com o mundo.

Um conceito de espaço fora dos três pressupostos levantados por Massey acarreta, segundo ela, em uma recusa de um espaço que traria em si aspectos múltiplos, irruptivos e dinâmicos. Encarar o espaço além de sua atribuída estaticidade e de uma universalização de sua experiência é inclusive superar noções “muito mais comuns – persistentes e cotidianas – de que ‘lugar’, ou a localidade (ou mesmo ‘lar’), fornece um porto seguro onde podemos nos refugiar” (MASSEY, 2008, p. 103, grifos da autora).

Além disso, ela prevê, em sua abordagem, nem um espaço hermeticamente fechado, de significados estáveis e previsíveis (como os que ela critica), mas também não propõe uma ausência total de barreiras em um fluxo ilimitado. Para a pesquisadora, esses dois extremos são falácias de um “romantismo de lugar” (MASSEY, 2008, p. 247).¹⁴

¹⁴ Apesar disso, cabe notar que ela chega a propor um capítulo intitulado “Não há regras de espaço e lugar”.

Massey está pensando principalmente em cidades, paisagens, comunidades, países em um contexto político-econômico. No entanto, apesar de uma abordagem que diverge da de *lugar* encabeçada por Tuan, suas observações são pertinentes também para o debate desenvolvido até aqui. Para ela,

Se o espaço é, sem dúvida, uma simultaneidade de histórias-até-então, lugares são, portanto, coleções dessas histórias, articulações dentro das mais amplas geometrias do poder do espaço. Seu caráter será um produto dessas interações, dentro desse cenário mais amplo, e aquilo que delas é feito. Mas também dos não-encontros, das desconexões, das relações não estabelecidas, das exclusões. Tudo isso contribui para a especificidade do lugar (MASSEY, 2008, p. 190).

A cientista evita o risco de um essencialismo na caracterização do lugar, no entanto, em sua abordagem, *lugar* não deixa de ser um campo onde características específicas confluem (mesmo que imprevisivelmente): é um local onde o espaço se especifica, que se distingue do todo-amplio ilimitado ou, no mínimo, do todo inapreensível. Além disso, ela chega a afirmar que *lugar* é um espaço privilegiado: é onde e de onde pode-se observar melhor tanto a geografia quanto o tempo. No entanto, Massey alerta: ele tem significação aberta, mesmo furtiva, porque *lugar* é “como um tecer de histórias em processo, como um momento dentro das geometrias de poder, como uma constelação particular, dentro de topografias mais amplas de espaço, e como em processo, uma tarefa inacabada” (MASSEY, 2008, p. 191). A narrativa literária pode vir a manifestar tudo isso com excelência.

Por essa razão, na sua perspectiva, a bipolarização de *espaço* e *lugar* como feita por Yi-Fu Tuan e outros geógrafos é considerada problemática:

Para começar, trata-se de confundir categorias. As duplas local/global e lugar/espaço não se projetam na dupla concreto/abstrato. O global é tão concreto quanto o é o lugar local. Se o espaço deve, realmente, ser pensado relacionalmente, então ele não é mais do que a soma de nossas relações e interconexões e a ausência delas. Ele também é, absolutamente, “concreto” (MASSEY, 2008, p. 260, grifo da autora).

Dessa maneira, Massey prefere entender o espaço de maneira relacional em detrimento da oposição entre espaço e lugar. Por essa via, o espaço é encarado como não dado, aberto, uma “espacialidade que seja tanto múltipla quanto não fechada, que esteja sempre em processo de construção” (MASSEY, 2008, P. 267). Espaço e lugar

são ambos compreendidos como relacionais, estabelecidos, reais. Nesse contexto, ela percebe a importância do *lugar* do seguinte modo:

o lugar, em outras palavras – como muitos argumentam –, nos modifica não através de um pertencimento visceral (alguns apenas mudando o desenraizamento, como tantos concluíram), mas através da *prática* do lugar, da negociação das trajetórias que se intersectam, lugar como uma arena onde a negociação nos é imposta (MASSEY, 2008, p. 220).

Com esses diferentes argumentos citados, o lugar específico é assim uma espécie de subgrupo do espaço amplo, e estes não estão dissociados completamente. O lugar não se resume a uma noção de enraizamento (que apareceria, por exemplo, na relação com o *lar* ou com o país). Assim, uma relação de pertença não está calcada *a priori*, mas sim possível de ser construída.

Da mesma maneira, o *espaço vivenciado* tratado por Bollnow não implica que as partes qualitativamente significativas estejam fraturadas do restante: elas estão em uma condição relacional. O mesmo pode se dizer, sob determinado aspecto, acerca da proposta de Tuan, que separa *espaço* em *lugar* a título de confronto para aferir modos como estes são experienciados, e não os entende necessariamente como centros totalmente distintos e de natureza intrínseca: “*Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos* (TUAN, 2013, p. 72, grifo nosso). Nessa mesma linha, Augé também percebe como relacional as dinâmicas entre *lugar* e *não lugar*, inclusive no que diz respeito ao *lugar* como eixo, como ponto para o qual se retorna:

Na realidade concreta do mundo hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta não lugares (e que sonha, por exemplo, com uma residência secundária enraizada nas profundezas da terra). Lugares e não lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las (AUGÉ, 2012, p. 98).

Em uma proposta de tornar operativas, para este trabalho, as diferentes abordagens desencadeadas por Bollnow, Tuan, Augé e Massey, aqui propõe-se uma ideia de *lugar* (uma casa, uma cidade, um país) como um espaço privilegiado, diferenciado em relação a outros por quem o experiencia, e cuja natureza, apesar de possuir

especificidades, não é estável, uma vez que está em constante construção, via a experiência do(s) indivíduo(s) que nele existe(m). Com isso em vista, entende-se *lugar* como uma porção espacial que possui caracteres mais proeminentes e definidores em relação a outras, detentor de traços significativos qualitativamente para aquele que o vivencia de um determinado modo, em um determinado tempo. A existência ou predominância de uma função na qual podem vir a se destacar é inegável – como o é o caso do espaço da casa, a função de abrigar –, apesar de esta poder ser abrandada, potencializada ou mesmo subvertida. Como o *lugar* é fruto da experiência de um indivíduo, ele está sujeito à instabilidade, à percepção daquele que o experiencia. Além disso, o *lugar* manifesta-se em diferentes escalas: objeto, corpo, casa, país, cosmos.

Todas essas nuances podem ser observadas nas narrativas literárias quando se destaca a relação das personagens com seus *lugares* de enclausuramento. Dados significativos emergem seja por meio da análise de sua experiência direta no espaço, seja por uma espacialidade observada por outra personagem ou pelos narradores dos romances.

Considerando todos esses dados elencados, as duplas espaço/lugar ou abstrato/concreto (ou real/irreal) – questionada por Massey – estão organizadas mais em termos de discernir o modo pelo qual o indivíduo se relaciona com o ambiente do que pela existência tangível do espaço em si. O *lugar* teria um aspecto mais *concreto* por ser de mais fácil apreensão, em contraponto ao restante do *espaço*, cuja percepção que o indivíduo tem dele seria mais difusa e, desse modo, mais *abstrata*.

Augé, por exemplo, justifica o uso de *lugar* em detrimento de *espaço* para o que ele visa descrever, afirmando que sim, poderia ter usado o segundo termo para designar o campo de sua pesquisa, mas considera que “O termo ‘espaço’, em si mesmo, é mais abstrato do que o de ‘lugar’” (AUGÉ, 2012, p. 77, grifos do autor). De qualquer forma, sem desconsiderar as possíveis implicações de seus usos, as categorias bipolares estão presentes em uma tentativa de apreender determinadas questões, e não como definidoras totais de uma espacialidade do indivíduo.

Aqui parte-se sim da ideia de *lugar* com determinadas características já atribuídas, melhor delimitadas, e talvez até com alguns sentidos universalizantes. No entanto, com a ideia de espaço vivenciado das diferentes porções qualitativamente distintas – que corresponderiam a determinados *lugares* –, e considerando a maneira pela qual se dá a interação entre o indivíduo e o espaço em si, essas universalizações, como já indicado, estão constantemente comprometidas quando confrontadas com

experiências particulares, especialmente as literárias neste contexto, pelos motivos anunciados na primeira parte deste capítulo.

Nessa linha, Massey exemplifica, por exemplo, a limitação do conceito de *lugar* como fechado em oposição com o de *espaço* como aberto e amplo, quando analisa o comportamento e a experiência de indivíduos que dividem os mesmos locais: um laboratório tecnológico e uma casa de campo. O primeiro seria o que ela denomina um “epítome da globalização” (MASSEY, 2008, p. 250), devido a sua tamanha abertura para o mundo; e o segundo, um local de recolhimento, isolamento depois de um dia de trabalho no laboratório.

Apesar dessas primeiras características gerais, investigando cuidadosamente, escritórios e laboratórios de trabalhos globalizados “são espaços especializados e excludentes, defensivos e firmemente lacrados contra invasões ‘dissidentes’ de outros mundos” (MASSEY, 2008, p. 251-252, grifo da autora). O isolamento desse espaço pode ser construído, segundo ela, não só fisicamente (por meio de portas, seguranças), mas também simbolicamente. Inclusive tendo em vista as características abordadas, o escritório, sob esse aspecto, aproxima-se de características ditas “essenciais” de uma casa.

Em contraste à vida no laboratório, as casas dos pesquisadores eram espaços

relativamente abertos e porosos. [...] Porém, em comparação com a especialização cega dos laboratórios, essas casas eram base para uma variedade de pessoas, para múltiplos interesses e atividades e estavam repletas de evidências dessa multiplicidade e variedade (MASSEY, 2008, p. 252).

Com essa oposição, o que Massey busca frisar é que a natureza de abertura ou fechamento de um espaço ou lugar precisa ser observada de maneira relacional, uma vez que cada um deles “é construído pela articulação de trajetórias” (MASSEY, 2008, p. 253). Apesar de essas trajetórias terem limitações e estarem sob controle (casa e laboratório são utilizados de diferentes formas, mesmo que muitas vezes as atividades se entrepermeiam nesses ambientes), Massey lembra que esses tempo-espacos estão constantemente sendo construídos e renegociados.

Nesse ponto é importante voltar a duas colocações de Bollnow sobre o espaço vivenciado da casa. Primeiro, apesar de fechado, de espaço de recolhimento e acen-tuadamente individual, ele vê esse espaço como sendo de convívio. Ou seja, a casa, apesar dessas características, não está isenta desse processo de compartilhamento,

de construção e renegociação do espaço, de disputas de experiências e de manifestação de identidades. Segundo, a casa também constrói-se na experiência do indivíduo de modo relacional com o mundo, quando leva-se em consideração a já mencionada dialética do espaço interno e do espaço externo, e a do partir e retornar e as implicações dela na subjetividade do indivíduo. Além disso, a possibilidade de abertura para o mundo em um *lugar* percebe-se também na conceitualização de *lar* descrita por Relph (2014), indicada anteriormente.

Dessa maneira, com todas essas nuances, a casa é completamente um *lugar*, uma vez que, como tal, ela está relacionada à ontologia do ser, independentemente de estabelecer um vínculo, por exemplo, aberto e/ou fechado com o mundo. Afinal, o “Lugar é um microcosmo, é onde cada um de nós se relaciona com o mundo e onde o mundo se relaciona conosco” (RELPH, 2014, p. 31). A casa é um centro relacional, seja em diálogo com o espaço restante ou em uma recusa de comunicação com este.

Com toda essa potência para a expressão individual e/ou familiar, é importante frisar o aspecto social, supra individual que o espaço da casa também encena. No apanhado *Em casa: uma breve história da vida doméstica*, Bill Bryson observa como este local torna-se um “repositório”, direta ou indiretamente, de descobertas ou criações, de avanços tecnológicos, que influenciam desde uma cama, por exemplo, às mudanças comportamentais domésticas, como a incorporação da ideia de limpeza. Nesse contexto, ele afirma: “As casas não são refúgios contra a história. É nelas que os fatos históricos vão desembocar” (BRYSON, 2011, p. 19). Como destacado na primeira parte desta tese, questões sociais, culturais, nacionais também confluem na casa: esse é um *lugar* identitário que acomoda, em um escala menor, questões mais amplas que as delimitadas pelas paredes da casa, dados não exclusivos ao morador somente.

Voltando à afirmação do início deste capítulo: assim como um indivíduo, a personagem também habita o espaço. Por essa condicionalidade, ela também se relaciona com um *lugar* de modo específico e complexo, condicionada e também condicionando diversos fatores em sua espacialidade.

Segundo o arquiteto Juhani Pallasmaa, em “Espaço, lugar, memória e imaginação”, “O espaço vivenciado também é objeto e contexto tanto da criação como da experimentação da arte e da arquitetura. A arte projeta uma realidade vivida, não meras representações simbólicas da vida” (PALLASMAA, 2018, p. 24). Assim, a vivência do espaço é também importante para a interpretação de uma obra. Como sublinha

Ryan (2014) acerca de textos cujo cerne são paisagens ou mesmo o espaço de uma cidade, uma narrativa pode estar inclusive focalizada na própria ideia de *lugar*, como definida por geógrafos.

A narrativa pode ainda ter como eixo um ponto mais central da experiência humana no espaço, utilizando-se de “cenários reduzidos: a casa, por exemplo, dando origem a romances que fazem dela o eixo microcósmitico em função da qual se vai definindo a condição histórica e social das personagens” (REIS; LOPES, 2011, p. 136). A casa é um microcosmos significativo em *Vista da praia*, de José Couto Nogueira; *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso; *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá; *o apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe; *O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes; *O ano sabático*, de João Tordo; *Debaixo de algum céu*, de Nuno Camarneiro; *O osso da borboleta*, de Rui Cardoso Martins; *Os memoráveis*, de Lídia Jorge; *Índice médio de felicidade*, de David Machado; *Uma senhora nunca*, de Patrícia Müller. Nesses romances, a casa, por ser um lugar ontologicamente expressivo, é um ambiente que vai propiciar um modo de ser das personagens no espaço: o de um ilhéu.

3 PORTUGAL: ILHA DE IRREALIDADE

Ao riscar o chão com um galho verde, Joana Carda não sabia que, com esse ato, estava desencadeando a segmentação geológica de Portugal e Espanha do restante da Europa. É com essa cena que José Saramago abre o romance *A jangada de pedra*, de 1986, no qual a Península Ibérica, ao final da narrativa, é uma ilha no centro do Atlântico. Enquanto esta viaja ao mar, em terra, cinco personagens e um cachorro vagam entre os países ibéricos em encontros fortuitos, viagens programadas e relacionamentos inesperados entre portugueses e espanhóis.

No romance, o rompimento com a Europa inicia-se concomitantemente a outros fatos insólitos na vida das personagens que serão acompanhadas pelo narrador: Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Ainaço e Maria Guavaira. Elas transitam na península-ilha ao longo do texto, mas a jornada mais importante é, na verdade, a de Portugal e Espanha. Ainda mais significativo é o comportamento atribuído ao primeiro país ou ao povo português pelo narrador. A separação e, por sua vez, uma rota de navegação aleatória que afasta a Península Ibérica da Europa, é constituída não só pelo deslocamento físico do bloco, mas também pelo distanciamento das relações que vai sendo construído ou, na verdade, explicitado ao longo do texto.

No momento em que a fenda no continente é percebida com clareza, o narrador anuncia: “Pela primeira vez um arrepio de medo perpassou na península e na próxima Europa” (SARAMAGO, 2006, p. 26). Neste ponto do texto, era só uma fenda, mas, discursivamente, em uma ambiguidade, Europa e península já estão separadas, ou já o eram de algum modo, levando em consideração o uso de “próxima Europa”. Adiante, no tom irônico característico do narrador de Saramago, que perpassa todo o romance, declara: “Mãe amorosa, a Europa afligiou-se com a sorte das terras extremas, a ocidente” (SARAMAGO, 2006, p. 28). A ironia desta sentença fica mais explícita com a progressão da narrativa, quando os sentimentos europeus passam a estar mais claros, assim como a percepção portuguesa acerca do continente.

Em diversos pontos, a população, seja ibérica, seja europeia, afora os momentos de surpresa com o rompimento físico, vive ou percebe a condição de ilhéu da península com pouco alarde. Quando o faz, são circunstâncias passageiras ou pueris, denotando a falta de real importância da situação. À medida que a naturalidade dessa

outra forma de ser da península é realçada, a valoração entre os ibéricos e os europeus começa a ser diferenciada também.

O rompimento é pouco importante: “No dia seguinte, a televisão portuguesa, por falta de matéria local própria, aproveitou e desenvolveu o tópico” (SARAMAGO, 2006, p. 27). A casualidade com que o tema é tratado faz com que a separação não pareça, afinal, relevante, porque só preenche uma falta de assunto ou de acontecimentos consideráveis em Portugal. Ou essa é uma *separação que já existia*, mas somente não era visível e, talvez, por esse motivo, há um certo descaso.

Isso pode ser observado quando, por conta do rompimento continental, a eletricidade é cortada temporariamente, e o espanto dos não nativos da ilha é considerado dispensável. O narrador diz:

Espanhóis e portugueses, refeitos já do susto do apagón e negrum, assistiam ao pânico, achavam sem razão, Afinal de contas até agora não morreu ninguém, estes estrangeiros, quando os tiram da rotina, perdem a cabeça, é o resultado de estarem tão adiantados na ciência e técnica (SARAMAGO, 2006, p. 34-35).

Novamente, para os ibéricos, o sobressalto em relação ao fato de a península estar desgarrando-se não parece necessário (o problema aparentemente maior, a falta de eletricidade, já foi resolvido), e as qualidades dos estrangeiros são destacadas como superiores às deles. Enquanto os portugueses tratam a questão despretensiosamente, quase negando-a, os espanhóis e franceses, não. Quando os espanhóis decidem, cautelosamente, investigar o que poderia estar acontecendo e resolvem não fazer alarde sobre a fenda, o narrador diz: “Do outro lado já havia um ajuntamento de franceses, fora sublime ingenuidade pensar que os vizinhos, astutos e cartesianos, não dariam pelo fenómeno” (SARAMAGO, 2006, p. 19). Novamente, os estrangeiros possuem suas qualidades superiores realçadas em oposição ao *alheamento* português na situação.

De qualquer forma, ou os ibéricos já estavam rápida ou naturalmente familiarizados com o fato de serem ilhéus, ou *ignoravam a realidade*: “em verdade os povos são inconscientes, lançam-nos numa jangada ao mar e continuam a tratar das vidas como se estivessem numa terra firme para todo o sempre” (SARAMAGO, 2006, p. 52). Questionados se as situações fabulosas às quais estão envolvidos têm influência na separação e viagem da ilha, a primeira resposta dos descolados da Europa revela que a situação parece, como já explicitado anteriormente, trivial; a segunda, ou que é

culpa dos próprios ibéricos ou que é um *estado fora da realidade*:

Porque deve ser verdade que você e os seus amigos têm parte no que está a acontecer, A acontecer a quem, Bem sabe a que me refiro, a península, o arrancamento dos Pirinéus, esta viagem como nunca se viu outra, Às vezes também penso que sim, que é por nossa causa, outras vezes acho que estamos todos doidos (SARAMAGO, 2006, p. 106).

A situação de segmentação da península do continente parece ser tão corriqueira que a pergunta precisa ser explicada, apesar da situação ser óbvia. Como jangada à deriva ou como parte da Europa, a forma de vida de muitos era isolada, restrita ao que conheciam: “já muita era a gente que de terras só conhecia aquela em que nascera, digam-me então, por favor, onde está a diferença (SARAMAGO, 2006, p. 120).

Para os do Velho Continente, Portugal e Espanha já não existiam mais na vida deles: “Os europeus, desde os máximos governantes aos cidadãos comuns, depressa se tinham acostumado, suspeita-se que com um inexpresso sentimento de alívio, à falta das terras extremas ocidentais” (SARAMAGO, 2006, p. 138). A suspeita revela-se verdadeira e explicita a ideia de que os viajantes, afinal, não são como eles e que até mesmo não dividem a mesma origem:

Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitora, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual (SARAMAGO, 2006, p. 139).

Na Europa chega a surgir um movimento de empatia perante à condição da Península Ibérica, ilha viajante desgovernada, mas ele arrefece e é tido como um ato juvenil inconsequente. A ilha inclusive passa a ser denominada por alcunha que a ofende, é tida como *diferente*, de natureza diversa da Europa: “agora, a península, com outro nome, aqui por prudência não posto para se evitarem explosões nacionalistas e xenófobas” (SARAMAGO, 2006, p. 237).

O sentimento de desprezo e inferioridade não é somente em relação à Europa, mas também à Espanha: “Portugal e Espanha terão de resolver os seus problemas locais, menos os espanhóis do que nós, que a eles a história e o destino trataram com mais do que evidente parcialidade.” (SARAMAGO, 2006, p. 185). Essa sensação

aliada ao natural sentimento de separação traz à tona um componente da cultura portuguesa, destacado pelo narrador: o providencialismo messiânico. No embate com Espanha sobre a autonomia dos países e acerca de uma possível sede oficial da ilha, pleiteada pela Espanha, os portugueses lidam com o conflito geopolítico de modo *irrealista*:

Do lado português deu-se o que seria de esperar, uma súbita revivescência dos estudos ocultistas e esotéricos, que só não foi a mais porque a situação se veio a alterar radicalmente, mas mesmo assim ainda deu tempo para se esgotarem todas as edições da História do Futuro do Padre António Vieira e das Profecias de Bandarra, além da Mensagem de Fernando Pessoa, mas isso nem era preciso dizer (SARAMAGO, 2006, p. 262).

No romance, essa condição de isolamento alinhada a uma atitude de inferioridade de Portugal na relação entre as nações, respondendo às situações importantes relativas ao futuro de maneira irreal, é algo dado como parte da cultura. Já estaria antes do desprendimento físico, da viagem da península e mesmo quando, antes de parar no meio do Atlântico, ela está girando sobre o seu próprio eixo: “Apesar de a península continuar no seu movimento de rotação, as pessoas regressam aos hábitos e comportamentos normais, se é este o nome que devemos dar aos antigos hábitos e comportamentos” (SARAMAGO, 2006, p. 271). Na verdade, esses e os outros costumes elencados anteriormente revelam, em conjunto, uma possível marca cultural portuguesa.

Em *Pelo espaço*, Doreen Massey comenta como, no reconhecimento do conceito de *lugar*, a noção de “natureza” ou de “paisagem natural” são pontos recorrentes. Nesse contexto, ela aborda o que denomina como “imaginações geológicas” (MASSEY, 2008, p. 194), explicitando como tempo e espaço podem ser lidos – ou podem estar ilegíveis – em representações cartográficas ou na relação do indivíduo com determinado espaço, como quando este contempla uma montanha e suas marcas geológicas. Além disso, essa imaginação pode ser reformulada, atualizada; afinal, um entendimento aberto de *lugar* tem que ser entendido “como um tecer de histórias em aberto [...], como em processo, como tarefa inacabada” (MASSEY, 2018, p. 191). Em todo caso, nessa *imaginação geológica* estaria presente, junto com o tempo e o espaço, *uma geografia com uma história*.

Tomando emprestada essa expressão cunhada pela britânica, pode-se dizer

que a ideia de segregação como ilha em relação à Europa não é só uma invenção de José Saramago; ela é, de certo modo, uma imaginação geológica que atravessa a cultura de Portugal. A ideia saramaguiana, cujo estopim é uma ação tão trivial quanto mágica, revela uma condição geográfica cheia de história. O romance é, em certa medida, uma manifestação dessa imaginação geológica na qual o país, um *lugar*, pode ser apresentado como ilha, e um povo, como ilhéu.

A jangada de pedra encena uma manifestação explícita – Portugal está em uma ilha – de o que António José Saraiva entende por *complexo de ilhéu*, presente na cultura portuguesa: a condição de isolamento, de separação, de segregação física e/ou cultural em relação à Europa, e mesmo à Espanha, assim como um senso de inferioridade e mesmo de irrealidade acerca de sua própria imagem ou condição por parte de Portugal. Tudo isso destacado no romance de Saramago são questões presentes não só no complexo identificado pelo historiador português, mas relacionam-se também com apontamentos de outros pensadores portugueses, como Eduardo Lourenço, Miguel Real, Lídia Jorge, Gabriel Magalhães e Boaventura de Sousa Santos. Contudo, a maneira pela qual o complexo de ilhéu está encenado no romance de Saramago não é a mesma apresentada nos romances portugueses do século XXI que serão analisados no próximo capítulo.

3.1 O COMPLEXO DE ILHÉU

Em *A cultura em Portugal: teoria e história*, de 1981, António José Saraiva parte do pressuposto de que “uma cultura nacional tem *certa* identidade e *certa* permanência no tempo” (SARAIVA, 1985, p. 82, grifos nossos); é uma espécie de caráter geral da cultura portuguesa que ele busca sintetizar em seu estudo. Ele tem consciência, no entanto, e já anuncia no início de seu trabalho, que há riscos na empreitada de, por exemplo, alinhar, em um mesmo apanhado, determinadas características gerais de diferentes períodos históricos de Portugal. Afinal, o historiador sabe que “uma época de modo algum é homogênea, [e que] contemporaneamente podem existir tendências e acontecimentos contraditórios, antecipações e resíduos” (SARAIVA, 1985, p. 9-10). Para ele, essa tentativa de caracterização individual de uma nação é arriscada principalmente no que diz respeito a generalizações ou a estereotipizações; há o risco de incorrer em uma abordagem superficial acerca do tema.

De qualquer modo, ele parte da dedução que as particularidades nacionais,

como as portuguesas elencadas em seu estudo, podem ser originárias de questões internas ou externas ao local, ou relacionadas à história, à geografia, à economia, à cultura, sejam estas gerando efeitos singulares ou em conjunto na sociedade. Por essa via, Saraiva acredita que é possível sim chegar a certas nuances de uma identidade nacional de Portugal, mesmo que imperfeita e provisoriamente, analisando índices que considera “relativamente consistentes”. Ele o faz por meio de fatos da história, da língua, de documentos que revelam costumes e mentalidades, de instituições nacionais e, significativamente importante no presente contexto, via “a literatura e as artes, onde se exprimem sonhos e tendências subjetivas, que nem sempre chegam a ter expressão material e social” (SARAIVA, 1985, p. 82). Assim, esse posicionamento de Saraiva mostra-se especialmente caro para pensar a recorrência de personagens enclausuradas em casa no romance português publicado a partir do ano 2000.

Podendo ser observado por meio desses índices, o *complexo de ilhéu* existiria na cultura portuguesa em meio a outras feições: como o culto da dor, a autoironia coletiva, a religiosidade cristã, a melancolia, o saudosismo entre outros. Muitas dessas feições culturais se inter-relacionam, e cada uma possui um campo de expressão ou origem prevalecente (SARAIVA, 1985). Segundo o historiador, o complexo de ilhéu, produto de uma vivência do espaço nacional como um ilha, está principalmente balizado por questões geográfico-políticas preponderantes ao longo da história de Portugal e manifesta-se de diversos modos, como pode ser observado nos apontamentos a seguir.

De acordo com Saraiva, a manutenção histórica da independência de Portugal – mantendo-se linguisticamente coeso com o português e resistido periodicamente a uma unificação da Península Ibérica almejada por Castela – gerou consequências políticas, culturais e psicológicas que reverberam ao longo do tempo em diferentes campos. O historiador nota que uma delas é a presença de um sentimento de isolamento na península, não só esse político, mas também geográfico-existencial: entre o mar e o restante da Europa está Espanha, que funciona, segundo o historiador, como um “deserto isolador”.

Se há a presença de um sentimento de *ilhéu* em Portugal, isso implica que Portugal seria uma *ilha*. No entanto, o país não o é, pelo menos, geologicamente. Steven Fischer – em *Ilhas: de Atlântida a Zanzibar*, no qual aborda o tema a partir da relação simbiótica da geologia, da biologia e da cultura – aponta para uma definição geral de ilha: uma extensão de terra cercada por água. Esse senso comum, porém,

possui facetas importantes que permitem um alargamento dessa definição.

Para sondar mais aspectos dessa definição, pode-se destacar duas observações do pesquisador norte-americano para esclarecer essa condição na qual Portugal é uma ilha. Na sequência da explicação acima, Fischer enumera diferentes formas pelas quais as ilhas se apresentam: arquipélago, atol, ilhota, recife, etc. Por último, ele cita uma formação geológica peculiar: o tómbolo, definindo-o como “faixa de areia ou cascalho que liga uma ilha ao continente” (FISCHER, 2014, p. 8). Obviamente, pela classificação atual de ilhas de acordo com a sua formação geológica original – continental ou oceânica –, Portugal não é uma ilha. O país é parte de uma península juntamente com a Espanha, e muito menos está separado de seu vizinho por uma massa de água.

Apesar disso, junto a essa observação sobre a faixa de areia, uma outra questão é decisiva para se entender essa condição, essa experiência de Portugal como ilha, independentemente de o mar não estar presente também na sua fronteira leste: “A existência de uma nova ponte ou passagem não invalida o status insular” (FISCHER, 2014, p. 9). Esses dois pontos esclarecem o papel geográfico ativo da Espanha, um tómbolo no processo de ilhamento geográfico de Portugal em relação à Europa, como o historiador português destaca de diversos modos.

Saraiva salienta que, ao eclipsar-se a Galícia, de um lado está o mar, e do outro há uma área que seria como um vazio geográfico, pouco desenvolvida e pouco habitada, que separa e afeta as relações de Portugal não só com a Europa mas também com a Espanha. Considerando a Península Ibérica como um todo, de um lado, concentrados na orla atlântica, os portugueses; do outro, como sinaliza o historiador, “distanciados por uma região intermediária semidesértica” (SARAIVA, 1985, p. 40), estão os castelhanos a centenas de quilômetros do Atlântico. Isso torna Portugal uma ilha ou, no mínimo, uma península dentro de outra:

Há, portanto, entre os dois povos não um muro a medias mas um grande espaço de separação. [Excluindo-se a Galícia] Daí para baixo, Portugal cresceu rodeado de deserto e de mar.
É uma espécie de ilha, ou, mais rigorosamente, uma península humana, se tomarmos em conta a Galiza e a ligação desta com as Astúrias. O seu isolamento cultural é o preço de sua personalidade (SARAIVA, 1985, p. 40).

Nesse contexto, Portugal é praticamente uma ilha, e Espanha, a faixa de terra,

de areia, o tómbolo que conecta os portugueses fisicamente ao continente europeu. De qualquer maneira, Portugal está isolado. Afinal, como o narrador de *A jangada de pedra* sumariza, “uma ilha, em resumo, é o mais contingente dos acasos” (SARA-MAGO, 2006, p. 184).

Novamente, cabe aqui retornar a conceitos geológicos acerca da formação de uma ilha, demonstrando como eles desencadeiam questões filosóficas significativas relacionadas ao debate de Saraiva e a essa experiência de separação que Portugal tem em sua geografia ou, mais especificamente, na forma como o país vivencia esse isolamento. Por exemplo, quanto à sua composição geológica e à sua formação, uma ilha pode ser ou continental ou oceânica, como mencionado anteriormente. Simplificadamente, o primeiro tipo está sob a mesma plataforma geológica que o continente; já o segundo forma-se fora da plataforma continental, geralmente por meio de atividade vulcânica (FISCHER, 2014). Pela existência do tómbolo, provavelmente Portugal poderia ser considerado do primeiro tipo, se fosse o caso. No entanto, o ponto não é o aspecto físico-geológico, e sim a existência de um espaço vivenciado que se aproxima deste tipo de formação.

Em seu ensaio “Causas e razões das ilhas desertas”, Gilles Deleuze vê nessas informações geológicas, um dado científico, a afirmação de algo que faz parte da imaginação comum. A maneira como as ilhas originam-se já revela que elas são, de um modo ou de outro, algo à parte ou mesmo totalmente diferentes do restante:

Não é o único caso em que a ciência torna a mitologia mais material e em que a mitologia torna a ciência mais animada. *As ilhas continentais* são ilhas acidentais, ilhas derivadas: estão separadas de um continente, nasceram de uma desarticulação, de uma erosão, de uma fratura, sobrevivem pela absorção daquilo que as retinha. *As ilhas oceânicas* são ilhas originárias, essenciais: ora são construídas de corais, apresentando-nos um verdadeiro organismo, ora surgem de erupções submarinas, trazendo ao ar livre um movimento vindo de baixo; algumas emergem lentamente, outras também desaparecem e retornam sem que haja tempo de anexá-las (DELEUZE, 2006, p. 17, grifos do autor).

A ilha é, dessa maneira, algo fraturado, separado, desarticulado do continente ou até mesmo algo totalmente diferente, de formação original. O que o filósofo quer anunciar com essas informações é que, de qualquer modo, há uma solidão *na* ou *da* ilha: “Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou

perdido; ou então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça” (DELEUZE, 2006, p. 18).

Saraiva observa Portugal como um país imerso em um sonho solitário, um *lugar* vivenciado como uma ilha, pela forma como os portugueses perceberam, interagiram e agiram ao longo do tempo com e nesse espaço geopolítico que o segrega do restante do mundo. Para ele, a experiência de separação gerou consequências:

Portugal é um oásis ou uma ilha, conforme o ponto de vista, porque de um lado rodeia o deserto, do outro o mar. E a gente aqui *prisioneira* adquiriu um *complexo de ilhéu*, oscilando entre a aventura fora e a passividade dentro, ou ainda vivendo a *aventura pela imaginação, sem sair do mesmo lugar* (SARAIVA, 1985, p. 86, grifos nossos).

Se o ponto de vista é a costa oeste, tem-se o mar e Portugal é uma ilha. Se o ponto de vista é a fronteira leste, tem-se o planalto árido espanhol e Portugal é um oásis. O deserto, de qualquer forma, como já mencionado, também pode funcionar como um tómbolo para o país-ilha. De uma maneira ou de outra, Portugal está isolado, e com isso está presente um sentimento de solidão que seria propício inclusive a leituras deturpadas da realidade:

O ilhéu é um *exilado*, ou da sua terra ou do mundo. *Deforma subjetivamente a realidade ausente*; faltam-lhe as ocasiões para se medir com os vizinhos, isto é, com realidades humanas diferentes da sua, o que traz como consequência que ignora também as dimensões e limites da sua própria realidade. Isto vê-se em Portugal pela mistificação que geralmente aqui se faz do estrangeiro, designado frequentemente pela expressão “lá fora” (que sugere sentimento de *claustrofobia*): lugar de delícias ou de perdição, conforme a inclinação do *espelho deformado* do sonho (SARAIVA, 1985, p. 86, grifos nossos).

O historiador acredita que o português, tomado por esse complexo, “avalia de maneira pouco realista suas verdadeiras possibilidades no conjunto das nações” (SARAIVA, 1985, p. 86). Um exemplo do complexo no âmbito da política internacional pode ser observado, segundo Saraiva, na oscilação entre movimentos que defendem uma postura política de Portugal independente da Europa ou que defendem um Portugal europeu (mas Europa como algo externo, para incluir-se nela). Nesse contexto de ilhéu, ele destaca que o país acaba oscilando nesses pontos entre o extremo da interiorização e o de uma espécie de megalomania.

A carência de possibilidade para medir-se com os outros gera a oportunidade

para a manifestação de padrões mítico-históricos no comportamento português, como o messianismo ou o saudosismo, que estão ligados ao complexo de ilhéu. No final da década de 1960, na crônica “À volta da ‘mitologia do estrangeiro’”, o historiador já sinaliza dados que, mais tarde, articularia como um complexo de ilhéu. Convocando o povo português a superar esse hábito de isolamento que deforma a realidade, ele declara: “Se não nos medirmos com os outros como podemos conhecê-los? E se não conhecemos os outros, como podemos conhecer-nos a nós mesmos? Portugal vive na irrealidade: *a irrealidade do mundo e a irrealidade de si próprio*” (SARAIVA, 2004, p. 355, grifo nosso).

Nesse mesmo texto, aparece a segregação que se observa em *A jangada de pedra*, a relação capciosa com a Espanha que só reforça a condição de ilha do país. A separação não é só geográfica, via o planalto desértico, mas se manifesta também pela falta de interesse e de confiança no vizinho ibérico:

Estamos, de facto, numa situação insular. A maior parte da população portuguesa está concentrada no litoral; entre nós e a Espanha interpõe-se um semideserto que é toda a zona leste do País. Como se isso não bastasse, separa-nos da Espanha um muro tradicional de desinteresse e de desconfiança automática, criada pela necessidade secular de defendermos da sua hegemonia: De Espanha nem bom vento nem bom casamento”, diz o provérbio popular (SARAIVA, 2004, p. 335).

Se Portugal é vivenciado como uma ilha, o que pode significar a experiência de um ilhéu? Depois de expor extensivamente sobre a geologia, a biologia, a história, a cultura e a economia de diversas ilhas e arquipélagos, Fischer declara que ilhas são, para a humanidade, não só o que ele apresentou, mas principalmente “artefatos culturais”, ou “ilhas do imaginário”. Para o pesquisador norte-americano, “É nesse ponto que talvez encontremos a principal constante nessa nesologia geral, pelo menos em termos culturais: ilhas são *atitude*” (FISCHER, 2014, p. 334, grifo nosso).

Outra característica apontada por Fischer ajuda a reforçar o caráter de ilhéu de Portugal, especialmente em relação à Espanha e, em um contexto geral, à Europa: “Para um ilhéu, é como se o mundo não estivesse em nenhum outro lugar. Assim como no caso de muitas comunidades religiosas, os povos das ilhas têm por hábito cultivar uma mentalidade de ‘nós *versus* eles’” (FISCHER, 2014, p. 349, grifo do autor). Um exemplo disso é a significativa diferenciação entre povos que aparece em *A jangada de pedra*, como elencado anteriormente.

Ao mesmo tempo, Fischer alerta que a identificação com a ilha por parte do ilhéu varia consideravelmente, por diversos motivos, que vão do geográfico (ilha pequena ou grande, isolada ou não, pouco habitada ou cosmopolita?) ao cultural (nova iorquinos são tão ilhéus quanto alguns polinésios no imaginário ocidental?). Essa identificação com a ilha – não só geográfica mas também histórica, cultural e politicamente – é o que caracterizaria uma comunidade como sendo mais ou menos ilhoa do que outra. Ou seja, a condição de ilhéu tem mais a ver com a forma pela qual o espaço é experienciado do que com sua natureza geológica em si, apesar de este ser um fator importante. Inclusive é por esse motivo que Fischer salienta que a ideia de ilhéu como sendo isolado, solitário, não é uma primazia. No entanto, é recorrente o reconhecimento da condição solitária do ilhéu.

Vitorino Nemésio, no conjunto de textos que compõe sua obra *Corsário das Ilhas*, sublinha essa faceta do nativo da ilha. Entre descrições geográficas e relatos acerca do arquipélago que é sua terra natal, o escritor açoriano declara: “Tudo, para o ilhéu, se resume em longitude e apartamento. A solidão é o âmago do que está separado e distante” (NEMÉSIO, 1983, p. 69). A ideia de claustrofobia mencionada por Saraiva também está presente: quando descreve parte da composição do arquipélago, o escritor chega a assinalar a impressão de um “confinamento atlântico” (NEMÉSIO, 1983, p. 71). Categoricamente, diz que o isolamento é “a natureza ou a condição de uma ilha” (NEMÉSIO, 1983, p. 215). São esses os aspectos de ilhéu que Saraiva evoca na sua proposta e que tanto são coletados quanto estão refletidos na cultura portuguesa.

É importante destacar que essa enumeração acerca de um ilhéu nativo, feita por Nemésio, explicita uma faceta pessoal da vivência de uma ilha, de um arquipélago. Afinal, Fischer alerta que vivenciar o espaço como um ilhéu é, na verdade, um “estado de espírito”, algo não definitivo. É preciso considerar que, principalmente na contemporaneidade, há diversas possibilidades de comunicação e ligação do ilhéu e da ilha com o restante do espaço e, assim, “O isolamento passou a ser opção, não um requisito” (FISCHER, 2014, p. 360).

Por essas questões – a da atitude individual e da possível conectividade com o mundo –, afora os elementos geológicos e biológicos de fauna e flora, as ilhas só existem mesmo no imaginário cultural: “cada era recria suas próprias ilhas do imaginário, pois as ilhas só existem para a humanidade quando *imaginadas*” (FISCHER, 2014, p. 363, grifo nosso). A atitude humana, por meio de sua percepção, é que dota

a ilha de significado e, para Fischer, sentir-se ilhéu faz parte de uma “cultura insular” que foi inventada. Dentre as diferentes ideias de ilha que permeiam o imaginário ocidental, vai-se desde o valor positivo de paraíso, descanso, autoconhecimento, aventura, diversão, riqueza até ao negativo de solidão, exílio, privação, penitência, cela. Para o pesquisador, isso torna a ilha também um espaço de variada subjetificação, percebida de diversos modos de acordo com a experiência individual (FISCHER, 2014).

Porém, como sinalizado por Deleuze anteriormente, independentemente de se sonhar com o aspecto positivo ou com o aspecto negativo de ilha, sonha-se que se está *à parte*. Além disso, Fischer sublinha que a palavra latina *insula* tem como cognatos “insular” e “isolado”, e esse é o aspecto de Portugal como ilha e do português como ilhéu que interessa a Saraiva. Na caracterização do historiador, a ilha Portugal é de isolamento, chegando inclusive a revelar uma peculiaridade claustrofóbica.

Essa ideia de isolamento e de aprisionamento relacionada à imaginação e à deformação da realidade pode ser alinhada a observações semelhantes de Eduardo Lourenço acerca da imagem que Portugal tem de si mesmo, como apresentadas em “Psicanálise mítica do destino português”, de *O labirinto da saudade*, de 1977. De modo geral, para o filósofo, o cerne de o que ele considera um potente irrealismo da autoimagem do país é sustentado no povo português devido a três traumas históricos: o da fundação do país em si, história permeada de mitos com traços freudianos; a subalternidade evidente da nação, revelada com a ascensão espanhola no jogo europeu no período das navegações; e o Ultimatum inglês, no final do século XIX, que sela a condição subalterna de Portugal no contexto colonialista europeu.

A ideia de ilhéu aparece já na abertura do ensaio. Lourenço observa, por exemplo, a tendência de, nos volumes de histórias de Portugal, o país figurar de uma maneira peculiar, e para tanto faz referência a *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe:

As Histórias de Portugal, todas, se exceptuarmos o limitado mas radical e grandioso trabalho de Herculano, são modelos “robinsonadas”: contam as aventuras celestes de um *herói isolado* num universo previamente deserto. Tudo se passa como se não tivéssemos interlocutor (LOURENÇO, 2015, p. 24, grifos do autor).

Se Saraiva vê uma oscilação entre o complexo de inferioridade e de superioridade em relação ao outro, ao estrangeiro, à Europa, Lourenço encara a conjugação dessas duas atitudes como a raiz da irrealidade das relações que os portugueses

mantêm com eles mesmos. Para ele, as duas oscilações valorativas têm uma só função: “*a de esconder de nós mesmos a nossa situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade*” (LOURENÇO, 2015, p. 25, grifo do autor).

O filósofo vê em Portugal a predominância de uma imagem irrealista do país acerca de si mesmo, imagem essa que Saraiva sinaliza ser, de qualquer forma, difícil de ser aferida, devido à condição de ilhéu. Sobre isso, Lourenço sentencia:

Nenhum povo, e mais a mais um povo de tantos séculos de vida comum e tão prodigioso destino, pode viver sem uma imagem *ideal* de si mesmo. Mas nós temos vivido sobretudo em função de uma imagem *irrealista*, o que não é a mesma coisa. Sempre no nosso horizonte de portugueses se perfilou como solução desesperada para obstáculos inexpugnáveis a *fuga* para céus mais propícios (LOURENÇO, 2015, p. 51, grifos do autor).

O uso de “fuga” neste ponto levanta duas questões. A primeira, uma referência, por exemplo, às navegações ou a forte emigração presente em diversos momentos históricos do país. A segunda, a ideia de fuga da realidade, como anunciada pelo próprio Lourenço e também por Saraiva, anos depois. Esta última ideia é reafirmada na sequência de seu ensaio em diferentes momentos, quando o filósofo afirma: “Portugal tornou-se de novo *impensável e invisível* a si mesmo” (LOURENÇO, 2015, p. 53, grifos do autor); ou quando declara: “Faz parte do núcleo mais tenaz da nossa imagem mítica a ideia de que somos um povo de *sonhadores*. Nada menos exacto” (LOURENÇO, 2015, p. 56, grifo do autor).

Os tópicos de fuga e de irrealidade aparecem na leitura de Saraiva a partir de conjecturas históricas e geopolíticas, e de Lourenço nas observações do filósofo desencadeadas pelos três traumas que enumera, de natureza histórico-políticas. Alinhados, os estudos descortinam uma forma de estar/ser português, uma forma de viver, de experienciar o país em uma geografia com história, como Doreen Massey indica. Os dois casos convergem para uma irrealidade do presente que condiciona a leitura do que ocorreu (o caso de um passado, que é idealizado) e na projeção de o que pode acontecer (o caso de um futuro, que *será* glorioso).

Miguel Real, em seu ensaio *Portugal. Ser e representação*, busca analisar três diferentes propostas do século XX de centros históricos imaginários para Portugal, dentre eles os desenvolvidos por Saraiva e por Lourenço. Real entende “centro histórico imaginário” como um mito fundador – ou refundador – de um povo, que figura em

discursos como a literatura, a historiografia e a antropologia. Esse eixo funcionaria como uma “espécie de carta de alforria histórica que permite a singularização desse povo, bem como, por consequência, recorta a sua identificação no concerto das nações” (REAL, 1998, p. 18).

António José Saraiva e Eduardo Lourenço, como proponentes de um diagnóstico acerca de praticamente 800 anos de Portugal, afastam-se da postura de outros dois autores analisados por Real. Aqueles não encaram o país como predestinado, por meio de concepções providencialistas e messiânicas, como é a proposta de Agostinho da Silva (ao sugerir interpretações sagradas para momentos históricos portugueses) ou de Teixeira de Pascoais (ao apresentar o espírito glorioso da “alma lusíada”). Esses dois últimos teriam como eixo paradigmático ou centro histórico imaginário a I Dinastia Portuguesa. De maneira sintética, o centro histórico proposto por Lourenço seria o das relações entre Portugal e a Europa (organizadas pelo trio de traumatismos); já o de Saraiva seria o de Portugal como país ibérico em busca de uma Europa, centro histórico balizado pelo mito fundador da cruzada e pelo contramito do decadentismo. Nos dois casos, de qualquer maneira, o centro histórico é o de um país em busca da Europa, que se sente à parte dela.

Para Real, os centros históricos imaginários são “uma cristalização imaginária da movente e sempre contingente realidade social e política, e simboliza, enquanto conjunto de fixações imaginantes, a **forma mentis** de um povo” (REAL, 1998, p. 18, grifos do autor). As propostas de centros históricos de Lourenço e de Saraiva são importantes porque elas – assim como as outras apresentadas por Real – trazem em si uma leitura de *forma mentis* (em resumo, ideias de passado e desejos do presente) de Portugal e, conseqüentemente, uma *forma corporis* (a forma mentis manifestada em comportamentos) que existiria no país.

Com o intuito de sintetizar a *forma mentis* cultural portuguesa valendo-se desses dois autores, Miguel Real percebe uma personalidade portuguesa que se expressa em um *desajuste com a realidade*. O longo trecho a seguir é oportuno para explicitar e complementar o que foi elencado acima, tanto acerca do irrealismo prodigioso português (Lourenço), quanto sobre o complexo de ilhéu (Saraiva):

Alimentando-se imagetivamente do Outro (mouro, castelhano, índio oriental e ocidental, espanhol, francês, Europa) a personalidade cultural do português tem sido notoriamente desequilibrada, como acentuou E. Lourenço: ora auto-submerge-se nas suas ancestrais raízes

de cruzado evangelizador e marinheiro descobridor (possivelmente, um e outro revelam da mesma estrutura mental aplicada a domínios espaciais e sociais diferentes), erguendo-se posteriormente como povo iluminado; ora auto-humilha-se na comparação civilizacional com o nível atingido por outros povos e clama-se a si próprio como povo nulo e decadente; A. José Saraiva remete este desequilíbrio cultural para o eterno balanceamento do português entre a solicitação de ‘aventura’ e o ‘complexo de ilhéu’, a primeira nascida do Espírito da Cruzada, a segunda do isolamento de povo comprimido entre o mar e a larga Meseta Central Ibérica, habitada por aquele que ora nos ameaçava, ora nos complementava, ora conosco rivalizava (REAL, 1998, p. 152).

Essa *forma mentis* manifesta-se na *forma corporis*, que Real considera condensada em o que Saraiva observa como algumas feições portuguesas, como culto da dor, autoironia coletiva, religiosidade cristã e o próprio complexo de ilhéu: “o *estar onde não se está*, isto é, viver em um sítio e em um tempo com o corpo e noutra com a imaginação” (SARAIVA, 1995, p. 109, grifo do autor). Na interpretação conjunta dessas propostas, nesse modo de estar/ser estão conjugadas não só as características anunciadas pelo historiador, mas também a hiperidentidade *irrealista* e o *imobilismo* da alma citados por Lourenço (REAL, 1998).

Estagnado em seu isolamento, faltaria a Portugal oportunidade de uma comparação saudável com o outro, seja Espanha ou Europa, como se pode ver na ilha ibérica em *A jangada de Pedra*, por exemplo. Esse isolamento e desequilíbrio em relação à realidade é ponto-chave para, mais à frente, pensar a clausura doméstica das personagens em diversos romances, assim como para se observar a postura que esses solitários têm perante o mundo, ao outro.

Uma amostra possível dessa desconexão – esse *estar onde não se está* – é o exemplo de Lourenço acerca do colonialismo português. Para ele, no processo de compensação do trauma colonial, acabam surgindo respostas à realidade como o messianismo, o saudosismo, assim como uma percepção equivocada da vivência portuguesa nos espaços da colônia. Segundo o filósofo, esses espaços foram, com exceção a Goa, locais nos quais Portugal nunca foi realmente senhor. “Império” seria, assim, “nomenclatura extasiada de terras e lugares” (LOURENÇO, 2015, p. 45). A condição de Metrópole é irreal. O que constituía o Império Ultramarino não passava de espaço-corpo ficcional:

Inexistente como fonte de vivências capitais modeladoras da nossa *imagem corporal e moral*, o império português serviu no entanto para

lhe alterar, no plano ficcional, o caráter sensato. O Brasil, como a Índia durante uma época, como a África no final, acrescentavam-se, na imaginação do português cultivado (e por contágio nos outros), ao pequeno país para lhe dar *uma dimensão mágica* e através dela se constituírem como espaços compensatórios (LOURENÇO, 2015, p. 45, grifos do autor).

Essas atitudes observadas ao longo da história de Portugal podem, no contexto desta leitura acerca do país, ser resumidas por uma inclinação que o próprio filósofo destaca em “Portugal neste fim de milênio”, de *A nau de Ícaro*. Segundo ele, no país, há uma “propensão para nos pensarmos (e vivermos) como se estivéssemos numa ilha, como se o mundo inteiro não existisse” (LOURENÇO, 2001, p. 80). Essa é uma consideração importante sobre um traço da identidade portuguesa, e corrobora o que o arquiteto Juhani Pallasmaa trata em “Espaço, lugar, memória e imaginação”, sobre comunidades dividirem o mesmo espaço vivenciado: “coletividades e mesmo nações compartilham certas experiências de espaço existencial que constituem suas identidades coletivas e seu senso de união” (PALLASMAA, 2018, p. 24). Assim, Portugal pode mesmo ser *ou* ter sido vivenciado como ilha.¹⁵

3.2 DUAS ABORDAGENS DO SÉCULO XXI

Essas nuances presentes na cultura portuguesa são identificadas não só por estudiosos que se debruçam sobre centenas de anos de Portugal no século XX, como analisa Miguel Real em seu estudo. Alguns diagnósticos acerca da contemporaneidade do país, feitas no século XXI e que também retomam a longa história de Portugal, acabam salientando, direta ou indiretamente, o que poderia ser considerada a presença do *complexo de ilhéu*, como descrito por António José Saraiva. Essas ideias de irrealidade identitária (de si mesmo e/ou do outro, do país e/ou do mundo), presentes no pensamento do historiador português e no de Eduardo Lourenço, são também observadas nos ensaios de Lídia Jorge e de Gabriel Magalhães acerca de Portugal. Em seus estudos, esses pensadores também demarcam, por exemplo, uma variação

¹⁵ Se, para Portugal, o país é uma ilha e o restante do mundo pode não existir, uma perspectiva inversa também é observada ao longo da história europeia: é como se o país, muitas vezes, não existisse. Em *Portugal – Tesouro oculto da Europa*, Gilbert Durand afirma: “Portugal é como se fosse uma Ilha situada em parte nenhuma. É difícil de imaginar e medir o alcance do apagamento a que Portugal é sujeito” (DURAND, 2008, p. 152). Em todo caso, seja o ponto de vista explicitado por Lourenço, seja o explicitado por Durand, Portugal é uma ilha.

entre a megalomania e um sentimento de inferioridade do país.¹⁶

Essa oscilação valorativa de Portugal acerca de si mesmo aparece já no início do ensaio *Contrato sentimental*, de Lídia Jorge. Ao passar por diversos temas determinantes na compreensão do presente e na projeção de um futuro para o país, a escritora aborda questões como identidade, comunicação, língua, cosmopolitismo e mitos. O mote de seu raciocínio é a identificação de uma placa na qual Portugal é adjetivado como “lixo”. A partir disso, ela observa como está presente na identidade portuguesa uma contradição ontológica que oscila entre ver-se como lixo ou como herói conquistador, por exemplo. A atitude ideal para lidar com esse binarismo pouco produtivo seria ver-se com clareza, fora desse padrão:

Ou, por outras palavras, a colocação da peça na malha exacta ajuda a combater o tiquetaque pendular do nosso humor binário, oscilando entre o super-eufórico e o super-deprimido, quando falamos do nosso histórico privado. Um movimento pendular entre herói do mar e lixo a que somos tão votados (JORGE, 2009, p. 23).

Outra observação pertinente para se pensar o complexo de ilhéu é como, em seu texto, ela opta em excluir o país, e a Península Ibérica, do conceito de Europa Continental. Ao explicar sobre uma exposição acerca de Portugal e a Época dos Descobrimentos, salienta que o projeto “mostrava como as regiões periféricas do Sul da Europa tinham sido vanguarda no movimento de abertura ao Mundo, sublinhando o diálogo que então se estabelecera entre Portugal e a Europa continental” (JORGE, 2009, p. 23). Portugal está demarcado como fora do continente.

Já o ensaio *Como sobreviver a Portugal continuando a ser português*, de Gabriel Magalhães, apresenta uma leitura semelhante a de Eduardo Lourenço: há em Portugal uma imagem irreal de si mesmo. Depois de expor diversas características da sociedade portuguesa, tanto positivas quanto negativas, ao final de seu estudo, o escritor e professor de literatura apresenta claramente uma feição da cultura portuguesa

¹⁶ Há de se destacar que estudos como esses, que buscam autocaracterizar e diagnosticar Portugal, são profícuos no país. Nesse âmbito, a título de exemplo, pode-se sublinhar dois entre tantos casos que poderiam ser elencados, por seu considerável tom pedagógico: *Causas da decadência dos povos peninsulares* (1871), de Antero de Quental, e *A arte de ser português* (1915), de Teixeira de Pascoaes. O sociólogo Boaventura de Souza Santos chega a apontar, em *Portugal: ensaio contra a autoflagelação* (2011), que, de certa maneira, há inclusive um “excesso de diagnóstico” no país. Um dos diagnósticos mais contemporâneos exemplificados por Santos é o de José Gil, em *Portugal hoje. Medo de existir* (2007). A profusão de estudos acerca da identidade nacional – seu passado e sua possível reverberação no futuro – é destacada também por Onésimo Teotónio Almeida, em *A obsessão da portugalidade: identidade, língua, saudade & valores*. Lisboa: Quetzal Editores, 2017.

que pode ser alinhada também ao complexo apontado por António José Saraiva.

Para Magalhães, uma análise de manuais de história de Portugal deixa flagrante a miséria e as dificuldades que atravessam a existência do país, apesar de a imagem preponderante do senso comum ser a de uma nação de navegadores e de descobertas. O que se vislumbra, segundo ele, é um país que está constantemente em confronto com suas limitações: “Vivermos em déficit, em penúria, em bancarrota é o nosso estado natural” (MAGALHÃES, 2014, p. 145). No entanto, frente a isso, a reação portuguesa seria a seguinte:

Para ocultarmos este drama, estamos sempre a inventar sonhos - que são como a talha dourada de madeira carunchosa da nossa verdade. Estes universos oníricos servem-nos para não vermos as arcas vazias que temos diante do nariz. Embebedemo-nos de irrealidade, porque o Portugal objectivo que nos cabe não é fácil de encarar (MAGALHÃES, 2014, p. 145).

Segundo ele, a prática é tão comum que essa autoludibriação identitária é, ela mesma, auto-oculta para o português em seu mundo. Ou seja, uma espécie de obscurecimento que pode estar presente e do qual não se tem consciência da existência. Como exemplos históricos dessa presença ele cita o sebastianismo e a dita glória dos descobrimentos, questões também apontadas por Saraiva e por Lourenço. Para ele, isso é um hábito de autoilusão: “recobrimos com um verniz de sonho a aspereza da nossa realidade” (MAGALHÃES, 2014, p. 146).

Um exemplo mais recente dessa atitude estaria na leitura do professor de uma campanha de integração de Portugal à Europa: “De certa forma, a ideia de que somos europeus foi a última *espiral onírica* de nós próprios em que resolvemos projectar-nos. Resulta curioso ver o país todo, ou quase todo, envolvido nessa *ilusão*, negando a nitidez das nossas limitações” (MAGALHÃES, 2014, p. 146, grifos nossos). Novamente, vale frisar que essa atitude não é recente: como Miguel Real demonstra, esse pertencimento ou não à Europa, a ideia de ser europeu ou não, é um problema histórico de Portugal que aparece no cerne da formulação das propostas de Saraiva e Lourenço, por exemplo.

Ao mesmo tempo, Magalhães reconhece que os que tentaram de algum modo ir contra essa característica de irrealidade acabaram caindo, muitas vezes, no extremo do pessimismo, como o caso da Geração de 70. Para explicar esse binarismo dos portugueses em relação ao país, sentencia: “Somos *desequilibrados* na nossa relação

com a pátria: ou a exaltamos – ou batemos nela” (MAGALHÃES, 2014, p. 147, grifo nosso).

A Geração de 70, encabeçada por Antero de Quental, Oliveira Martins e Eça de Queirós, é o que Saraiva entende como o expoente maior do decadentismo, um “contramito”. O historiador assim o define porque o decadentismo opõe-se ao mito da cruzada (o de grandes feitos e glórias) e entende-se como uma resposta racional à história de Portugal, além de não possuir o caráter de justificação ou motivação de atos coletivos (SARAIVA, 1985). Para ele, na verdade, o contramito da Decadência surge para ocupar o vazio gerado pela dissolução da força do mito da Cruzada, que funcionou como signo regente da história portuguesa até meados do século XVIII. O historiador sintetiza essa ideia de *decadência* como uma manifestação da carência de um ideal ou como uma falta de propensão para justificar uma existência coletiva. Além disso,

Este mito da Decadência revela sobretudo que o mito europeu e “burguês” do Progresso não vingou em Portugal a não ser como ideologia particular de certos grupos profissionais e políticos [...]. Na consciência profunda do povo português o progresso foi visto como uma realidade própria dos “países adiantados”, isto é, da Europa, mas não como coisa sua (SARAIVA, 1985, p. 123, grifos do autor).

No entanto, Lourenço salienta que a Geração de 70 não abala a forte feição mítica da cultura portuguesa: “A mitificação desse povo – a vida compensatória para a sua não-vida concreta como actor da cena coletiva consciente dos direitos – não terminou com a Geração de 70” (LOURENÇO, 2015, p. 58). Para o filósofo, o ápice da mitificação ainda iria acontecer após o surgimento do grupo encabeçado por Quental: o período salazarista. De qualquer modo, Magalhães (2014), por exemplo, encara essa manifestação como uma face da tendência pendular da personalidade portuguesa.

Tanto para Lúcia Jorge quanto para Gabriel Magalhães, a relação de Portugal com a União Europeia é importante na observação das características listadas por ambos. Se para Magalhães, como apontado anteriormente, o processo de estabilização de Portugal na União Europeia explicita um ludibriamento da realidade, para a escritora portuguesa a relação com o bloco é tida como uma oportunidade para se lidar com esse mau hábito português.

Segundo Lúcia Jorge, a entrada na UE e a impossibilidade de se isolar no bloco

– afinal, há de se manter relações para se permanecer no grupo – força Portugal a desvencilhar-se do hábito de não encarar a realidade. A participação na comunidade, para ela, faz com que o país não consiga evitar os fatos em face aos desafios que surgem. Com obrigações formais no bloco que exigem responsabilidades, datas, metas, o país não pode, por exemplo, enveredar-se em providências messiânicas. Na UE, como frisa a autora, Portugal seguiria autônomo, mas não sozinho, isolado, escondido:

Quando entramos em dificuldade, agitamo-nos perante os olhos de todos, não podemos mais *sonegar a verdade*. Agora não nos escapamos mais de nós mesmos. Aquela mitologia da transferência da responsabilidade para o passado, para o lado, para o futuro, para o invasor, o traidor, esse subterfúgio acabou. Se a causa existe, existe em nós. Este banho de realidade pode continuar a causar-nos bastante engulhos, mas para já está a desenhar-nos um novo traçado para um novo destino (JORGE, 2009, p. 182, grifo nosso).

No entanto, esses momentos geopolíticos importantes – de ruptura em relação a algo ou de adesão e permanência a uma situação – não necessariamente têm resultado nessa tentativa de uma consciência mais acurada da autoimagem portuguesa. Eduardo Lourenço considerava o período posterior à Guerra Colonial propícia a isso, mas em sua percepção essa quebra de hábitos não se realizou:

Treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência *um traumatismo profundo* - análogo ao da perda da independência - mas a um repensamento em profundidade da *totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo*. Contudo, todos nós assistimos a este espetáculo surpreendente: nem uma nem outra coisa tiveram lugar (LOURENÇO, 2015, p. 46, grifos do autor).

A condição de isolamento de Portugal e os respectivos diagnósticos foram, até este ponto, delimitados principalmente em relação à Europa, com a Espanha como que se interpondo entre Portugal e o bloco europeu. Mas o mar é outro fator do isolamento, e ele revela também outras facetas do complexo de ilhéu.

Anos antes de a publicação de *A cultura em Portugal*, Saraiva publica a crônica “A volta da ‘mitologia do estrangeiro’”, em 1969, texto no qual explica também essa condição de ilha na qual Portugal está tomado. Além de mencionar o espaço geográfico semidesértico que separa Portugal da Espanha, ele fala da relação de

desconfiança que o país mantém com o vizinho, que pode ser observada também em *A jangada de pedra*. Nessa crônica, é interessante destacar uma síntese que Saraiva faz acerca do isolamento causado pelo mar:

Mas desde que deixámos de ser o cais da Europa e que as relações ultramarinas rarearam, o Atlântico tornou-se também para nós um espaço vazio e insonoro, sinónimo de um passado, que por sua vez se tornou também mítico. [...] O trágico é que a experiência atlântica não foi substituída por uma experiência europeia” (SARAIVA, 2004, p. 355).

Essa relação do ilhéu com o mar é destacada por Fischer também. Fisicamente, apesar de ter o poder de isolar, o mar é também o elo da ilha com o mundo: além de prover parte do suprimento alimentar, é por onde o comércio e outras ligações com o mundo podem se desenvolver. Essa ideia de mar como elo aparece também nos escritos de Vitorino Nemésio: “Oh, solidão das ilhas! [...] Entre nós e o mundo aquela porção de sal que torna incorrupto o aro da terra...” (NEMÉSIO, 1983, p. 71).

No entanto, além dessa relação prática, e até banal com o mar, um ilhéu verdadeiro mantém também o que seria um vínculo mítico com o mar: “um autêntico ilhéu compreende o mar como parte e componente da existência da ilha; o mar é a eterna fonte de recursos, o tesouro nacional do mito ancestral. Assim sendo, o mar também é ‘território insular’” (FISCHER, 2014, p. 332, grifo do autor).

Nessa relação da identidade portuguesa com o mar, que inclui o mito das navegações, cabe acrescentar uma observação de Lídia Jorge sobre uma propaganda do Ministério da Economia de Portugal. Na peça publicitária, no lugar do nome do país, foi utilizada “uma perífrase de matriz geográfica, *Europe’s West Coast*” (JORGE, 2009, p. 165). Essa publicidade faz com que a sua reflexão siga para duas direções: a primeira, na reiteração de um mito; a segunda, em uma ideia de abertura que o supera. No entanto, as duas acabam convergindo no campo do complexo de ilhéu.¹⁷

Em um primeiro momento, a romancista acredita que o *slogan* trazia em si uma ideia de *evasão*:

¹⁷ Uma das imagens mencionada pela autora está em: FARNER, Eric. “Portugal Polishes Its Image as the ‘West Coast of Europe’”. *The New York Times*, 20 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/12/20/business/media/20adco.html>>. A campanha, realizada pela agência publicitária BBD, conta também com uma série de retratos de personalidades do país, cujos rostos fundem-se com o mar. Ver: COELHO, Alexandra Prado. “West Coast of Europe: Bem-vindos à Califórnia... com cachê”. *Público*, 22 dez. 2007. Disponível em: <<https://www.publico.pt/temas/jornal/west-coast-of-europe-bemvindos--a-california--com-cache-242513>>. Acessos em: 22 nov. 2018.

Se o mito é aquela fábula reduzida, presa a um lugar e a um tempo, e que serve para com ele nos identificarmos, ou para com ele interiormente discutirmos, assumo que foi bem achado. *Europe`s West Coast* funciona como uma espécie de regresso à imagem gasta da *ocidental praia lusitana*, acrescentadas de novas razões práticas, e portadora de sugestivas associações (JORGE, 2009, p. 165-167, grifos da autora).

Esse primeiro apontamento diz respeito a uma forma de fuga da realidade, recorrendo-se à imagem de algo que, ou nunca existiu completamente – as ditas glórias insuperáveis das navegações e o decorrente Império –, ou algo que já não existe mais. Superada essa relação com o mito histórico, a que o cartaz publicitário remetia em uma primeira leitura, Jorge propõe uma interpretação que convoca novas relações que poderiam reconstruir a dinâmica de Portugal com a Europa, a fim de superar a ideia de pequenez do país:

Ao definir-se como *costa*, palavra que poderia à primeira vista restringir a sua dimensão, pelo contrário, alarga-a [...] Uma *costa ocidental*, que na sua qualidade própria se mantém solta para fazer alianças e estabelecer diálogos com os países atlânticos e todos os outros da sua preferência (JORGE, 2009, p. 167, grifos da autora).

Ela acredita que isso é uma “questão de essência”, e não de publicidade somente. Neste ponto, nessa expressão usada por ela, tanto a recorrente leitura mítica como a nova geopolítica proposta pela autora remetem novamente a discussão para o complexo de ilhéu, já que *costa* e *ilha* têm, em seu imaginário, naturezas semelhantes, especialmente nesse contexto.

Essa correlação entre litoral europeu e a ilha pode ser explicitada por meio de uma observação de Domenico De Masi, no texto “Ecosistema”, presente em uma série de ensaios acerca da contemporaneidade, em *Alfabeto da sociedade desorientada*. Uma semelhança possível seria esta:

Predrag Matvejevic, autor daquele sublime breviário que é *Mediterrâneo*, escreveu que “a peculiaridade comum à maioria das ilhas consiste na espera daquilo que acontecerá”. A mesma propensão à espera é típica das zonas litorâneas, onde o horizonte marinho estende-se ao infinito, propiciando nostalgias, saudades, sonhos, esperanças” (MASI, 2017, p. 111).

O sociólogo lembra que, apesar de haver diferenças entre esses dois lugares

geográficos, os pontos convergentes são consideráveis. A posição do italiano é a mesma de Fischer: a de que ilha é uma *experiência*, e não uma condição intrínseca ao local, de mera formação geológica. De qualquer maneira, há uma correlação entre o espaço e a forma como ele é vivenciado: “Seja como for, todo litoral é uma oportunidade porque todo homem é uma aventura e toda ilha é uma experiência. Todo homem é uma ilha, organicamente ligada às outras ilhas naquele vasto arquipélago que é a humanidade” (MASI, 2017, p. 111). Desse modo, apontando para oportunidade de Portugal ser a Costa Ocidental Europeia, Lúcia Jorge tangencia, indiretamente, uma forma do país ser também ilha.

3.3 ILHA PORTUGAL EM PERSPECTIVA

Alguns diagnósticos acerca de Portugal – especificamente o de Eduardo Lourenço, mas em certa medida também o de António José Saraiva, Lúcia Jorge e Gabriel Magalhães – não são um ponto pacífico no que diz respeito a propostas de leitura de Portugal. Boaventura de Sousa Santos, seja em *Pela mão de Alice*, de 1994, ou em outro estudo mais recente, *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*, de 2011, destaca as limitações de interpretações que priorizam o aspecto mítico na análise do país. Em alguns momentos, no entanto, os próprios apontamentos do autor convergem para a ideia da presença de um complexo de ilhéu.

No ensaio “Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal”, de *Pela mão de Alice*, o autor afirma que esse tipo de interpretação de caráter mítico trata-se de um senso comum das elites culturais portuguesas e, além de poder ser aplicado a qualquer sociedade, diz muito mais sobre essas elites do que acerca de Portugal como um todo, de sua população geral. Curiosamente, sua análise aponta para algo como um complexo de ilhéu dessas elites que produzem esse tipo de discurso, e não de um complexo de Portugal em si. Para ele,

O excesso mítico de interpretação é o mecanismo de compensação do déficit de realidade, típico das elites culturais restritas, fechadas (e marginalizadas) no brilho das suas ideias. [...]

O excesso mítico da interpretação sobre a sociedade portuguesa explica-se em grande medida pela reprodução prolongada e não alargada de *elites culturais de raiz literária*, muito reduzidas em número e quase sempre afastadas das áreas de decisão das políticas educacionais e culturais (SANTOS, 2010, p. 54, grifo nosso).

Com essa afirmação, ele mesmo não descarta a existência desses mitos na sociedade e que, independentemente de reais ou aplicáveis, a sua presença pode ser, ela mesma, objeto de análise. Assim, o próprio estudioso entende esse discurso mítico reproduzido pela elite cultural como um fenômeno sociológico em si.

Já em *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*, o sociólogo retoma esse debate dos diagnósticos feitos pelas elites. Nesse segundo estudo, Santos não está necessariamente preocupado com o fato de a exegese ser verdadeira ou não, mas sim com uma tradição de entendimento que pode surgir a partir dela; ele alerta para uma propagação possível dos resultados desses diagnósticos tanto em Portugal quanto na zona colonial portuguesa (SANTOS, 2011).

Essas duas posições acima são significativas depois de tudo exposto anteriormente acerca da presença de um suposto complexo de ilhéu na cultura portuguesa. O argumento de Santos não o elimina, pelo contrário: ao se tomar a perspectiva do sociólogo, pode-se concluir que essa feição cultural pode ser, na verdade, um discurso recorrente, cuja proliferação é possível de ser demonstrada pela grande semelhança entre os diagnósticos acerca de Portugal e de sua autoimagem como nação.

Independentemente de o complexo ser aferível ou não, de ser somente um discurso ou não, cabe aqui um questionamento. Primeiro, tanto as observações de Saraiva (1985) quanto as de Lourenço (2015) incluem a literatura como campo de estudo dos fenômenos que os autores buscam descrever; segundo, Santos (2010) entende as interpretações míticas como provindas de uma elite de matriz literária. Tendo isso em vista, a seguinte pergunta é pertinente: em que medida esse discurso pode ser observado, ou mesmo reverbera, na produção literária do século XXI em Portugal? O ponto a ser examinado não é a falibilidade dele, e sim uma possível presença, repercussão, em algum medida, em uma determinada parte da produção cultural do país.

De volta ao estudo de Santos, é oportuno notar que a interpretação que ele faz acerca de Portugal em *Pela mão de Alice*, como o país sendo uma “cultura de fronteira”, está agregado por Miguel Real aos diagnósticos de Saraiva e Loureço sobre Portugal:

Nesta tentativa de encontrar uma “Forma corporis” do povo português chegámos a uma conclusão, que pensamos estar suficientemente fundamentada: a sua virtualidade mais forte é a de **ser o que não é** ou, nas palavras de A. José Saraiva, “está onde não se está”. Esta

asserção encontra-se igualmente de acordo com a tese de Boaventura de Sousa Santos sobre a “cultura de fronteira” do português e com a de Eduardo Lourenço sobre a “hiperidentidade irrealista” do povo português (REAL, 1998, p. 179, grifos do autor).

Essa cultura de fronteira corresponderia ao efeito do caráter semiperiférico de Portugal no contexto das relações coloniais, nas quais era metrópole das colônias, porém subserviente a uma metrópole maior, a Inglaterra, por exemplo. Para Santos essa condição é axial na identidade portuguesa: “O facto de Portugal ter sido, durante muitos séculos, simultaneamente o centro de um grande império colonial e a periferia da Europa é o elemento estruturante básico da nossa existência coletiva” (SANTOS, 2010, p. 65). O país considerava-se grande em relação às colônias, mas era inferiorizado (ou inferiorizava-se também, como sinalizam Saraiva e Lourenço) em relação à Europa, especificamente a outras metrópoles como França e Inglaterra.

Outras posições de Santos podem ser alinhadas ao debate sobre o complexo de ilhéu, como algumas contidas na coletânea *A cor do tempo quando foge*. Em “O fim da imaginação do centro”, texto de 2002 acerca do processo de integração de Portugal à União Europeia, ele aponta para um falso “discurso de centro” propagado pelo Estado Português. Esse discurso ocultaria não só a condição de desenvolvimento intermediário de Portugal, e assim as especificidades dos problemas portugueses, que são diferentes dos países realmente de centro da UE, como Alemanha e França; ele ocultaria também, devido a essa condição portuguesa, a ausência de uma prática governamental que corresponderia às devidas necessidades do país. Para ele, a situação gera um *retrato distorcido da realidade* portuguesa: “Daí a discrepância muito acentuada entre o país oficial retratado pela imaginação do centro e o país não oficial que vive na pele a distância entre essa imaginação e a vida real de todos” (SANTOS, 2014, p. 326). Nesse trecho, está destacada a presença de uma autoimagem *irrealista*, mesmo que por parte do país.

Como em textos anteriores, Santos discorre sobre os polos formados pela classe dominante e o povo, mas fecha com um diagnóstico geral da população, que corresponderia a um chamado a Portugal. Juntos, interpretação da situação e convocatória alinham-se bem com o complexo de ilhéu identificado por Saraiva: “Nos próximos tempos, a sociedade portuguesa vai debater-se dilematicamente entre experiência fictícia e a aspiração utópica de uma centralidade que, de uma ou de outra forma, tanto nos pertence quanto nos escapa” (SANTOS, 2014, p. 327). O que é isso senão

o estar onde não se está?

Sobre o excesso de diagnóstico pessimista acerca de Portugal, Santos chega a afirmar na crônica “O otimismo trágico”, de 2006, que há entre os diversos estudos uma predominância de análises essencialistas, psicologizantes, nas quais Portugal aparece tomado de características negativas. Para ele, “As interpretações essencialistas sobre a sociedade portuguesa, que a consideram fechada, tendem, elas próprias, a ser fechadas, não deixando brechas por onde se possa pensar o futuro de modo não suicida” (SANTOS, 2014, p. 453).

Esse não é o caso do complexo de ilhéu. Para ilustrar isso, vale destacar alguns alertas de Saraiva acerca do complexo de ilhéu. O historiador destaca o seguinte sobre os diferentes traços que identifica na cultura portuguesa: “Essas manifestações estão relacionadas com o complexo de ilhéu, mas não quero com isto dizer que o espírito português seja um resultado da geografia, mas sim que reagiu de determinada maneira aos limites geográficos” (SARAIVA, 1985, p. 87). Além disso, como já mencionado, ele frisa no início de seu estudo que o complexo é uma nuance, uma “feição” da cultura portuguesa, e não uma determinante em si mesma ou uma característica totalizadora de Portugal, apesar de ser muito significativa.

Outro alerta aparece na crônica “Portugal emparedado”, de 1983, póstuma ao *A cultura em Portugal*: “O isolamento em si não decide do nosso destino: quem decide do nosso destino somos nós. Mas é um desafio, obriga-nos (ou devia obrigar-nos) a reagir, a vencer o obstáculo – ou a deixar-nos vencer por ele” (SARAIVA, 2004, p. 704).

Apesar de determinante, a ideia de Portugal como ilha que é construída por Saraiva, e que em certa medida é corroborada por outros autores, não leva só em conta o prisma geográfico. Outros aspectos estão interligados e há uma previsão para outras atitudes *apesar* dessa. Além disso, afinal, geologicamente, Portugal não é uma ilha. A proposta do historiador português leva em conta a existência de um Portugal-ilha que é um espaço vivenciado e relacional: experienciado em relação à Europa, em relação à Espanha, em relação ao mar, e não necessariamente por todos os portugueses, o tempo todo.

Como Massey (2008) destaca em sua abordagem relacional do espaço, a leitura do *lugar* – uma casa, uma cidade, um país – pode desenrolar-se como uma confluência de trajetórias. Isso não exclui, no entanto, o *lugar* como um espaço que pode conter disputas narrativas, como a própria cientista prevê. A narrativa, ou o discurso

do complexo de ilhéu, não é única ou a verdadeira: ela é uma das que competem para a definição desse *lugar* Portugal. Além disso, uma homogeneidade total na caracterização do país, como Saraiva alerta no início de seu estudo, é inconcebível. Isso também é observado pela cientista política do seguinte modo:

Não pode haver suposição de coerência preconcebida ou de comunidade ou identidade coletiva. Em vez disso, o acabar juntos [*thownto-gheterness*] do lugar exige negociação. Em flagrante contraste com a visão de lugar estabelecido e preconcebido (MASSEY, 2008, p. 204).

Essa negociação pode ser exemplificada, pelo menos no campo teórico, pelo questionamento de Boaventura de Sousa Santos sobre os discursos que tendem para o aspecto que ele considera mitológico acerca da cultura portuguesa. A abordagem dele parte de outros pressupostos, e conseqüentemente os resultados tendem a ser diversos, apesar de sua narrativa acerca de Portugal confluir, em certa medida, inclusive com o complexo de ilhéu.

Essa conexão entre espacialidade e identidade é, de qualquer modo, fulcral, e Massey (2008) dá destaque para a existência de passados com geografia. Assim como acredita em espaços relacionais, ela também acredita em identidades relacionais, estas últimas não dissociadas de uma concepção de espaço. Assim, no vínculo entre espacialidade e identidade, ela prevê inclusive, sumarizando ideias de diferentes autores, a existência de *passados geográficos*:

As identidades são relacionais em forma que são *espaço-temporais*. Estão, sem dúvida, estreitamente ligadas com “as narrativas do passado” (Hall, 1990, p. 225) e são constituídas por recursos que “herdamos” (Gilroy, 1997, p. 341), mas não somente, de fato, esses próprios passados têm uma geografia, como também o processo de construção de identidade está “em processo” *agora* (Gatens e Lloyd) (MASSEY, 2008, p. 271, grifos da autora).

Confluir essas questões geográficas, históricas, políticas, culturais e até psicanalíticas (como a proposta de Eduardo Lourenço de traumas e recalques) possibilita olhar para o espaço português para além do espaço físico, o delimitado pelo mapa e pelos postos de fronteiras. Essas abordagens permitem vislumbrar *um* espaço vivido. Espaço esse que pode abarcar também uma *imaginação geográfica* ou um *passado geográfico*, mencionados por Massey, que se manifesta, por exemplo, em *A jangada de pedra* tão explicitamente. Em que medida esses dois aspectos espaciais

estão presentes em romances do século XXI cujo tema, temporalidade e, principalmente, a espacialidade são tão diversos dessa narrativa de José Saramago?

Outra perspectiva acerca da ideia do componente geográfico na identidade é condensada por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*:

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginárias” (1990): suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de “casa/lar”, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos nacionais mais amplos, mais importantes (HALL, 2015, p. 41, grifos do autor).

Levar em consideração essa abordagem de Massey e de Hall em diálogo com o complexo de ilhéu é um modo de usufruir, por exemplo, de um dos ganhos dos Estudos Culturais na interpretação literária. Em *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão aponta o seguinte:

A politização da noção de teoria pode significar, entretanto, que também a noção de espaço se politiza. Essa dupla politização se dá quando se concebe o espaço segundo o parâmetro de suas definições identitárias, o que corresponde a deslocar a visão empirista de espaço, sem contudo negá-la. Mediante o enfoque nas identidades, que se definem na interação de subjetividades individuais e referências coletivas, o tratamento do espaço não prevê que se dissocie de sua materialidade uma dimensão intensamente simbólica (BRANDÃO, 2013, p. 31, grifos nossos).

Essa dimensão apontada é importante quando se trata de Portugal, como Lourenço destaca em “Portugal neste fim de milênio”, de *A nau de Ícaro*. Segundo o filósofo, não se pode negar a propensão mítica da identidade portuguesa, “uma nação de forte identidade simbólica como a nossa” (LOURENÇO, 2001, p. 81).

Todas essas propostas revelam um espaço-identidade, ou identidades cuja ontologia está indissociada do espaço; da mesma forma, as personagens estão sumariamente conectadas ao espaço da narrativa. Hall afirma que as identidades mantêm uma relação profunda com os processos de representação, e que diferentes moldes de relação espaciotemporais geram efeitos em “como as identidades são localizadas e representadas” (HALL, 2015, p. 41). Conseqüentemente, volta-se à pergunta de certo modo já feita anteriormente: a presença do complexo de ilhéu na cultura

portuguesa pode gerar que tipo de representação de espacialidades e de identidades na literatura, por exemplo?

Como se observa em *A jangada de pedra*, o romance pode ser profícuo na manifestação dessa dimensão simbólica da identidade que está *com* e também *além* do espaço, e a literatura aparece como um dos campos com os quais Saraiva e Lourenço sustentam seus estudos (campo esse que, nas abordagens elencadas nesta tese, em certa medida, não é explorado por Santos). O que Miguel Real diz acerca da função desse produto cultural na investigação de Lourenço é válido também para esta proposta de leitura de romances portugueses:

A ficção surge, assim, como o terreno privilegiado da conscientização da imagem que sobre nós fazemos, num processo autognóstico que, liberto da pretensão à objetividade científica ou à universalidade filosófica, e mesmo liberto da consensualidade política, espelha determinantemente os *sintomas* e os *sinais* por que culturalmente a história vai se desenvolvendo e cristalizando (REAL, 1998, p. 66, grifo nosso).

Gilles Deleuze, no já mencionado ensaio “A ilha deserta”, acredita que, na verdade, a ideia de ilha deserta não é nem real, nem mitológica e nem geográfica, ela é imaginária. Para ele, “A literatura é o ensaio que procura interpretar muito engenhosamente os mitos que já não são compreendidos, porque já não se sabe sonhá-los nem reproduzi-los” (DELEUZE, 2006, p. 20). Em algum nível, não é esse o trabalho que *A jangada de pedra* faz, condensando centenas de anos de história e mitos em sua trama de ilha ibérica em jornada ao mar?

Em “Portugal emparedado”, ambigualmente, na abertura do texto, Saraiva evoca o caráter deslocado e/ou estranho do ilhéu:

Portugal, como se sabe, é o País mais excêntrico da Europa, isto é, o país mais afastado do centro. [...] Além de país *excêntrico*, *isolado*, *sozinho*, Portugal é uma região geográfica que não faz falta a ninguém excepto aos próprios habitantes. Esta é uma condição geográfica, económica, política e cultural (SARAIVA, 2004, p. 703, grifos nossos).

“Excêntrico” concentra bem várias características que podem ser ligadas ao complexo de ilhéu: o isolamento, a aventura pela imaginação, o exílio, a deformação da realidade, a estagnação, a precariedade, a claustrofobia. É justamente sobre portugueses excêntricos autoenclausurados em casa que um grupo de romances

portugueses publicados depois do ano 2000 tratam ou, no mínimo, em alguns casos, não deixam de mencionar.

A ilha, no entanto, não está figurada como em *A jangada de pedra*, e os ilhéus não serão um povo cujas relações históricas com a Europa estão necessariamente explicitadas. Se nessa *imaginação geológica* de Saramago está presente, junto com o tempo e o espaço, uma geografia com uma história, o que se verá a seguir é essa imaginação refigurada no espaço da casa. No romance destes primeiros anos do milênio, as características do ilhéu irão aparecer não quando Portugal está na condição de ilha, mas sim quando a personagem portuguesa está isolada em seu lar. O ilhéu vai revelar-se quando a ilha não é mais delimitada pelo mar, mas sim pelas paredes da casa. Nesse espaço vivenciado, mais do que uma geografia, há talvez uma arquitetura com história.

Ao final do romance de Saramago, Roque Lozano, uma personagem secundária, quando interpelado por Joana Carda acerca de que caminho seguia, responde: “Agora volto para casa, não será por tanto andar a terra às voltas que ela deixou de estar no mesmo sítio, A terra, Não, a casa, a casa está sempre onde estiver a terra” (SARAMAGO, 2006, p. 274). Essa indissociação entre a casa e a terra, uma ligação ou mesmo equivalência viável entre a casa e o país, é um caminho possível para observar um tipo de espacialidade e de identidade no romance deste início de século. A casa vai ser o microcosmo que pode revelar um modo de ser, uma nuance presente na cultura portuguesa.

Com toda sua potencialidade para manifestação do individual e do social, a casa aqui é tomada como um *dispositivo* para se ler o romance português. Segundo Giorgio Agamben, em “O que é um dispositivo?”, esse conceito operativo pode se referir a “qualquer coisa que tenha de alguma modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2005, p. 13). A casa é – não só nas narrativas nas quais características do complexo de ilhéu podem ser identificadas, mas em tantas outras – um dispositivo pertinente para se destacar alguns matizes históricos e culturais na produção ficcional portuguesa destes últimos anos.

Neste ponto, cabe sublinhar que o alheamento espacial das personagens, independentemente de sua forma, não é a única característica significativa que interessa nesta leitura. Os diversos habitantes isolados, cada uma à sua maneira, por meio de suas corporeidades, mentes e sociabilidades, revelam o que Eduardo

Lourenço destacou em Portugal como “prodigiosa imaginação”. Afinal, espaços delimitados e isoladores – por serem também espaços vivenciados – não restringem a ação ou mesmo a imaginação do ilhéu, podem ser inclusive propícios a isso. Como destaca Marie-Laure Ryan, na narrativa literária, “O espaço confinante ocasionalmente se transforma em um campo de descobertas sem fim, assim como a ilha de Robinson Crusoe” (RYAN (2014, s/n)).¹⁸

Na vivência do isolamento doméstico, as questões históricas, geográficas e políticas podem não aparecer ou ser discutidas diretamente no texto. O complexo de ilhéu, porém, está presente; de algum modo, ele desemboca nas narrativas. É possível afirmar que, no romance português do século XXI, uma casa, assim como Portugal ao longo de sua história, *pode* ser também uma ilha.

¹⁸ “Confined space occasionally turns into a field of endless discoveries, as does Robinson Crusoe’s island” (RYAN (2014, s/n)).

4 ILHÉUS DOMÉSTICOS

Um dos moradores do Edifício Atlântico, do romance *Debaixo de algum céu*, de Nuno Camarneiro, chega à seguinte constatação, que divide com a esposa: “– Ainda bem que temos portas e janelas” (CAMARNEIRO, 2013, p. 98). Manoela e Bernardino estão no litoral norte de Portugal, à beira-mar, quando uma tormenta se aproxima. Apesar da reação estupefata da companheira, ele prossegue, justificando que, sem um abrigo, pessoas expostas podem enlouquecer em um dia de tempestade:

há muitas doenças que começam assim, sabes? Algumas até da cabeça, malaqueiras e taradices, é por isso que os vagabundos e os cães são todos malucos, porque vivem a chuva e ao vento, têm as ideias às voltas, percebes o que estou a dizer? (CAMARNEIRO, 2013, p. 99).

A esposa, porém, contra-argumenta:

Mas já pensaste que se calhar é precisamente o contrário? Talvez precisemos mesmo do ar mexido, dos átomos e dos elétrões aos tombos, em vez disso fechamo-nos em casas e andamos a respirar ar morto e, se não somos loucos, somos tristes e deprimidos, nem sei o que é pior... (CAMARNEIRO, 2013, p. 99).

Essas observações do casal de *Debaixo de algum céu* revelam como uma posição espacial radical, na concepção deles, pode levar a um comprometimento da sanidade do sujeito. Em outras palavras, Manoela e Bernardino abordam o rompimento das dialéticas que envolvem a existência do sujeito no espaço. Otto Friedrich Bollnow trata da dialética do interno e do externo, em *O homem e o espaço*; Gaston Bachelard, da existente entre casa e universo, em *A poética do espaço*; e Yi-Fu Tuan, da dialética entre lugar e espaço, em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Em todas essas abordagens, resumidamente, o sujeito circularia e interagiria nos dois campos, que se interferem e que afetam o indivíduo; este, por sua vez, também agiria sobre eles.

Uma miríade de personagens pode ser apresentada para ilustrar a casa como um lugar de reclusão, de rompimento dessas dialéticas; personagens que se aproximam, em sua experiência espacial, da atitude descrita por Manoela. Em maior ou menor medida, com aspectos semelhantes ou diversos, questões relevantes acerca

da vivência do espaço da casa aparecem em *Vista da praia*, de José Couto Nogueira (2001); *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso (2002), *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá (2006); *o apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe (2008); *O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes (2008); *O ano sabático*, de João Tordo (2013); *Debaixo de algum céu*, de Nuno Camarneiro (2013); *O osso da borboleta*, de Rui Cardoso Martins (2014); *Os memoráveis*, de Lídia Jorge (2014); *Índice médio de felicidade*, de David Machado (2015); *Uma senhora nunca*, de Patrícia Müller (2016).¹⁹

Em todos esses romances, as dialéticas entre espaço e lugar, entre externo e interno, entre universo e casa estão talhadas total ou parcialmente, definitiva ou temporariamente. Nos textos, a casa tem um protagonismo irrefutável, e as personagens estão, no mínimo, tangenciando a loucura em seu isolamento.

Elas se isolam por diversos motivos, em diferentes tempos históricos, e vivem essa condição de modo diverso. Com o desenvolver desta proposta de leitura dos romances selecionados, em maior ou menor medida, todos os casos apresentam relações espaciais que aproximam a vivência da casa a uma ilha e o morador a um ilhéu.

“Ilha” aqui não em seu aspecto externo, superficial, de formação geológica ou mera localização geográfica, mas sim como aquele lugar cuja essência seria a separação, ruptura, isolamento, fratura, como trata Gilles Deleuze no ensaio “Causas e razões das ilhas desertas” (2006).²⁰ Por meio de uma breve apresentação das personagens, já é possível vislumbrar que o tema do isolamento é significativo na produção romanesca desses primeiros anos do século XXI em Portugal. Quando se elenca as características da casa e o modo como vivem nela, a experiência de ilhéu das personagens torna-se mais explícita. Além das personagens apresentadas a seguir, nos mesmos romances, há outras que têm o insulamento ou a solidão como traço significativo; há também nos textos um protagonismo do espaço da casa, explicitado por meio de reflexões acerca desse lugar na própria narrativa.

Uma das personagens que rompe as dialéticas espaciais está em *O osso da borboleta*. Paulo, o protagonista, vive recluso no sótão de um prédio de três andares, escondido por ser fugitivo da polícia, em uma cidade decadente do litoral português. O lugar não é um esconderijo temporário; ele o toma como local definitivo para sua

¹⁹ Datas de publicação original dos romances em Portugal. As citações referentes a alguns romances variam em relação a essas, tendo em vista que outras edições disponíveis foram utilizadas.

²⁰ Considerando também todas as nuances de espacialidade em uma ilha, como tratado no Capítulo 3.

vida: é a sua casa. O sótão é um local de reclusão do qual ele não pode sair, como vê-se na abertura do livro: “Nunca te metas num sítio de onde não possas sair sozinho, uma frase de homem que a mãe me ensinou. [...] Ou querias abrir as asas e fugir? Também eu, também eu e não posso” (MARTINS, 2014, p. 13).

Esse trecho anuncia uma constante do romance: a situação de autoapriamento de Paulo, mas também sua condição quase alucinatória, já que a citação corresponde a um diálogo – um monólogo, na verdade – do morador com uma pomba capturada. O texto, que se alterna entre o monólogo de Paulo e o relato de um narrador onisciente, apresenta diversas marcas de isolamento ou de reclusão que envolvem a personagem. Sua tendência à reclusão pode ser notada, por exemplo, quando ele menciona uma espécie de repulsa em relação ao mundo:

Há uns anos experimentei o mergulho com escafandro. Acho que foi para lutar, cara a cara, com a crescente asfixia que – *a indivíduos mais sensíveis, para quem o mundo é uma alergia maior* – nos incha os pulmões durante o sono, numa esponja de água, até duvidarmos se estamos vivos ou, como disse o outro, se vamos acordar mortos (MARTINS, 2014, p. 218-219, grifo nosso).

Também no litoral – assim como o solitário de *O osso da borboleta* –, em *Vista da Praia*, quatro amigos resolvem dividir uma casa que funciona como um mundo à parte, no Portugal pré-Revolução dos Cravos. O lugar, onde as personagens transitam com seus respectivos parceiros ou outros amigos e discutem arte e cultura, abriga também Santiago. Com pouco mais de 30 anos, ele passa a sair cada vez menos de casa, onde vive financiado por uma pensão provinda do falecimento dos pais.

O seu isolamento é exposto no texto tanto por meio de comentários do narrador onisciente quanto por intervenções de outras personagens e do próprio Santiago. Uma das locatárias da casa interpela-o: “– E tu, continuas sem sair daqui? Não foste a parte alguma?” (NOGUEIRA, p. 2003, p. 20). Em outro momento, Santiago afirma sua posição: “Sabes bem que essa casa me custa muito pouco. *E nunca saio daqui*; as minhas despesas pessoais são mínimas” (NOGUEIRA, 2003, p. 61, grifo nosso).

Em determinado momento, Santiago argumenta que não sai da residência devido a um desencanto com a sociedade na qual vive. Essa justificativa para retirar-se em casa aparece também em *Índice médio de felicidade*: Xavier, amigo do protagonista e narrador do romance, Daniel, não sai de casa há mais de 12 anos. O discurso é dirigido ao amigo em comum que os dois portugueses possuem: Almodôvar, preso

por ter assaltado um posto de gasolina e, que, na prisão, aparentemente decide não se comunicar com ninguém que está fora. Sobre Xavier, o enclausurado em casa desde o final da adolescência, Daniel especula:

A depressão de Xavier veio de lado nenhum. Como se ele a tivesse inventado. Nunca te disse isto, mas acho que ele inventou esta personagem – o miúdo triste de cabelo grisalho, olhar vago e cigarro a arder entre os dedos, os desenhos tão lúgubres nos cadernos, uma desesperança eterna em tudo a sua volta, um ar de suicida iminente –, eu acho que ele não se sentia seguro da sua identidade e assumiu essa personagem negra e depois gostou, ou habituou-se, ou perdeu-se nela. [...] E a ausência de qualquer noção de futuro (MACHADO, 2016, p. 18-19).

Essa constatação do narrador é importante porque, assim como Xavier, outros retirados em casa assumirão algumas das características que ele apresenta: uma desilusão ou um desencanto, um alheamento, ou mesmo um aspecto que revela certa decrepitude, seja física ou mental. Durante todo esse tempo recluso, além de receber pessoas para tatuar aranhas nelas, Xavier trabalha como programador em casa: administra uma rede social na qual pessoas podem requisitar e oferecer ajuda, e também computando e teorizando sobre um possível índice de felicidade. Uma de suas raras incursões no mundo externo à casa preocupa o amigo:

Imaginei como é ser o Xavier, arrastar os pensamentos que ele arrasta, sentir o coração disparar ao mínimo distúrbio na realidade em redor. Imaginei viver doze anos fechado numa casa, por medo, ou aversão, ou simples desinteresse – nós não sabemos ao certo, pois não? Imaginei sair à rua depois de todo esse tempo de reclusão, o espanto, a força do mundo nos olhos, no peito (MACHADO, 2016, p. 37).

Em *Debaixo de algum céu*, de Nuno Camarneiro, também figura uma personagem reclusa ligada ao mundo digital. Em um prédio de muitos solitários, David, segundo o narrador – que se alterna no romance com as vozes dos diferentes inquilinos –, é o morador que “mais se esconde” (CAMARNEIRO, 2013, p. 26). Ele é contratado para trabalhar em casa para uma empresa de *software*, a PORVIR, para criar personagens digitais completas, autônomas, idiossincráticas. Elas seriam depois recrutadas para executarem trabalhos nas diferentes mídias, escolas e escritórios, por exemplo.

David considera sua situação irreal, fechado trabalhando na criação de um mundo povoado de pessoas imaginadas. Para ele, sua condição é de uma solidão

avassaladora, que compartilharia com os outros moradores do prédio da costa portuguesa:

Quando fui pequeno, o inferno era quente e fundo, cheio de gente má que ardia nesse avesso de céu. Mas afinal o inferno é frio e sem companhia. O inferno vai do rés do chão ao terceiro e cada um arde por si, as dores separadas por paredes e noite, danados todos um a um (CAMARNEIRO, 2013, p. 33).

Pode-se argumentar que, apesar de fechados em casa, Xavier e David estavam em contato com o mundo externo, estavam no mundo, via acesso à internet, por exemplo. No entanto, o acesso ao mundo virtual não descaracteriza o nível de isolamento deles. Em certa medida, eles seguem desprovidos dos desafios, impedimentos e resistências ao indivíduo que são propostos pelo externo, pelo espaço, pelo universo, em dialética com a paz e repouso do interno, do lugar, da casa. Em *Topologia da violência*, Byung-Chul Han explicita uma faceta do mundo virtual que interessa para pensar a espacialidade das personagens:

O mundo virtual é pobre em *alteridade* e em seu caráter *de resistência*. Nos espaços virtuais o ego pode se movimentar sem precisar lidar com o “princípio de realidade”, que seria o *princípio do outro e da resistência*. Nos espaços *imaginários* da virtualidade o ego narcísico encontra sobretudo a si mesmo. A virtualização e a digitalização estão fazendo desaparecer cada vez mais o *real*, que se faz sentir, acima de tudo, por seu *caráter de resistência*. O real é um *alto!* em seu duplo sentido; não provoca somente interrupção e resistência, mas também parada e recuo (HAN, 2017, p. 71, grifos do autor).

Sob essa perspectiva, David e Xavier, em casa, ainda estão isolados, desprovidos da exposição ao mundo, apesar de terem algumas incursões no espaço externo também.

Outra personagem parcialmente reclusa é Hugo, de *O ano sabático*. Assim como David, de *Debaixo de algum céu*, sua reclusão está ligada ao processo criativo; neste caso, de criação artística. Hugo, português até então radicado no Canadá – apresentado por um narrador heterodiegético na primeira parte do romance –, retorna a Portugal para um período sem trabalhar, com o objetivo de finalizar uma peça musical.

Em Lisboa, ele passa a nutrir o pensamento obsessivo de que sua ideia foi roubada pelo famoso músico Luís Stockman, e fecha-se cada vez mais em um apartamento pequeno, uma água furtada: “Sim, habitava num sótão” (TORDO, 2012, p.

91) – como Paulo, de *O osso da Borboleta*. No auge de sua obsessão, tendo como única companhia seu contrabaixo, Nutella, Hugo é descrito desta maneira:

Louco de solidão.

Dormiu alguns dias no chão. Não soube exactamente quantos. [...] Levantava-se, ia à casa de banho [...]. Depois regressava ao seu lugar, ao lado do Nutella, enroscando-se como uma criança ainda dentro do corpo da mãe, dobrado sobre si próprio, usando as mãos unidas como almofada.

Assim se passou muito tempo. Lá fora, a única indicação de vida era a luz que ia e vinha (TORDO, 2012, p. 121).

Outro artista enclausurado é Augusto, de *Todos os dias*. O romance, organizado em diferentes partes de um dia, apresenta a personagem que se fecha por meio do fluxo de consciência, da memória de seus familiares, após sua morte. A avó Cidinha considera-o “aquele que nunca de casa tinha verdadeiramente saído” (REIS-SÁ, 2007, p. 49). O irmão dirige-se ao primogênito e sentencia: “A ti, Augusto, tudo era permitido. Até a loucura, quando, obsessivo, te fechaste durante um ano no quarto e decidiste ser escritor. Tinhas pouco mais de vinte anos” (REIS-SÁ, 2007, p. 104).

O processo de isolamento foi gradual: primeiro em casa, e depois totalmente em seu quarto. A segunda fase foi a mais intensa, cujo fim foi a sua morte. A avó considera o seguinte:

A sua loucura foi mansa, no entanto. Fechou-se no quarto durante três meses a escrever, lavava-se de madrugada, quando todos dormíamos. Dormia de dia, durante todo o dia. Não existia mais casa na casa porque parecia já não existir mais em nós, como se nos preparasse para a sua ausência definitiva (REIS-SÁ, 2007, p. 202).

Outro caso de recolhimento na casa familiar, como o de *Todos os dias*, é o de *Uma senhora nunca*. Maria Laura – apresentada na primeira parte do romance – é uma mulher de família aristocrática cuja casa é seu principal domínio, como explicita o narrador onisciente desse romance, que está segmentado por anos cruciais na vida da personagem e de seus parentes. O local, que funciona como extensão de sua identidade, é onde ela exerce poder e onde se refugia.

A casa é o espaço, o reduto de sua integridade como mulher respeitada; é o lugar que tem para especular e imaginar acerca dos acontecimentos. Em um momento de crise, seu hábito de reclusão e a tendência a fantasiar ficam explicitados:

Ela não pode precisar se os acontecimentos existiram como ela os descreve. Mas terem sido como ela os descreve é necessário para manter uma mente fértil, limitada pelas quatro paredes de onde pouco saiu. As meninas decentes não saem de casa. As meninas decentes fantasiam a saída (MÜLLER, 2016, p. 21).

Casada com o primo Carlos, dividia com ele hábitos semelhantes: “Havia neles uma total simetria. Não só porque vinham do mesmo sítio, como porque partilhavam a mesma preguiça nervosa do dia a dia, *a mesma relação perversa com o mundo interno da casa de onde pouco saiam*” (MÜLLER, 2016, p. 42, grifo nosso). Após a viuvez, com o avanço da idade, juntamente com as mudanças sociopolíticas geradas com o 25 de Abril, Maria Laura fecha-se ainda mais em casa.

Outra casa cuja dinâmica é afetada pela Revolução dos Cravos e com personagens isoladas, de diversos modos, é a de *O arquipélago da insónia*. O romance é dividido em três partes, e nas duas primeiras a voz narrativa centra-se principalmente no caçula da família, um autista. Apesar de não estar de todo recluso nesse espaço central no texto, as ideias de reclusão e mesmo de aprisionamento aparecem de diversas formas na narrativa.²¹

A complexidade da espacialidade do chamado “Idiota” se dá não só pela sua condição psiquiátrica, mas também pela estrutura fragmentada do arranjo textual. Em todo caso, ao longo do texto, a ideia de isolamento e solidão no espaço da casa está presente. A casa é familiar, mas a legitimidade de sua pertença ao lugar é questionada com frequência. Reiterado constantemente, o local é uma “casa que apesar de igual quase tudo lhe falta” (ANTUNES, 2010, p. 10). O caçula é um estranho – na verdade, um bastardo – nesse lugar que não reconhece com precisão: “o meu pai sem se preocupar com a aveia, um estranho para mim como eu um estranho para ele semelhantes aos parentes dos retratos no que teimo chamar casa por não lhe achar outro nome, demasiado grande pra nós” (ANTUNES, 2010, p. 10).

Condição furtiva, reclusa ao seu modo e alucinatória, e também criminosa – como acaba sendo a de alguns desses isolados em casa – é a do inominado de *Campo de sangue*. A narrativa, organizada por capítulos que se alternam principalmente entre uma sala de espera claustrofóbica – na qual quatro mulheres aguardam

²¹ É relevante destacar que, no primeiro parágrafo de todos os capítulos da primeira parte, por exemplo, há uma marcação no espaço da narrativa que remete à casa familiar. Por essa razão, assim como por outros índices elencados, considera-se que ele está, em alguma medida, em casa (Cf. ANTUNES, 2010, p. 10, p. 23, p. 37, p. 53, p. 69). Já a segunda parte do romance parece corresponder, principalmente, à sua reclusão em uma clínica.

para depor acerca do protagonista – e a recuperação do passado desse homem, apresenta essa personagem que, ao contrário dos outros romances, está isolada fora de uma casa. O mentiroso – era “um inventor de factos” (CARDOSO, 2005, p. 163) – não pode habitar uma casa. No passado, no entanto, esteve praticamente recluso em uma, alegando não encontrar emprego, depois de casar-se com Eva, sua ex-esposa:

Eva esforçou-se muito em tudo, trabalhava de noite e de dia, ele andou por muitos empregos mas a maior parte do tempo esteve em casa, fechava as janelas e deixava-se lá ficar protegido dos outros, por ingenuidade pensava que os podia enganar desta maneira, ainda era um aprendiz na arte que veio a ter (CARDOSO, 2005, p. 164-165).

Anos depois – ainda com essa tendência à reclusão, porém sem casa – ele isola-se em diferentes locais, consumindo seu tempo entre o quarto de uma pensão e locais públicos. Em todo caso, apesar de conviver superficialmente com outras pessoas, o que se observa é a sua tentativa constante de fechar-se a todo custo, até por meio da suspensão do contato visual com os outros, com o mundo:

Com o olhar virado para fora conseguiu não ver ninguém mas ainda assim aborreceu-se por ter reparado nos borbotos da camisola da mulher que se sentou ao lado. Não queria ver nada mas isso só *era possível se ficasse fechado nele*, no escuro dos olhos fechados (CARDOSO, 2005, p. 152, grifo nosso).

Na maior parte desses casos – além de em romances cuja questão do isolamento de alguma personagem é bem periférica à narrativa em geral, mas significativa para esta leitura, como em *o apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe, e em *Os memoráveis*, de Lídia Jorge –, a casa deixa de ser o lugar a partir do qual os moradores se relacionam com o externo, não havendo a abertura para o mundo que Edward Relph sinaliza em “Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de Lugar” (2014). Ela passa a ser um mero local de isolamento: a função primordial de local de refúgio para o ser está, desse modo, radicalizada pela forma como esses moradores passam a experienciar o espaço da casa.

As personagens que deixam de agir sobre o mundo externo – como observa-se em *Vista da praia*, *Todos os dias*, *o apocalipse dos trabalhadores*, *O arquipélago da insónia*, *O ano sabático*, *Debaixo de algum céu*, *Os memoráveis*, *O osso da borboleta*, *Índice médio de felicidade* e *Uma senhora nunca*, e mesmo no caso de *Campo de sangue* – abdicam ou estão impossibilitadas do conhecimento que decorre da

dialética entre a casa e mundo; conhecimento que surge do jogo entre o medo (recolher-se no ambiente interno) e a curiosidade (desbravar o ambiente externo), como destaca Bachelard (2008). Nos diferentes exemplos, à medida que mais dados do romance são elencados, pode-se observar que, com essa atitude, além da solidão, prevalece também um descolamento de algumas dessas personagens em relação à realidade empírica, a realidade que seria compartilhada com outros.

A decisão de ficarem fechados em casa, ou de simplesmente se isolarem, porém, não é a única característica que faz desses moradores ilhéus. Além do rompimento da dialética entre um espaço interno e um externo, razão que as deixam mais ligadas a um só dos campos espaciais, é preciso observar também o local onde as personagens decidem retirar-se.

4.1 A CASA DOS ILHADOS

Antes de se destacar com mais detalhes a maneira pela qual as personagens vivem em suas casas, é importante sublinhar as características atribuídas ao lugar onde as personagens se isolam. Nesse contexto, é pertinente retomar os quatro aspectos que, segundo Bollnow (2008), podem inicialmente delimitar a ideia de casa como um espaço de abrigo, refúgio, repouso e integridade do ser, em oposição ao espaço externo, um espaço de ameaça e desafios.

Primeiro, segundo o filósofo, esse espaço precisa conceder proteção contra as intempéries e a aproximação de estranhos indesejáveis. Esse traço básico, essencial, diz respeito a qualquer tipo de habitação, seja uma casa (qualquer construção que equivalhesse à construção arquitetônica), passando por um apartamento e, em casos de vulnerabilidade social, “qualquer canto modesto” (BOLLNOW, 2008, p. 140). Todos os ilhéus têm este abrigo, em alguma medida.

De maneira geral, o local onde as personagens se recolhem cumpre essa função de modo exemplar: afinal, a casa proporciona-os, fisicamente, a separação, o isolamento do restante do espaço que desejam ou ao qual estão condicionados. Não só isso, por ser um espaço sobre o qual possuem autonomia de ação, em casa, suas atitudes e emoções podem se manifestar desimpedidamente: nela, eles podem ser o que, nesta proposta, lê-se como ilhéu.

O segundo aspecto destacado por Bollnow (2008) é o de a casa ser um espaço habitado não por um só, mas também pelos entes que se destacam nas relações do

sujeito. Seja coabitando ou visitando, a casa é frequentada por aqueles que não são estranhos ao morador. Essa concepção é significativa porque a ideia de espaço vivenciado como proposta pelo filósofo é indissociada da ideia de um espaço no qual se interage com outros.

Ao longo de toda esta proposta de leitura – desde a apresentação das personagens destacadas, passando pela explicitação do lugar onde habitam, até a leitura da forma pela qual vivenciam a casa – pode-se observar que esse aspecto está muito limitado na vida das personagens. Em alguns casos, mesmo que por um determinado período, elas estão voluntariamente desprovidas de qualquer convivência; em outros, pode-se observar que é exatamente isso que elas não possuem em sua experiência. Há ainda os casos em que a solidão é tida simplesmente como uma condição existencial no mundo.

No conjunto dos romances aqui elencados, a ausência de convivência na vida das personagens está marcada pelo isolamento físico no qual se encontram; a própria qualidade de refúgio característica da casa facilita uma intensificação disso. No entanto, também será possível verificar que, em alguns dos textos, mesmo dividindo o espaço com outras pessoas, a convivência das personagens está limitada: elas seguem solitárias de diversas formas.

Já o terceiro aspecto que Bollnow apresenta são *as condições de habitabilidade*. Para cumprir sua função no espaço vivenciado do sujeito, a casa não pode prescindir delas. Dentre tantas, o filósofo destaca: a necessidade de ser um espaço fechado, com janelas e portas adequadas, que cumpram sua função; ter um espaço que seja propício às necessidades e bem-estar da pessoa; o local precisa ser preenchido, mobiliado, de modo que não gere ao morador nem a sensação de saturação, nem a de vazio; ter cores e luminosidade pertinentes; ser um espaço utilizável e utilizado, o que imprime vestígios de uma vida nele.

O quarto aspecto levantado – o último dos tópicos que Bollnow busca elencar para uma delimitação do espaço da casa como lugar de abrigo e proteção – trata das zonas intermediárias. Nessa sua caracterização da casa em contraponto com o espaço aberto, o filósofo considera todos os locais conhecidos pelos quais o sujeito transita – a rua, o bairro, a cidade – como mediadores dessa oposição “do dentro” e “do fora”, que existe na vivência do espaço da casa. Segundo ele, essas zonas proporcionam certa expansão à casa: “elas criam uma estrutura intrincada, sem, todavia,

eliminar o carácter permeável com que o interior da casa é separado do mundo exterior” (BOLLNOW, 2008, p. 140).

A partir do momento em que as diferentes personagens dos romances decidem fechar-se em casa, essas zonas intermediárias deixam de ser vivenciadas por elas. Com isso, a natureza da experiência *da* e *na* casa muda também: o lugar deixa de possuir essas zonas que são o entremeio da relação do sujeito com o restante do espaço não delimitado e conhecido por ele. Como já apontado, há um rompimento nas dialéticas espaciais cruciais à experiência do sujeito no espaço.

Uma maneira possível de observar a manifestação desses aspectos enumerados por Bollnow é através do destaque que *as condições de habitabilidade* possuem nos romances. À medida que elas são realçadas nos textos, os aspectos de refúgio, de convivência e de circulação nas zonas intermediárias são tangenciados também. Afinal, apesar de elencadas separadamente, elas são componentes intrincados na espacialidade do sujeito.

Uma das poucas casas com as condições de habitabilidade ideais nesta seleção de romances é a de *Vista da Praia*. Depois de mudar-se de Lisboa, Santiago passa a dividir o local com três amigos, onde se insula. A residência tem vista para a Praia do Guincho, em Cascais, e para a Serra de Sintra; segundo o narrador, o local pode se passar perfeitamente como uma “casa portuguesa” ideal: “A casa do Alto dos Cardais podia ter sido desenhada por Raul Lino – pelo menos é no estilo ‘Casa Portuguesa’ e data da década de 1940. ‘Refúgio da montanha’, neste caso de ‘campo e praia’” (NOGUEIRA, 2003, p. 54).

Em outro momento, a construção é apontada como um local de conto de fadas: “o grande espaço com paredes estucadas de branco e muitas madeiras tem um vago sabor da casa dos sete anões da Branca de Neve, versão Walt Disney” (NOGUEIRA, 2003, p. 175). No entanto, não só esse aspecto idílico da morada é destacado, mas também seu isolamento. Santiago, ao pensar sobre o local e a condição de Portugal em março de 1975, o que lhe vem à mente é a reclusão e a solidão do ambiente que o rodeia:

Agora, nestes anos de torpor e sacrifício – Santiago sente um arrepio pela espinha, ao pensar “sacrifício” –, a volta desta solidão do Guincho, crisa-se um país tenso. Há um isolamento, uma missão, muitas dúvidas. O Poder exerce-se numa época, o mundo a volta vive noutra. [...] A cabeça parece que vai explodir, mas não está a acontecer nada (NOGUEIRA, 2003, p. 14).

Neste e em outros casos, como será desenvolvido aqui, as relações entre a casa, o sujeito e o país são estreitas. De todo modo, nessa residência, Santiago pode encontrar-se, em certa medida, fora da realidade comum, a que todos dividem: “o que vale é que agora pode estar aqui, sentado, no meio de um dia de semana, a sentir a brisa e a pesar o cosmo, enquanto lá na cidade os comuns mortais enfrentam os desgastes do país real” (NOGUEIRA, 2003, p. 16-17). Nela, Santiago está segmentado do restante do espaço, e convivendo somente com quem e com as situações que deseja.

Isolamento é a característica ideal nas condições de habitabilidade do sótão de Paulo, de *O osso da borboleta*. Ao contrário da casa de bom aspecto que Santiago habita, Paulo mora no topo de uma edificação que considera “uma das mais estranhas do Bairro Novo” (MARTINS, 2014, p. 88). O sótão, lugar que ele designa de “meu território” (MARTINS, 2014, p. 92), é onde ele se refugia do mundo e dos que supostamente o perseguem.

A água furtada do prédio é uma casa propriamente dita, composta pelo que Paulo chama de quarto de brinquedos, um quarto de dormir, uma cozinha, uma espécie de banheiro e um corredor que os une. Além de alimentar-se de aves, ele sobrevive isoladamente devido a um estoque de grãos que adquiriu antes de fechar-se, e de água que consegue coletar da chuva ou roubar do apartamento vizinho. Paulo transformou um sótão abandonado em sua casa, em um refúgio definitivo para o restante da sua vida.

Apesar de estar em um prédio residencial, ele está fisicamente isolado da convivência com outros. Abaixo do sótão, há mais três pavimentos: no térreo mora Purificação, que mantém um jardim infértil; no primeiro andar, Irene e Álvaro, presos ao passado; entre estes e o sótão, um apartamento vazio corresponde ao segundo andar, que funciona como “um tampão certo para a *clandestinidade* cá de cima” (MARTINS, 2014, p. 31, grifo nosso). Ele possui um rádio da Segunda Guerra, que divide com seu território um aspecto furtivo: “Tenho amor ao meu rádio. É muito antigo. Tem um carácter clandestino como o sótão” (MARTINS, 2014, p. 86). Nas circunstâncias em que Paulo se encontra, a característica de insulamento do sótão faz com que o aspecto de proteção de uma casa seja cumprido de modo exemplar. Afinal, Paulo é um fugitivo.

O aspecto de reclusão da sua vida é reforçado pela falta de contato que o sótão possui com o espaço externo. Pela janela, Paulo sequer pode observar o mundo em seu refúgio. Ela é apenas “uma abertura tão oblíqua que só dá para o céu da cidade e para o jarrão da couve [no parapeito do telhado], mais nada” (MARTINS, 2014, p. 15). Para observar o que ocorre fora do prédio, precisa debruçar-se no parapeito, expondo-se; não o é possível de dentro de casa.

O que Bollnow (2008) nota sobre o uso de janelas e de portas no aspecto da habitabilidade não pode ser tomado de modo irrelevante. Elas estão destacadas nos diferentes romances; além disso, tanto suas funções físicas quanto as simbólicas estão relacionadas ao enclausuramento das personagens de algum modo. No final das contas, seus usos são meios de o habitante relacionar-se, de dentro de casa, com o mundo externo.

No espaço vivenciado, a janela possibilita que o mundo externo seja, do espaço interno da casa, observado; em segurança, pode-se vislumbrar o espaço da ameaça, da desproteção, reforçando, assim, o aspecto de refúgio e proteção que a casa possui (BOLLNOW, 2008). Não só isso, ela descerra a casa ao universo:

O pequeno espaço da moradia está inserido no grande mundo pela janela, e esta possibilita orientar-se neste mundo. Pela janela, vemos ao longe o céu e o horizonte (ou qualquer pedaço do mundo externo, no qual o horizonte, se não for visível, está invisivelmente presente) (BOLLNOW, 2008, p. 171).

Outra casa na qual as nuances da habitabilidade estão destacadas é a de *Todos os dias*. A casa da família, localizada numa vila calma em desenvolvimento é o local onde Justina e António, pais de Augusto, agora vivem sós. Ao longo do romance, esse lugar familiar – seus quartos, sala, cozinha, quintal e varanda – é construído como centro da experiência de todas as personagens do texto.²²

O quarto onde Augusto isolou-se não é lembrado pela mãe, Justina, pelas características físicas que possui, mas sim pelo tipo de experiência que abrigou, pelos

²² Vide itens 4.3 O estar só e 4.4 O ser e o estar em uma casa, uma ilha, por exemplo. Além disso, diversos trechos do romance poderiam ser destacados para ilustrar a importância desse espaço na experiência espacial de cada um dos familiares de Augusto. Como sublinha José Luís Giovanoni Fornos, em “Da memória individual à coletiva: notas sobre o romance português de Jorge Reis-Sá e Lídia Jorge”, acerca de *Todos os dias*: “No esquema familiar, a casa ergue-se como unidade das recordações. Tal espaço surge como lugar de memória, símbolo da permanência e da transitoriedade geracional. Local em que as lembranças se sustentam, servindo de elo entre o presente e o passado. A casa como elemento primeiro e último da identidade dos sujeitos” (FORNOS, 2017, p. 39).

vestígios de vida que deixou na memória dela. O cômodo, localizado no fundo da casa, é um local que evoca suas perdas. O lugar foi espaço de reclusão e de escrita para seu filho, mas também de morte: “o quarto onde ficou, no seu último ano, a Cidinha, onde sempre ficou o meu Augusto até morrer e dar lugar à morte da Cidinha” (REIS-SÁ, 2007, p. 21).

Já o pai, António, o outro morador restante da casa, relembra dessas duas perdas ao abrir a janela, diariamente: “Volto ao quarto, abro a persiana e olho o cemitério em frente. O cemitério está lá todos os dias da minha vida. Vai estar lá todos os dias da minha morte, também. Vejo-o e acordo beijando a minha mãe e o meu filho que lá me esperam” (REIS-SÁ, 2007, p. 39). É interessante notar como, nesse trecho, o espaço ao redor da casa – o cemitério vizinho – é tratado igualmente como local habitado na rotina diária de visualizá-lo. O cemitério figura, nesse trecho, como local habitado no presente, mas também no futuro de António.

Acerca dessa zona intermediária na vivência do espaço da casa, Marion Segaud, em seu apanhado *Antropologia do espaço*, sublinha o seguinte:

É possível que o habitat não se concentre em apenas uma célula, mas se componha de vários espaços, sequências de espaços que formam, para o indivíduo, unidade de residência. O que chamamos de espaço doméstico pode se declinar em diferentes lugares onde acontecem as atividades cotidianas (SEGAUD, 2016, p. 122-123).

No caso de António, a realização disso, no que diz respeito ao cemitério, dá-se, entre outros fatores, pela utilização da janela, e ademais pelo fato de ele visitar o lugar frequentemente. Em diversos momentos de *Todos os dias*, essa abertura da casa e o ato de olhar para fora são destacados não só pelo patriarca, mas também por outros familiares.²³

O contato da casa com o mundo externo pela janela é igualmente destacado em *O ano sabático*. Quando descrito na narrativa, o apartamento onde Hugo habita aparece relacionado ao elemento de solidão, e com a função da janela destacada:

Uma pequena janela dava-lhe acesso ao mundo e, durante grande parte do dia, mantinha-a aberta, embora chovesse constantemente e a água entrasse e formasse pequenas poças no parapeito. [...] sentindo nos ossos, a cada manhã, o frio que fazia nos apartamentos de

²³ Como pode ser observado, por exemplo, em REIS-SÁ, 2007, p. 15, p. 39, p. 86.

Lisboa sem aquecimento, a solidão da ausência de outros corpos (TORDO, 2013, p. 60).

A água furtada na qual vive – retificada no texto como sótão – corresponde ao quinto andar de um prédio. O lugar não lhe proporciona conforto: o apartamento cheira a mofo e a gás; de tão limitado o espaço, Hugo só consegue ficar em pé, ou colocar seu contrabaixo em pé, em um lado da casa; nem o chuveiro nem o vaso sanitário funcionam direito; além disso, a iluminação do local é ruim. Assim, as condições físicas de habitabilidade são precárias, ao se considerar o que Bollnow destaca acerca delas.

Um exemplo menor entre os diversos textos – devido à pouca quantidade de informações que o romance propicia –, mas significativo neste contexto para a abordagem de personagens isoladas em casa e as respectivas condições de habitabilidade do local, é o de Gregório Ferreira, de *o apocalipse dos trabalhadores*. A narrativa, que acompanha a vida das faxineiras Maria da Graça e Quitéria, apresenta também essa personagem reclusa.

Quando sua casa é apresentada no texto, a janela aparece também como meio de relação do enclausurado com o mundo externo. Essa forma arquitetônica prosaica em uma residência, que pode ser um detalhe no romance, é, no entanto, essencial no funcionamento do local como espaço vivenciado. Em *A terra e os devaneios do repouso*, Gaston Bachelard sublinha que a janela inclusive intensifica a dialética entre casa e universo: “A casa dá ao homem que sonha *atrás* de sua janela – e não há janela – atrás de sua janelinha, da lucarna do sótão, o sentido de um *exterior* tanto mais diferente do interior quanto maior a intimidade do seu quarto” (BACHELARD, 2003, p. 89, grifos do autor).

A casa que Gregório Ferreira herdou do pai é escura. Apesar de ser grande e ter muitas janelas, o patrão de 76 anos de Maria da Graça prefere manter o local fechado, sem contato com o mundo exterior. O próprio morador reconhece o lugar como escuro: “dizia-lhe o maldito, é melhor que leve os tapetes para lavar em casa. Precisam de muito sol para secarem e aqui é esta escuridão que se vê. e ela pensava, que não se vê, aqui não se vê nada” (MÃE, 2013, p. 11). Nesse tópico, a casa de Ferreira carece de condições de habitabilidade.

Quando está no local, a faxineira abre as janelas, interrompendo a clausura da casa: “a maria da graça abria as janelas e deixava entrar o ar novo da rua e sentia

que, quem ouvisse lá fora o pranto que por ali ia, haveria de pensar que eram gente louca, a ouvir música triste ao invés de fazerem por se alegrar” (MÃE, 2013, p. 25). A conexão da casa com o espaço externo, via janelas, é temida por Maria da Graça: a relação com o mundo que elas proporcionavam destacava para os de fora, na percepção dela, o aspecto excêntrico de Ferreira.

A percepção de Maria da Graça evoca algo ainda relativo a esse terceiro ponto da habitabilidade exposto por Bollnow. Para ele, o espaço da casa possui uma qualidade de inseparabilidade identitária com seu morador. Além das questões apontadas acima, relativas às condições físicas e à presença de vida no local, segundo o filósofo alemão, com a performatização da habitabilidade naquele espaço,

a habitação se torna expressão da pessoa que a habita, um pedaço dessa própria pessoa que se tornou espaço. [...] a habitação deve ser mais que a expressão de alguém, deve ao mesmo tempo refletir um longo passado se quiser transmitir às pessoas o sentimento de constância segura da vida. Isso requer tudo o que nela tem uma “história” (BOLLNOW, 2008, p. 162, grifo do autor).

O caso da janela em *o apocalipse dos trabalhadores* demonstra isso: o aspecto mórbido da casa, para Maria da Graça, concederia indiretamente, ou mesmo refletiria, um possível aspecto excêntrico a Ferreira. No entanto, um caso exemplar dessa relação profunda do morador com a habitação aparece em *Uma senhora nunca*.

A casa na qual Maria Laura vive é percebida pela criada Ó como um conjunto de compartimentos indissociados da mente da patroa: “Pensa que esta casa é uma sucessão de pequenos confinamentos recheados de matéria nobre. Ovos. Sucedem-se, idênticos no conceito, semelhantes na forma. Todos juntos, formam a cabeça de Maria Laura, que continua desarrumada” (MÜLLER, 2016, p. 17). Entre Maria Laura e o lugar não há só uma relação de posse, de ocupação, ou de espaço que contém e conteúdo. Da mesma forma que Bollnow (2008) aponta, a moradora e o abrigo são inseparáveis. A relação da patroa com o mundo é espacial: “A casa não era de Maria Laura, era a extensão de Maria Laura e da sua imaginação. Tudo dependia da vontade dela, que era infinitamente mais alargada que os ditames domésticos” (MÜLLER, 2016, p. 31).

Isso não diz respeito somente ao fato de ela ser uma mulher “do lar”, de controle formal sobre as atividades do local. Ela possui uma relação íntima com esse espaço, e o seu leito é seu centro interno na casa, camarim de um palco em que

exerce protagonismo. A cama, um centro interno a esse centro da casa – como destaca Bollnow (2008) – é apontada como um útero. Foi nesse cômodo que momentos cruciais de sua vida aconteceram:

O quarto é o palco do seu pecado. Culpa, antes de mais. No fim, sacrifício. Foi aqui que tratou do pai até a morte, foi aqui que tratou de Carlos. [...] Foi aqui que matou o filho que nunca chegou a nascer, porque nela o sacrifício nunca conseguiu suplantar a culpa. A disposição dos objetos é geométrica. Cor lúgubre, lenha que conta história de mortos e de vivos, cheiro de alfazema ensacada dentro de gavetas sem fundo com capacidade de tudo guardar, particularmente segredos. Além do ânimo, a marca distintiva do quarto de Maria Laura é a cama, uma relíquia D. Maria em mogno que perdura na família há mais de um século. Útero de penas desniveladas. [...] Delicada, complexa e bela. Maria Laura revê-se na cama. É a arrogância de quem tem tempo e ócio para desenvolver a imagem de si mesma (MÜLLER, 2016, p. 18-19).

O quarto, assim como seus artefatos, reflete e ao mesmo tempo compõe a personalidade e a história daquela que o ocupa; é marca de sua posição social e também de seus atos. Por abrigar diversos estados mentais da dona e inclusive situações contraditórias de sua vida, este centro de Maria Laura na casa expressa bem a complexidade que Michele Perrot, em *História dos quartos*, destaca acerca do leito das mulheres:

O pensamento do quarto das mulheres é, por conseguinte, tão complexo quanto a multiplicidade de suas funções e de suas práticas, oscilando entre pressão e liberdade, dever e desejo, entre real e imaginário, tão difíceis de distinguir na penumbra de representações que misturam as fronteiras (PERROT, 2011, p. 134).

Com a Revolução dos Cravos, momento em que sua casa e seu estado mental passam a degradar-se, Maria Laura teme seu futuro. Nessa constatação, é pertinente notar a equivalência que ela apresenta entre casa e país, assim como o medo do isolamento que a aflige:

Não é ignorante da arte de organização das nações. Ela própria gere um país. O medo que a devora por dentro não é o medo da luta: é o do abandono, da solidão, de achar que, desta vez e depois de todas as outras, ela poderá ficar irremediavelmente sozinha (MÜLLER, 2016, p. 28).

No entanto, nesse período da vida, já com alguns sinais de demência, ela não consegue organizar o 25 de Abril em sua vida pessoal. Assustada com os jovens nas ruas, tranca-se em casa: “Mal entra, fecha os estores e protege a fortaleza. [...] ‘É a revolução’ – uma amálgama de ideias que Maria Laura não consegue arrumar nas gavetas do cérebro” (MÜLLER, 2016, p. 36). A partir dessa situação, ela sai cada vez menos da residência e assume um aspecto físico que a aproxima de uma pedinte, sem lar. Nessa fase, a casa da então aristocrata é ocupada por estranhos, e residência, degradada. As condições de habitabilidade anteriores deterioram-se, e as dinâmicas de convivência reformulam-se. Quando a filha Lucinda encontra a casa de sua infância profanada ao tentar resgatar a mãe, sente que seu valor foi alterado:

Lucinda quer continuar a ver a casa. Procura Maria Laura, ao mesmo tempo quer descobrir que útero esventrado é aquele, que violação, uma ânsia de saber o resultado do crime. Sente que a memória desapareceu. Onde foi a memória? (MÜLLER, 2016, p. 84-85)

Esse comprometimento da memória da antiga moradora se dá pelo fato de a espacialidade ser componente significativo para a identidade do sujeito, especialmente quando se trata da memória da infância. Juhani Pallasmaa, em “Espaço, lugar, memória e imaginação – A dimensão temporal do espaço existencial”, declara: “Também lembramos nossa própria infância em grande parte por meio das casas e dos locais nos quais vivemos. Temos partes projetadas e ocultas de nossas vidas em paisagens e casas que habitamos” (PALLASMAA, 2018, p. 17). Antes de o local ser retomado e reorganizado por Lucinda, uma vez que as condições de habitabilidade ainda estão prejudicadas, suas características acolhedoras seguem anuladas para a antiga moradora:

Quando o ventre da filha deixa de soluçar, a mãe não afrouxa a ternura. Permanecem assim durante mais de cinco minutos – dez talvez –, uma eternidade no reino da casa. O espaço continua a não ser testemunho ou chama, nem sequer bondade, porque cheira fetidamente (MÜLLER, 2016, p. 89).

Outro texto no qual esse aspecto identitário da habitabilidade aparece pujantemente é *Os memoráveis*. No romance, Ana Maria Machado narra sua incursão em Portugal para produzir um documentário sobre a Revolução dos Cravos. Depois de 5 anos sem voltar à casa do pai, António Machado, a narradora encontra a residência

familiar sem grandes mudanças. Não só isso, ela nota que o local mantinha uma relação indissociada com o morador; era a identidade do pai, e não o espaço, que abarcava tudo:

A sabedoria de António Machado pousada por toda a parte, a sua densidade, a sua antiguidade, a sua autoridade, eram as mesmas. Se eu nunca tivesse estado nas cidades dos desertos, talvez semelhantes detalhes não fossem importantes no momento em que chegava, mas eu tinha aprendido por lá, como nunca antes, que a pele das coisas encobre a dimensão de quem as dispõe ou as faz (JORGE, 2016, p. 49).

O centro de António Machado na casa é seu escritório, local intransponível à filha, quando era pequena: “Enquanto ele escrevia, a porta de vidro estava sempre fechada, e eu não podia movê-la, não podia transpô-la, não podia bater” (JORGE, 2016, p. 50). O cômodo aparece como local onde ele reina, onde trabalha com afinco: “E ia correr para o seu trono, o seu forno, cheio de energia de alma, espancar as teclas” (JORGE, 2016, p. 125).

Outro exemplo peculiar dessa relação pessoal do sujeito com o espaço, de como ele pode imprimir suas marcas identitárias no espaço, é a atitude que se observa em *Debaixo de algum céu*. David mora só, em um apartamento do térreo do Edifício Atlântico. Ao contrário do caso de António Machado, de *Os memoráveis*, a residência do programador tem um aspecto impessoal: “[...] uma reprodução barata do *Juízo Final* de Bosch. É o único elemento decorativo que levou para aquela casa, o resto está praticamente como quando lá chegou” (CAMARNEIRO, 2013, p. 39). Ao mesmo tempo em que decide não decorar o lugar de modo pessoal, o único objeto particular que mantém no apartamento diz muito de sua condição atual.

A presença dessa figura na parede como elemento pessoal na casa é um detalhe importante. Marion Segaud afirma o seguinte sobre a apropriação do espaço pelo sujeito: “Tornar próprio (meu) o espaço é singularizá-lo para construí-lo conforme meus sentimentos e minha cultura” (SEGAUD, 2016, p. 99). O único elemento decorativo e pessoal do morador, além de remeter à condição na qual o programador diz encontrar-se (como já destacado), reforça a ideia de inferno que aparece ao longo de todo romance: epígrafes, citações no corpo da narrativa, declarações do narrador

acerca de outras personagens.²⁴ Em todo caso, a figura evoca um aspecto de sofrimento no *habitar*.

Esse terceiro aspecto da habitabilidade destacado por Bollnow (2008) – sejam as características físicas, sejam as ligações subjetivas do habitante com o lugar – pode ser bem observado em *O arquipélago da insônia*. Como em *Uma senhora nunca*, a derrocada econômica da casa familiar acontece a partir da Revolução dos Cravos. No entanto, mesmo antes do 25 de Abril, a casa é um local deficitário em outros âmbitos, como nas relações interpessoais, especialmente na percepção do autista. Desse modo, a ruína da casa não é só da construção e de suas funcionalidades, como no período em que a propriedade é ocupada por revolucionários comunistas; é também uma ruína identitária-familiar, de perecimento de uma linhagem, de um sistema econômico e de um país.²⁵

Em todo caso, o espaço familiar é experienciado pelo caçula como decadente, deficitário: “a gente no meio das leiras devastadas na casa em que apesar de igual tudo principiava a faltar-lhe, as criaturas dos retratos” (ANTUNES, 2010, p. 11). Além de o lugar ser afastado da cidade, seu isolamento é sublinhado da seguinte forma: “porque tudo receava tudo naquele deserto parado” (ANTUNES, 2010, p. 12). A estagnação que parece dominar o local é reforçada, por exemplo, com “casa onde tudo muda continuando idêntico” (ANTUNES, 2010, p. 34). O lugar parece existir extrinsecamente ao restante do espaço e fora do fluxo do tempo, sem zonas intermediárias de conexão, e tomado de ausências.

Em *Paisagens do medo*, Yi-Fu Tuan aponta três fronteiras sobre as quais o sujeito existiria em segurança: “as da propriedade, as da casa e as do corpo” (TUAN, 2005, p. 328).²⁶ Essa forma de existir está destacada no trecho a seguir, no qual se pode verificar que a paralisia que trata as duas citações anteriores não é só da

²⁴ O mesmo se dá com as ideias de “loucura” e “habitar”, disseminadas de diferentes formas no texto.

²⁵ Na fortuna crítica de *O arquipélago da insônia*, pode-se destacar, por exemplo, a ideia de uma casa morta, em Arnaut (2008); a de uma casa em ruínas como a estrutura latifundiária ou como o Império Ultramar português em desintegração, em Jerônimo (2011); ou a de uma casa em dissolução, deficitária, em Amorim (2012). O tópico da casa na narrativa de António Lobo Antunes é notado, aqui só a título de ilustração da importância desse espaço em outros textos do autor, também por: Reis (2004), que observa a casa na crônica como um dos temas significativos, assim como a vida familiar, o bairro, entre outros; Ribeiro (2006), que apresenta diferentes facetas da casa portuguesa em *Os cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal*; Tutikian (2017), que sublinha o prédio do romance *Caminho como uma casa em chamas* como metonímia de Portugal; Rückert (2018), que apresenta os vínculos entre o espaço da casa e a derrocada do colonialismo no romance *O esplendor de Portugal*.

²⁶ De certo modo, uma proposta próxima à de Bollnow (2008), que sublinha que o sujeito habita o espaço vivenciado por meio do próprio corpo, da casa e do espaço ao redor, no qual ele circula.

residência. Ela inclui o espaço ao redor – que corresponde à propriedade familiar –; em certa medida, ela também toma o indivíduo, uma vez que ele se julga no fundo de um poço. Propriedade, casa e corpo estão estagnados:

(não existe nada recente nesse lugar, tudo velho até as árvores lá fora, a imobilidade dos milhafres, o mesmo vento e os mesmos sons, aqueles que o meu pai escutara em criança e o meu avô antes dele e o pai do meu avô, o mulo que pertencera a parentes mais antigos que os das fotografias, o cavalo em retratos anteriores ao meu pai montado por sujeitos de que ninguém lembrava o nome e daí este silêncio que estagnou, horas que se repetem sem avançarem nunca, os afogados do poço um só afogado que nos maldizia do fundo, percebiam-se sob os limos o chapéu, os sapatos e de repente éramos nós na água passando a mão na cara sem acreditar – Eu?) (ANTUNES, 2010, p. 54).

Outro ponto a ser retomado aqui é o aspecto da convivência, sublinhada por Bollnow (2008). Neste lugar, a interação familiar que caracterizaria uma casa está fraturada, apesar de ela ser espaço comum de vários. A residência é um local desolado, de pessoas que, apesar de dividirem a mesma habitação, estão isoladas. O autista chega a perguntar-se:

porquê tanta desolação nesta casa onde as pessoas não se olham, não se juntam, não falam, imensos coelhos nus e imensos alguidares de pelos, baús de que o perfume se evaporou, só a bomba da água a acordar-me e o meu irmão no poço a perguntar ao lodo quem era (ANTUNES, 2010, p. 77).²⁷

Assim como em *O arquipélago da insónia*, em *Índice médio de felicidade*, é possível observar a casa como espaço destacado do restante do mundo e como um lugar estagnado temporalmente, como expressão do isolamento intenso do morador. A reclusão de Xavier é considerada tão grande pelo narrador que, em sua percepção, a conectividade da casa com o restante do espaço parece estar ausente. Xavier está há anos em seu quarto, um local escuro e estranho. Acerca do cômodo, Daniel observa o seguinte:

Eram umas quatro da tarde, mas o quarto parecia uma gruta, as persianas corridas, um candeeiro aceso no chão coberto por uma camisola, as paredes desaparecidas no escuro, uma fumarada densa a pairar junto ao tecto. E, apesar do calor, ele tinha metade do corpo

²⁷ Aqui cabe mencionar que, em *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, encontra-se a seguinte leitura acerca do título do romance: “a solidão das personagens, vistas como arquipélagos de ilhas desligadas” (SEIXO, 2008, p. 71).

debaixo do edredão. Havia uma música a tocar muito baixinho, uma música estranha, como uma baleia a chorar, tu sabes como é (MACHADO, 2016, p. 21).

O local não é acolhedor; o cómodo é caracterizado como uma caverna e não um leito. Estar naquele ambiente era como estar em outra realidade, fraturado não só do espaço externo, mas também sem partilhar com o mundo um mesmo tempo:

Não sei se alguma vez te apercebeste disto: no quarto do Xavier o tempo abranda, as coisas acontecem mais lentamente, como se nossos corpos se tivessem tornados mais densos, como se nada, nenhum gesto, nenhuma frase, nenhum silêncio, tivesse realmente fim (MACHADO, 2016, p. 22).

Até este ponto, todas as personagens apresentadas estão, de algum modo, reclusas em casa, retirando-se parcial ou completamente das zonas intermediárias, as que mediam o espaço da casa em sua relação com o restante do mundo. Destacar os aspectos físicos-vivenciais desses lugares de isolamento, assim como a forma como a personagem os experienciam, é importante para a construção desta interpretação de romances portugueses. Sobre uma leitura do espaço como linha-guia de uma exegese, Antonio Candido, em *O discurso e a cidade*, declara: “uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CANDIDO, 2004, p. 9). Observar essas casas, por exemplo, como elas são, contribui para a observação de um traço do complexo de ilhéu na cultura portuguesa.

Neste contexto, considerar a vivência espacial do protagonista de *Campo de sangue* – que se isola fora de casa, vivendo nas zonas intermediárias recusadas pelos enclausurados dos outros romances – endossa a enumeração de características espaciovivenciais que estão amalhadas ao longo de toda esta leitura. Seja quando se destaca o local onde vive, seja quando se observa sua forma viver, a espacialidade dessa personagem se ajusta ao que se observa nas outras narrativas do século XXI tratadas neste trabalho.

O protagonista dorme em uma pensão cujos aspectos de habitabilidade estão severamente comprometidos. O seu quarto é no primeiro andar de um prédio velho, de quatro andares, cheio de insetos, embargado pela defesa civil com ordem de demolição. O corrimão das escadas está cedendo; os degraus, rangendo; as paredes, com infiltração. Tanto a asquerosidade do lugar quanto a condição das pessoas do

local dão-lhe repulsa; sua residência atual compartilha com a casa de outros ilhéus a característica da decrepitude e decadência.

Sobre o andar que corresponde à pensão, tinha “cheiro a podre [...], ninguém conseguia viver num sítio daqueles” (CARDOSO, 2005 p. 180), segundo a jovem namorada do mentiroso. Era um “prédio tão velho, uma avenida tão feia” (CARDOSO, 2005, p. 194), que tinha “cheiro de fruta apodrecida” (CARDOSO, 2005, p. 237), de acordo com Eva, sua ex-mulher.

Se em muitos dos romances a casa aparece como possuidora dos traços identitários de seus moradores, em *Campo de sangue* esse não é o caso. A casa é um lugar antropológico por excelência, e seja pensada como espaço vivenciado central para o sujeito (BOLLNOW, 2008) ou como o espaço ideal de recolhimento e bem-estar (BACHELARD, 2008), é lugar de liberdade para o indivíduo. O mentiroso, porém, vive há mais de seis anos em uma pensão: em um não lugar, como nos termos caracterizados por Marc Augé, em *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*.²⁸

A senhoria está sempre lembrando aos locatários de que ali não era a casa deles. Ela exige de todos que tenham uma vida regular e controlada (adequada às concepções morais dela) para poder viver ali. Como ele não se adequa, o solitário desempregado que gosta de “gastar o tempo” (CARDOSO, 2005, p. 25) inventa uma vida para ele, enganando a senhoria e os companheiros de pensão; ele finge ter uma rotina com trabalho, familiares, relacionamento fixo. Apesar disso, em diversos momentos, ele infringe explicitamente as regras do local, tensionando-as:

tocou no botão do intercomunicador da pensão para que lhe abrissem a porta. Tinha chave mas apeteceu-lhe tocar apesar de saber que a senhoria não gostava que seus hóspedes permanentes (era assim que chamava aos que arrendavam o quarto ao mês) tocassem em vez de usarem chave (CARDOSO, 2005, p. 53).

Ele até deseja uma casa – seja uma nova, com a garota pela qual está obcecado, seja uma velha, a da infância –,²⁹ mas como não consegue uma, e não pode ficar tranquilamente fechado em seu quarto de pensão, retira-se nas zonas

²⁸ Como destacado no Capítulo 2, *não lugares* são locais não antropológicos, são impessoais, de natureza prescritiva, espaços onde a identidade do sujeito não pode manifestar-se desimpedidamente, por exemplo (AUGÉ, 2012).

²⁹ Vide item 4.4 O ser e o estar em uma casa, uma ilha

intermediárias; a solução que encontra é vagar aleatoriamente pela cidade, isolando-se fora de casa. A hospitalidade na pensão é restrita: as regras de ocupação daquele espaço são explícitas. A hospitalidade lá sequer se aproxima daquela radical descrita por Derrida (2003). A senhoria não os trata como “moradores”, por exemplo. O eufemismo que usa, “hóspedes permanentes”, demarca que aquele é um local de passagem ao qual não pertencem; logo, não possuem autonomia ali.

Apesar disso, o lugar lhe proporciona um tipo de refúgio, importante para o mentiroso. Por ser entomofóbico, em seu leito – seu pequeno reduto *quase* pessoal, seu centro naquela habitação –, ele sentia-se bem: “O quarto cheirava a inseticida e por isso estava mais calmo. Tinha pavor de insectos” (CARDOSO, 2005, p. 59). Esse era o principal motivo para manter-se naquele local decadente: a locadora do espaço mantinha o aposento dedetizado. De certa maneira, as condições de habitabilidade que importam para ele estão asseguradas no cômodo; há, assim, uma espécie de nuance de habitabilidade neste quarto inexistente em outras pensões.

De modo geral, todas essas casas e quartos dos diversos romances elencados têm, em alguma medida, um caráter de centralidade na experiência das personagens: na maior parte dos casos, são locais de reclusão que afetam e que são afetados pelos sujeitos; são centros sobre os quais as personagens habitam radicalmente, fechando-se neles. Apesar dessa importância e da relação próxima que possuem com seus ocupantes, é pujante na maioria desses lugares o déficit de o que Bollnow considera como condições de habitabilidade – sejam as meramente físicas, sejam as comportamentais.

Talvez essa situação das personagens possa ser sintetizada por outro conceito ligado à vivência no espaço: a ideia de “conforto”. Bill Bryson, em seu apanhado *Em casa: uma breve história da vida doméstica*, considera a busca intensa pelo conforto um resumo da história da vida privada. No estudo, que parte da análise da forma de uma casa vitoriana, o jornalista sublinha que o conceito de conforto, até o século XVIII, não era caro ao espaço da casa. Essa conquista, porém, perde-se em alguma medida na maioria das casas elencadas, apesar de nos textos esse lugar aparecer como espaço significativo ou mesmo indissociável dos reclusos. Suas casas não aparentam ser, algumas vezes, locais propícios ao conforto – seja físico, seja emocional.³⁰

³⁰ Como destacado no item a seguir.

Em todo caso, de modo geral, estes são espaços que são ou isolados ou de isolamento para os ilhéus: o sótão de *O osso da borboleta* e de *O ano sabático*; o quarto dos fundos de *Todos os dias*; o quarto-caverna de *Índice médio de felicidade*; o apartamento despersonalizado de *Debaixo de algum céu*; a casa de *Uma senhora nunca* e o apartamento de *Os memoráveis*, expressões dos moradores; as casas retiradas de *Vista da praia* e de *O arquipélago da insônia*; a casa fechada de *o apocalipse dos trabalhadores*. O espaço da narrativa não está restrito a esses lugares; as ações da narrativa desenrolam-se em outros locais também. No entanto, muitas vezes, essas personagens destacadas estão restritas a esse lugar que tem um protagonismo nesses romances.

Essa apresentação acerca de onde as personagens decidem se fechar ou de onde sentem-se isoladas já sinaliza alguns modos pelos quais elas vivenciam, ou não, o *lugar da casa*. No entanto, os romances apresentam mais materiais sobre isso: dentro de casa (ou fora dela), elas habitam não só isoladamente, mas também muitas vezes em estado de degradação; quando não, junto a isso, sua experiência de vida tangencia também uma certa irrealidade em relação ao mundo, ou mesmo uma insanidade.

4.2 O ISOLAMENTO EM CASA

Ficar isolado em casa, em uma postura que tensiona as dialéticas espaciais e em um lugar que algumas vezes não apresenta as condições topofílicas ideais para o sujeito não é o suficiente para fazer desses moradores ilhéus domésticos. É importante destacar a maneira pela qual eles habitam seus territórios de reclusão.

Retirar-se em casa, como Otto Friedrich Bollnow trata, em *O homem e o espaço*, pode ser um ato saudável: dentro de casa o morador tem assegurada sua liberdade; em seu lar, pode desfrutar de sua intimidade, sozinho ou com os seus. Ao mesmo tempo, a casa como espaço vivenciado é um lugar no qual está incluída a ideia de convivência, de interação com outros (BOLLNOW, 2008). Neste âmbito, cabe sublinhar uma forma possível acerca desse estar sozinho *saudavelmente*.

Christian Dunker, em “Solidão e solitude: a dimensão trágica do sofrimento”, da coletânea *Reinvenção da intimidade – políticas do sofrimento cotidiano*, apresenta uma distinção entre solidão e solitude. Sobre a primeira vivência, afirma:

Experiência simbólica por excelência, ela traz consigo não apenas a separação para com os outros, mas a distância e o estranhamento com relação a si mesmo. Solidão não é apenas introspecção ou introversão, mas dissolução da própria solidez do ser (DUNKER, 2017, p. 20).

Já a segunda, seria “uma solidão boa e necessária, cuja impossibilidade anuncia o patológico. A solidão desse tipo e nessa qualidade intensifica certas experiências perceptivas e imaginativas” (DUNKER, 2017, p. 23). O traço distintivo principal das duas, porém, é o fato de a solidão vir acompanhada de uma sensação de segregação em relação ao outro, enquanto a solidão não.

De acordo com o psicanalista, com a solidão há uma ideia de fracasso do convívio social ou de que o outro é simplesmente prescindível, dispensável; já na solidão há a primazia de que esses dois pontos anteriores são importantes na vida do sujeito, mas não absolutos. E esse reconhecimento é o que faz com que o estar sozinho torne-se algo positivo. Na solidão, estar sozinho não é uma “experiência deficitária” (DUNKER, 2017, p. 31). A solidão, por sua vez, é tida como uma condição desestruturante para o indivíduo.

Além disso, aqui cabe sublinhar uma outra característica que o lugar da casa vai abarcando cada vez mais a partir do século XVIII, sublinhada por Witold Rybczynski, em *Casa: pequena história para uma ideia*. Além do conforto e do aspecto da convivência já mencionados, o arquiteto destaca que a experiência de “domesticidade” passa a abarcar esse lugar: “A domesticidade é um conjunto de emoções sentidas, e não um único atributo. Ela está relacionada à família, à intimidade, à devoção ao lar, assim como uma sensação de casa como incorporadora – e não somente abrigo – destes sentimentos” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 85).

As personagens reclusas poderiam estar em casa confortavelmente desfrutando da intimidade do lar, em solidão ou mesmo com os seus, e até oferecendo hospitalidade, caso desejassem. No entanto, assim como as condições de habitabilidade, essas experiências estão deficitárias nessas casas de autoclausura, onde a solidão exerce um protagonismo. Não só isso, e muito mais importante: uma análise acerca da forma pela qual vivem nesse lugar revela excentricidade, peripécias imaginativas, exílio, deformação da realidade e, às vezes, até uma claustrofobia dos habitantes. Reunidos, os casos demonstram que essas casas abarcam principalmente, ao invés de uma domesticidade, a solidão e a loucura: estados que são reiterados

insistentemente nos romances, de diversas formas; estados que, reunidos, compõem um complexo de ilhéu.

Paulo, de *O osso da borboleta*, de Rui Cardoso Martins, recluso em seu sótão, à sua maneira, desfruta de uma convivência e de uma intimidade que criou para si. Já que vive sozinho, suas relações pessoais em casa, se podem ser assim tratadas, são com as pombas que captura para comer, com as quais conversa, e com bonecos da Antiguidade, além de algumas Barbies; estes são os atores de sua vida doméstica. Ele imagina vínculos, conflitos e intimidades entre seus brinquedos, e diz a uma pomba:

Vivo na companhia dos deuses pagãos de um Olimpo de vitrine, cavalheiros que procuram convívio com bonecas peixeiras que lhes levantam as sete saias à noite. A Barbie abriu os lençóis da caminha, o Apolo entrou e, os dois tapados das vistas alheias, resolveram o divino problema. Era só um problema de timidez (MARTINS, 2014, p. 233).

Leitor compulsivo das diversas enciclopédias que afirma ter no sótão, Paulo justifica sua verbosidade com a ave capturada, quando fala das experiências alucinatórias prévias: “Não tremas, pomba, e desculpe esta seca mas nunca falo com ninguém. Eu passei por esta coisa maluca e portanto existiu. O que vejo e ouço acontece de uma maneira ou de outra” (MARTINS, 2014, p. 23).

Essa declaração é importante para um possível entendimento de todo o restante que segue no romance, não só para sinalizar falta de convivência na vida do recluso. Por meio de diversas estratégias no texto, as vidas narradas – por Paulo ou pelo narrador onisciente – confundem-se, instaurando um questionamento se o contado acerca do ilhéu e de outras personagens realmente aconteceu ou se é invenção do recluso no sótão. Sobre essa confusão ou mesmo permutação entre o inventado e o real, Paulo diz:

Qualquer dúvida sobre sua lição e abro uma das enciclopédias do quarto dos brinquedos, ocupam a parede sul e são muito completas. O conhecimento humano tende, por definição, para o infinito, até uma coisa falsa ou um disparate que acabámos de inventar é conhecimento à sua maneira. Sabemos lá se um dia não é verdade (MARTINS, 2014, p. 35).

Paulo não se considera louco, mas afirma que, com certa regularidade, fica fora de si, assumindo um outro corpo. No entanto, frisa: “Mas não sou diferente das

peessoas. Mas sei lá daqui a pouco, ou amanhã cedo. Não me olhes dessa maneira, *não estou maluco*” (MARTINS, 2014, p. 40-41, grifo nosso). Para ele, a possibilidade de existir em outro corpo, em outro espaço, é tida como oportunidade de liberdade. Afinal, Paulo está retirado em um sótão, foragido. Na reiteração constante acerca de sua sanidade mental, ele sublinha o cuidado pela sua reclusão, pela sua imagem pessoal: “Ninguém me verá feito o tolinho da aldeia ou um louco de funil” (MARTINS, 2014, p. 53). Ao mesmo tempo, em outro momento, questiona-se acerca de sua condição:

Mas alguma vez *eu sou normal, eu?* Enfiado onde nem todos os polícias juntos me encontram, *solitário nos meus próprios assuntos, dedicado a voos mentais de pássaro*, dos que vejo na varanda, dos que caço para caldo, ou grelho na chapa sempre que posso (MARTINS, 2014, p. 87, grifos nossos).

Outra notação de Paulo sobre a loucura aparece quando comenta sobre o uso de venenos para combater pragas em seu sótão. Paulo considera-os algo que aflige o que considera ser sua sanidade: “Não uso veneno, nem tenho. Ainda bem, porque com venenos em casa a nossa serenidade pode ser envenenada. *Geram-se ideias pouco consentâneas com a existência*” (MARTINS, 2014, p. 60, grifo nosso). Curiosamente, o uso de inseticidas é o que traz conforto ao inominado de *Campo de Sangue*; é exatamente o cheiro do produto que dá alguma domesticidade ao quarto da pensão, que dá, de certo modo, um tipo de sanidade a ele.

Além de possuir essas teorias sobre outras formas de existir, criar uma existência prodigiosa é sua forma de existir isolado no sótão.³¹ Acerca disso, diz: “Mas inventar é viver. Como disse, tenho grandes planos para o passado” (MARTINS, 2014, p. 106). Antes disso, afirma algo semelhante, mas de outra forma: “Projecto para o futuro? Tenho é bons projectos para o passado” (MARTINS, 2014, p. 90).

A questão da inventibilidade de Paulo é um elemento importante na estrutura do romance, como anunciado anteriormente. As duas vozes principais da narração, que oscila entre o discurso em primeira pessoa de Paulo e o em terceira de um narrador onisciente, tornam-se muitas vezes indistinguíveis quando essas declarações destacadas e outros índices são observados.

³¹ Paulo tem consciência de que cria para si uma vida atribulada no sótão, seja por meio dos conflitos entre os bonecos de deuses da Antiguidade ou por meio dos intensos combates que afirma travar contra insetos ou ratos que comprometem seu estoque de comida (Cf. MARTINS, 2014, p. 100).

Nesse aspecto, duas declarações do isolado são essenciais. Acerca de quando a mãe relata uma briga de irmãos, diz: “Sempre gostou de relatar os pormenores da confusão. Não sei quais são os certos, quais os falsos mas bem contados. A mãe tinha um talento teatral que, modestamente, herdei” (MARTINS, 2014, p. 96). Ou, remetendo ao crime do qual se esconde, diz: “Furtar memórias privadas é como pegar no Excel do balancete da repartição e desviar uns euros, ninguém dá por nada” (MARTINS, 2014, p. 136).³²

Alinhado a isso, podem ser observadas no romance recorrências de expressões (“como diz o outro”) e de referências (algumas das enciclopédias), assim como de reflexões que são características de Paulo (sobre invenção e vida); elas aparecem no discurso do narrador em terceira pessoa, quando é narrada, por exemplo, a história da vizinha Purificação em detalhes, com seu passado e mundo interior. Assim, há margem para a seguinte leitura de *O osso da borboleta*: tudo narrado seria só discurso de Paulo, história inventada por ele, fruto da sua loucura *no* ou *do* isolamento. Em um delírio com a mãe, declara: “Não preciso sair, mãe, eu vejo tudo. Na rua, na praia, o que se passa nas casas, nos cafés, no cassino” (MARTINS, 2014, p. 225). No final do romance, Paulo segue isolado no topo de um prédio, em um sótão, inventando vidas e aventuras.

Com essa abordagem da experiência de Paulo, é importante frisar aqui o que se quer dizer com a possível “loucura” que nos romances toma conta dos reclusos ou que em alguma medida os afeta. Além de se reconhecerem nesse estado ou de serem caracterizadas ou percebidas como loucas, essas personagens isoladas estão, com frequência, no que parece ser um estado alucinatório. Ou seja, estão tomadas pelo que Oliver Sacks, em *A mente assombrada*, sintetiza como “percepções que surgem na ausência de qualquer realidade externa – ver ou ouvir coisas que não existem” (SACKS, 2013, p. 9), uma experiência não compartilhada com outros sujeitos. Além de detentoras de ações que podem ser consideradas anormais, as personagens narram, vivem, percebem algo que não acontece ou que não é, pelo menos, aferido por outros; ou mesmo lembram-se de algo que talvez não tenha realmente ocorrido.³³

³² Além disso, outros casos que ele relata – como sobre a autenticidade do violino Stradivarius que ele mantém no sótão (Cf. MARTINS, 2014, p. 221) –, dão margem para esta interpretação.

³³ Não é objetivo deste trabalho enquadrar, de modo definitivo, psiquiatricamente as personagens ou discorrer sobre as possíveis causas e dinâmicas psicóticas que podem estar subjacentes aos seus atos. Aqui, quando o termo “loucura” é usado, isso é feito em um sentido amplo, para explicitar uma condição. Em *Ciúmes, loucura e morte*, Carlos Castilla del Pino alerta, por exemplo, para as fronteiras nebulosas entre comportamentos neuróticos e ações que poderiam ser consideradas como loucas.

Alguns dos reclusos, como Paulo, são exemplares para ilustrar o que António José Saraiva denomina, em *A cultura em Portugal*, como “a aventura pela imaginação, sem sair do mesmo lugar” (SARAIVA, 1985, p. 86), um dos componentes que o historiador aponta como parte do complexo de ilhéu.

Assim como Paulo, de *O osso da borboleta*, outro morador de sótão marcado pela loucura e solidão com um instrumento musical em casa é Hugo, de *O ano sabático*, de João Tordo. Quando vivia em Toronto, tinha uma vida conturbada: embebedando-se, mentindo e dissimulando nas suas relações, vivia em angústia. Desde a sua chegada em Lisboa, além de seguir agindo do mesmo modo, ele está insone. Sua percepção do mundo ao redor e de si mesmo está comprometida.

Hugo está na cidade em seu “ano sabático”; na verdade, está endividado e desempregado. Seu estado mental complica-se, pois está cada vez mais obcecado com o suposto roubo de sua obra. Ele acredita ter ouvido sua composição – inacabada e não publicada – sendo executada pelo famoso músico Luís Stockman; com isso, ele mesmo começa a questionar-se acerca de sua sanidade mental. Fechado em casa e aparentando estar desatinado, não compreende o que pode estar acontecendo:

Não se sentia louco; não se considerava um louco, pelo contrário: sentia-se à beira de alguma coisa importante, na vertigem de uma descoberta. Mas seria possível, contudo, que os progressivamente loucos se julgassem progressivamente sãos? Era nisto que reflectia enquanto passeava de um lado para o outro do pequeno apartamento, de um lado para o outro, de um lado para o outro, observado atentamente por um pombo que, no parapeito da janela, batendo as asas depenadas, o julgaria um ser humano demasiado irrequieto ou, possivelmente, insano (TORDO, 2013, p. 63).

Na tentativa de ficar sóbrio em Portugal, sente-se melancólico, e percebe o seguinte: “começava a acreditar que algumas pessoas não eram feitas para lidar com o mundo no seu estado natural: que algumas pessoas só o conseguiam suportar *distorcendo-o, nublando-o, observando-o do outro lado de um espelho*” (TORDO, 2013, p. 67, grifo nosso). Ao mesmo tempo que constata sua tendência a criar uma outra realidade, essa condição foge ao seu controle. Hugo acredita cada vez mais ser parecido fisicamente com Stockman. Não só isso, passa-se por ele num teatro, rouba-

Sobre essa questão, conclui: “Assim, sinónimos de loucura são alheamento, alienação, que, como sabido, significam exatamente a transformação do sujeito noutra diferente do que era. Em qualquer caso, sabemos, ainda que intuitivamente muitas vezes, quando se ultrapassou a ‘barreira’ da loucura, quando alguém se instalou no ‘espaço’ – no ‘mundo’ – da loucura” (PINO, 1996, p. 156, grifos do autor).

lhe os óculos e acredita, com o objeto, ver o mundo de forma mais clara: passa a viver como outro. Nesse contexto, fechado no sótão, conclui:

Louco de solidão.

Foi assim que pensou em si próprio nesses tempos. Vagueava pelo sótão mas depressa descobria não haver nenhum lugar aonde ir: uma parede, uma janela, um tecto esconso. (TORDO, 2013, p. 87).

O local parece o enclausurar, e o narrador complementa acerca de seu isolamento: “sua solidão não era um castigo, mas parte de um processo cujo desfecho era imprevisível, e, no entanto, inevitável” (TORDO, 2013, p. 88). A ideia de loucura e reclusão o ronda; em uma investida para romper seu isolamento, tenta ligar para a irmã e para uma conhecida, mas desiste:

Largou o telefone e, olhando para a gaivota que pousara no parapeito da sua janela, abraçou a almofada, esmagando-a contra seu rosto, e tentou dormir.

Sempre que fechava os olhos, via um homem, de costas, afastando-se, no meio da tempestade de neve. *Estava a ficar louco.*

Louco de solidão (TORDO, 2013, p. 88, grifos nossos).

Esse *leitmotiv* da loucura solitária aparece de outras formas no romance, como quando se convence de que Stockman seria um gêmeo seu, perdido: “Aquela solidão tão próxima da loucura, aquela descoberta confrangedora e chocante da verdade, aquela certeza de que estivera enganado toda a sua vida?” (TORDO, 2013, p. 102).

Na mesma proporção em que se isola, sua aparência torna-se decrépita: “As pessoas olhavam-no discretamente, como quem olha para um vagabundo ou um *excêntrico*, com o medo que o ser humano altamente civilizado tem de ser abordado por outro ser humano na rua” (TORDO, 2013, p. 103, grifo nosso).³⁴ Esse aspecto é o que Paulo, de *O osso da borboleta*, tanto temia. Louco e solitário, Hugo leva a cabo a perseguição a Luís Stockman, cujo epílogo é a sua morte.

Outro cujo isolamento está relacionado à insanidade é Augusto, de *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá. Relembrado pela família, o relato de sua ausência é marcado pelo tema de sua reclusão e pela centralidade da casa em suas experiências, avaliados pelos diversos parentes. Ele enclausurou-se com intensidade duas vezes: a primeira, na juventude, para escrever, por um ano; a segunda, para escrever e morrer,

³⁴ Ou, por exemplo, chega a ter um “aspecto de diletante”, “ar de extraviado” (Cf. TORDO, 2013, p. 101).

quinze anos depois. Na primeira vez, ainda transitava pelos diferentes cômodos da casa, e tomava notas na varanda para, à noite, datilografar no quarto. Na segunda, fechou-se em seu quarto de escrita, sem quase deixá-lo mesmo durante o dia.

Michele Perrot, em *História dos quartos*, acerca dos cômodos de escrita, sublinha o fato de muitos escritores terem o isolamento como uma condição para a criação artística. As atitudes de Augusto, escritor noturno, confirmam o que a historiadora aponta como, inclusive, parte de uma visão romântica acerca do ofício: “A noite libera das obrigações cotidianas, dos importunos que não ousam entrar, Ela abre um tempo para si, aparentemente gratuito, disponível para a reflexão, a oração ou a criação, considerado favorável à inspiração” (PERROT, 2011, p. 94). De certa forma, isso é o que ele faz radicalmente: toma todo o tempo para si, abdicando-se da convivência e das atividades cotidianas com os outros.

A rotina de Augusto é revelada principalmente pelo irmão mais novo, Fernando. Para ele, o ilhéu vivia “confinado a um espaço exíguo” (REIS-SÁ, 2007, p. 56). Enquanto rememora o falecido, confronta-o acerca de seus hábitos:

Eu, Augusto, todos os dias saio de casa e vou para o banco. Sou gerente [...]. E tu? Tu o que eras? Que fazias? Nada, meu irmão. Escrevias à noite, quando escrevias, dormias todas a manhã, por vezes até parte da tarde. Recebia algum dinheiro por isso, é certo. Mas o suficiente para poderes comprar tua comida, os teus cigarros, a tua roupa? Ganhaste um prémio não sei de quê que recusaste. Queriam fazer-te entrevistas e dizias que não. Dizias
– Escrevo e já me chega, e já vos chega (REIS-SÁ, 2007, p. 56).

O pai relembra o afinco com que o filho se pôs na escrita, no primeiro período de reclusão:

Recordo-me do Augusto, no ano em que não tratou de nada excepto do seu primeiro livro. Deixou crescer a barba, o cabelo, até a sujidade, via-a eu bem nos lençóis que a minha mãe acabava mudando mais vezes. Muitas vezes lhe repetimos todos
– Assim não pode ser, Manuel Augusto. Que fazes tu metido nesse quarto?
e ele sem sair dele para ninguém. [...] Comia pouco, emagreceu, descurou o que lhe era o mais essencial: a higiene, a simpatia, o trato com os outros (REIS-SÁ, 2007, p. 134).

Como alguns dos outros isolados, Augusto acaba assumindo um aspecto decrépito. O relato da avó Cidinha, além de reiterar os hábitos expostos por António e a

deficiência na convivência com a família, acrescenta o traço da loucura que amortiza o escritor:

Andava louco pela casa, com o roupão a arrastar pelo corredor, sem tomar banho, o cabelo e a barba enormes do desleixo a que os deixava. E muito tempo dentro do quarto, a música muito alto, noutras alturas o silêncio sepulcral dias a fio. [...] Perguntávamo-nos se a sua arte lhe estaria a tirar o juízo, que era feito do menino alegre que passeava pela casa oferecendo sorrisos? Lá esteve um ano. Imerso na sua loucura, entregou-se à vida das personagens que criou (REIS-SÁ, 2007, p. 201).

No começo da segunda reclusão, saía do quarto para fazer suas refeições em horários adversos, para evitar o contato com outros. Com o advento de uma doença, nem isso mais passa a fazer. A convivência familiar, que já havia sido modificada na reclusão anterior, extenua-se. Porém, estando muito fraco, solicita a presença da mãe em seu quarto. Com isso, seu isolamento perde intensidade:

Quando nos disse nesta mesma cozinha, num jantar perturbador que não quero lembrar, que a sua falta de apetite tinha razões fundas de existir, quando poucas semanas depois já lhe não era sequer possível vir à cozinha [...]. A morte veio e terminou-lhe a doença, estava eu ao seu lado, tentando ser mais do que o que alguma vez seria possível (REIS-SÁ, 2007, p. 193).

Segundo o pai, Augusto “definiu tão rapidamente no quarto onde dantes escrevia” (REIS-SÁ, 2007, p. 61). O seu centro pessoal na casa familiar modifica-se qualitativamente: de quarto de escrita passa a ser leito de morte. O anúncio de sua situação, como vê-se acima, e o convite de suporte para a mãe, além restabelecer o laço familiar, destaca a importância que a casa familiar tem para Augusto. A historiadora francesa salienta: “Ver chegar a morte, preparar-se para recebê-la, organizá-la, assisti-la, eis o que caracteriza a morte ideal. Deseja-se vivê-la em casa, rodeado pelos seus” (PERROT, 2011, p. 240). Ele não sai de casa para morrer, ou mesmo para tentar adiar a morte.

Nessa segunda fase de reclusão que culmina com seu falecimento, Augusto estava pálido, comia pouco, mas, desta vez, ao contrário da anterior, estava asseado. Apesar disso, nesse período, o traço de insanidade persiste:

A sua loucura foi mansa, no entanto. Fechou-se no quarto durante três meses a escrever, lavava-se de madrugada, quando todos dormíamos. Dormia de dia, durante todo o dia, todos os dias. Não existia mais

na casa porque parecia já não existir mais em nós, como se nos preparasse para a sua ausência definitiva (REIS-SÁ, 2007, p. 202).

Augusto retira-se do convívio, retira os outros de sua vida. Não é um escritor em solitude, é um escritor em solidão. O único registro claro das razões de Augusto para trancar-se no quarto é uma carta póstuma, deixada ao sobrinho: “Não me ofereci a possibilidade de ser feliz pela amargura que carreguei sem razão – escritor menor, se escritor; fardo pesado para os meus, roupão pela casa, nulo social e familiar. Os meus – os teus – com isto lidaram, sofreram” (REIS-SÁ, 2007, p. 119).

Trabalho de criação intenso relacionado à solidão e à loucura aparece também na vida de David, em *Debaixo de algum céu*, de Nuno Camarneiro. A ideia de insanidade já aparece rondando-o quando ele é apresentado no romance, sozinho na noite de Natal, em um restaurante asiático: “David sentou-se sem ninguém que o distraísse dos dragões loucos nos painéis e nas fontes iluminadas. Os restaurantes chineses são muito parecidos com os delírios de um ocidental, como serão os sonhos de um asiático?” (CAMARNEIRO, 2013, p. 27).

Seu isolamento no espaço doméstico é temporário e parcial, pois, em alguns momentos, assim como Hugo, de *O ano sabático*, ele sai de casa; além disso, como no caso do músico, a ideia de loucura persiste na caracterização da personagem. Fechado no apartamento, têm consciência do seu isolamento. Como outros ilhéus domésticos, David pensa acerca de sua condição. Ele constata a irrealidade de sua situação – a de solitário criador de vidas:

É tudo uma guerra de imaginações. O que vejo e o que crio, o que os outros imaginam e em que me obrigam a acreditar. Como um deus privado, território que se cede ou conquista. Uma guerra escondida em palavras, retórica, propaganda, gestos impostos ou imitados (CAMARNEIRO, 2013, p. 33).

No processo de criação dos funcionários digitais, cogita o seguinte: “No limite, talvez o único sistema possível seja o que parta de uma humanidade toda imperfeita em todas as coisas, *a excentricidade como premissa*” (CAMARNEIRO, 2013, p. 53, grifo nosso). A excentricidade é marca, de certa forma, tanto de algumas personagens de *Debaixo de algum céu*, quanto de personagens enclausuradas em casa dos outros romances, como é o caso de Paulo, de *O osso da borboleta*, e Hugo, de *O ano sabático*.

Em alguns momentos, David chega a buscar relação com o exterior. Fechado em seu apartamento, ele tem o hábito de ir ao olho mágico de sua porta para ver quem está usando o elevador, observando os movimentos dos moradores do prédio. Está sozinho, voluntariamente isolado em casa, mas segue curioso acerca do mundo externo, buscando, de certa forma, contato: o olho mágico funciona como a janela, como nos termos de Bollnow (2008) explicados anteriormente.

Há situações em que David pensa em sair do isolamento e do trabalho que atravessa a madrugada, almejando interação: “Um dia há de deitar-se cedo e acordar fresco como esses das manhãs. Passear junto ao mar, cumprimentar os pescadores e comer pão quente na padaria” (CAMARNEIRO, 2013, p. 69). No entanto, até livrar-se da solidão, sua situação segue assim: “São raras as alegrias de David, porque lhes foge, porque se protege delas como do que é triste. A sua vida vai se fazendo sem ninguém, sem caras novas, sem demasiadas palavras, surpresas ou acasos” (CAMARNEIRO, 2013, p. 76).

Na verdade, ele chegou a fomentar esse distanciamento em relação aos outros no passado: “David cultivou o hábito de não dar muita confiança a gente normal, embora na verdade não dê muita confiança a ninguém. Evitando gente, evita-se todo o tipo de surpresa” (CAMARNEIRO, 2013, p. 137). Agora, realmente distante como desejou, sofre. Seu isolamento não é meramente espacial, ele empenha-se em cultivar a solidão – a descrita por Dunker (2018) –, recusando-se a conviver com o outro.

A intensificação do estado solitário e do trabalho de criação leva-o, de certa maneira, a uma circunstância na qual não consegue aferir bem a realidade percebida:

São sonhos de David que se misturam com o trabalho, às vezes de dia, outras de noite, por vezes acordado, outras menos. Aos poucos, o mundo onde vive, ou crê viver, ou se vê obrigado a viver, vai-se dissolvendo em sombras e cópias imperfeitas do que há (CAMARNEIRO, 2013, p. 93).

Farto de sua atividade em reclusão, criando identidades servis para o *software*, pensa sobre a importância de cidadãos potencialmente subversivos. Novamente, a ideia de estar fora da realidade reaparece:

São precisos homens que tragam poemas nos bolsos e músicas nos lábios, que interrompam a luta para beber chá e cortejar as senhoras, *que fujam das certezas como um louco da realidade*. Só homens incertos podem manter um mundo que se esquivava de qualquer sentido,

não é na lógica que superamos os animais, mas tão-só nas diferentes modalidades da *loucura* (CAMARNEIRO, 2013, p. 113, grifos nossos).

Ao levar a cabo a criação de sujeitos não confiáveis no entender de seus empregadores, David é demitido. Com isso, seu isolamento agrava-se:

Sozinho e desocupado, nem um emprego, nem uma ideia que vá a algum lado, nem família nem obra que se veja. Um homem fodido e todo desaproveitado.

David anda às voltas pela casa e esfrega e cabeça entre as mãos. Repete frases e impropérios que dirige a si e a quem se lembra. Mais pontapés nos computadores, livros lançados ao ar, folhas rasgadas e gritos (CAMARNEIRO, 2013, p. 159).

Esse ápice de sua solidão é, também, o momento em que David resolve enfrentar seu passado. Se Hugo, de *O ano sabático*, dando voltas pela casa, enlouquece de vez e entrega-se definitivamente à sua obsessão, David, por sua vez, decide romper com o estado delusório no qual se encontra, buscando convivência: ele retorna a uma casa familiar, onde encontra uma mulher e uma criança, e lá repousa tranquilo.

Outro isolamento temporário e parcial, como o de David, é o do também programador Xavier, de *Índice Médio de Felicidade*, de David Machado. Se o ilhado de *Debaixo de algum céu* deixa seu insulamento por ter sabotado o projeto de programação no qual trabalhara, Xavier tem que deixar sua casa para tentar salvar a rede social da qual é programador.

Ele estava recluso havia tanto tempo que, quando resolve sair, decide inteirar-se sobre o mundo externo. Sua dúvida não é acerca da configuração física do espaço, mas sim sobre o encontro, o contato com outros no espaço:

O Xavier levantou-se da cama, pareceu-me que o seu corpo, magro e tão alto, bamboleou, como se houvesse vento a soprar no quarto, acendeu outro cigarro e apontou para a janela fechada. Perguntou: Lá fora, as pessoas ainda são como antes?
As pessoas são sempre as pessoas, respondi-lhe (MACHADO, 2016, p. 23-24).

Com o desenrolar dos fatos, Daniel descobre que, na verdade, Xavier é só um recluso, mas não tão isolado dos outros quanto ele pensa. Além de receber pessoas para tatuá-las, Xavier recebe secretamente um antigo professor dos amigos, Ávila, além de trocar correspondências com Almodôvar, o amigo preso. Seu isolamento é fundamentalmente físico: Xavier temia o espaço externo; porém, diferentemente dos

ilhéus dos outros romances, ele cultivava a convivência e o contato com alguns conhecidos. Seu caso é, talvez, de agorafobia, assim como, em certa medida, o de Paulo, de *O osso da borboleta*.³⁵ Como Tuan explica, “o agorafobo teme espaços abertos, que para ele não se apresentam como campos potenciais de ação nem de engrandecimento do eu, pelo contrário, eles ameaçam a frágil integridade do eu” (TUAN, 2013, p. 72-73). Retirar-se em casa – pelas qualidades atribuídas a ela – parece ser uma atitude para combater esse medo do agorafobo.

Depois de anos de isolamento, sua primeira aventura fora de casa foi para resgatar Ávila. De acordo com Daniel, Xavier fica fragilizado após essa breve saída: “Parecia uma criança” (MACHADO, 2016, p. 54). Depois da pequena incursão, Xavier viaja com Daniel e os filhos dos amigos para ajudar uma idosa na Suíça, que usa a rede social criada por ele. O trajeto é todo feito em um carro com diversos passageiros, com Xavier dormindo sob efeito de remédios na maior parte do tempo. Fora de casa, dormir é a opção que resta ao ilhéu para esquivar-se do mundo externo e, assim, também da realidade que compartilha com os outros.

Nesses casos já apresentados, assim como outros que virão a seguir, a reclusão das personagens não parece proporcionar uma vida com conforto, domesticidade e intimidade. Ao contrário: o espaço do lar é experienciado como local onde obsessões afloram, onde o habitar vem acompanhado da solidão. A ausência de uma vivência topofílica no lar, impregnada pela solidão, pode ser observada também, por exemplo, na casa de Gregório Ferreira, de *o apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe.

Como é revelado ao longo da narrativa, a casa é a mesma em que o pai de Ferreira sofreu um acidente e, depois, faleceu. A presença de Maria da Graça no local atenua suas memórias tristes e seu isolamento. Ferreira chega a dizer à mulher: “a maria da graça trouxe cor a esta casa” (MÃE, 2013, p. 11). No entanto, isso não é o suficiente para mudar a forma como vivencia a residência e como é percebido pelos outros em sua reclusão.

Quitéria, amiga de Maria da Graça, considera o gosto musical de Ferreira um prenúncio de morte: “era mórbido e de mau gosto ouvir tal coisa em casa, parecia de quem queria anunciar a morte, ainda te mata, mulher” (MÃE, 2013, p. 21). Além de ficar ouvindo réquiens recluso em casa, o patrão, que gostava de ensinar arte à

³⁵ Vide a “alergia” do mundo que a personagem declara ter (Cf. MARTINS, 2014, p. 218-219).

faxineira, apreciava a claustrofobia dos filmes de Ingrid Bergman: “o senhor ferreira deixou-se quieto, querendo por tudo que ela assistisse àquela obra mas entrando ele próprio no cenário claustrofóbico do filme e abstraindo-se de tudo” (MÃE, 2013, p. 68). Maria da Graça reconhece que o patrão tinha atitudes consideradas obscuras: “os ímpetos negros do maldito. era verdade que por ele a casa estaria sempre fechada e nem uma pitada de sol lá chegaria” (MÃE, 2013, p. 77).

Apesar desse comportamento recluso e excêntrico, Ferreira sente-se incomodado com a solidão do lar:

e ela voltava a olhar lá para fora e perguntava, o que veio ver à janela. ele respondia, foi só para apanhar um ar, ficámos os dois tanto tempo metidos aqui dentro que chego a convencer-me de que as paredes estão assentes nos meus ombros. parece um fantasma a assombrar a casa, às vezes, disse ela precipitando-se (MÃE, 2013, p. 145).³⁶

Aqui, como nos casos de *Todos os dias* e de *O ano sabático*, já mencionados, novamente a janela aparece como elemento significativo. Em busca de alívio para sua experiência de isolamento, Ferreira usa a janela, reforçando o que Segaud destaca acerca de sua função:

Trata-se não de uma passagem material de cruzamento físico, mas caminho do olhar. De fato, a janela comanda toda a organização do espaço doméstico. [...] Elemento técnico cujas funções são a circulação do ar, a vista e a iluminação solar, a janela é também espaço de transição que relaciona o exterior com o interior (SEGAUD, 2016, p. 174).

Outra parte constitutiva da casa de Ferreira que merece destaque é uma espécie de porão que ele mantém abaixo da sala. O cômodo era escuro e com pouca luz, e havia anos que Ferreira não entrava lá, apesar da preocupação recorrente com a utilização desse compartimento. O dono da casa acredita que, caso o local ficasse vazio ou inutilizável, ele teria influência sobre o restante da casa:

ele dizia, é bom saber que esse compartimento tem as suas próprias coisas e energias, que não funciona como um negativo da sala, não quero espaços mortos em casa, não me agradam os lugares que não têm utilidade, parecem-me carregados de si mesmos, como se vivessem e nos pudessem impor as suas próprias decisões (MÃE, 2013, p. 24).

³⁶ É pertinente destacar que, no romance, não só Ferreira sente-se só. Para Maria da Graça, a condição feminina é de “instituída solidão” (MÃE, 2013, p. 16). Além disso, em *o apocalipse dos trabalhadores*, há o caso de uma vítima de perseguição política no Leste Europeu que se fecha em casa, alucinado.

A seu modo, mas corroborando o que Bollnow (2008) fala acerca da influência do espaço sobre o sujeito, Ferreira acredita que, habitando o cômodo de alguma forma, o morador pode exercer poder sobre o porão, e não o contrário. Aqui cabe pontuar também que, na concepção bachelariana de “casa onírica”, o sótão e o porão teriam simbologias seminais, como resume Juhami Pallasmaa em “Identidade, intimidade e domicílio”: “O sótão é o lugar simbólico para armazenar memórias agradáveis, enquanto o porão é o esconderijo final para as memórias desagradáveis; ambas são necessárias para nosso bem-estar mental” (PALLASMAA, 2017, p. 17). Assim, a atitude de Ferreira, na verdade, revela sua tentativa de lidar com um sofrimento do passado.³⁷

De todo modo, o alçapão é temido por Ferreira pelo fato de o pai ter caído ali, em um acidente que o deixou inconsciente por mais de 20 anos. Sua angústia em relação ao local não tem raízes biográficas somente; sua vivência corresponde a uma experiência onírica possível acerca desse cômodo. Bachelard destaca: “O alçapão é um buraco negro no soalho; a noite e a friagem moram debaixo da casa” (BACHELARD, 2003, p. 83). A aflição que o dono da casa dá sinais de carregar é suspensa na narrativa quando ele sai do isolamento da casa e retira-se da convivência com o outro de maneira incontornável: pulando pela janela – uma constante na sua comunicação com o mundo – ao som de um réquiem de Mozart que tanto ouvia.

Após o suicídio, descobre-se que Ferreira iluminou e arrumou o alçapão, inclusive com móveis. Uma oficial da polícia questiona essa atitude a Maria da Graça, que responde: “porque era um pouco louco, como os gênios, minha senhora” (MÃE, 2013, p. 73). Depois, revela à amiga Quitéria:

ele tinha medo daquela sala. não era uma sala, sabes. era uma espécie de caixa vazia debaixo dos nossos pés. costumava dizer que odiava que aquilo ficasse ali parado, como se pudesse ganhar vida sem que nos déssemos conta. [...] acho só que lhe deve ter passado pela cabeça acabar com a escuridão daquele lugar, obrigando-o a fazer parte da casa, para não ficar cheios de fantasmas (MÃE, 2013, p. 73).

A ideia de fantasmas em casa, de que esta guarda a memória ou aspectos dos que lá viveram e, algumas vezes, dos que morreram nela, aparece também em *Uma*

³⁷ É importante notar que possivelmente não em relação a Paulo, de *O osso da borboleta*, mas sim em relação a Hugo, de *O ano sabático*, o sótão é local onde memórias e experiências negativas afloram.

senhora nunca, de Patrícia Müller. Passado um ano após a Revolução dos Cravos, Maria Laura já não sai mais de casa. Na perspectiva da criada Ó, ela está tomada pela loucura: “Ó depois contará ao filho que a patroa *deixou de viver neste mundo*. Passeia pela casa como se estivesse à descoberta de um lugar desconhecido, *uma imensa aventura recheada de suspiros e tormentas*” (MÜLLER, 2016, p. 66, grifo nosso). Como Paulo, de *O osso da borboleta*, ao seu modo, ela parece cultivar proezas imaginativas.

Em seu processo de isolamento, Maria Laura passa também a sair cada vez menos do quarto, como Augusto, de *Todos os dias*. Como nos outros romances, reclusão e loucura são ideias que aparecem juntas:

Lucinda tentará falar com ela ao telefone, sem sucesso. O padre desloca-se a casa dela e implora-lhe que regresse à igreja, mas ela não vai em conversar. A pobreza é um caso sério. Não há como escamotear. A loucura também, mas essa já não precisa de se esconder pela simples razão de que não há ninguém que a procure (MÜLLER, 2016, p. 67).

Tempos depois do 25 de Abril, a casa está abandonada, decrepita; Maria Laura, confusa acerca de si mesma e de sua realidade. O lar não é mais a nação bem gerida de Maria Laura, como outrora; inseparável de sua casa, ela deteriora-se junto com sua residência:

A casa degrada-se. É uma ruína gradual, copo a copo, candeeiro a candeeiro, pedra a pedra. [...] Maria Laura, que se passa? [...] *Os lençóis de Maria Laura obscurecem como a alma dela*, não uma escuridão negra e maldosa, mas uma escuridão de esquecimento. Campo gravitacional tão denso que tudo engole, luz incluída, de onde nada sai e para onde nada entra. Um vazio pesado. *A cabeça de Maria Laura desistiu da vida, por mais que tenha tentado permanecer do lado das cores e dos cheiros*. A noite é permanente, Maria Laura não se entende consigo mesma (MÜLLER, 2016, p. 69).

O lugar que tanto privilegiou e comandou ao longo da vida perde limites e valor, características indissociáveis e essenciais na sua diferenciação com o espaço externo:

Que horas são? Que dia? Que casa? Que pessoa? [...] Dentro e fora é o mesmo. Mais de meio século a acreditar na divisória e apenas escassos anos para que a ideia de integração impere. Para Maria Laura, antes, a casa era sagrada e a rua, um lugar repleto de outros. – Ordinariíssimos. Coitadinhos (MÜLLER, 2016, p. 71).

Como Mircea Eliade trata em *O sagrado e o profano*, um espaço sagrado (como já demonstrado, a casa pode ser assumida como tal) é “qualitativamente diferente do espaço profano que o cerca” (ELIADE, 2010, p. 21). No entanto, com a debilidade da moradora, esse traço distintivo, que antes estava presente, perde-se. Sua casa torna-se ordinária como o restante do espaço. Ao mesmo tempo, com a intensificação da sua confusão mental, naquele lugar ainda existem personagens importantes para Maria Laura. Reclusa, ela convive com elementos de seu passado, a casa é, ao seu modo, um lugar dos seus entes queridos: “Dizer que se sente sozinha não é inteiramente verdade. Está acompanhada pelos seus fantasmas, Carlos, pai, Zé Manuel, as criadas. Deus”. (MÜLLER, 2016, p. 78).

Os invasores que tomam temporariamente sua casa percebem que Maria Laura vivencia o lugar como alguém alheado, fora de si:

ou parecia um fantasma alheado, ou dava ordens às quais ninguém nunca obedeceu. Ela passava o dia a rezar no quarto. Às vezes viam-na sentada na cama, imersa nos pensamentos (eles diziam assim), às vezes a passear pela casa, para trás e para frente, a falar sozinha às vezes (MÜLLER, 2016, p. 86).

A velhice, a demência e depois um AVC deixam Maria Laura sem o ar de “senhora” que foi sua marca. A decadência física toma conta de seu corpo; Maria Laura não compreende mais a realidade. Curiosamente, a percepção da filha acerca disso, no entanto, leva-a a concluir que a solidão da mãe era sintoma de algo anterior a essa condição extrema:

Agora já não é nada disso: é um par de olhos esbugalhados, abertos com um escopro, mãos ossudas e esclerosas, cabelo branco como poeira de giz [...]. É também o murmurar constante de conversas solitárias com o pai, com Carlos, com muitas pessoas, muitas mais do que alguma vez lá estiveram, amigos que nunca existiram, mortos que falam com vivos, desconhecidos que confraternizam com familiares. A filha apercebe-se agora da profunda solidão a que a mãe esteve sujeita, não como doença mas como sintoma (MÜLLER, 2016, p. 120).

Este é o final da vida de Maria Laura: isolada na casa familiar, em uma solidão que é incontornável.

O enclausuramento de Maria Laura se manifesta como uma atitude literal, uma ação radical, que remete à metáfora utilizada por Eduardo Lourenço, sobre o pós-25

de Abril, em “Psicanálise mítica do destino português”. Para o filósofo, o fim do salazarismo corresponderia a um momento para se repensar o modo de ser português, de habitar Portugal de uma outra forma, superando a tendência ao irrealismo, à fuga da realidade. Nesse contexto, ele diz:

Chegou a hora de *fugir para dentro de casa*, de nos barricarmos dentro dela, de construir com constância o país habitável de todos, sem esperar de um eterno lá-fora ou lá longe a solução que, como no apólogo célebre, está enterrada no nosso exíguo quintal. Não estamos sós no mundo, nunca o tivemos (LOURENÇO, 2015, p. 51, grifo nosso).

A atitude semelhante à de Maria Laura é empreendida também – apesar de cada um a seu modo – por Santiago, de *Vista da praia*, e por António, de *Os memórias*, quando os dois fecham-se em casa. O primeiro está insulado tanto no período anterior quanto posterior à transição política, descrente acerca de qualquer mudança. O segundo, que exerceu papel importante na Revolução dos Cravos, isola-se muitos anos depois, em uma espécie de decepção ou recusa acerca do rumo de Portugal duas décadas após o 25 de Abril. De todo modo, os três estão em casa em uma postura contraproducente à sugerida aos portugueses por Lourenço.

Em *Vista da praia*, de José Couto Nogueira, de modo semelhante aos outros romances, a atitude de insular-se em casa coexiste com a ideia de se estar fora da realidade. Já na abertura do texto, o narrador anuncia que Santiago está tomado por “habituais elucubrações” (NOGUEIRA, 2003, p. 13), enquanto observa o céu e o mar. Logo na sequência, esse traço da personalidade do português é novamente destacado, quando o narrador descreve seu aspecto físico peculiar e sua imaginação prodigiosa:

Santiago está parado, olhos perdidos, a viajar pelo que a vista alcança. [...] Santiago tem um físico mais intrigante do que heróico. [...] Não admira que na escola tivesse variadas alcunhas, todas achincalhantes, nenhuma do seu agrado. E, enquanto o observamos, aquela cabeceira não pára. Uma paisagem assim é o cenário perfeito para um grande acontecimento... Talvez uma batalha com milhares de figurantes. Ou a chegada de uma nave espacial... – Abana a cabeça, desagradado (NOGUEIRA, 2003, p. 14-15).

Junto a essa tendência de fugir da realidade, está sua atitude de se isolar em casa. Maria João, uma das locatárias da casa, questiona Santiago acerca de sua reclusão:

– [...] Não tenho nada com a tua vida, mas não achas que te estás a *enterrar* demais aqui?
 – Não, não acho. Se pudesse, nem sequer iria ao banco. Andar por aí, ver as caras das pessoas, é uma coisa que me deprime. – Faz um gesto com a mão, a abarcar o mundo. – A vida contemporânea não desperta o desejo nem deixa saudades (NOGUEIRA, 2003, p. 91, grifo nosso).

O uso do verbo “enterrar” traz consigo a ideia de imobilidade de Santiago. O verbo reaparece quando é confrontado por outra pessoa acerca de seu enclausuramento:

– E tu, Santiago, que projectos fazes, homem? – Abílio tenta sorrir, mas há um certo sarcasmo na voz. – Agora que está como tu gostas, não vais ficar aqui *enterrado*, pois não?
 – *Não tem nada a ver com a situação do País*. Estou parado porque não tenho um rumo de acção... (NOGUEIRA, 2003, p. 156, grifos nossos)

Santiago não só aprecia o isolamento, como também tem uma postura que o faz aparentar ser alguém *estagnado*: “Há qualquer coisa em Santiago – a desproporção física, talvez, a distância entre o cérebro e o coração – que o impede de agir, por mais que a causa o seduza” (NOGUEIRA, 2003, p. 93). Ao mesmo tempo, ao explicar o motivo de não gostar de fado, Santiago aponta como negativo esse tipo de atitude, de imobilidade presente nesse gênero musical: “– Não, não gosto do fado, não me identifico com ele, exactamente pelo sentimento e pela atitude que veicula. O sentimento é a tristeza, e a atitude é a de impotência perante essa tristeza. A vida é uma desgraça, e não há nada a fazer” (NOGUEIRA, 2003, p. 100).

Além de ser imaginativo e de estar estagnado na casa, Santiago chega a relacionar sua situação à loucura:

– Mas do que é que tu estás à procura, afinal de contas? – Abílio lá rompe o silêncio.
 – O que eu estou à procura? Olha, estou à procura de... – procura as palavras – de enlouquecer, nem mais!
 Ficam todos a olhar para ele, muito sérios.
 – Estou à procura de chegar ao limite, não sei bem de quê. Uma coisa é certa, temos dentro de nós uma urgência, uma apetência, uma

vontade de chegar não sei onde, pois nem sei qual foi o ponto de partida, mas quero chegar lá. Porque, apesar de tanta vida social, de tanta convivência, cada um de nós vive sozinho consigo mesmo, e é consigo mesmo que tem de lidar. (NOGUEIRA, 2003, p. 62)

Ao final dessa discussão, ele abandona a ideia de isolamento total e incondicional e aproveita para reiterar a hospitalidade da casa, apesar de sua reclusão: “– Por favor, não faças troça. Isso é apenas uma trip da minha cabeça. Mas esta casa não está restrita às quatro pessoas que cá moram; estamos abertos, por assim dizer. E é um sítio atraente, calmo, que convida a pensar, a viajar...” (NOGUEIRA, 2003, p. 66). É importante notar também que sua solidão está atrelada, no romance, à perda dos seus progenitores: “Mais do que lamentar a morte de parentes que conhecia tão superficialmente, Santiago sentiu a solidão aterradora de orfandade – um vazio eterno, impossível de preencher” (NOGUEIRA, 2003, p. 95).

Após o 25 de Abril, quando a dinâmica da casa começa a modificar-se, Santiago segue “sempre inamovível” (NOGUEIRA, 2003, p. 203). Com a desistência de alguns dos locatários da casa acerca do lugar e com menos visitas, apesar de sua decisão de ficar enclausurado, Santiago sente falta do convívio com outros: “– Realmente esta casa, agora que o tempo arrefeceu e com menos gente, fica um bocado inóspita – comenta Santiago” (NOGUEIRA, 2003, p. 203). Ele reconhece, assim, que a interação com outros no lugar é um dos aspectos de habitabilidade do local, casa que se dissolve anos depois com a saída de todos os moradores.

Livre e ativo na Revolução dos Cravos, mais de duas décadas depois, quem está enclausurado em casa é António Machado, de *Os memoráveis*, de Lídia Jorge. Para esconder da filha que o visita seu desemprego e reclusão dos últimos tempos, o jornalista inventa uma rotina, isolando-se fora de casa enquanto a hospeda: passa o dia dentro do carro, estacionado em uma praça. No entanto, ela toma conhecimento de sua estratégia: “António Machado entrava e saía de casa como se mantivesse uma vida normal, mas afinal vivia debaixo dos plátanos para esconder a situação que se encontrava. Passava o dia ali, como um ouriço, como um bicho acossado” (JORGE, 2016, p. 202). Ele alterna-se escondendo-se fora ou dentro de casa.

Desde a sua recusa às novas orientações do funcionamento do local de trabalho, e sua conseqüente demissão, António Machado isolou-se completamente. Um colega de redação considera a sua condição fora do comum: “A secretária preparou-lhe a papelada, preparou-lhe o *dossier* completo, só falta ele assinar. Pois não

responde, não vem cá, não fala com ninguém. E afinal também não fala com a filha. Acha isto normal?” (JORGE, 2016, p. 206). Depois de ser confrontado pela filha acerca de sua situação, António fecha-se definitivamente em casa, estagnado, apático:

Era muito aborrecido. *O meu pai transitara do estado de gazeta simulada ao estado de férias simuladas. Passava os dias inteiros em casa [...]. O meu pai não comprava mais jornais portugueses, não saía mais às ruas nas horas de movimento, não mais respondia às pessoas que costumavam cumprimentá-lo com grandes acenos de reconhecimento, e lhe faziam incisivas perguntas. [...]. Era assim. Agora o pai ficava sentado a ver televisão, fosse o que fosse que passasse, figuras zoológicas, cenas lentas ou cenas rápidas. Era igual* (JORGE, 2016, p. 319-320, grifos nossos).

Para Ana Maria, assim como alguns dos contemporâneos de António Machado, também envolvidos na Revolução dos Cravos, ele está louco. Enquanto o pai finge escrever para evitar o contato com a filha, ela enfrenta-o novamente:

Gritei bem alto “– Pare, pare, por favor, tenho andado atrás dos loucos dos seus amigos, estou farta, farta. [...] António Machado está refugiado em casa, a viver às escuras como uma lagarta dentro de um fruto podre. É isso? De todos os loucos que tiraram a fotografia do Memories, parece que só os dois que já morreram têm juízo.” (JORGE, 2016, p. 324-325).

Ao final da narrativa, António Machado está trancado em seu quarto, sem atender aos pedidos da filha e de amigos que aparecem para tentar resgatá-lo. A decadência torna-se explícita na casa, e o jornalista tenta insular-se ainda mais:

Mas eu só entendi o plano de António Machado quando, no dia seguinte, uma terça-feira, acordámos e não havia luz em casa. Nenhum eletrodoméstico funcionava. Aliás, ele acordou, andou entre a sala e o quarto, mas na verdade não se levantou. Deitou-se de novo. Trancou-se dentro do quarto. [...] A conta de luz não tinha sido paga, nem a do telefone, nem a do gás, nem a da água. Havia seis meses que meu pai tinha saldo negativo em sua conta bancária. [...] O meu pai não queria Rosie, não me queria a mim, pretendia *resistir em solidão absoluta*, e queria impedir que eu assistisse à sua capitulação derradeira (JORGE, 2016, p. 328, grifo nosso).

Desta vez, o pai de Ana Maria tenta fechar-se em seu centro mais privado na casa – o quarto – e não em seu outro centro, o escritório, de onde antes, apesar de inacessível, podia ainda ser visto. O estado de degradação em que a casa de António

Machado se encontra é semelhante ao que se observa em outros romances, nos quais as condições de habitabilidade – sejam físicas ou relacionais – estão comprometidas, insuficientes. Assim, cada uma ao seu modo, guardando os devidos contextos, algumas das casas aqui elencadas compartilham com Portugal uma condição observada por Gabriel Magalhães. Em *Como sobreviver a Portugal continuando a ser português*, ele percebe o país, ao longo de sua história, como em uma constante de “em déficit, em penúria, em bancarrota” (MAGALHÃES, 2014, p. 145). Estrutural, financeira ou emocionalmente, a casa da maioria dos ilhéus encontra-se em um estado de insuficiência, de carência.

De volta ao caso específico de *Os memoráveis*, as relações entre a casa, o morador e o país são muito significativas. É importante sublinhar que o ilhéu, para a filha, era indissociável de Portugal: “mas inesperadamente não só falávamos do meu país como acabávamos por ir ter à figura distante do eu pai, e eu tinha a ideia de que os dois temas era um só” (JORGE, 2016, p. 15). Não só isso, sua casa era repositória da história do período crucial da Revolução dos Cravos, como sublinha o companheiro de trabalho de Ana Maria:

Se António Machado possuía em casa o museu completo de que a filha por vezes falava, porque não começar por aí? Por aproveitar o material doméstico? Por vezes, vamos buscar bem longe o que se encontra debaixo do nosso assento. Aproveita bem o que tens em casa. (JORGE, 2016, p. 51).

Se a casa da infância – como para filha de Maria Laura, em *Uma senhora nunca* – pode figurar como uma espécie de arquivo de memórias pessoais, aqui ela é local de memórias nacionais. Ainda mais, a condição de isolamento e loucura não aparece no romance somente na caracterização de António Machado, mas também na do país. Quando convidada para fazer o documentário em Lisboa, Ana Maria diz: “Na altura, interessava-me muito pouco a exaltação das virtudes de um povo longínquo que só por acaso era o meu” (JORGE, 2016, p. 17). Sobre o período da Revolução dos Cravos, ela menciona uma suposta abordagem do *The New York Times*: “Sabia que no momento da verdade, passada a hora do manicómio de Lisboa, chamou a correspondente do *The New York Times*, aquela gente guardaria as armas no armário e iria perdoar-se mutuamente” (JORGE, 2016, p. 25, grifo nosso).

Aqui cabe retornar ao romance *Vista da praia*. Assim como em *Os memoráveis*, a condição da casa é percebida como interseccionada com a do país. É pertinente

notar que, no texto, não só a casa é tida como isolada, deslocada do restante. Portugal, no período pré-revolucionário, figura nesta mesma condição, desconectado do resto do mundo: “– Então estamos condenados a este isolamento para o resto da vida... Estamos todos, o País inteiro, empenhados na missão de salvar a Civilização Ocidental. Entretanto a Civilização Ocidental acontece lá fora, passa ao largo” (NOGUEIRA, 2003, p. 32).

A mesma sensação de deslocamento de Portugal em relação à Europa aparece no discurso de outro visitante, Luís Santos, após a revolução: “e hoje aqui estamos, suspensos numa espécie de vácuo; somos peninsulares e europeus geograficamente, mas a coisa mais europeia que podemos pôr em cima da mesa é a antiguidade” (NOGUEIRA, 2003, p. 192). Segundo o hóspede, naquele momento Portugal não está nem em consonância com a Espanha, nem com o continente europeu.³⁸ Nessa condição, segundo ele, a única qualidade portuguesa é a capacidade de manutenção da nação portuguesa, que persiste íntegra por séculos. Desse modo, apesar de o protagonista Santiago frisar a desconexão entre seu estado e Portugal, assim como ele, o país é percebido também como isolado.³⁹

Em *Os memoráveis*, de acordo com Ana Maria, Portugal era uma “terra onde o tempo pára” (JORGE, 2016, p. 133). Justificando sua ida aos EUA, considera Portugal um local limítrofe demais: “Ali ia eu, a caminho do centro do mundo, o olho do olho, Washington, deixando para trás a periferia da periferia, *um arredor longínquo em relação ao mundo*. Portugal pequenino” (JORGE, 2016, p. 133, grifo nosso). Nessas constatações acima, Portugal aparece como um local distante, com traços de loucura, onde o tempo está estagnado. Com essas características, até se assemelha à casa de *O arquipélago da insónia*.⁴⁰

A jornalista também registra um panorama do embaixador acerca do país daquele período, sua percepção de Portugal:

Mas uma lembrança essencial, oriunda daquele povo rude, pobre, nobre, resistente, calado, duro a valer, que outrora fora um grande povo do mar, tinha ido até ao Japão e dado a volta ao mundo, e agora, depois de uns quantos dissabores, soubera regressar ao seu canto,

³⁸ Diagnóstico que, em certa medida, Eduardo Lourenço propõe nesta coletânea: *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4a. ed. Coleção Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

³⁹ Como indicado acima, “– *Não tem nada a ver com a situação do País*. Estou parado porque não tenho um rumo de acção... (NOGUEIRA, 2003, p. 156, grifo nosso).

⁴⁰ Vide item 4.1 A casa dos ilhados.

depondo as armas de forma negociada e honrando seus compromissos (JORGE, 2016, p. 30).

Essa visão do país parece sintetizar os dois estados de espírito, pendulares, que a própria romancista apresenta em seu ensaio *Contrato sentimental*. Além disso, eles não deixam de ter relação com as experiências contraditórias que marcam a história de Portugal e que fazem parte das postulações de António José Saraiva, Eduardo Lourenço, Gabriel Magalhães, Miguel Real e Boaventura de Sousa Santos.⁴¹ Já a leitura de António Machado acerca do país sublinha a característica melancólica, traço também abordado por Saraiva e Lourenço em seus estudos:

E, além do mais, ele continuamente avisava sobre a melancolia portuguesa, a bela melancolia que punha o país de rastos, e permitia a grande risada de uns quantos, refugiados em mansões com casas de banho de mármore e torneiras de ouro e prata, feitos príncipes otomanos, cuspidos sobre todos os outros. A aldeia medieval com televisão e carros (JORGE, 2016, p. 323).

Outra questão a se destacar nesse trecho é o uso da expressão “aldeia medieval”, que Magalhães também usa em uma de suas sínteses do país.⁴² Para ele, Portugal, mesmo no século XXI, “constitui o fantasma de uma sociedade senhorial” (MAGALHÃES, 2014, p. 61). Além disso, cabe ressaltar que a estagnação de Portugal, como no romance de Lídia Jorge, é destacada também no de José Couto Nogueira: “– Os nossos pais não podem compreender o que está a passar no mundo. Por mais inteligentes que sejam, são mudanças demais para eles, acho eu – perora Santiago – Sobretudo em Portugal, onde as coisas não mudam” (NOGUEIRA, 2003, p. 35). Se naquele romance o tempo no país não passa, neste as coisas não mudam.

Já em *O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes, o caçula da família é outra personagem cuja casa foi afetada diretamente pelo período da Revolução dos Cravos. O autista, assim como Maria Laura, de *Uma senhora nunca*, é um solitário acompanhado pelos seus fantasmas. Nos dois casos, o estopim da derrocada econômica da casa familiar é o 25 de Abril, que afeta, de diversos modos, as estruturas de poder que sustentavam esses lares e a própria dinâmica da sociedade de maneira geral. Nesses exemplos de ruína da casa, confirma-se o que João Barrento aponta em “Literatura e sociedade: as hipóteses de Abril”: a desagregação da casa e da

⁴¹ Vide Capítulo 3.

⁴² Cf. MAGALHÃES, 2014, p. 54.

família pode refletir o processo semelhante na sociedade e política do país (BARRENTO, 2016).

Em todo caso, guardando semelhanças com vários romances, a conjunção de isolamento e de irrealidade aparece também nessa narrativa. Se em *Uma senhora nunca* a loucura vem com o agravamento de uma demência, aprofundada com o envelhecimento, aqui a ausência de conexão com a realidade partilhada com os outros é pelo fato de o morador da casa ser “autista” (ANTUNES, 2010, p. 117).

Na primeira parte do romance, na qual parece estar na casa, o caçula da família chega a afirmar que está sozinho e que não se encontra com ninguém naquele lugar: “para quê esta casa, este trigo, estas escadas dando a ilusão que muita gente e somente eu ao encontro da minha mãe não alcançando nunca” (ANTUNES, 2010, p. 26). Ao mesmo tempo, reitera na sequência: “no entanto o meu irmão e eu sozinhos na casa que se alterou permanecendo igual” (ANTUNES, 2010, p. 31). Sua condição psiquiátrica, assim como a própria estrutura narrativa, não permite dizer assertivamente onde e quando ele está lá; de todo modo, a ideia de isolamento em casa é persistente ao longo de todo texto.

Sua percepção é a de que habita a propriedade familiar simplesmente aguardando, apesar de não saber quem ou o quê: “De maneira que fico aqui à espera porque com um bocadinho de sorte pode ser que alguma coisa aconteça, uma pessoa chegue da vila para ficar connosco ou levar-nos consigo e nem já da vila se calhar” (ANTUNES, 2010, p. 53). Na sequência, reitera seu estado de espera: “(nunca virão buscar-nos para a vila, que criatura nos quer?)” (ANTUNES, 2010, p. 55). Em sua experiência, eles estão sós, em casa.

O autista chega a definir-se usando uma imagem de aprisionamento, quando menciona uma situação na qual sua filiação é questionada, devido seu aspecto físico: “não se procure nos meus traços que sou uma gaiola com um pássaro e um carrito de pau” (ANTUNES, 2010, p. 34). A esposa do irmão mais velho do autista define-os como solitários, cada um a seu modo: “o meu cunhado no interior de si mesmo e o meu marido sem achar companhia” (ANTUNES, 2010, p. 185). A condição do marido não é só solitária, mas, em certa medida, caótica, como ele mesmo constata: “eu sem futuro senhores, reduzido a um presente de peças dispersas que não era capaz de reunir, o casamento, a minha mulher, o meu irmão, a memória da herdade” (ANTUNES, 2010, p. 239). Os irmãos encontram-se em um estado de solidão, e não de solidude, ilhados em suas experiências.

Uma outra imagem de insulamento que aflige o autista em casa é a do poço, apresentada diversas vezes no texto. O poço aparece, geralmente, quando fala do irmão: “dei pelo meu irmão a observar-me consoante se observava a si mesmo no poço” (ANTUNES, 2010, p. 30); ou que o irmão estava “inclinado no poço a cumprir-se a si mesmo” (ANTUNES, 2010, p. 35). Esse local – que evoca o escuro, o fechado –, cujo fundo pode isolar, é usado pelo caçula da família relacionando-o também ao encarceramento na clínica e a claustrofobia de sua situação:

a qualquer coisa que tratava a tampa partiu-se num estalido semelhante ao dos fechos que batem nos quartos convidando-me a entrar para cerrarem sobre mim numa volta de chave e me sufocarem conforme o poço sufocou o maquinista (ANTUNES, 2010, p. 159).

Além das recorrentes percepções acerca de seu isolamento, o autista frequentemente questiona a realidade da existência dos familiares e de si mesmo. Sobre a mãe, que passa grande parte do tempo sozinha no sótão, pergunta-se: “quem me garante que não nasceu na vila com os restantes espectros e não passava de um fantasma como eles” (ANTUNES, 2010, p. 12). O mesmo observa-se em: “quem habitou aqui antes de nós e não nos procura como as pessoas da sala, esqueceu-nos e ao esquecer-nos deixámos de existir, não somos, não éramos. não chegámos a ser, a minha mãe não foi, eu não sou, o meu irmão não é” (ANTUNES, 2010, p. 13).

As fotografias dos familiares já falecidos, dispostas nas paredes e móveis da casa, fazem-no sublinhar: “(não estive sempre defunto, não estarei sempre defunto)” (ANTUNES, 2010, p. 22). A limitada, quando não questionável, apreensão da realidade faz com que o reconhecimento do mundo e dos outros seja também restrito a ele.⁴³ Nessa condição mental, não compreende onde e como habita: “que mundo é este em que moramos diga-me, não compreendo as pessoas que esperam não sei quê de mim, não compreendo as vozes” (ANTUNES, 2010, p. 73). Assim, ele chega a cogitar deixar essa residência incompleta: “amanhã pego no braço do meu irmão e partimos destas sobras de casa porque há-de haver seja o que for para além do ribeiro e dos cactos, uma estrada, pessoas, nenhum mulo a mancar” (ANTUNES, 2010, p.73).

⁴³ Cabe notar que, quando está internado na clínica, ele chega a perceber-se em um estado no qual a presença do outro inexistente, no qual as pessoas estão ausentes (Cf. ANTUNES, 2010, p. 94). Nesse *não lugar*, a reiteração de imagens de isolamento e solidão persiste (Cf. ANTUNES, 2010, p. 88).

A não compreensão do mundo ao redor, do outro, remete ao que Saraiva destaca acerca do ilhéu. Afinal, as dialéticas espaciais estão rompidas e as relações pessoais, muitas vezes, suspensas: “faltam-lhe as ocasiões para se medir com os vizinhos, isto é, com realidades humanas diferentes da sua, o que traz como consequência que ignora também as dimensões e limites da sua própria realidade” (SARAIVA, 1985, p. 86). Isso é característico não só do autista, mas afeta também, de diferentes formas, as outras personagens enclausuradas em casa dos outros romances.

Acerca da realidade do mundo percebido pelo autista e da existência ou não das situações relatadas, cabe notar, por exemplo, postulações como a seguinte, sobre um idoso que aparece à porta da casa, sobre o qual ele sublinha: “(devo ter inventado)” (ANTUNES, 2010, p. 18). É instalado no seio da narrativa questionamentos não só acerca da criação de fatos narrados, mas também da autoria deles, como observa-se em intervenções como esta: “(foi meu irmão que escreveu estas páginas muito mais devagar do que se passou de facto não fui eu quem o disse)” (ANTUNES, 2010, p. 98). Como no caso de *O osso da borboleta* – e, em certa medida, em *O ano sabático*⁴⁴ – a desconexão com a realidade que toma o ilhéu doméstico desestabiliza a apreensão de algumas instâncias narrativas em *O arquipélago da insónia*: as ações podem não ter realmente acontecido (o apresentado como “verdade” pode não o ser); as vozes narrativas são incertas (dúvida acerca de quem realmente está narrando); o tempo e o espaço não são claramente aferíveis (os tempos, ou os espaços, confundem-se ou sobrepõem-se).

Outro solitário e alucinado que acaba fechado em uma instituição devido à sua condição psiquiátrica é o inventor de fatos de *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso. O isolamento do protagonista inominado é radical depois que sua obsessão crescente o leva a cometer um crime. Antes dessa situação extrema, no entanto, o modo pelo qual vive – seja perambulando, seja vivendo na pensão – já indicia o progresso de uma desconexão com a realidade.

Em seu isolamento nas zonas intermediárias e também no quarto, e com a parca convivência com Eva ou com os companheiros de hospedaria, o mentiroso prioriza em sua vida a atividade de “gastar o tempo”.⁴⁵ A fim de evitar uma coabitação

⁴⁴ Como tratado no item 4.3 O estar só.

⁴⁵ É importante notar que ele interage superficialmente com as pessoas: apesar de às vezes encontrar-se com Eva, há, de certo modo, uma separação subjetiva entre eles, não há interesse real recíproco (Cf. CARDOSO, 2005, p. 161-163). Além disso, ele possui uma aversão à convivência com os companheiros de pensão, evitando situações nas quais precisa falar com eles (Cf. CARDOSO, 2005, p. 149).

com outros no espaço – logo, evitar uma convivência –, ele parece entregar-se a atividades como fingir que lê em praças, tomar linhas de metrô aleatoriamente, proteger-se do frio em cinemas, etc. Essa postura dele é anunciada como algo temerário: “Eva nunca soube o que ele fazia de tanto tempo, nunca soube como gastava os dias, as noites, as estações, os anos, como esbanjava o tempo, o tal material perigoso nas mãos de quem não sabe utilizar, nas mãos dele” (CARDOSO, 2005, p. 29).

Viver fora da realidade, algo que gradativamente passa a fugir de seu controle, agrada-o. Para manter o quarto na pensão e viver como deseja, isolando-se e gastando seu tempo, ele precisa mentir. Como Antônio Machado, de *Os memoráveis*, uma vida inventada é o que permite seu isolamento, quando isso não é possível dentro de casa. De todo modo, para o protagonista de *Campo de sangue*, habitar a pensão em uma experiência falsa até lhe apraz:

Mas o que fez ficar, além da eficácia com que a senhoria exterminava os insectos, foi o que tinha inventado ser. Tinha construído uma vida que lhe agradava, cumpria um horário de trabalho, levantava-se sempre à mesma hora, quando regressava, contava histórias da empresa (CARDOSO, 2005, p. 63).

Inclusive, por momentos, esse *não lugar* que é a pensão assume um traço de *lugar*, de *lar*. No contexto da vida fictícia, aquele local e as pessoas repulsivas podiam assumir, momentaneamente, um outro valor para o protagonista:

mas quando entrava na pensão, a senhoria, o gordo e o reformado devolviam-no à vida que tinha criado, o cheiro do insecticida confortava-o e quando se deitava sentia-se mais seguro e mais feliz naquele quarto do que noutra sítio onde já tivesse estado. Não sabia donde vinha aquela felicidade mas suspeitava que além do extermínio dos insectos precisava do horário de trabalho, da mãe carinhosa e da namorada que lhe escrevia de todas as partes do mundo, da vida normal que tinha na pensão (CARDOSO, 2005, p. 63).

Nessa vida isolada e desconexa da realidade, como no caso de outros ilhéus, o seu aspecto físico, assim como seu comportamento, também colabora com a sua caracterização como alguém, no mínimo, excêntrico; quando não, tanto o mentiroso quanto outras personagens ilhadas assumem um aspecto repulsivo, como pode ser

Em relação à namorada, alucinado, não reconhece que ela não é a pessoa com quem ele acredita estar mantendo um caso amoroso; junto a isso, inventa uma vida para a mãe e para senhoria. O protagonista não convive *efetivamente* com as pessoas do seu círculo.

observado em Augusto, de *Todos os dias*, em Maria Laura, de *Uma senhora nunca*, ou em Hugo, de *O ano sabático*. Ele mesmo percebe-se como tendo “umas enegrecidas e curvas, unhas de cão” (CARDOSO, 2005, p. 39). Os amigos de sua namorada acreditam que ele seja “um velho doido, [...] que era velho, que se vestia mal, que era assim que viam” (CARDOSO, 2005, p. 206-207). Não só a pensão é repulsiva, ele também o é. Quando a namorada se dá conta de que ele é alguém que está fora de si, surpreende-se com a situação na qual se encontra:

agora tinha certeza que nunca tinha conhecido ninguém parecido com ele, assustou-se com os olhos dele tão parados, um quase sorriso nos lábios, [...] devia ter tido mais cuidado, se ele fosse um tarado como os da televisão, vivia naquela pensão, ninguém vive num sítio daqueles sem motivo (CARDOSO, 2005, p. 208).

A namorada relaciona a possível condição física-psiquiátrica do mentiroso ao tipo de lugar em que ele habita. A ligação entre a pensão e a sanidade mental dele é destacada também por Eva. O local não era só decrépito; tinha um aspecto assustador devido a um morador que residia acima do andar da pensão, “a criatura do segundo andar” (CARDOSO, 2005, p. 57): uma pessoa que gritava o tempo todo, e que não saía de casa há mais de 20 anos. Para a ex-mulher do mentiroso, o barulho era perigoso: “a criatura do andar de cima gritava, Eva pensou que era muito fácil enlouquecer se ficasse ali muito tempo, bastava tempo e distração, era fácil matar naquele quarto” (CARDOSO, 2005, p. 243). Para ela, o meio onde ele vive praticamente justifica a sua insanidade e seu crime, o lugar o influenciava. Para as duas mulheres, nesse contexto, espacialidade e identidade estão interligadas.

A possibilidade da loucura, identificada pelas duas mulheres como conectada ao local onde ele morava, aparece relacionada também ao isolamento, quando o protagonista devaneia:

se estivesse assim um céu azul a cidade tornava-se mais perigosa, a beleza é um bom pretexto para se enlouquecer, o pecado da beleza, no verão a cidade está vazia, a solidão é um bom pretexto para se enlouquecer, o pecado da solidão, no verão a cidade pertence aos vagabundos e aos mais velhos, aos que são obrigados a ficar, aos que não podem partir, [...] a beleza e a solidão sempre foram bons pretextos para se enlouquecer, sempre foram, pensava nisso (CARDOSO, 2005, p. 27, grifos nossos).

Essa hipótese do protagonista confirma-se: vivendo fora da realidade, sozinho, e obcecado por uma bela jovem que casualmente viu na praia, ele acaba cometendo um assassinato. Ao final do romance, isolamento e insanidade estão em sua forma extrema: trancado em uma clínica psiquiátrica, ele está solitário e louco.

4.3 O ESTAR SÓ

Nos romances *Vista da praia*, *Campo de sangue*, *Todos os dias*, *o apocalipse dos trabalhadores*, *O arquipélago da insônia*, *O ano sabático*, *Debaixo de algum céu*, *Os memoráveis*, *O osso da borboleta*, *Índice médio de felicidade* e *Uma senhora nunca*, a ideia de isolamento e o protagonismo do espaço da casa não são exclusivos aos ilhéus domésticos apontados até agora. O traço de reclusão está também presente em outras personagens das narrativas, e nos textos figuram inclusive postulações sobre a solidão, algumas vezes interseccionadas com o tópico da desconexão com a realidade, da loucura.

A casa como local de experiência topofílica também não se realiza para outras personagens dos romances. O local é vivido, como em muitos dos outros casos, como ambiente em que obsessões afloram, em que o habitar vem acompanhado da solidão e não da solitude. Esse tipo de experiência, porém, não é estranho ao lugar da casa. O arquiteto Juhani Pallasmaa sublinha: “Além de ser um símbolo de proteção e ordem, o lar também pode se converter na materialização da miséria humana: solidão, rejeição, exploração e violência” (PALLASMAA, 2017, p. 20). Os exemplos acerca dessas formas de habitar uma casa são múltiplos, e os casos a seguir podem ser considerados os mais ilustrativos para a leitura dos romances aqui proposta.

Em *Debaixo de algum céu*, de Nuno Camarneiro, quase todos moradores do Edifício Atlântico são, em alguma medida, ilhéus: possuem, como o próprio narrador indica – e como seus atos e pensamentos revelam – uma forte inclinação à reclusão e à solidão. O prédio é um arquipélago; cada apartamento, uma ilha. Todos os moradores estão em uma relação íntima com o local; em alguns dos casos, eles até refletem acerca de sua condição solitária ou de sua ligação com a loucura.

Antes de apresentar alguns moradores do edifício, é importante destacar duas declarações do narrador. A primeira, acerca de onde o espaço da narrativa se centra, quando sublinha que é no prédio de três andares em que “mora nossa história” (CAMARNEIRO, 2013, p. 72). Não só os moradores, mas também o texto, habita o local.

A segunda, ainda mais importante do que essa, demarca não só o espaço da narrativa (como categoria), mas acrescenta a ela também o tom de que as ações são no mundo interno, doméstico, privado: “Esta é uma história de portas adentro” (CAMARNEIRO, 2013, p. 13).

O caso mais significativo junto com o de David, e que é revelado completamente ao final do romance, é o de Beatriz, moradora do terceiro direito. Enclausurada devido a uma experiência traumática, há mais de um ano a residência não é acessada por ninguém. O local é descrito como extremamente desorganizado e tomado por utensílios médicos; a moradora, como insana e solitária. Em uma noite de tempestade que fustiga o edifício, essa foi a residência mais danificada:

Uma fratura na parede mestra, um rasgão no tecido do tijolo, e estuque onde uma casa assenta, um mistério em forma de raio desenhado no branco da parede. Uma mulher sentada em frente, como fogo a arder e um susto a multiplicar-se dentro de si. A mulher chama-se Beatriz, está embrulhada numa manta e próxima do lume, tem os olhos fixos na parede e agarra-se a si mesma, abraça-se, sente-se para que não desapareça levada por tudo que já perdeu (CAMARNEIRO, 2013, p. 106).

Em um incêndio após a tormenta, a condição do local é dada como solitária, assim como é a vida da moradora: “Há de a casa purgar-se em lume até ficar vazia. Há de apagar-se o traço de uma história já finda, até ao esqueleto, paredes e chão” (CAMARNEIRO, 2013, p. 124). Desse modo, casa e moradora têm um destino inseparável. O fim desse lar ocorre mesmo é com o suicídio de Beatriz na banheira; o transbordamento de água e sangue no banheiro faz com que a moradora se inscreva no edifício:

O sangue de Beatriz é agora parte do prédio, por mais limpezas, por maiores cuidados e pinturas. A sua angústia fará parte dos sonhos e dos medos dos inquilinos, mais do que um fantasma ou um assombro, porque foi real, porque existiu e existirá. Não é uma casa assombrada mas uma mulher que se assombrou e morreu sozinha no meio de toda a gente (CAMARNEIRO, 2013, p. 173).

Ao mesmo tempo em que a destruição do apartamento e de seus objetos, assim como a morte da moradora, encerra uma história, apaga seus vestígios materiais na residência – como em *Uma senhora nunca*, indicando a relação do lugar com a memória pessoal e com o indivíduo que o habita –, Beatriz, mesmo assim, segue no

edifício. Sua história está marcada de outra forma naquele local. Como o trecho acima demonstra, ela afeta o prédio, que, por sua vez, afeta os moradores remanescentes.⁴⁶

A ideia de loucura e isolamento, porém, ronda outras personagens de *Debaixo de algum céu*. Para Manuela, que mora no segundo andar com a família, a loucura é tida como solução para encarar a realidade: “Deitar-me à loucura sem pensar na loucura, como quem compra detergente para a máquina, porque é preciso, porque tem de ser” (CAMARNEIRO, 2013, p. 55). Apesar da vida coletiva no apartamento, ela sofre só. Já a adolescente Joana, sua filha, aspira a uma existência solitária, e não àquela solidão descrita por Dunker (2017); a adolescente deseja prescindir dos outros:

Devíamos nascer sem pai nem mãe nem outros quaisquer, presos só ao que sentíssemos, ao ritmo que cada momento melhor nos servisse. Viver mais vezes connosco, só comigo, sem ter quem me esperasse, quem empurrasse, sem as vontades estrangeiras do tempo de outra gente (CAMARNEIRO, 2013, p. 108).

Padre Daniel, morador do terceiro piso, é recorrentemente tomado pelo mesmo sonho, no qual está solitário: “Um pesadelo, o mesmo de sempre. Caminho numa estrada pelo meio do deserto, não vejo ninguém a volta, não há nada que me prenda o olhar” (CAMARNEIRO, 2013, p. 59). O religioso chega a cogitar que o estado em que se encontra após acordar é o mesmo do edifício: “Podia o prédio inteiro estar a meio de um pesadelo e nós nele, por entre gelo e infernos piores. [...]. Estes são dias excêntricos, há neles qualquer coisa que causa arrepios e dá peso ao silêncio” (CAMARNEIRO, 2013, p. 60). Assim, o pároco cogita que o edifício molda a experiência de seus moradores.

O caráter de isolamento e também a ideia de uma moradia que influencia seus habitantes são traços de *Campo de sangue* que não se restringem ao protagonista. Em uma parte substancial do romance, o narrador focaliza as quatro mulheres, reunidas em uma sala de espera, para depor em relação ao assassinato cometido pelo mentiroso. O lugar que as abriga é fechado, claustrofóbico, desconfortável;⁴⁷ algumas vezes, a condição parece insólita; além disso, elas estão isoladas entre si, evitando qualquer convivência.

⁴⁶ Vide exemplos no item 4.4 O ser e o estar em uma casa, uma ilha.

⁴⁷ Como se observa, por exemplo, em CARDOSO, 2005, p. 10, p. 11, p. 13, p. 191, p. 218.

Entre essas quatro personagens, o insulamento mais relevante é o de Eva, a ex-mulher do mentiroso, a única nominada no romance. Depois de contrair um novo matrimônio, ela vai morar em uma nova casa, com localização e características que sempre desejou. Ao longo do texto, o local é insistentemente tratado como afastado, retirado e à beira-mar.

Sobre a habitação de Eva, é dito: “morava numa das casas que desejou ter com ele, costumavam passear *por lá longe de tudo* para Eva sonhar, gostava de morar numa casa destas, as casas defendiam-se do desejo de Eva com grades pontiagudas, agora Eva morava numa daquelas casas” (CARDOSO, 2005, p. 88, grifo nosso). A distância da casa da ex-esposa é reiterada: “Eva foi viver com o marido para uma casa muito longe do bairro e perto do mar” (CARDOSO, 2005, p. 120). Ou “Eva finalmente partiu para a casa grande *longe de tudo e perto do mar*” (CARDOSO, 2005, p. 167, grifo nosso).⁴⁸

A distância, o isolamento da casa, parece afinçar, pela sua frequência na narrativa, o isolamento da personagem. A experiência dela, no entanto, não é sublinhada como tendo o conforto destacado por Bill Bryson, em seu estudo *Em casa: uma breve história da vida doméstica*; ou como possuidora de uma domesticidade incorporadora, característica evidenciada por Witold Rybczynski, em *Casa: pequena história para uma ideia*. Essa casa distante, grande e no litoral é local onde sofre, solitária: “no quarto da casa grande Eva *enrolou-se sobre si* mesma para chorar, [...] Eva chorou durante muito tempo *enrolada sobre si*, no quarto da casa grande *junto ao mar*” (CARDOSO, 2005, p. 201-202, grifos nossos). Não há destaque para experiência topofílica alguma no lugar. A constância dessas referências parece marcar seu distanciamento, sua solidão em relação aos outros.

Essas reiterações confluem numa concepção de casa e habitantes importante no texto; não se trata somente de um lugar habitado distante e no litoral. Aqui é interessante ter em conta as características que litoral e ilha dividem, como apontado por Domenico de Masi, em *Alfabeto da sociedade desorientada*⁴⁹. O local é, na verdade, um espaço que *poderia* abarcar as diversas qualidades positivas relacionadas ao espaço vivenciado da casa. No entanto, o que o lugar abarca são distâncias e solidões: “comiam e dormiam juntos e no entanto não sabiam quase nada um do outro, *ilhas*, uma ausência de amor rodeada de amor” (CARDOSO, 2005, p. 213, grifo nosso). A

⁴⁸ Os exemplos são variados (cf. CARDOSO, 2005, p. 194, p. 199, p. 211, p. 245, p. 250).

⁴⁹ Vide Capítulo 3.

expressão “ausência do amor” pode corresponder ao tipo de convívio dos habitantes. Já a expressão “rodeado de amor” pode corresponder à casa, no que ela pode, por exemplo, acomodar como espaço topofílico, como trata Gaston Bachelard em *A poética do espaço*. Na casa de Eva há uma fratura entre o que um lugar pode ser e o que a convivência nele corresponde.

Outro caso de isolamento vivido em uma casa à beira-mar figura também em *Vista da praia*. Santiago não seria o único retirado do mundo, mas sim todos que habitam lá. Um dos visitantes da casa sublinha o insulamento, e certo alheamento, dos moradores:

- Vocês vivem aqui *isolados*... Os vossos interesses é só coisas estrangeiras. Estive a reparar: livros ingleses e franceses, música americana, arte italiana... Até falam com metade das palavras em inglês. Não é um bocado *alienante*?
- Isso de alienante... É uma palavra lixada!
- Vocês *alienam-se de tudo* que existe neste país. A palavra está certa (NOGUEIRA, 2003, p. 113, grifos nossos).

Apesar de os amigos questionarem a situação de Santiago acerca de sua reclusão, eles mesmos reconhecem que estão, tendo em vista a situação histórico-social do país, isolados na casa; além disso, reconhecem que Portugal, como Santiago já havia sublinhado, está fora da Europa:

- Então estamos condenados a viver na parvónia para o resto da vida. É essa a conclusão deste painel de especialistas!
- Santiago, ainda acabas com uma úlcera! – diz-lhe Levina – Nós podemos ir embora quando quisermos, nem que seja a salto. Ou podemos isolar-nos da parvónia, que foi o que fizemos. Estamos aqui muito bem, de frente para a praia, com sol quase o ano inteiro, comida na mesa não falta. Quando precisamos de informação, cultura, arte, divertimento, ar fresco... É só metermo-nos no carro, apanhar o avião, e ir até à Europa. (NOGUEIRA, 2003, p. 33)

Desse modo, a casa e os moradores estão alheios a Portugal; Portugal, alheio à Europa. Não só isso, esse tipo de comentário revela um senso de inferioridade, de que cultura não existe *em* Portugal, só existe fora do isolamento do país. Cabe notar, também, um provincianismo que, nesse trecho, a moradora da casa atribui ao país, que pode ser, nesse contexto, alinhado ao questionamento de Lídia Jorge acerca da existência ou não de um cosmopolitismo em Portugal, em *Contrato sentimental*. A questão persiste no século XXI, apontando inclusive para a tal “imobilidade” portuguesa:

Será que temos condutas próprias que nos fazem ser cidadãos do mundo de forma particular, merecendo destaque por isso? Será que valorizamos a diversidade cultural, convivemos bem com as contradições do presente e nos envolvemos de forma activa nos acontecimentos das sociedades em transformação, para merecermos ser considerados desse modo? (JORGE, 2009, p. 21)

Outro caso de isolamento que coexiste com outros no romance está em *Índice médio de felicidade*. Junto à situação de Xavier, que se isolou por anos em seu quarto, Daniel, o narrador, isola-se por um período, escondendo sua situação financeira dos familiares.⁵⁰ Além disso, uma provável condição solitária de Almodôvar, gerada por um enclausuramento compulsório, intriga o narrador: “Imagino-te aí dentro. Um lugar que não é teu, no qual tiveste de aprender a encaixar o corpo e entender leis que estão escritas apenas nos olhos dos homens à tua volta. Foi difícil? Doeu-te a força das paredes em redor?” (MACHADO, 2016, p. 11). Pelo fato de acreditar que o amigo se recusa a entrar em contato com todos após entrar na prisão, o narrador conjectura:

Acho que estás bem aí dentro. *Encontraste uma toca para te esconderes*, para esperares que esta época negra da nossa história passe, este inverno tão demorado. *Estás a hibernar, é isso*, o teu ritmo cardíaco sumido até ao limite, três refeições por dia, o conforto dos muros que te cercam, a tua existência quase anulada. *Cá fora* a vida pode gelar, mas *aí dentro* teu corpo mantém-se morno e, melhor ainda, o teu espírito também (MACHADO, 2016, p. 12-13, grifos nossos).

À medida que a narrativa segue, nesse diálogo de Daniel com o Almodôvar – um monólogo, na verdade –, irritado, o narrador diz, destacando a reclusão do amigo: “Tu estás zangado comigo? Cabrão, tu não existes a não ser trancado numa cela onde ninguém pode entrar, ausente do mundo, afundado numa solidão permanente. As tuas palavras sou eu que as penso” (MACHADO, 2016, p. 129). Essa discussão inventada por Daniel – como as conversas com pombos de Paulo, de *O osso da borboleta* – acaba inclusive revelando seu desejo por uma espécie de solidão radical, e não por solitude:

Porque a diferença entre nós é real e tão ampla como o mar. Eu não desapareci, cabrão. [...] E acredita em mim: eu queria desaparecer, encher-me de vácuo, sossegar o corpo, a cabeça, viver para dentro –

⁵⁰ É pertinente notar que Vasco, adolescente filho de Almodôvar, em diferentes situações, foge do convívio com os outros, desde a prisão do pai. Além disso, no romance, é relatado brevemente que a mulher que o grupo de amigos busca resgatar na Suíça saiu de casa somente três vezes em cinco anos (Cf. MACHADO, 2016, p. 278).

deve ser tão bom viver para dentro – e ficar quieto até eu próprio me esquecer de mim (MACHADO, 2016, p. 129).

Tão importante quanto a coexistência desses casos com os ilhéus já destacados é a presença de personagens que possuem características espelhadas às deles. Elas compartilham condições de vida, tendências, atitudes e até mesmo algumas concepções.

No prédio de *O osso da borboleta*, além de Paulo, que vive no sótão, há outra solitária, Purificação, moradora do térreo. Apesar de sair de casa em diversos momentos, a marcação acerca do espaço interno do lar na narrativa é relevante neste contexto. Como na casa de alguns ilhéus, a decrepitude do local é destacada. Ao visitar a mãe, a filha Pillar vaga “pela casa, talvez a inspecionar a desarrumação da mãe, a fiscalizar a decadência de sua infância” (MARTINS, 2014, p. 28). A casa, além de ter um jardim infértil, tem um aspecto claustrofóbico: “O ar não circula, só consegue encher-lhe a casa de bolor” (MARTINS, 2014, p. 42).

Além de viver sozinha nesse apartamento cujas condições de habitabilidade – físicas e relacionais – são deficientes, o que deixa Purificação mais próxima dos outros ilhéus é uma constatação da própria mulher acerca de sua solidão. Em sua casa, jogada em uma poltrona da sala de estar, conclui: “– Sou uma naufraga de sofá velho, só isso” (MARTINS, 2014, p. 49). A ideia de solidão aparece, por exemplo, quando Purificação pensa sobre a residência de Paulo:

No meu velho prédio não vive ninguém no último andar, às vezes julgo ouvir passinhos no sótão, um gato gordo de patinhas de almofada, gaivotas, uma família de pombos. Às vezes a impressão de que toca um sininho de madrugada abafado, outras vezes uma presença no quintal, a água a correr durante um minuto, mas se vou ver nada. [sic] Ou é apenas o estalar solitário das casas vazias (MARTINS, 2014, p. 112).

A imagem de casa vazia é usada também por Paulo. Sobre o alvorecer, ele diz: “A hora da acústica da casa vazia, da voz das madeiras, dos fantasmas da manhã. Tudo estala à espera que o mundo acorde lá fora e se encha de pessoas, movimento, dinheiro” (MARTINS, 2014, p. 15-16). É pertinente notar que, logo depois de usar a imagem da casa, Paulo usa a da solidão, ao falar desse mesmo período do dia: “Chega da barra do porto, do farolzinho, o cheiro limoso das rochas, o silvo do mar, da salgada solidão dos afogados” (MARTINS, 2014, p. 16).

Como Paulo, Purificação leva uma vida regrada pela precariedade financeira, e, ao seu modo, é excêntrica como o vizinho do último andar. Ela possui um hábito peculiar: ir ao mercado para matar saudades do sabor dos alimentos, uma vez que come sempre a mesma coisa nas três refeições diárias. Apesar de não poder fazer compras por causa de sua situação financeira, também não aceita nada dos outros; seu passeio é um “exercício de saudade masoquista” (MARTINS, 2014, p. 80). Ela almeja, ao seu modo, uma autossuficiência como o vizinho do sótão. Além disso, ela parece ter um certo tipo de imobilidade, estagnação na sua personalidade: “Na verdade, não é só o dinheiro que falta a Purificação. Um insinuante gosto pela preguiça tomou conta dela: a volúpia de comer sempre o mesmo, como os gatos que se habitam à ração” (MARTINS, 2014, p. 81). Cabe notar que, para não se demorar viva – uma vez que não é capaz de cometer um suicídio decisivo –, ela decidiu suspender seus remédios.⁵¹

É pertinente notar que Purificação chega a ser comparada a Portugal. Se em *Os memoráveis* e em *Vista da praia* há uma relação direta entre os moradores, a casa e o país, em *O osso da borboleta* a relação é entre a personagem e o país. O aspecto de Purificação é excêntrico e decadente, como o de Portugal:

Purificação parece uma dessas mulheres da feira e do circo que lêem destinos, cartas, a bola de cristal, as ribeiras secas das mãos. Caminha de boca fechada, respira pelo nariz. As palavras esbarram no interior dos lábios, mudas e enroladas em saliva. Conhece a progressiva devastação da pobreza, a sina que avança no país e se vê na boca das pessoas (MARTINS, 2014, p. 68).

Feia e solitária na velhice, na juventude Purificação foi bela e cobiçada por muitos da cidade, quando trabalhava no cassino, nas mesas de aposta.⁵² Sua vida progressiva é revelada quando recebe a visita de Raimundo Carlos, um agiota que conheceu no passado. A aparição de Raimundo não só aflige Purificação – que acaba matando-o e o enterrando em seu jardim – como traz também outra marca de uma clara contaminação de Paulo no discurso das personagens, e não somente no discurso do narrador, como apontado anteriormente.⁵³ O visitante fala sobre a relação

⁵¹ É importante destacar que o caráter excêntrico e decrépito não é só marca do prédio, de Paulo ou mesmo de Purificação. A cidade litorânea na qual vivem é uma decadente vila portuguesa cujo passado foi glorioso, ratificado por duas edificações icônicas: um grande hotel inacabado, Naufrágio, e o cassino, Atlântico, ambos agonizantes. As pessoas com quem Purificação entra em contato em suas incursões são também, cada um ao seu modo, excêntricos e estagnados naquela vila.

⁵² Cf. MARTINS, 2014, p. 177.

⁵³ Vide item 4.2 O isolamento em casa.

de invenção e vida e usa a expressão “como disse o outro”, da mesma forma que o recluso do sótão:

– E chegamos ao ponto cinco da tabela, deixa-me lembrar, Borboleta, porque recordar é viver. E inventar também, inventar também é viver. E o que é que eles inventaram ainda? *Aquilo atrás daquilo!* Aquilo atrás daquilo, imaginas ou não? A natureza, o acto natural e tal. Temos de acabar com a monstruosa imaginação da juventude!, como disse o outro (MARTINS, 2014, p. 178, grifo do autor).

No final da narrativa, em uma situação que corrobora a hipótese de que tudo narrado pode ser fruto da inventividade do ilhéu do sótão, há uma negociação do espaço, entre Paulo e Purificação, como nos termos de Doreen Massey, em *Pelo Espaço*. As suas vidas estão interseccionadas naquele prédio e, para que eles sigam ali sem maiores problemas, a permanência naquele lugar é negociada entre os dois, sem conflitos, em um acordo não verbal.

Se até então Purificação ouvia alguns sons ou desconfiava de alguma movimentação no topo do prédio, ao final do romance, ela efetivamente vê Paulo. Depois do choque da situação, a vizinha age com naturalidade. Purificação pode não ter certeza se foi vista ou não pelo vizinho ao enterrar o inimigo no jardim infértil; no entanto, Paulo sublinha na narração: “Nasceram flores no canteiro novo. Estão alimentadas, adubadas” (MARTINS, 2014, p. 235). Ao reconhecer da parte de Purificação um contrato sutil por meio da cordialidade que ela demonstra ao descobri-lo no sótão, Paulo constata, no que é a última frase do romance: “Acho que vamos sair vivos *desta fábula*” (MARTINS, 2014, p. 235, grifo nosso). Desse modo, a ocupação do sótão – na imaginação de Paulo ou na “realidade” – só segue possível graças ao consentimento de Purificação. Ao mesmo tempo, para tanto, Paulo indiretamente estaria concordando em omitir um testemunho acerca de Purificação, algo que poderia comprometer a liberdade dela.

Outra personagem que possui características e atitudes espelhadas com outra isolada em casa está em *Uma senhora nunca*. A segunda parte do romance apresenta a vida de Maria da Glória, mãe da protagonista da primeira parte, Maria Laura. Como muitas personagens aqui elencadas, Maria da Glória possui uma tendência à fuga da realidade e à reclusão. Aos dezoito anos, a adolescente ainda brinca como criança e parece viver fora da experiência concreta, criando “um mundo totalmente novo e

inventado que em comum com o mundo à volta só tem os objetos. [...] Maria da Glória não gosta de viver no real” (MÜLLER, 2016, p. 138).

Já adulta, depois de casar-se e descobrir que seu amante Jorge se envolveu com outra mulher, Maria da Glória fecha-se em seu quarto, alienando-se das atividades diárias e dos outros moradores do local. Sua relação com a filha e sua sanidade estão comprometidas:

A criança habitua-se à mãe fechada no quarto, desfeada, indiferente. Quase não fala. E nunca toca em Maria Laura, dominada por uma raiva indomável, maníaca, completa. Lá dentro está uma mulher rejeitada que simula diálogos raivosos com Jorge, palavras que só existem na cabeça dela, palavrões incluídos. A estranha coprolalia de Maria Laura começa aqui (MÜLLER, 2016, p. 160).

Após abandonar o lar e tentar a guarda da filha, Maria da Glória sente-se só, sem perspectiva de receber ajuda de qualquer pessoa: “Equaciona suas hipóteses de sobrevivência, *como um naufrago numa ilha deserta* que acorda para descobrir que o cheiro da maresia e o sal na pele são a sua única companhia” (MÜLLER, 2016, p. 193, grifo nosso). Como no caso de Purificação, de *O osso da borboleta*, a ideia de naufrago aparece para exprimir sua condição. O final de Maria da Glória é solitário, assim como será, no futuro, o de sua filha, Maria Laura.

De modo semelhante a *Uma senhora nunca*, em *O ano sabático*, na segunda parte do romance, uma outra personagem assume o protagonismo, dividindo com o protagonista anterior as características de ilhéu. Assim, o segundo momento do romance está centrado no músico Luís Stockman, o homem que o solitário e alucinado Hugo perseguiu.

O narrador inominado da segunda parte apresenta-se como amigo de Luís e como pessoa que ficcionalizou a vida de Hugo (a narrativa da primeira parte). Em todo caso, essa segunda metade do romance apresenta o protagonista, e também o narrador, como tendo características muito semelhantes às de Hugo. Por exemplo, tanto o narrador quanto Luís Stockman transmitem, em uma primeira impressão, a ideia de serem solitários:

Stockman pareceu-me tímido, por vezes soturno, um tipo franzino, alto e desengonçado sem confiança em si próprio, que transmitia ao próximo uma sensação exasperante de derrota. [...] ele ficara exactamente com a mesma ideia de mim – que eu era um homem cabisbaixo e introspectivo, sem grande coisa pra dizer e

demasiado metido comigo mesmo para poder apreciar a companhia dos outros (TORDO, 2013, p. 134).

Como em outros casos apresentados, esses solitários possuem um aspecto físico e atitudes lúgubres, ou mesmo excêntricos. Esse narrador-personagem inominado chega a sintetizar desta forma sua relação com o amigo: “éramos, um para o outro, homens soturnos e desconfiados, que transmitiam uma sensação exasperante de derrota” (TORDO, 2013, p. 161). Desse modo, há um espelhamento de características não só entre as personagens, mas também entre narrador e personagens. É um escritor solitário – esse narrador solitário – quem apresenta tanto Hugo quanto Stockman como homens estranhos e isolados.

De todo modo, ao elencar as características de Luís, pode-se observar que ele possuía traços de um ilhéu desde a juventude: “um adolescente inseguro, recatado, *escondido do mundo*, porventura mimado” (TORDO, 2013, p. 154, grifo nosso). Além da tendência ao isolamento, tinha uma atitude de repulsão à realidade: “Isto para dizer que a descoberta de si mesmo foi sempre uma preocupação do meu amigo. [...] Desde cedo, contudo, que Stockman rejeitou essa aproximação à realidade” (TORDO, 2013, p. 172). Guardado os devidos contextos, o caso anterior, de Maria da Glória, de *Uma senhora nunca*, e o de Luís Stockman compartilham a mesma atitude perante si mesmo e o outro, ao mundo: a relação que Eduardo Lourenço identifica nos portugueses, uma “relação *irrealista* que mantemos connosco mesmos” (LOURENÇO, 2015, p. 25, grifo do autor).⁵⁴

Em uma atitude semelhante à de David, de *Debaixo de algum céu*, na vida adulta, Stockman tinha crises de reclusão que se intensificavam gradativamente, um período no qual hibernava, tomado por trabalho intenso:

Confessou-me, anos mais tarde, que nessas alturas se fechava no minúsculo apartamento em que vivia compondo temas que nunca veriam a luz do dia, preenchendo pautas e mais pautas com a voracidade de um louco, incapaz de conter a pujante veia criativa que, no caso dele, era a marca do gênio.

As suas obsessões não acabavam na música (TORDO, 2013, p. 136, grifo nosso).

Após obter detalhes sobre a perseguição que sofria, Stockman fica obcecado por Hugo.⁵⁵ Cada vez mais intrigado pelo seu perseguidor, isola-se:

“Depois de ter ido à esquadra da Polícia, fechou-se ali dentro. Tocava a noite toda, sempre a mesma coisa, e durante o dia presumo que saísse, porque eu encontrava o casaco dele abandonado por aí

⁵⁴ Na verdade, esse tipo de atitude é característico também de outros ilhéus já elencados.

⁵⁵ Em sua delusão, os protagonistas de cada parte do romance chegam a reconhecer-se um no outro: Hugo reconhece-se em Stockman (Cf. TORDO, 2013, p. 102), assim como Stockman reconhece-se em Hugo (Cf. TORDO, 2013, p. 144-145).

quando regressava a casa. [...] Foi dormir para o estúdio sem qualquer explicação. Fechava a porta à chave e, se saía, levava a chave com ele” (TORDO, 2013, p. 175).

O narrador ratifica: “Barricou-se, portanto” (TORDO, 2013, p. 176). Como Augusto, de *Todos os dias*, e em parte como António Machado, de *Os memoráveis*, ele se isola em seu centro na casa: o local de criação.

O romance encerra-se com algo *possivelmente* ocorrido anos depois da chegada de Stockman no Canadá, para onde vai em busca de informações acerca de Hugo. Há de se destacar que, como criador da primeira parte do romance, e também da segunda, o narrador não testemunhou o fim solitário do amigo. No entanto, narra-o, assim como Paulo, de *O osso da borboleta*, descreve detalhes de o que não vê de seu sótão. Ao seu modo, o narrador de *O ano sabático* – o inominado amigo de Luís, com quem guarda semelhanças – é, considerando as características elencadas, um excêntrico solitário criador.⁵⁶

Ao final da narrativa, supostamente tomado por uma grande claustrofobia, Stockman teria saído de casa durante uma tempestade; segundo o narrador, seu fim é o de um homem extraviado de uma relação com os outros: “um homem *perdido para sempre em si próprio*, coberto pelo manto de melancolia que sempre cobre os homens num momento final de clemência” (TORDO, 2013, p. 181, grifo nosso). O suicida Hugo, de acordo com o narrador, teria falecido louco e solitário, dentro de casa; já Luís Stockman, fora dela.

Caso semelhante de reflexo de atitudes entre as personagens está presente também em *Todos os dias*. No romance, António percebe-se em um estado parecido ao do seu filho, o escritor Augusto que se fechou em seu quarto. Aposentado, após a morte da mãe e do filho, isola-se em casa. Apesar das poucas incursões que faz (uma ida ao cemitério ou à tasca), António chega a comparar-se ao filho: “[Augusto] Estava no quarto como hoje estou na garagem” (REIS-SÁ, 2007, p. 134). António sente que está deslocado do mundo, agora que pouco sai depois da residência:

⁵⁶ É pertinente destacar que esses dois narradores, cada um ao seu modo, são exemplos de narradores não confiáveis (expressão cunhada por Wayne Booth em *A retórica da ficção*). Talvez eles até poderiam ser categorizados como *fraudulentos* (uma designação proposta por Brian Richardson em “Three Extreme Forms of Narration and a Note on Postmodern Unreliability”). A atitude suspeita deles perante a realidade se aproxima também do hábito do protagonista de *Campo de sangue*, que relata às outras personagens situações que não ocorreram. Utilizando-se das palavras de Lídia Jorge sobre os portugueses em *Contrato Sentimental*, esses três têm uma *certa tendência* de “sonegar a verdade” (JORGE, 2009, p.182).

Vejo as notícias para me sentir ligado ao mundo. Temo perder este cordão umbilical como um feto teme perder-se do útero da mãe. [...] o mundo existia enorme a minha volta, pronto para ser visto, reconhecido. As pessoas eram sempre muitas em meu redor, conversando, trabalhando. Eu não precisava de saber mais do que me diria o jornal. Depois vim para casa, morri muito. Morri para os outros que me deixaram de contar o que sabiam, mas morri sobretudo para mim (REIS-SÁ, 2007, p. 181).

O pai de Augusto e Fernando reconhece e sente falta da convivência com outros, da ação no mundo externo, apesar de manter-se retirado em casa. Na verdade, chega a sentenciar que está condicionado a algo que não lhe permite deixar a residência: “Apenas a televisão a inundar o silêncio e eu preso a ela como um feto, pedindo que me deixem pelo menos saber do mundo, já que me não é permitido, nunca mais, sair deste ventre, frio e só, a que tenho de chamar de casa” (REIS-SÁ, 2007, p. 182).⁵⁷ A relação entre casa e útero, como aparece aqui, assim com algumas vezes em *Uma senhora nunca*,⁵⁸ pode ser objeto de um estudo aprofundado, por exemplo, para uma abordagem psicanalítica do tema da casa. Afinal, como postulado em *A poética do espaço*, a casa é o “nosso primeiro universo” (BACHELARD, 2008, p. 24); entretanto, em termos biológicos, antes de existir em uma casa, pode-se considerar também a existência do sujeito em um útero e todas as implicações psicológicas ou simbólicas disso.⁵⁹

4.4 O SER E O ESTAR EM UMA CASA, EM UMA ILHA

Nesses mesmos romances nos quais o tema do isolamento possui um protagonismo há também reflexões sobre a importância e significados do espaço da casa para seus habitantes. Tais índices reforçam não só a potência do tópico da solidão doméstica nos textos, mas também a centralidade do *lugar* casa nas narrativas; muitas vezes, como pode ser observado, ela está interseccionada com o tema da solidão e, inclusive, com o da loucura. A reiteração dessa temática explicita que essas

⁵⁷ É importante frisar que a solidão naquela casa atingia, de diversos modos, António e sua mãe, Cidinha, assim como sua esposa, Justina, ainda mesmo quando os filhos nem tinham nascido (Cf. REIS-SÁ, 2007, p. 48). Mas a vida a dois, na casa, para Justina, é de solidão, e não de solidão. No lugar, ela experiencia “serenidade”, e até declara: “sou feliz nessa solidão” (REIS-SÁ, 2007, p. 96).

⁵⁸ Vide itens 4.1 A casa dos ilhados e 4.2 O isolamento em casa, seja um quarto-útero, seja uma casa-útero, respectivamente.

⁵⁹ Bachelard trata, brevemente, dessas relações, em *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens de intimidade*.

nuanças dos romances não podem ser tomadas como um dado periférico na construção dessas obras; esses dados são potencializadores da importância da casa como espaço vivenciado nas narrativas.

Como tratam os diversos pensadores elencados nos capítulos anteriores, a casa possui um protagonismo incontornável na espacialidade do sujeito. Nesse âmbito, ela não ocupa um papel de mero reduto físico segmentado do restante do espaço, mas sim figura como local onde o indivíduo interage *com* e *nele* de modo pessoal, onde o indivíduo potencialmente pode realizar-se como tal completamente. Em “Espaço, lugar, memória e imaginação”, Juhami Pallasmaa sumariza essa questão da seguinte maneira:

A fim de distinguir o espaço vivenciado do espaço físico geométrico, podemos chamá-lo de espaço existencial. O espaço existencial e vivenciado estrutura-se na base dos *significados, intenções e valores refletidos* sobre ele por um indivíduo, seja de modo consciente, seja inconsciente; assim o espaço existencial possui uma característica única interpretada por meio da memória e da experiência do sujeito (PALLASMAA, 2018, p. 23, grifo nosso).

Nos diversos textos em que as personagens se isolam, a casa é objeto de especulação, de devaneio e de desejo por elas; seus “significados”, “intenções” e “valores”, como salienta acima o arquiteto finlandês, estarão destacados em diversos momentos das narrativas, não se restringindo somente às situações nas quais são abordados os ilhéus domésticos ou sua reclusão em si, como já demonstrado. As diversas casas – esses espaços vivenciados, esses espaços das narrativas – estão em evidência nesses romances portugueses do século XXI.

Os índices demonstrados a seguir, assim como outros que poderiam ser destacados em cada um dos textos, reforçam não só o protagonismo desse ambiente: nos romances, a relação existencial das personagens com a casa demonstra a vocação desse local para ser ilha de isolamento das personagens, assim como explicita a inclinação de seus moradores para serem ilhéus domésticos. Ou seja, há uma confluência de características que tornam a casa um lugar pessoal potente inclusive para a solidão, já que ela guarda relações profundas com o seu morador.

A concepção de uma casa – suas dinâmicas e sentidos, configuração e importância – é questionada, por exemplo, por Daniel, narrador de *Índice médio de felicidade*, de David Machado. Após dormir uma noite em seu carro – depois de não

conseguir mais manter a sua casa em Lisboa, separado e com problemas financeiros –, Daniel faz uma longa reflexão acerca da primordialidade de uma casa:

Pensei: foda-se, o que que andei a fazer esse tempo todo? Uma casa? Quem foi o cabrão que inventou que precisamos de uma casa? Não admira que o mundo esteja a cair num buraco: toda a gente a comprar casas como se não existisse alternativa, metade do dinheiro do Planeta transformado em tijolo e betão. Quando é que encontrámos uma base para a nossa existência na comodidade de um telhado e de quatro paredes? (MACHADO, 2016, p. 101)

Seus diversos argumentos seguem expondo como algumas das necessidades ou conceitos relacionados ao tema seriam arbitrários, por exemplo. Após passar treze noites dormindo no carro, ele ocupa seu antigo escritório, que se torna um *lar* para ele:

E o escritório tornou-se uma casa; não foram precisos mais do que dois ou três dias. É notável como somos capazes de nos adaptar aos lugares, de criar uma relação com o meio a nossa volta, de inventar afectos onde não existem. Foi isso que fizeste, Almodôvar? Sentes-te em casa aí, nesse buraco onde vives? (MACHADO, 2016, p. 126)⁶⁰

Para Daniel, o *não lugar* que é o escritório torna-se um *lugar*, como no caso do protagonista de *Campo de sangue*, quando, mesmo que momentaneamente, o não lugar da pensão assume características de *lar*.

Ao mesmo tempo, a mencionada experiência do narrador de passar noites no carro traz um outro aspecto peculiar do habitar. Se, para Otto F. Bollnow, em *O homem e o espaço*, a casa e seu centro mais axial, o quarto, idealmente protegem o sono (BOLLNOW, 2008), Daniel experiencia algo que descerra uma outra perspectiva: “Cabrão, eu estava bem a dormir no carro, a cidade inteira feita minha casa; [...] Con-tei-te que durante as duas semanas que dormi no carro as minhas insónias me deram trégua” (MACHADO, 2016, p. 130). O carro foi, temporariamente, um quarto *ideal* na casa-cidade.

De qualquer forma, nos diversos romances, a casa é percebida como constitutiva na experiência do sujeito, como parte dele, não só indissociada do indivíduo, mas

⁶⁰ Ao mesmo tempo em que questiona concepções, em outros momentos da narrativa, Daniel aborda traços que revelam a casa, o *seu lar*, como formada, constituída também por aqueles com quem habitam e deixam traços de vida significativos, como seus filhos (Cf. MACHADO, 2016, p. 73 e p. 75). Ou seja, não é qualquer lugar que pode ser *sua casa*.

também como reflexo e extensão de seus moradores. Algumas vezes, é tida como um lugar autônomo, um organismo independente que age sobre seus moradores. Dinamicamente, a casa é influenciada por seu habitante, mas também o influencia.

Em *Uma senhora nunca*, de Patrícia Müller, a casa de Maria Laura, como nota a criada Ó, corresponde à patroa. Na época da mãe, Maria da Glória, a casa não existe como reflexo da senhora; o local reflete, porém, Policarpo, pai de Maria Laura. Para um visitante, a residência espelha a mente do patriarca:

“A cabeça do Policarpo deve ser assim.” O interior está um brinco, a cheirar a cedro, paredes e tetos impecavelmente claros. Os móveis são novos, têm pouco uso, num ambiente antisséptico e despessoalizado, em nada parecido à história de séculos de recheio da casa de Gregorinha. “A cabeça do Policarpo deve ser assim.” (MÜLLER, 2016, p. 157).

A disposição da habitação é tão significativa para as personagens, como esse e outros exemplos do romance revelam, que se nomeia inclusive a relação do sujeito com o espaço. Fala-se em “identificação espacial” (MÜLLER, 2016, p. 173), quando é mencionado o cuidado na escolha de móveis na preparação da casa, anos antes, para receber Maria da Glória.

Já em *Debaixo de algum céu*, de Nuno Camarneiro, acerca de um dos inquilinos do térreo, o narrador diz: “Por vezes o prédio começa em Marco Moço, outras vezes é nele que termina. [...] Se o mundo encolhesse até ao volume fechado do prédio, Moço podia bem ser deus” (CAMARNEIRO, 2013, p. 53). Essa constatação não se dá somente pelo fato de a personagem conhecer bem o edifício fisicamente, de ser um morador antigo; mais do que isso, ela revela uma forma de habitar, na qual a casa aparece como *extensão* do sujeito, como local onde ele poderia agir potente e deliberadamente. Neste e em diversos casos, as personagens existem intrincadas no lugar: pela forma como se imprimem subjetivamente no espaço, como exercem poder ali, o sujeito “é encarnado em sua casa” (BOLLNOW, 2018, p. 310). Por isso, as personagens não só influenciam mas também podem ser espacialmente influenciadas.

Esse tipo de reflexão, assim como outras, são apresentadas no romance entre as aflições e esperanças dos moradores do prédio. Em algumas delas, a edificação é descrita como ativamente afetando suas vidas:

Ninguém sabe defender-se do que não conhece, menos ainda quando as paredes conspiram estranhezas e nada parece exatamente o que devia ser. O maior medo dos homens é o de perderem o nome das

coisas, de não ser casa a casa, de acordarem ao lado de estranho ou o verem no espelho de olhos poisados nos olhos (CAMARNEIRO, 2013, p. 79).

À medida que o sofrimento e os conflitos dos moradores ficam mais intensos, o narrador afirma: “Ao mesmo tempo, a doença do prédio progride. Os inquilinos são os seus sintomas, são eles que doem, e o mal está concentrado no último andar” (CAMARNEIRO, 2013, p. 138). O prédio influencia, mas também é influenciado: é espaço vivenciado por excelência.

O edifício é, assim, tratado como um sistema complexo vivo, não inanimado, independente: “O prédio, como outros, tem sons e movimentos próprios de um organismo” (CAMARNEIRO, 2013, p. 29). Ao mesmo tempo, cada um dos apartamentos da construção é abordado como reflexo de seus moradores, indissociados deles:

As camadas de tijolo e de cimento de um prédio permitem separar o que nas ruas anda à solta e se mistura sem critério. Pessoas de pessoas, crenças de outras crenças, o prazer da dor, o prazer de outro prazer, quem olha de quem não quer ser visto. *As paredes, os tetos e os soalhos são barreiras importantes e espelham cabeças* (CAMARNEIRO, 2013, p. 42, grifo nosso).

O *lar*, dessa maneira, não só delimita os espaços, propiciando refúgio e proteção, mas assegura um lugar onde o indivíduo pode imprimir-se nele. Não só isso, a casa é local ideal para a liberdade do habitante, para ele ser o que desejar:

O último olhar de um corpo que sai de uma casa: como pareço, como estão meus cabelos, como estão as minhas ideias, a camisa para dentro, os dentes para dentro, os meus excessos trilhados na compostura. *Só as paredes nos deixam ser ainda o que às vezes queremos* (CAMARNEIRO, 2013, p. 43, grifo nosso).

Esse espelhamento do indivíduo e o fato de ser um espaço propício à liberdade são abordados por Yi-fu Tuan, em *Segmented Worlds and Self: Group Life and Individual Consciousness*. O geógrafo sublinha que, no espaço desimpedido, aberto, pode ser difícil para uma identidade estruturar-se, ao contrário do que acontece no interior da casa:

Dentro da proteção das paredes, nossa capacidade de assistir, sentir ou pensar é poupada do amortecimento dispersivo de eventos que estão além de nossa compreensão e controle. O espaço fechado envolve o núcleo do nosso ser; a partir do centro focalizado do eu, casa, de um

mundo íntimo, aventuramo-nos para nos engajar no mundo mais amplo (TUAN, 1984, p. 52).⁶¹

Em *O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes, a casa também parece influenciar os moradores, como o prédio de *Debaixo de algum céu*. Além disso, ela é um lugar identitário para o autista. Quando está recluso na clínica psiquiátrica, ao mesmo tempo que afirma que inventou a sua própria casa, o autista lembra-se do local e reconstitui o espaço como um organismo independente: “a casa da herdade uma vida que nem ao meu avô obedece ele a quem tudo obedece [...] [na herdade] onde a casa viva sem a minha presença” (ANTUNES, 2010, p. 99). Esse lugar autônomo é inclusive apresentado afetando-o ou mesmo avaliando-o:

(não compreendo o motivo da casa a mover-se, o que se passa com ela, que pensamentos, que ideias, o que haverá no cimento que não desiste de sofrer e por que razão o carácter das coisas mudará tantas vezes, enchem-se de asperezas, perseguem-nos, aleijam-nos e noutras alturas arrendam-se para consentir que passemos, tenho a certeza que se quisessem nos esma) (ANTUNES, 2010, p. 100).

Nesse período, recluso em um *não lugar* que é a clínica, o autista clama por sua pertença ao lar, mesmo reconhecendo-se como um filho bastardo: “e embora não me parecesse com ninguém eu vosso igualmente, pertencia àquele reboco e às aquelas janelas que não vedavam” (ANTUNES, 2010, p. 101).

A potência, a importância desse lugar na experiência do sujeito também é observada em *o apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe. No feriado de Implantação da República, Bragança revela-se um local estagnado para Maria da Glória; afetada por esse estado, ela identifica as casas como possuidoras de um papel ativo nisso: “e a cidade estava insuportável, tudo parado para morto, nada a funcionar. uma lentidão exasperante como quase a exalar das casas numa inércia assustadora” (MÃE, 2013, p. 28).

Quando a residência de Ferreira é isolada após seu suicídio, Maria da Graça nota novamente a possibilidade de uma casa influenciar, afetar a realidade:

meu deus, pensou, toda a casa abandonada àquele destino inerte, a ser exatamente o que o maldito não queria, um lugar todo

⁶¹ “Within protecting walls, our capacity to attend, feel, or think is spared the distractive buffering of events beyond our comprehension and control. Enclosed space sheathes the kernel of our being; from the focused center of self, house, an intimate world, we venture forth to engage the wider world.” (TUAN, 1984, p. 52).

ensimesmado, capaz de, por exercício das suas próprias vontades, ganhar vida, como um monstro, influenciando na dimensão mais real da existência (MÃE, 2013, p. 76).

Esse processo de o lugar ser capaz de emanar algo, de agir sobre o entorno, aparece também quando, tempos depois, Maria da Graça deseja passar pela casa de Ferreira. O edifício evidencia-se em sua mente como um organismo autônomo, apesar de, ao mesmo tempo, estar intrinsecamente ligado ao dono:

talvez fosse tempo de ali passar, verificar como continuavam as janelas fechadas e imaginar o mofo entranhando-se nos móveis e vencendo sobre os dourados e mais resistentes tecidos. era como tudo parecia. ali estática e nada espantada em prosseguir existindo. assim eram as casas, exalavam lentamente a energia dos seus habitantes quando estes partiam. como defumada devagar mas pormenorizadamente, aquela casa não teria mais a presença nem a ausência do senhor ferreira. seria um amontoado de pedras, com portas e telhado, tão inerte de burrice quanto outra coisa qualquer. a maria da graça poderia desejar que a casa não perdesse a inteligência eloquente do tempo do senhor ferreira, mas era inevitável que assim acontecesse (MÃE, 2013, p. 160).

A emanação, a pulsação de algo reverberado pela casa é observado também pela narradora de *Os memoráveis*, de Lídia Jorge. Quando visita um dos amigos do pai, Ana Maria encontra-o em uma casa sem mobílias. Para a jornalista, ele era um homem “deslocado no tempo e no espaço” (JORGE, 2016, p. 123); no contexto da leitura aqui proposta, ele figura como um provável ilhéu. De qualquer modo, sobre o local desnudo Ana Maria menciona:

Fomos. Andámos pelas seis divisões do estúdio, uma casa dos anos cinquenta de pequenos compartimentos adaptados, totalmente sem mobílias, que ele mostrava, levando a tigela na mão. Mas não havia coisa alguma em qualquer daqueles compartimentos, as paredes estavam nuas e nenhum de nós via nada. Eu era muito nova. Se fosse uma mulher mais madura, ou simplesmente velha, velha a ponto de saber que o coração bate nas paredes das casas, que é preciso escutar o seu ritmo de tijolo e argamassa, para saber quem mora nelas, eu teria visto mais alguma coisa além do que víamos (JORGE, 2016, p. 121-122).

A casa, segundo a narradora, apesar de sem mobília e com poucos sinais de ser um local habitado como lar, ainda assim teria um poder, um modo de revelar seu morador. O local pode ter sido assim lido por Ana Maria pelo fato de ser um espaço vivenciado, uma confluência de lugar e habitante.

Com todas essas características, a casa é axial na experiência do sujeito no espaço. Seja como “marco-zero” (BOLLNOW, 2008, p. 61), seja como “casa-ninho” (BACHELARD, 2008, p. 111), a casa funciona como organizadora e ponto de referência e mesmo de retorno para o indivíduo em sua espacialidade.

O protagonista de *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso, entende a casa como detentora dessa função paradigmática. Por não possuir uma, assume uma forma de imobilidade peculiar: nunca viaja. Conversando com a ex-mulher, postula o seguinte sobre viajar:

- As pessoas viajam para sentirem falta das coisas. Viajam para voltarem ansiosas para as suas casas. Não dizes que quando estás fora só pensas em voltar e que... O verdadeiro prazer das viagens está no regresso. Se não fosse assim ninguém voltava. Nunca te apeteceu não voltares?
- Talvez – disse Eva –, nunca pensei nisso, mas nesta viagem vou pensar, prometo. Vamos mudar de assunto?
- Se partisse provavelmente não voltava, percebes? (CARDOSO, 2005, p. 21)

Essa postura do protagonista sublinha um aspecto significativo da casa, apontado por Bollnow (2008): a casa é local de onde se parte, mas também para onde se retorna. Além disso, como destaca Michel Onfray, em *Teoria da viagem*, na experiência de uma jornada está incluída a partida e o retorno ao ponto inicial, a residência. Segundo o filósofo, ela é um eixo ao qual o viajante está ligado, como a agulha de uma bússola oscila em torno de seu eixo. Ele sintetiza assim: “O domicílio funciona como bússola, cuja etimologia remete à forma original, uma pequena caixa – como a casa” (ONFRAY, 2009, p. 89). Ao longo do romance, pode-se observar que o protagonista divaga sobre o habitar uma casa, pensa sobre a hospitalidade, deseja um *lar*.⁶² Desse modo, por saber do valor que pode ter uma casa e por ter consciência de que não possui uma para voltar, ele prefere não viajar.

Possuidora dessa potência subjetiva na experiência do sujeito, a casa é, como já mencionado, inclusive uma extensão do sujeito. O arquiteto Juhani Pallasmaa, ao tratar da qualidade de ninho que esse lugar possui, afirma que “O lar parece ser uma extensão e um refúgio tanto do nosso corpo quanto de nossa constituição”

⁶² Respectivamente, Cf. CARDOSO, 2005, p. 80, p. 71, p.189. Sua relação com o *lar* é tratada na sequência.

(PALLASMAA, 2017, p. 28). Essa qualidade de ninho físico e subjetivo aparece explicitamente em *O arquipélago da insônia*.

Na terceira parte do romance, quando outras vozes assumem a narração com consistência, a solidão segue figurando como traço significativo na vida de outras personagens. Na abertura do capítulo cuja voz central pode ser atribuída à Maria Adelaide, cunhada do autista, essa situação está anunciada assim:

Há momentos em *que me sinto tão só* que tudo grita o meu nome, naperons bibelots cabides loiças como antigamente minha mãe a chamar-me no quintal
– Maria Adelaide
onde me escondia num cantinho de muro a confundir-me como as pedras com os sapos e os lagartos faziam (ANTUNES, 2010, p. 175, grifo nosso).

A condição da personagem é solitária tanto na casa natal, quando jovem, quanto na casa que mantém com o marido, décadas depois. Nesses cantos pessoais de isolamento, seu corpo confunde-se ou permeia o espaço físico. Na percepção da moradora, a casa é mais que uma extensão subjetiva de si: ela está entrelaçada fisicamente ao local onde busca aninhar-se. A casa chega a ser, literalmente, seu corpo expandido:

no degrau da cozinha, enorme como eu enorme agora, este sofá à noite com meu sangue a latir não apenas nas veias, no apartamento todo, saindo de mim para as prateleiras e as jarras e voltando-me ao peito, eu com seis anos no quintal e cinquenta aqui e no entanto a mesma pedra a esconder-me dos outros convencida que havia outros e não há outros (ANTUNES, 2010, p. 175).

Antes, ela se refugiava dos outros no quintal da casa familiar; na maturidade, tenta acolher-se em sua própria casa, mas isso nem sempre é possível. Adulta, e ainda solitária como na infância, morando com o marido e o cunhado autista, Maria Adelaide, por um momento, encontra refúgio e intimidade não em casa, e sim na paisagem da cidade. Isso porque a presença do cunhado no apartamento – que a persegue e grita seu nome constantemente – não a propicia, por exemplo, um lugar conjugal que deseja. Ela declara: “no momento em que os candeeiros se acendem e por um instante Lisboa me parece íntima, nossa e não uma cidade, não um lugar, o quarto, apetecia-me que tu, que nós sem o teu irmão, qual o motivo dele aqui” (ANTUNES, 2010, p. 187).

Essa experiência de Maria Adelaide explicita a permutação de valores que ocorre em diferentes segmentos do espaço vivenciado. Para ela, a cidade assume um traço característico da casa, o de intimidade. No caso de Daniel, de *Índice médio de felicidade*, citado anteriormente, a cidade propicia, como o quarto de uma casa, proteção ideal para o sono. Além disso, cabe reiterar a característica de lar, de lugar, assumidas tanto pelo escritório de Daniel, assim como pela pensão de *Campo de sangue*, dois não lugares.

Consonante à recusa de Doreen Massey, em *Pelo espaço*, a um essencialismo acerca da natureza de *lugar*, os três romances demonstram, respectivamente, como uma cidade pode ser uma casa, um carro pode ser um quarto, uma pensão pode ser um lar, mesmo que temporariamente. Afinal, a vivência do espaço é construída primariamente pelo sujeito; isso faz com que segmentos espaciais específicos – o carro, a cidade, a pensão, a casa – assumam caracteres valorativos dinâmicos e variados.

De volta ao caso de *O arquipélago da insônia*, é importante destacar um traço significativo da vivência da casa como lar, especialmente no caso da casa familiar. Como Bollnow (2008) destaca nos aspectos de habitabilidade, ela não é formada somente pelo espaço em si, físico, mas também pelas diversas vidas que se desenrolam ali, pela convivência e pelas marcas individuais dos que nela circulam. O valor da casa de Maria Adelaide é danificado com a morte de seu pai. Ao lembrar a perda, ela destaca, junto com a mudança de sua percepção acerca da casa, o aspecto da solidão – evocada na incomunicabilidade com outros e na disparidade com sua própria sombra:

eu no falecimento do meu pai
– o que é que sinto?
e não a achar-me sozinha apenas que a casa deixara de ser a casa e
o quintal o quintal, os utensílios estranhos, as coisas cessam de con-
versar comigo, a minha sombra a de uma criatura que não me pertencia
(ANTUNES, 2010, p. 181).

Assim, a ausência de um afeta a vida dos outros naquele local, assim como influencia o próprio sentido de *lugar* para os que ali vivem. Outro exemplo de como um ente é importante na constituição da casa familiar está em *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá. Para Justina, mãe do antigo ilhéu do local, Augusto era componente daquela

casa, daquele lar que não é mais o mesmo desde a sua morte.⁶³ Mesmo recluso, ele deixava marcas de sua vida naquele ambiente. Justina explicita isso quando comenta as breves aparições do filho pela casa:

Quando é homem tocam três badaladas e três carreiras para dizer que partiu quem dava sustento à casa. E o Augusto dava à casa o sustento de que ela, na altura, parecia não precisar. Só quando faltou, como acontece sempre, é que se notou a importância das coisas que pareciam insignificantes: um sorriso, o arrastar sereno do roupão pelo corredor, outro sorriso, os papéis que trazia sempre com ele, como fazendo com ele um corpo só: a companhia que nos oferecia sem exigir nada em troca (REIS-SÁ, 2007, p. 119).

Esses dois casos mostram como não só o espaço é constitutivo para a experiência do sujeito. O sujeito aparece como constituinte para o espaço, como parte formadora do *lugar*.

Um caso radical dessa dinâmica, de como a configuração da casa é parte da concepção identitária do sujeito, está em *O arquipélago da insônia*: quando a casa se modifica, o sujeito se altera drasticamente. Por exemplo, a onipresença do som do relógio é uma marca que caracteriza a casa familiar do autista. Quando ele foi suspenso temporariamente, o reconhecimento do lugar está comprometido, assim como a identificação de si próprio pela personagem. Nessa situação, ele se sente ainda mais solitário:

não quero ouvir ninguém, a casa mudou tanto de tamanho com o relógio parado, os móveis imbricados, uns nos outros, nenhum eco a lembrar-me quem fui, eras assim, eras assado e impedindo-me de esquecer, só o vendo ao rés do chão a deslocar a poeira (eu poeira?)
acolá as árvores não falam comigo, falam umas com as outras, deixei de conseguir comunicar com as coisas, olha o tractor nem reparando em mim, a porta do celeiro, livre do trinco, que razão a desloca (ANTUNES, 2010, p. 140).

O reconhecimento dos objetos da casa e a sua ligação com a memória individual não é exclusiva ao autista. A permanência deles no local, seu funcionamento contínuo ou mesmo sua mera existência, tudo isso tem um papel importante para o sujeito. Bachelard destaca: “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais.

⁶³ António, pai do escritor, também nota isso (Cf. REIS-SÁ, 2007, p. 133).

As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas” (BACHELARD, 2008, p. 29).

Também em *Campo de sangue* o reconhecimento de objetos da casa da infância – que sinalizam não só domesticidade, mas uma vida desenrolada no local – é importante para o reconhecimento do protagonista de sua própria história.⁶⁴ Ao visitar a mãe, “regressado ao lugar onde pertencia” (CARDOSO, 2005, p. 95), o visitante rastreia os indícios de sua pertença àquele lar, marcas que sinalizam a existência de um passado pessoal ali:

a única coisa que lhe interessava era percorrer a casa, confirmar que tudo se mantinha nos seus lugares, um móvel a menos, uma moldura fora do lugar e o passado tornava-se inatingível [...] a mãe colocou a jarra na mesinha da cor da madeira que tinha as fotografias, aquelas pessoas sempre ali estiveram, ali ficariam para sempre [...] *ele deixava que a casa o engolisse* (CARDOSO, 2005, p. 96, grifo nosso).

Ele queria ser tomado pela casa que não mais o inclui como habitante, lugar onde sua história aconteceu, registrada e organizada por objetos que ali persistem. Ser tomado por aquela casa não intimida esse homem que dorme em um não lugar e que passa a maior parte do tempo nas zonas intermediárias; ele quer ser abarcado por esse local potente. Afinal, como Bachelard explicita ao considerar uma experiência topofílica, “sabemos bem que nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos” (BACHELARD, 2008, p. 59).

Apesar de desprovido de acesso irrestrito (aquela não era mais a casa dele), o local segue identitariamente importante para o protagonista. É lugar ideal para *seu* habitar:

nesta casa só me pertence o passado, a mãe manda-me estar quieto para eu perceber a *minha condição de visita*, daqui a pouco convida-me a sair a pretexto de um cansaço que lhe dá sempre que cá venho, [...] não me deixa dormir aqui uma noite, uma única noite, a mãe não sabe, *mas este é o único sítio a que verdadeiramente pertence*, apesar de já não ter o meu pijama dobrado no armário (CARDOSO, 2005, p. 114-115, grifos nossos).

⁶⁴ Como já apontado, objetos, assim como lugares, “são núcleos de valor” (TUAN, 2013, p. 28).

A postura da mãe não permite que ele vivencie aquele lugar como sua casa familiar de outrora. O mentiroso, apesar de encontrar os traços físicos que o confortam, não encontra gestos acolhedores quando é recepcionado; em sua experiência, devido à atitude materna, a situação sequer se aproxima daquela hospitalidade aporética descrita por Jacques Derrida.⁶⁵ É exatamente esse lar importante que visita que o protagonista de *Campo de sangue* quer emular com a mulher pela qual está obcecado: “preciso dela na casa nova, já pus o tapete à entrada como tínhamos combinado, comprei uma árvore de borracha como a da minha mãe, copos de vidro grosso e pratos com flores” (CARDOSO, 2005, p. 257). Ele está doente não só em possuir a moça em um espaço, mas também de o vivenciar com ela de um certo modo: ele quer *um lar*.⁶⁶

A experiência de um lar é também almejada por Hugo, de *O ano sabático*, de João Tordo. Apesar dos períodos reclusos no sótão, ele aprecia a domesticidade, a vida familiar em uma casa, a hospitalidade. Quando chega em Lisboa e hospeda-se na casa da irmã, ele tem consciência de como aquele ambiente que o atrai parece ter as qualidades que, até então, não estava vivenciando em Toronto: “casa que não era sua, mas onde existia o conforto de uma família que o acolhera e um miúdo chamado Mateus que, por graça da infância, desconhecia ainda as vicissitudes do mundo” (TORDO, 2013, p. 39).

Em outro momento, depois de proibido pela irmã e o cunhado de voltar à casa da família devido ao seu comportamento excêntrico, Hugo retorna escondido, para visitar o sobrinho e a babá, com quem se envolve. Na situação, seu estado aflitivo e obsessivo perde força momentaneamente, devido a uma sensação de habitar um lar que o inebria:

Hugo levantou-se. A casa mergulhara numa escuridão quase completa. Ouvia agora a respiração dos dois: do sobrinho e da empregada. Enquanto caminhava, só de camisa e meias, agradou-o a ideia breve, embora absurda, *de aquela ser a sua casa*; de o rapaz que dormia no quarto ser o seu filho, de a mulher que dormia na cama ser a sua mulher. Por alguma razão, o pensamento consolou-o, fazendo sentir-se menos triste do que quando aquele breve momento de prazer chegara ao fim (TORDO, 2013, p. 108-109, grifo nosso).

⁶⁵ Como apresentada no Capítulo 2.

⁶⁶ Esse desejo pode ser observado também em CARDOSO, 2005, p. 260.

Tanto a centralidade da casa da infância, como se observa em *Campo de sangue*, quanto o desejo pela vivência de um lar, que aparece também em *O ano sabático*, estão presentes na vida de Fernando, de *Todos os dias*. Apesar de o irmão do ilhéu não mais residir na casa familiar, ela segue sendo uma referência em sua vida. Sobre o lugar, reflete:

Vejo a casa ainda dentro do sono. E sinto-lhe a noite, a sua escuridão, o ar frio da manhã surgindo, o sol, a tarde, a trovoada no crepúsculo e a noite, a sua escuridão outra vez. Vejo a casa e sinto-lhe o som da palavra que lhe dá nome. Como se o nome lhe desse sentido, como se a sílaba que lhe dá entrada nos fizesse entrar na casa – ou pela cozinha, ou pela porta que dá para a varanda sobranceira ao pátio. Porque a entrada é aberta por uma porta como a palavra é aberta pela boca que a diz. Casa. E a porta abre-se. Casa, e eu deitado nesta cama dormitando no limiar da consciência, com o sono a cobrir-me as pálpebras mas o som do nome da casa a despertar-me os sentidos. Casa, e a porta da sala a abrir-se nesse nome, com a varanda prolongando-lhe a primeira vogal (REIS-SÁ, 2007, p. 25).

Para Fernando, “casa” significa *a sua casa*. Não a nova, não *ainda* o apartamento que agora divide com a esposa e o filho; mas sim a casa familiar: aquela na qual cresceu, aquela que dividiu com os pais e avó e, principalmente, com o irmão que lá morreu.

O trecho acima revela uma faceta da inter-relação entre o habitar e a linguagem, como destaca Pallasmaa em “Identidade, intimidade e domicílio”. Para o arquiteto, “A linguagem está fortemente relacionada com nossa existência corporal; a geometria de nossa linguagem articula nosso ser-no-mundo. A linguagem define o território pessoal” (PALLASMAA, 2017, p. 25). A projeção do fonema /k/ do início da palavra, para Fernando, é uma ligação entre seu corpo e o espaço habitado: abrir a boca é abrir a casa. *Seu corpo*, via o som, entrepermeia-se ao *seu espaço*.

Na verdade, a casa da infância toca sua experiência de modo profundo, é um patamar para a existência: “os seus compartimentos, o seu corredor levando a vida a cada um deles, as suas paredes alicerçando a memória em todas as camadas de tinta que já lhes cheguei” (REIS-SÁ, 2007, p. 26). Como já foi destacado no caso de Maria Laura, de *Uma senhora nunca*, ou no de Maria Adelaide, de *O arquipélago da insônia*, a casa é uma extensão da personagem, um prolongamento do sujeito, é um lugar onde espaço e indivíduo existem emaranhadamente.

Fernando, por perceber que a casa familiar está demasiadamente tomada pelo protagonismo de Augusto, o escritor recluso, almeja uma posição central em outro espaço, em uma nova casa:

Esta casa. Este apartamento. Este prédio sem quintal a envolvê-lo, é certo, mas com todo ar de que três pessoas precisam. Estas pessoas – eu, a Manoela, o miúdo. Nós a construímos recordações numa casa nova, isenta dos perigos que o passado carrega (REIS-SÁ, 2007, p.151).

O apartamento que divide com a esposa e o filho não só permite novas lembranças, mas o alivia do passado. A convivência familiar compartilhada, efetiva, faz desse novo espaço a possibilidade de um novo lar para Fernando:

Esqueço-te por instantes nesta casa. Corto com a imaginação a copa dos ciprestes que daqui se vêem ainda um pouco. Silêncio o seu canto ao som do vento. *E entro finalmente em casa* quando a Manuela me fala mais uma vez das suas crianças e eu vejo, sentado no tapete com seus carrinhos, o miúdo *criando-me as recordações que um dia serão só as minhas*. (REIS-SÁ, 2007, p. 152, grifos nossos)

A casa, desse modo, não é só repositório mas também instituidora de memórias pessoais. Em *Body, Memory, and Architecture*, Kent Bloomer e Charles Moore apontam tanto o corpo quanto a casa como tendo uma função axial na experiência do sujeito no espaço. Esses dois lugares são capitais para a constituição da memória, e sobre os cômodos da casa e as diferentes atividades ritualizadas neles pelos indivíduos, afirmam:

Esses centros na casa são as regiões onde as memórias do eu podem ser ritualizadas, e novas memórias pertencentes à família podem ser acumuladas e reexperimentadas longe das distrações que ocorrem além das fronteiras externas da casa (BLOOMER; MOORE, 1977, p. 50).⁶⁷

Outro fixado à casa natal, da qual sente falta quando está internado, é o autista de *O arquipélago da insónia*. Assim como Fernando, de *Todos os dias*, a casa é tanto um arquivo para sua memória quanto um *documento* desta. Quando ele parece não

⁶⁷ These centerplaces in the house are the regions where the memories of the self can be ritualized and new memories belonging to the family can be accumulated and re-experienced away from the distractions which must occur along the outer boundaries of the house (BLOOMER; MOORE, 1977, p. 50).

ser compreendido pelos outros quando trata da propriedade familiar – quando se dá conta de que não divide a mesma percepção que os outros acerca do tópico –, ele é assertivo:

não tentem confundir-me, não conseguem, tenho a casa, os retratos, as empregadas da cozinha, o que fui juntando ao longo dos anos e o feitor e a filha do feitor guardados no meu quarto onde não podem roubar-mos e o vento amigo, sobretudo o vento a atormentar-me [...] proíbo-os de me tirarem o que me pertence, o que fabriquei palmo a palmo para me defender de vocês” (ANTUNES, 2010, p. 93).

A sua casa é assim criada com objetos significativos tanto *pelos* quanto *para* suas lembranças, que, mesmo em meio ao turbilhão de sua mente, organiza e guarda seu mundo habitado ideal. Uma vez que a casa não é só produto de sua memória, mas também um local inseparável do autista, como exemplos anteriores demonstram, é pertinente destacar o jogo com as ideias de ilha, memória e identidade, possível no romance:

– Lembra-se das garças?
e não se lembra das garças, as memórias que você perdeu, uma espécie de ilha, um pontão, na herdade eram o mulo e o feitor que o acompanhavam, *não eu, uma espécie de ilha, um pontão, não sou um idiota, sou um homem* (ANTUNES, 2010, p. 109, grifo nosso).

Por um lado, “ilha” e “pontão” referem-se ao local mais distante que visitou, a margem sul do Tejo, de onde viu Lisboa. Por outro, é importante sublinhar que, sintaticamente, é possível ler – no caos do fluxo de consciência característico do romance – o sintagma “uma espécie de ilha, um pontão” como aposto tanto de “as memórias que você perdeu” (na primeira aparição) quanto de “eu” (na segunda aparição). Se assim lidos – no acúmulo de tudo mencionado até aqui acerca da espacialidade do autista – ilha, indivíduo e sua casa por extensão equivalem-se.

A ideia de ilha, além de aparecer tanto no título de *O arquipélago da insônia* quanto no conteúdo da narrativa, figura também em *Campo de sangue*. Além de especular sobre a solidão, a loucura e o habitar, em conversas com Eva, o protagonista do romance também se questiona sobre a vivência espacial em uma ilha. Antes de a ex-mulher viajar para um arquipélago no mediterrâneo, ele a indaga:

- Como é que será viver numa ilha?
- Deve ser como noutra sítio qualquer – respondeu Eva rodando a aliança –, como noutra sítio qualquer.
- [...]
- Uma ilha deve ter qualquer coisa diferente (CARDOSO, 2005, p. 16).

Em um dos postais que recebe de Eva, tempos depois, lê:

Meu querido: Tens razão, numa viagem perde-se tudo menos a saudade que se tem de voltar. Só numa ilha é que se consegue perceber a vida. Pensamos que podemos fugir mas resta-nos andar às voltas e por mais voltas que se dê só temos o mar e a morte como saída. Uma ausência de água rodeada de água (CARDOSO, 2005, p. 77).

Além de constatar a centralidade, o papel axial da casa na experiência do sujeito, Eva aborda o temor de uma reclusão entre o mar e a morte. Cabe notar que essa mesma vivência é destacada por Raul Brandão, em suas notas de viagem *As ilhas desconhecidas*: “o medo ao isolamento: sente-se a gente perdida e só para todo o sempre, com o mesmo panorama restrito diante dos olhos. Uma vida inteira ao pé disto sem se poder fugir senão para a morte!” (BRANDÃO, 2011, p. 67). É essa solidão inescapável que o mentiroso obtém como resposta de Eva acerca de sua especulação.

Com diversas especificidades, porém guardando muitas semelhanças, um local vivenciado como ilha – um lugar de solidão incontornável – é o que as personagens que se retiram em casa experienciam. Nesses romances portugueses do século XXI, casas são ilhas.

5 ARQUIPÉLAGO HABITACIONAL

Todas as *casas de escrita* apresentadas são, cada uma a seu modo, um pouco como uma das muitas casas de Sophia de Mello Breyner Andresen: casa que “não é margem mas antes convergência, encontro, centro” (ANDRESEN, 2006, p. 81). Elas não o são dessa forma somente para as personagens, mas também para esta interpretação de narrativas portuguesas do século XXI. As casas foram nesta leitura de romances, elas mesmas, as janelas abertas na prolífera fachada da ficção portuguesa.

Em todos os romances destacados nos quais há personagens portuguesas que se fecham dentro de casa – ou que se percebem assim isolados –, esse *lugar* central é vivido como uma ilha, e a experiência do morador é a de um ilhéu, ao se considerar a forma como habitam seus locais de isolamento pessoal. Inclusive no contraexemplo apresentado – cujo espaço e nacionalidade do protagonista não estão explicitados como portugueses e o isolamento se dá principalmente fora de casa – observa-se uma vivência de ilhéu.

A casa talvez não seja, em todos os textos, a “razão de ser da obra”, algo que Roland Bourneuf e Réal Ouellet chegam a traçar como possibilidade para a categoria do espaço da narrativa, em *O universo do romance*. No entanto, é um lugar essencial em uma leitura da espacialidade das personagens que se enclausuram em algum local: como o sótão de Hugo, de *O ano sabático*, e o de Paulo, de *O osso da borboleta*; o apartamento impessoal de David, de *Debaixo de algum céu*; o quarto-caverna de Xavier, de *Índice médio de felicidade*, e o quarto de escrita de Augusto, de *Todos os dias*; as residências de Maria Laura, de *Uma senhora nunca*, e de António Machado, de *Os memoráveis*, expressões de seus donos; as casas afastadas de Santiago, de *Vista da praia*, e do autista, de *O arquipélago da insónia*; a casa selada de Gregório Ferreira, de *o apocalipse dos trabalhadores*; mesmo a casa da infância de *Campo de sangue* é um lugar axial para o protagonista.

O conteúdo semântico dessas casas de escrita manifesta-se de diversas formas nessas narrativas. Na verdade, nos romances, pela forte ligação que as personagens mantêm com esse lugar, em alguns momentos, elas chegam a dividir com suas moradias características e também algumas mutações. Apesar de em cada texto isso acontecer de modo particular, como já explicitado no capítulo anterior, as

narrativas guardam, em maior ou menor medida, afinidades significativas e pontos de inter-relação.

As casas são, de todo modo, espaços cruciais para isolamento nos romances, e a maioria delas possui condições de habitabilidade comprometidas de alguma forma. Ela não é só lugar para se retirar, mas o acesso a ela também está restrito algumas vezes. É, desse modo, um espaço deficitário não só física mas também relacionalmente: na maior parte dos exemplos, não é local nem de conforto, nem de domesticidade, muito menos de convivência, de intimidade ou de hospitalidade. De modo geral, seus centros internos coletivos, por exemplo, a sala e a cozinha, não são usados para interação com os outros, não possuem protagonismo. O isolamento da casa e de seu morador, assim como sua precariedade, chega até a ser comparado com o de Portugal.

Dessa maneira, as personagens estão fisicamente sós, ou isoladas dos outros em sua experiência em locais que são ou tornam-se deficitários. Com o decorrer do tempo, algumas ilhas domésticas passam a deteriorar-se cada vez mais, em um processo no qual seus habitantes passam a compartilhar com o lugar características de precariedade também. Em alguns casos, não há somente mutações físicas no espaço, mas inclusive permutações valorativas entre casa e outros segmentos espaciais. Além disso, as potencialidades da casa como lugar topofílico não se realizam na maioria dos romances: ao invés de ninho aconchegante por meio do qual o morador se conecta com o mundo, elas são refúgios desolados e apartados do restante.

A casa é *lugar* de isolamento que, em alguma medida, é expressão e prolongamento de seus moradores; e, como já indicado, ambos chegam a compartilhar características com o país. Essas ilhas de solidão são formadas pela identidade ou mesmo percebidas como extensões corporais das personagens. Elas podem refletir, manifestar, guardar ou mesmo emanar tanto uma subjetividade dos habitantes quanto a história de Portugal. Tanto casa quanto indivíduo existem, em uma escala menor, no mínimo, parecidos, quando não equivalentes entre si ou mesmo equivalentes ao país.

As características de isolamento e de solidão não são exclusivas às personagens que se fecham em casa. Há reiteradamente nos romances, de diversos modos, o destaque para a experiência da solidão, que coexiste nas narrativas com reflexões sobre a importância, os significados e as potencialidades do habitar uma casa. Em alguns casos, a condição solitária é expressa, por exemplo, pela ideia de naufrago

ou até mesmo pela própria concepção de ilha. A presença de uma experiência de irrealidade em algum nível, ou mesmo da loucura, é significativa na vivência espacial das personagens em todos os romances.

Todas essas dinâmicas entre espaço e personagem explicitam características do *complexo de ilhéu* que podem ser condensadas, neste ponto, como isolamento e irrealidade da experiência. Não só isso, mas essas observações acima acerca da ambientação nos romances – assim como os dados elencados sobre cada um deles anteriormente – confirmam a possibilidade de as casas das personagens serem lidas como ilhas. Nesse contexto, cabe discernir o espaço da narrativa em si do processo que envolve a leitura de sua ambientação, como o faz Antonio Dimas, em *Espaço e romance*.

Em termos físicos, arquitetônicos, as personagens estão em uma casa, um apartamento, um sótão, um quarto: isso é o que Dimas denomina como *espaço*, algo *denotado*, uma dimensão explícita. Já a forma como elas habitam esses lugares, as características que eles têm ou não – aqui, especialmente a clausura, a estagnação e, principalmente, a solidão e a irrealidade vivenciadas em casa –, suas nuances e dinâmicas com outras categorias da narrativa, tudo isso diz respeito à *ambientação*, algo *conotado*, que, segundo o pesquisador, pode “alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1994, p. 20).

Em *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, James Phelan e Peter Rabinowitz destacam que esse aspecto simbólico da ambientação do espaço é propício para se entender alguns traços de uma cultura, inclusive ao se observar o ambiente da casa (PHELAN; RABINOWITZ, 2012). Nesta leitura de romances portugueses do século XXI, *conotativamente*, essas casas de escrita são também ilhas, revelando um matiz do complexo de ilhéu figurado nos textos. Não são aquelas ilhas que, por exemplo, segundo Steven Fischer, em *Ilhas: de Atlântida a Zanzibar*, o indivíduo do continente pode buscar, muitas vezes, como um refúgio temporário de diversão, descanso, ou exploração, e que, depois de realizada a sua empreitada, ele segue seu caminho (FISCHER, 2014).

Nos romances selecionados, as casas-ilha são vivenciadas de outra maneira: a espacialidade das personagens revela um lugar fraturado do restante, de ambiente angustiante e solitário: características que as ilhas também podem assumir, como destaca Gilles Deleuze, em “Causas e razões das ilhas desertas”. Se as casas desses romances fossem oásis pessoais de intimidade, domesticidade, conforto e solitude,

elas seriam o outro tipo de ilha que o filósofo realça: a ilha de refúgio, de alegria e até mesmo de um recomeço (DELEUZE, 2006).

Dentro de casa, as personagens vivem autoisoladas, evitando deslocar-se pelo espaço, algumas vezes tensionando ao extremo as dialéticas que fazem parte do modo de se habitar *o* e *no* espaço: as dialéticas entre interno e externo, entre casa e universo, entre lugar e espaço, como tratam, respectivamente, Otto Friedrich Bollnow, em *o Homem e o espaço*, Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, e Yi-Fu Tuan, em *Espaço e lugar*. As personagens não estão seccionadas do restante do espaço pela água, e sim pelas paredes da casa. Não se conectam com o espaço remanescente pelas pontes ou outras vias de acesso, como é possível em uma ilha; sua preferência é a por uma vida somente portas adentro. Em algum momento, todas estão ilhadas.

Se, como António José Saraiva afirma em *A cultura em Portugal*, “o ilhéu é um exilado, ou da sua terra ou do mundo” (SARAIVA, 1985, p. 86), os ilhéus domésticos do romance português do século XXI são, ao mesmo tempo, dos dois tipos. No entanto, a característica de exílio físico – de fechar-se em casa – que coexiste com a presença de uma deformação da realidade, faz com que eles não sejam somente *excêntricos* em uma esfera física: sua segregação é psíquica também. Nos romances, as características do complexo de ilhéu de *estar onde não se está*, de desajuste com a realidade, de irrealismo, de invenção de sonhos, de supressão da verdade manifestam-se por meio de personagens tomadas por diferentes formas de alucinações ou de desajuste na percepção do mundo que coabitam com outras personagens. Em casos extremos, elas chegam a ser caracterizadas como tomadas por loucura ou alguma insanidade total.

Em *Alfabeto da sociedade desorientada*, Domenico De Masi destaca uma das formas de ser *xenos*, estrangeiro, na contemporaneidade: a loucura e a vida em manicômios. Segundo ele, mesmo que fortuitamente, uma pessoa desconectada da realidade pode acabar vivendo assim:

como certas figuras de Bosch: na bolha de um espaço virtual que ele mesmo criou para si e com o qual faz coincidir seus limites cognoscitivos sem conseguir mais superá-lo: a membrana transparente em que se encerrou é intransponível e o impede de estabelecer qualquer forma de comunicação com os outros loucos, eles também encerrados, cada qual por sua própria conta, numa mônada impenetrável (MASI, 2017, p. 546).

Essa descrição do sociólogo italiano explicita bem a característica de ilhéu de grande parte das personagens. Cada uma delas autoexila-se da realidade de diferentes formas e sob diferentes intensidades, mas não em uma instituição psiquiátrica, e sim em casa. Em alguns dos exemplos, como o de *Debaixo de algum céu*, cujo apartamento-bolha é decorado inclusive com uma figura de Hieronymus Bosch, a insanidade é superada, é temporária; em outros, ela é extrema, definitiva.

Para algumas personagens, estar em uma bolha irreal é a própria forma, condição *a priori*, de se estar no mundo, como é o caso do autista de *O arquipélago da insónia*; para outras, é um processo progressivo que torna a experiência cada vez mais distante da realidade, como é a situação do protagonista de *Campo de sangue*. Apesar desses exemplos conterem a passagem por uma clínica por causa da insanidade, a membrana da bolha virtual desses dois ilhéus domésticos é, cada um a sua maneira, constituída pela obsessão de apreender uma casa que lhes escapa. De qualquer forma, em casa ou em uma instituição psiquiátrica, todas as personagens são ilhoas; todas estão, no mínimo, vivendo em isolamento, fraturadas do restante, em suas próprias bolhas domésticas.

A casa, porém, é um ambiente conveniente para essa atitude de ilhar-se. Refúgio último para o indivíduo, ela é espaço propício para a imaginação, o devaneio, o sonho (BACHELARD, 2008). Afinal, é lugar potente para se viver e se expressar com desenvoltura, centro paradigmático do sujeito no espaço (BOLLNOW, 2008). Essas e outras peculiaridades latentes que a casa condensa fazem dela campo fausto não só para o isolamento, mas também para o irreal – experiência que, como já destacado, quando não tangencia, envolve totalmente as personagens.

Em *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*, Gonçalo M. Tavares, baseando-se em Bachelard, sublinha a importância e o vigor que envolvem o *lugar* da casa, especialmente seus cantos de refúgio:

É um pouco como se o espaço, os metros quadrados fossem uma matéria indispensável à existência individual: se eles não existem no real concreto que nos rodeia, então criamo-los interiormente; e a imaginação - já o dissemos, é um multiplicador e ampliador das coisas: é uma produtora de metros quadrados íntimos, de **metros quadrados privados**. A imaginação individual produz metros quadrados *onde o outro não consegue pousar os pés*, metros quadrados subjetivos, propriedade subjetiva, individual: uma riqueza, esta sim, absolutamente privada (TAVARES, 2013, p. 403, grifos do autor).

O espaço que as personagens vivenciam – pelos dados da narrativa, pelas vivências das personagens – é uma ilha de refúgio: local onde a solidão está ampliada e que, pelas características que detém, propício para a potencialização seja da solidão, seja da solidão; essa segunda experiência é a que majoritariamente se observa nas narrativas. A obsessão, a irrealidade de suas ricas experiências, a imaginação prodigiosa descontrolada ou, em outras palavras, a loucura, tornam a espacialidade delas radicalmente inacessível ao outro, seja física, seja subjetivamente. Nos casos aqui elencados, as casas são ilhas privadas.

Como destaca Helena Buescu em “Homens, máquinas e doenças”, as reações das personagens às relações espaciais – assim como às sociais, culturais e interpessoais – são importantes na análise de identidade e de alteridade das personagens. A proximidade principal dos romances aqui destacados é a do indivíduo com a casa,⁶⁸ e casa não só como espaço de refúgio extremo (de autoenclausuramento) ou de devaneio pessoal (que tange a loucura), mas casa também como extensão do sujeito, não só identitária mas mesmo física ou fisiologicamente imaginadas. Estão nos romances a ideia de o sujeito existir encarnado no corpo, na casa e no espaço ao redor (BOLLNOW, 2008); ou mesmo a ideia de Yi-Fu Tuan, em *Paisagens do medo*, de o sujeito existir dentro de três fronteiras: a do corpo, da casa e da propriedade (TUAN, 2006). Mais do que encarnadas nas fronteiras de suas residências, elas estão autotempredadas em casa, isoladas dos outros, ilhadas física e subjetivamente do outro.

No entanto, essas ilhas, bolhas de irrealidade ou metros quadrados privados *ainda* são casas, ao se tomar a definição proposta em “O triunfo do lugar sobre o espaço” por João Baptista Ferreira de Mello. A casa não perde nos romances, apesar de todos tensionamentos, sua característica de “um refúgio íntimo, trançado por laços de afinidade e significados e, ao mesmo tempo, impregnado por experiências do passado e do presente e, por conseguinte, explorado com desenvoltura” (MELLO, 2014, p. 38).

É importante, após elencar essas questões, reiterar aqui a conexão possível entre romance e sociedade, entre literatura e cultura da qual ela se origina, ao se propor a presença, em alguma medida, do complexo de ilhéu no romance português

⁶⁸ Proxêmica aqui entendida como “as relações entre o corpo e o espaço físico e interpessoal” (BU-ESCU, 2001, p. 107).

deste início de milênio. O trecho a seguir de “Contexto cultural e novo texto português”, de Eduardo Lourenço, é relevante para o trabalho empreendido nesta leitura sobre o complexo de ilhéu em narrativas da contemporaneidade:

A relação entre texto e *Cultura* pertence à ordem da reiteração e da circularidade. Um remete ou supõe a outra e por sua vez esta última não adquire a sua forma manipulável sem a textualidade. Acontece, todavia, que das duas realidades só aquela que designamos por cultura é englobante, sem ser totalizável. Isto significa que texto algum *significa* senão em função dessa referência, ao mesmo tempo densa e imprecisa como uma floresta, que é a referência cultural (LOURENÇO, 2017, p. 418, grifos do autor).

Coadunando, em certa medida, com o que Maria das Graças Moreira de Sá afirma acerca da identificação de recorrências que podem evidenciar algo individualizante de uma cultura, como ela trata em “Literatura e Sociedade (Breve apontamento)”, Lourenço prossegue e explica que uma das funções da crítica envolve, em um processo de abstração, explicitar ligações possíveis entre o texto e a cultura:

A ideia de textualidade recorrente é sugestiva e teoricamente produtiva, mas abstracta. Só o corpo cultural fala nela a linguagem que toda a cultura é já em si mesma sem precisar de ser texto. À multiplicidade de leituras que unem e separam o corpo do texto do fundamento cultural, chamamos nós *crítica*. Quer dizer, uma leitura plural e aberta capaz de converter em texto luminoso o nexos obscuro e, em última análise, indecifrável, que existe entre todo o texto e a cultura que nele se actualiza (LOURENÇO, 2017, p. 418-419, grifo do autor).

Dessa maneira, pelo processo de destacar recorrências em romances portugueses publicados no século XXI e de aproximar esses dados às características extraídas de um possível complexo de ilhéu presente em Portugal, é possível propor uma resposta plausível àquelas perguntas de Jacinto do Prado Coelho, em *A originalidade da literatura portuguesa*, destacadas na primeira parte desta tese. O crítico questiona, ao final de seu trabalho, acerca dos “fios ocultos” que podem haver entre as diferentes épocas, regiões e literaturas de Portugal, “entre as ilhas que os autores portugueses são” (COELHO, 1977, p. 69). Aqui, pode-se dizer que, certamente, um dos fios é a casa.

5.1 CASAS PORTUGUESAS

Se, simbolicamente, essas casas podem ser tomadas como ilhas, metonimicamente elas podem ser tomadas como Portugal. O país não está meramente refletido nesse conjunto de romances, e sim *transfigurado*. Essas casas, em conjunto, podem ser lidas metonimicamente, em um resultado não só de uma variação do possuidor pela coisa possuída (o morador e a casa que muitas vezes se confundem, entrepermeiam-se), mas também da relação do continente pelo conteúdo (de país pela casa). Ou seja, essas casas podem ser uma metonímia de Portugal. Lidos pelo viés do complexo de ilhéu, morador, casa e país possuem entre si, “uma constante e lógica relação de contiguidade qualitativa” (MOISÉS, 2013, p. 300), ligação que Massaud Moisés observa no processo metonímico em *Dicionário de termos literários*.

Em “Narrativa e ficção – problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo”, Maria Alzira Seixo aponta para o forte caráter metonímico que o espaço assume no final do século passado, inclusive no romance português. Segundo ela, “praia, cais, barco, hotel, convento” (SEIXO, 1994, p. 105) são alguns lugares exemplares para esse tipo de relação no texto literário. Nos romances aqui elencados, no entanto, esse espaço é a casa. Com isso, esse lugar aparece não só como motivo fundamental na inscrição da terra no romance português pós-1974, como a própria pesquisadora sugere em “Escrever a terra: sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo” (SEIXO, 1986). Na verdade, pela importância que possui e pelas dinâmicas narrativas e interpretativas aqui explicitadas, a casa segue também neste século inscrevendo Portugal na literatura. Se em *A jangada de pedra*, de José Saramago, uma das personagens comenta que “a casa está sempre onde estiver a terra” (SARAMAGO, 2006, p. 76), nesses romances, a terra, Portugal, é que vai estar onde estiver a casa.

Como já demonstrado, as casas desses romances são várias. São como as identificadas em *Casas pardas*, de Maria Velho da Costa, por Manuel Gusmão em seu ensaio “Princípios de construção: as casas e seus títulos, os nomes e os pronomes pessoais”. Segundo o crítico, “Assim, estas casas são ainda lugares habitados ou, mais rigorosamente, em processo de habitação, desabitação ou mudança de vida – geografia humana. Lugares de um espaço individual e familiar, social, histórico, nacional” (GUSMÃO, 1996, p. 20). Apesar dessa diversidade, juntas, alinhadas como um

corpus, as diversas casas do romance português contemporâneo revelam a presença de um complexo de ilhéu.

É interessante notar também que essas casas são todas um contraponto à casa portuguesa promovida pelo Estado Novo. A situação de degradação física-emocional, a desordem em que o lugar e seu habitante se encontram, a condição deficitária das casas: tudo isso revela não só uma ligação com Portugal em “bancarota” que Gabriel Magalhães observa como uma constante na história do país, em *Como sobreviver a Portugal continuando a ser português*. O estado dos locais e a vivência nessas residências fazem delas uma casa oposta ao ideal salazarista que vigorou em parte do século XX, como destaca Joaquim Sampaio em “Mitificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo”: a concepção de uma casa que daria unidade nacional, cujas características – lugar harmonioso, organizado, equilibrado, tradicional – foram apropriadas da casa portuguesa idealizada por Raul Lino. Mesmo a casa de *Vista da praia*, que chega a ser comparada a um projeto desse arquiteto português, apesar de não ser degradada de alguma forma, possui uma característica que não é a de uma casa salazarista: a liberdade política, sexual e artística que ali se manifesta.

Esse apanhado de personagens restritas às suas moradias também pode abrir um diálogo com um ditado português sobre a presença da mulher no lar e o papel do homem na sociedade, no mundo: “Do homem a praça, da mulher a casa”.⁶⁹ Nas narrativas, a quantidade de personagens masculinas que se autoenclausuram – retirando-se da ação no espaço externo e restringindo-se ao espaço doméstico – é bem maior que o número de mulheres. Guardando os devidos contextos histórico-culturais das dinâmicas de gênero e de espacialidade do sujeito, no romance do século XXI, os homens são mais da casa do que da praça.

Apesar de todas essas nuances, a hipótese levantada em “Experiência e insignificância” por Helena Buescu coaduna com o processo observado na leitura desse conjunto de romances: o processo de que na dinâmica da modernidade “não há invenção sem alteração do existente” (BUESCU, 2012, p. 9). Assim, é significativo destacar não só as relações que essas casas possuem com casas portuguesas ficcionais anteriores, como as destacadas acima, mas também com uma outra ilha ficcional.

⁶⁹ De acordo com *Entre a casa e a rua*, esse dito foi recolhido por José Cardoso Pires em *Cartilha do Marialva* (1960), a partir da recuperação de um texto que remete ao século XVII (Cf. Girola, 2013, p. 32).

Em *A jangada de pedra*, o complexo de ilhéu aparece *explicitamente*, indicando relações problemáticas – geográficas, políticas, culturais – de Portugal com a Espanha e com o restante da Europa de forma direta. Portugal está isolado, separado em uma ilha do restante do mundo e com problemas de entendimento com seu vizinho ilhéu; e apesar da companhia espanhola na viagem atlântica, sua situação é solitária e inclusive inferior à da Espanha. Tomando emprestada a expressão que Doreen Massey utiliza em *Pelo espaço*, no romance de Saramago questões histórico-políticas relacionadas ao complexo de ilhéu aparecem via uma “imaginação geológica” na literatura. Ou seja, características da nuance portuguesa apontada por António José Saraiva estão encenadas em um espaço da narrativa que é *efetivamente* uma ilha.

Nos romances aqui destacados, o complexo de ilhéu não aparece via *imaginação geológica* direta: ele vem abarcado por uma *imaginação arquitetônica* na literatura, por casas ficcionais, casas de escrita. No entanto, pelos processos de ambientação aos quais elas estão submetidas, as casas revelam-se como ilhas. Na maioria desses textos – narrativas que a ilha Portugal é uma casa – não há, por exemplo, o destaque para o senso de inferioridade do país, presente no complexo de ilhéu, com exceção ao caso de *Vista da Praia* e de *Os memoráveis*, que debatem em seu texto, questões políticas do país.⁷⁰ Em *A jangada de pedra*, os portugueses estão como *comunidade* ilhada; nos romances do século XXI selecionados, são os *indivíduos* que estão isolados. Nesse aspecto, estes priorizam mais a condição individual do sujeito, da personagem, enquanto aquele destaca mais a condição nacional, o país. No entanto, como a própria interpretação aqui desenvolvida explicita, esses dois âmbitos estão correlacionados.

Por estar abarcado por uma imaginação arquitetônica e por figurar, na maior parte dos casos, desvinculado de debates político-históricos nas narrativas, o complexo de ilhéu aparece *subterraneamente* no romance do século XXI, e não tão *transparentemente* como no romance saramaguiano. Nos dois casos, de qualquer maneira, o complexo de ilhéu pode ser abordado como um dos “fantasmas do passado que vêm assombrar o presente” (BUESCU, 2012, p. 18), processo que a pesquisadora observa, por exemplo, nas ficções contemporâneas que analisa em seu ensaio.

Essa ideia de *assombrar* remete ao que Michel Foucault postulou acerca de Gaston Bachelard e outros fenomenólogos e sobre a possibilidade de existência de

⁷⁰ É interessante notar que, em *o apocalipse dos trabalhadores*, um cachorro vira-lata é batizado como Portugal pelo solitário Gregório Ferreira.

um espaço que é prismático: “[eles] nos ensinaram que não vivemos num espaço homogêneo e vazio, mas ao contrário, num espaço todo carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma (FOUCAULT apud BRANDÃO, 2013, p. 92). Nesses romances, é o fantasma de um isolamento histórico-geográfico e também político-cultural que, ao invés de estar relacionado diretamente à vivência de um país com o mundo, está transfigurado na vivência de um morador em sua casa. O complexo de ilhéu pode ser um dos fantasmas que assombram o presente da narrativa portuguesa.

Como indicado por Jane Tutikian em “A debilidade do humanismo (A narrativa portuguesa e o século XXI)”, a literatura contemporânea portuguesa parece estar voltando-se cada vez mais para questões existenciais, para elementos de uma “patologia sociocultural” (TUTIKIAN, 2017, p. 18). Apesar disso, como a própria pesquisadora aponta, nesse tratamento priorizado neste início de milênio, o romance ainda tangencia questões nacionais, inclusive históricas. Um exemplo disso é o caso de *Caminho como uma casa em chamas*, de António Lobo Antunes, no qual, segundo ela, Portugal está metonimicamente presente como o prédio da narrativa.

No entanto, o tópico que extrapola as questões nacionais que Tutikian prega como marca da literatura atual não está, no contexto desta interpretação de romances, tão independente assim de questões histórico-culturais portuguesas. Para a pesquisadora, o tempo contemporâneo é o da solidão, em narrativas que encenam “sequelas sociais, os pequenos grandes dramas humanos que se situam em Portugal (ou não), mas que, certamente, ultrapassam suas fronteiras, e que expõem as marcas de debilidade do humanismo” (TUTIKIAN, 2017, p. 18). A reincidência e a potência da solidão, porém, é marca *também* do complexo de ilhéu, nuança identitária portuguesa identificada por António José Saraiva. Não só isso, a solidão das personagens coexiste com características que se alinham às do complexo de ilhéu. Em outras palavras, o tópico existencial recorrente não deixa de ser, de certo modo, *também* muito português nesse aspecto.

A presença desse tipo de casas portuguesas aqui identificadas torna questionáveis afirmações, como as de Miguel Real em “Sociedade e Romance português recente”, de que haveria um “*puro* cosmopolitismo urbano” (REAL, 2011, p. 183, grifo nosso). É válida a afirmação de que os temas de muitos romances, em um primeiro momento, podem não ser tão “portugueses”. Por exemplo, considerando o grupo de onze romances aqui alinhados, tópicos paradigmáticos da *história factual* de Portugal

– como o colonialismo, o salazarismo, a Revolução dos Cravos, os conflitos e desafios da incorporação a União Europeia ou mesmo a crise financeira dos anos 2000 – não possuem um protagonismo no conjunto.

No entanto, os mesmos textos, quando lidos perfilados, possuem um fio comum que demonstra a persistência de um *traço histórico* português. A recorrência de um grupo de características das personagens e a constância de um mesmo tipo de relação que elas mantêm com a casa explicitam a reverberação de um complexo de ilhéu nos romances. Além disso, esses romances não são propriamente urbanos: em sua maioria, as casas portuguesas aqui destacadas estão em cidades ou vilas do interior ou do litoral, fora dos centros citadinos.

Não só isso, os dados aqui elencados não confirmam o que o crítico postula em *O romance português contemporâneo (1950-2010)* sobre as personagens portuguesas que habitam espaços portugueses em romances de Portugal: o fato de não serem ideologicamente portuguesas e de serem cidadãs do mundo (REAL, 2012). Além de terem a nuance portuguesa do complexo de ilhéu, elas sequer desfrutam do mundo: os ilhéus rejeitam-no ou mesmo não coadunam com o tal cosmopolitismo apontado por ele. As personagens portuguesas não se sentem como parte de um mundo sem fronteiras; elas estão sós em um *cosmos* pessoal, e não em um mundial. Na verdade, elas rejeitam o mundo, o outro, ao fecharem-se em um local que beneficia sua busca por isolamento e sua própria identidade.

Em “Singularidades de uma literatura ocidental: breve apresentação da literatura portuguesa a estranhos”, Maria Alzira Seixo afirma que Portugal manteve diferentes contatos e enriqueceu-se culturalmente de diferentes povos ao longo da história (apesar de sua situação *excêntrica*, como nos termos de Saraiva, deslocado no continente europeu e de frente para o mar). No entanto, ela afirma:

Cada literatura corresponde, porém, à expressão própria de uma cultura; cada literatura representa uma perspectiva específica, mas diferenciada, do mundo que a envolve, porque, se é certo que assume uma matriz cultural comum, essa matriz apresenta-se no entanto diversificada através das personalidades humanas que a concretizam (os seus escritores e pensadores), e refazem-se constantemente na *reelaboração inventiva da insistência temática* e da *repetição de dos sentimentos e emoções*, que a evolução dos tempos e a labilidade psicológica e social não cessam de alterar, para dar origem ao paradigma que os estudos de História Literária designam pela relação “tradição/ inovação” (SEIXO, 2001, p. 78, grifos nossos e grifo da autora, respectivamente).

Assim, as casas escritas nesses romances são *ainda* uma casa portuguesa, no mínimo, pela sua origem: nascem na literatura portuguesa e relacionam-se com a cultura de Portugal. Além disso, a casa é um tópico de presença significativa na história literária do país.

Essas casas recentes coabitam a cultura do país com outras tantas de séculos anteriores. Como os apanhados de Maria Alzira Seixo (1986), de Jorge Fernandes Silveira (1999) e Maristela Girola (2013) explicitam, há também, só a título de exemplo, as *casas de narrativas* propostas por Júlio Dinis, Eça de Queirós, Fernando Namora, José Régio, Augustina Bessa Luís, Maria Velho da Costa, José Cardoso Pires, Carlos Oliveira, José Saramago, Teolinda Gersão, entre tantos outros autores.

Diversas *casas de poesia* também poderiam ser citadas: como a “pequena casa portuguesa”, brevemente mencionada por Camões no Canto VII, estrofe 14, de *Os Lusíadas*; como a *Pequena casa lusitana*, que intitula o livro de poemas de António Sardinha; ou como as casas que se proliferam na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Herberto Helder. Um dos ícones da cultura portuguesa do século passado, não se pode deixar de mencionar a *casa portuguesa com certeza* presente no famoso fado interpretado por Amália Rodrigues.

As casas portuguesas são tantas. Em diversas obras, elas são um dispositivo importante para a interpretação. Como foi destacado nesta tese, sua reiteração como espaço da narrativa e tema persiste no século XXI. Os rearranjos que esse lugar sofre e as tonalidades que ganha – e que ainda podem ganhar, seja via a criação literária ou via interpretação – são múltiplos. De todo modo, de acordo com a perspectiva adotada, todas as obras podem vir a tensionar, cada uma das casas ao seu modo, a relação tradição/inação com a grande fachada da literatura portuguesa.

5.2 ILHA PORTUGAL, ILHA MUNDO

É importante destacar que essa aproximação entre casa portuguesa e ilha não é exclusiva a esta tese. Eduardo Lourenço, ao tratar do risco que a cultura portuguesa passava no final dos anos 1990 – com a promoção de um processo desenfreado de mundialização da cultura do país –, alerta para se buscar uma medida ponderada e crítica para a suposta cosmopolitização de Portugal. Segundo o filósofo, em “A cultura portuguesa hoje”, a transformação era bem-vinda,

Mas não a ponto de nos dissolvermos no mel de uma litania fundamentalista destinada a converter a *nossa velha e aberta casa lusitana* numa *ilha* hipoteticamente imaginada com as dimensões do mundo. Sem diálogo nem confronto com as outras *ilhas* que sempre nos cercaram – a começar pela mais próxima –, o nosso paraíso *new look* não é mais do que a versão falsamente universalista e cosmopolita daquele tempo português que, durante séculos, nos separou de nós mesmos por nos ter separado do mundo em que começáramos a estar primeiro que os outros Europeus (LOURENÇO, 2001, p. 21, grifos nossos e grifo do autor, respectivamente).

Coadunando com a ideia de complexo de ilhéu apontado por Saraiva, Lourenço fala de um *existir separado* que vigorou em Portugal desde a formação do Estado e que, ao longo da história, por diversos processos, esteve o país *solitário em uma existência irreal*. Não só isso, o filósofo alerta para um risco de essa atitude perante ao mundo, no final do século XX, manifestar-se de outra forma e, assim, persistir em Portugal; a escolha de Lourenço é a de apontar a questão por meio de uma *transformação* de casa em ilha. No século XXI, pelo menos em um outro contexto, a casa portuguesa é também ilha.⁷¹

Pode-se argumentar, por exemplo, que essas características do complexo de ilhéu são também comuns a outros países, outras “ilhas”, como Lourenço trata. Afinal, Portugal hoje não parece isolado como o foi ao longo da história: a solidão pode ser refutada ao se apontar para a incorporação ao bloco europeu – com livre circulação de pessoas e mercadorias –, para o atual desenvolvimento do turismo, além das diversas conexões marítimas, aéreas, rodoviárias e ferroviárias que o país mantém com o mundo.

Apesar disso, cabe reiterar que as características levantadas por Saraiva, como demonstrado, são reincidentes em outras análises acerca do Portugal contemporâneo também. Considerando não só essas interpretações, mas também a recorrência de algumas características relacionadas a elas em diversos romances, pode-se afirmar que, no mínimo, existe um complexo de ilhéu como *discurso* que reverbera na literatura. A discussão aqui não é acerca da falibilidade do complexo de ilhéu como traço

⁷¹ Essa aproximação entre casa portuguesa e ilha aparece também na exposição do fotojornalista Paulo Pimenta, na qual retrata emblemáticas casas portuenses, intitulada *Ilha*. Vide: <https://www.pUBLICO.pt/2019/01/23/local/noticia/ilha-porto-extincao-casas-onde-bom-morar-1858949?fbclid=IwAR2e_jgyYICtNgvcFFU-z1Q10MYi9vms6f5z3yyDFZ8jt-CpAnKUEiJT70c>. Acesso em 19 de fev. 2019.

português, mas, sim, como, de alguma maneira, há uma possível persistência dele em um âmbito da cultura de Portugal.

Como já mencionado, em “Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal”, Boaventura de Sousa Santos critica o excesso daquilo que ele considera como interpretações míticas de Portugal, produto de uma elite cultural restrita, fechada. Apesar disso, esse suposto aspecto mítico tem efeito sobre a sociedade:

Enquanto senso comum das elites culturais, o discurso mítico diz certamente muito sobre elas e muito pouco sobre o cidadão comum. No entanto, na medida que é permeável às evidências do discurso mítico e as inferioriza, o cidadão comum integra-as na sua prática social e por essa via faz delas um senso comum de outro tipo, muito mais amplo, a suscitar uma análise sociológica diferente (SANTOS, 2010b, p. 62).

Curiosamente, alguns dos ilhéus nos romances são dessa mesma elite ilhoa; esses textos, de modo geral, são frutos desse mesmo segmento social e, provavelmente, circulam majoritariamente neste meio. Esta tese, inclusive, apesar de não clamar alguma autenticidade ou validação ao complexo de ilhéu, reproduz esse tipo de discurso – que segundo Boaventura de Sousa Santos, é de matriz literária –, uma vez que esta leitura prioriza narrativas ficcionais para observar uma suposta nuance cultural de Portugal.

De qualquer maneira, literatura e cultura portuguesa, romance e sociedade, como já apontado, retroalimentam-se, existem interdependentemente. Se o complexo de ilhéu não existe, ou não vigora mais, o romance português desses primeiros anos do século XXI o (re)introduz então. Como Carlos Fuentes declara em *Geografia do romance*: “O romance não mostra nem demonstra o mundo, senão que acrescenta algo ao mundo. Cria complementos verbais do mundo” (FUENTES, 2007, p. 19). Nas narrativas, a relação das personagens com o espaço vivenciado da casa, no mínimo, atualiza o complexo de ilhéu na cultura de Portugal.

Apesar disso, seria impróprio circunscrever todos os índices elencados desses romances a uma questão exclusivamente portuguesa. Eles podem revelar outros horizontes quando, por exemplo, são observados por uma perspectiva comparatista com outras literaturas ou com discursos diversos acerca da sociedade atual. Em “Observar em português”, Helena Buescu destaca a limitação de se restringir dados de obras artísticas somente a sua cultura de origem:

Há assim um valor simbólico (e não apenas político) no entendimento da literatura e da cultura portuguesas como entidades não autocontidas e que não se esgotam em si mesmas, antes pressupondo uma plataforma em que história e incidência geográfica se combinam (BU-ESCU, 2013, p. 34-35).

A reiteração de personagens ilhadas em casa pode ser lida também como marca de um processo maior, e não somente como um traço cultural português refratado no romance contemporâneo, ou mesmo como mero discurso de uma elite cultural que insiste em determinados temas, visões ou diagnósticos acerca de Portugal.

Como Milton Santos sublinha em *Metamorfoses do espaço habitado*, questões sociais permeiam o espaço em diferentes escalas, e isso não funciona somente em relação ao lar e ao país. Em outra escala, questões que afetam a Europa, o Ocidente, o mundo podem coexistir em Portugal e, por sua vez, em menor escala, em algumas casas portuguesas. São questões espaciais que não dizem respeito somente aos limites impostos pelo mar e pela Espanha.

Por exemplo, um sintoma da contemporaneidade observado por Juhami Pallasmaa é o medo gerado pela ausência de concreção na sociedade contemporânea: talvez o medo que resulta da tal modernidade líquida, em termos de Zygmunt Bauman.⁷² Segundo o arquiteto, essa experiência é inclusive uma das matérias primas artísticas da contemporaneidade: “O tema favorito, e alarmante, da arte de hoje é o *completo isolamento do homem*, despojado de todos os signos de identidade individual e da dignidade humana” (PALLASMAA, 2017, p. 36, grifo nosso). A reincidência de personagens portuguesas autoisoladas em casa – *lugar* identitário por excelência –, ou tão afeiçoadas a esse local, seria uma resposta radical a essa privação latente percebida por Pallasmaa na contemporaneidade?

Ou poderia a recorrência de ilhéus ser sintoma de um processo de resistência à homogeneidade espacial promovida pela globalização? Marion Segaud, em *A antropologia do espaço*, alerta que, concomitante a essa uniformização, ocorre um intenso processo de individualização, na qual o sujeito se apropria e transforma sua vida diária em favor próprio. O mundo e suas dinâmicas políticas, econômicas e

⁷² Um tempo no qual, de acordo com o pensador em *A modernidade líquida*, sofre-se só: “Os medos, ansiedades e angústias contemporâneos são feitos para serem sofridos em solidão. Não se somam, não se acumulam numa ‘causa comum’ não têm endereço específico, e muito menos óbvio” (BAUMAN, 2001, p. 170, grifo do autor).

culturais, de alguma forma, hostilizariam o sujeito e, em uma resposta à realidade, as obras apresentam, de diversas formas, personagens em busca de um *lugar* que tanto propicia quanto reverbera um modo de existir identitário particular, familiar. Ilhar-se seria uma forma de resistência radical e pessoal.

Para Marc Augé, em *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, os excessos de espaço, tempo e ego promovidos pela supermodernidade priorizam atitudes que foram destacadas em todos esses romances:

a fuga (para casa, para longe), o medo (de si, dos outros), mas também a intensidade da experiência (o desempenho) ou a revolta (contra os valores estabelecidos). Não há mais análise social que possa fazer economia dos indivíduos, nem análise dos indivíduos que possa ignorar os espaços por onde eles transitam (AUGÉ, 2012, p. 110, grifo nosso).

No caso das personagens portuguesas que se fecham em casa, a economia espacial delas é balizada pelo não trânsito, mas sim pela estagnação no espaço, pela recusa em explorar o mundo externo. Logo, em certa medida, elas recusam ao outro também, pela ausência de convivência na qual se encontram. Assim, os romances apresentam espaços cuja experiência dos habitantes é de solidão intensa.

Em *O sujeito da contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*, Joel Birman afirma que a dor do indivíduo nestes tempos “é uma experiência eminentemente *solipsista*, restringindo o indivíduo apenas a si mesmo, não revelando qualquer dimensão *alteritária* (BIRMAN, 2012, p. 140, grifos do autor). De acordo com o psiquiatra, essa solidão – e não solitude – consome e paralisa o sujeito: marca que, em algum momento ou definitivamente, acomete todos os ilhéus. Eles estão naufragados, ilhados em sua renúncia à convivência, sem enxergar o outro, sofrendo sós. Sua existência é de desolação em casa: não há conforto, domesticidade e intimidade. O espaço é de desalento, não é um *lar* topofílico.

Como Ana Maria Binet e Paulo Ricardo Kralik Angelini notam em “Literatura hipercontemporânea”, uma tendência a ser considerada na produção atual em língua portuguesa é a de “um intimismo que simula um voltar as costas a um mundo que é só dispersão e ausência de sentido” (BINET; ANGELINI, 2016, p. 447). O que todas essas personagens fazem é, literalmente dar as costas ao mundo externo, fechando-se no espaço interno da casa em um ensimesmamento radical. Aqui, ao invés do lugar

comum que se tornou a sentença de John Donne, *nenhum homem é uma ilha isolada*, pode-se dizer que *todos os homens são uma ilha isolada*.

Independentemente de qual for o motivo, ou por uma conjunção deles, a recorrência do enclausuramento doméstico pode significar algo mais, além e também aquém de uma refração do complexo de ilhéu nas narrativas. A persistência do tema da solidão pode ser indiciária da situação atual de muitas sociedades, e que permeia as paredes das casas.

Nessa contemporaneidade que aflige os indivíduos e, conseqüentemente, suas comunidades, é natural que se busque pontos de fuga que poderiam propiciar alguma estabilidade ontológica. Em *Pelo espaço*, Doreen Massey destaca alguns deles:

Algumas de nossas evocações mais fortes de lugar (no mundo ocidental, mas não apenas aí) sem dúvida estão ligadas às colinas, ao “selvagem” (categoria dúbia, de qualquer forma), ao mar. Fugimos da cidade provavelmente para reabastecer nossas almas pela contemplação da intemporalidade das montanhas, para nos basear novamente na “natureza”. Usamos tais lugares para nos situar, para nos convencer de que existe, realmente, um fundamento (MASSEY, 2008, p. 191).

Ao invés de uma busca pela natureza, essas diversas personagens do romance português procuram a casa. Afinal, casa é *lugar* por excelência, subjetivamente potente, um espaço sagrado, refúgio último. Casa é ambiente propício para ilhar-se.

Coadunando em certa medida com Massey, João Baptista Ferreira de Mello atenta para o potencial de um *lugar* assumir não só o papel de refúgio identitário, mas também de local para uma autoexclusão, de ser uma “arena” de liberdade mas também de escapismo: “Espaços fechados/segregados, fronteiras e muralhas configuram os instrumentos para a formulação conceitual dos lugares como claustros de pertencimento e exclusão” (MELLO, 2014, p. 55). Nesta interpretação, ao invés de lugares-claustro preferiu-se designar esses locais como casas-ilha.

Casa e ilha, na verdade, guardam percursos históricos, pelo menos no campo da língua, que extrapolam as fronteiras nacionais ou artísticas, relações bem mais antigas que a estabelecida por esta leitura do romance português. De modo genérico, de acordo com *The Penguin Dictionary of Architecture*, na Roma antiga, *insula* – ilha, em latim – era o nome dado às moradias populares, algo próximo dos apartamentos dos conjuntos habitacionais atuais, que eram diferentes das casas aristocráticas, residências que eram designadas como *domus*, e também diferente das casas de retiro

no campo, denominadas *villa* (FLEMING; HONOUR; PEVSNER, 1991). Etimologicamente, a palavra “ilha”, em português, tem raízes nessa mesma palavra latina *insula*, de acordo com o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha. Ou seja, casa, historicamente, já foi designada como ilha.⁷³

De toda forma, no romance português do século XXI, por meio da leitura proposta nesta tese, casa e ilha se interseccionam novamente; um novo encontro histórico entre elas é firmado. Afinal, em diversos momentos desta interpretação, Portugal pode ser observado como uma ilha, casas podem ser lidas como Portugal, casas podem ser vividas como ilha.

Em *Escrever a casa portuguesa*, Jorge Fernandes Silveira levanta a hipótese acerca da existência de uma casa romântica, de uma casa realista ou de uma casa neorrealista na literatura portuguesa (SILVEIRA, 1999). Aqui, ao invés de se propor, por exemplo, uma faceta de o que poderia ser uma casa pós-moderna, conceito ainda sob muitas disputas e questionamentos, sugere-se um termo que caracterizaria mais o tipo de vivência do espaço casa do que um conjunto de pressupostos estéticos-temáticos.

Considerando todas as relações estabelecidas até agora – seja entre país e forma geológica, entre casa e nação e, principalmente, entre morador e casa habitada – propõe-se aqui uma designação derivada do grego clássico para essas ilhas domésticas. As casas romanescas elencadas, ou mesmo seus habitantes tão caros a elas, podem ser caracterizadas como *nesosoicas*.⁷⁴

Por extensão, há não só espaço e personagens nesosoicos, mas também romances nesosoicos neste início de século XXI. As casas de *Vista da praia*, de José Couto Nogueira; de *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso; de *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá; de *o apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe; de *O arquipélago da insônia*, de António Lobo Antunes; de *O ano sabático*, de João Tordo; de *Debaixo de algum céu*, de Nuno Camarneiro; de *O osso da borboleta*, de Rui

⁷³ Casa, em latim, teria surgido como um contraponto a *domus*; a origem, os percursos e usos desse e de termos sinônimos em português estão destacados em: OLIVEIRA, Avelino; SEIXAS, Paulo Castro; FARIA, Luís Pinto. “A casa e as suas casas”. *Temáticas*, Campinas, 21(42), p. 141-163, ago.-dez. 2013.

⁷⁴ A palavra foi formulada a partir de *nesos*, no grego clássico, *ilha* (termo de onde surge, por exemplo, nesologia, o estudo de ilhas), e sua junção com o termo *oikos*, que designa casa, espaço habitado, familiar. Esse neologismo está aqui proposto em uma grafia aportuguesada, sem acento, de acordo com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Informações sobre esses dois vocábulos do grego clássico podem ser encontradas, respectivamente, em <http://classic.studylight.org/lex/grk/view.cgi?number=3520> e em <http://classic.studylight.org/lex/grk/view.cgi?number=3624>. Acessos em: 22 nov. 2018.

Cardoso Martins; de *Os memoráveis*, de Lídia Jorge; de *Índice médio de felicidade*, de David Machado; de *Uma senhora nunca*, de Patrícia Müller: todas essas casas são ilhas habitacionais, e, seus moradores, ilhéus domésticos.

Aqui, apresentou-se então um arquipélago da solidão, uma proposta de cartografia de personagens isoladas em casa, que guardam com suas ilhas habitacionais uma relação profunda, algumas vezes, uma ligação indissociável, ou até mesmo uma relação de equivalência com seu espaço pessoal. Ilhas que são prolongamentos desses ilhéus domésticos, mas que também podem, no romance português do século XXI, equivaler-se ao país, a Portugal.

Acometidas por um complexo de ilhéu ou não, cosmopolitas ou não, essas narrativas nesoicas apontam para um romance português que abarca ao invés de restringir. Apesar de estar entre o mar e o deserto isoladores, apesar de suas portas e janelas fechadas, Portugal e suas casas estão permeados tanto por questões nacionais quanto internacionais. Entre suas fronteiras e cômodos, em seu *espaço vivenciado*, uma miríade de experiências conflui.

Isolados, deludidos, desolados. Solitários, excêntricos, ilhéus. Todos em *casas de escrita* que são palcos individuais, existenciais, mas também sociais e culturais: *lugar* onde a vida converge. Sua composição e seus habitantes fazem delas espaços narrativos complexos, cosmos completos, ilhas literariamente manifestadas: uma geologia do habitar é apresentada.

Fechadas, arruinadas, encarnadas, rememoradas, almejadas. Litorâneas, distantes, pessoais, inabitáveis. Casa de Paulo, de Santiago, de Xavier, de David, de Hugo, de Augusto, de Maria Laura, de Gregório, de António, de um autista, de um mentiroso. Mas também casa de Portugal, também casa do mundo.

Suas paredes não refletem, mas evocam modos diversos de isolamento, de solidão e de realidade. Filosofia, geografia, antropologia, crítica, arquitetura, narratologia ou história não são suficientes para apreender totalmente suas estruturas. Como Maria Alzira Seixo sublinha, “representar não é afinal fixar, mas irradiar sentidos” (SEIXO, 1986, p. 74). Essas casas – fio condutor de experiências pujantes – podem pulsar na literatura portuguesa ilimitadamente.

Aqui, falou-se então de casa como quem fala de alma: alma das personagens, alma de um país, alma de um mundo. Essas casas de escrita do romance português do século XXI falam de um passado de Portugal ou de um resquício dele no presente

do país; ou falam até de algum indício que pode ser sintomático da condição atual de parte da humanidade.

Quanto às casas que ainda não foram inscritas ou mesmo lidas, ficam nesta interpretação rastros potenciais de seu porvir. Elas não surgirão sem causa, nem sem casas anteriores. Elas ainda não existem; mas, como a epígrafe de *A jangada de pedra* anuncia, “Todo futuro es fabuloso”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Trad. de Nilcéia Valdati. *Outra travessia: revista de literatura*. Ilha de Santa Catarina, n. 5, p. 9-16, 2005.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio Almeida. *A obsessão da portugalidade: identidade, língua, saudade & valores*. Lisboa: Quetzal Editores, 2017.
- AMORIM, Cláudia. O lugar da casa: sujeitos em espaços transitórios. *Ângulo 131 - Literatura Comparada*, v. II, p. 29-34, out./dez., 2012.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. A casa do mar. In: *Histórias da terra e do mar*. Porto: Figueirinhas, 2006, p. 67-82.
- ANTUNES, António Lobo. *O arquipélago da insônia*. Janeiro: Alfaguara Brasil, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula. O Arquipélago da Insónia: litánias do silêncio. *Plural Pluriel*, Revue des cultures de langue portugaise, n.º 2, s/n, Outono-Inverno, 2008.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9a. ed. Trad. de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. de Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARRENTO, João. Literatura e sociedade: as hipóteses de Abril. In: *A chama e as cinzas. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447-449, out.-dez., 2016.
- BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BLOOMER, Kent; MOORE, Charles. *Body, Memory, and Architecture*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1977.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Trad. de Aloísio Leoni Schimid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BRIDGEMAN, Teresa. Time and Space. In: HERMAN, David (Ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 52-65.

BRYSON, Bill. *Em casa: uma breve história da vida doméstica*. Trad. de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BUESCU, Helena. A casa e a encenação do mundo. Os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 27-37.

BUESCU, Helena. Homens, máquinas e doenças. In: *Grade angular, comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para Ciência e a Tecnologia, 2001, p. 105-129.

BUESCU, Helena. Experiência e insignificância. *Signótica*, v. 24, n. 1, p. 7-21, jan./jun. 2012.

BUESCU, Helena. Observar em português. In: *Experiência do incomum e boa vizinhança*. Literatura Comparada e Literatura Mundo. Porto: Porto Editora, 2013, p. 34-52.

CAMARNEIRO, Nuno. *Debaixo de algum céu*. Rio de Janeiro: Leya, 2013.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004

CARDOSO, Dulce Maria. *Campo de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARVALHO, Mário. *Quem disser o contrário é porque tem razão. Letras sem tretas*. Porto: Porto Editora, 2014.

COELHO, Jacinto do Prado. *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

DE MASI, Domenico. *Alfabeto da sociedade desorientada: para entender o nosso tempo*. Trad. de Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. In: *A ilha deserta e outros textos: ensaios e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 17-22.

DERRIDA, Jaques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. Série Princípios. 3a. ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

DUNKER, Christian. Solidão e solitude: a dimensão trágica do sofrimento. In: *Reinvenção da intimidade – políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 19-37.

DURAND, Gilbert. *Portugal – Tesouro Oculto da Europa*. Trad. de Cristina Proença et al. Lisboa: Ésquilo, 2008.

EDER, Jens. Analyzing Characters: Creation, Interpretation, and Cultural Critique. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 4, p. 69-96, 2014.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. de Rogério Fernandes. 3a. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FISCHER, Steven Roger. *Ilhas: de Atlântida a Zanzibar*. Trad. de Claudia Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

FLEMING, John; HONOUR, Hugh; PEVSNER, Nikolaus. *The penguin dictionary of architecture*. 4a. ed. New York, NY: Penguin, 1991.

FORNOS, José Luís Giovanoni. Da memória individual à coletiva: notas sobre o romance português de Jorge Reis-Sá e Lúcia Jorge. *Literatura em debate*, v. 11, n. 20, p. 37-46, jan./jun. 2017.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Trad. de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 28, p. 213-236, 2010.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. *Entre a casa e a rua: o espaço ficcional e a personagem feminina no romance português da segunda metade do século XX*. Curitiba: Juruá, 2013.

GOMES, Paulo Varela. *O verão de 2012*. Lisboa. Tinta-da-china, 2014.

GUSMAO, Manuel. Princípios de construção: as casas e seus títulos, os nomes e os pronomes pessoais. In: COSTA, Maria Velho da. *Casas pardas*. 4a. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996, p. 17-33.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12a. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAN, Byun-Chung. *Topologia da violência*. Trad. de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar [*Bauen, Wohnen, Denken*], conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: < http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf>. Acesso em 29/03/2017.

HELDER, Herberto. *Poemas completos*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

JAMES, Henry. *Retrato de uma senhora*. Trad. de Gilda Stuart. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JERÔNIMO, Maria Clara Antônio. *Uma casa, tempo de espera e silêncio: uma leitura de Ontem não te vi em Babilônia e O arquipélago da insônia, de Antônio Lobo Antunes*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

JORGE, Lídia. *O contrato sentimental*. Lisboa: Sextante Editora, 2009.

JORGE, Lídia. *Os memoráveis*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. A cultura portuguesa hoje. In: *A nau de Ícaro e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 9-36.

LOURENÇO, Eduardo. Portugal neste fim de milênio. In: *A nau de Ícaro e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 72-83.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. In: *O Labirinto da Saudade*. 10a. ed. Lisboa, Gradiva, 2015, p. 23-59.

LOURENÇO, Eduardo. Situação da literatura portuguesa. In: *O canto do signo*. Lisboa: Gradiva, 2017, p. 400-417.

LURIE, Alison. *The Language of Houses: How Buildings Speak to Us*. New York, Delphinium Books, 2015.

MACHADO, David. *Índice médio de felicidade*. Porto Alegre: Dublinense, 2016.

MÃE, Valter Hugo. *o apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MAGALHÃES, Gabriel. *Como sobreviver a Portugal continuando a ser português*. Lisboa: Planeta, 2014.

MARTINS, Rui Cardoso. *O osso da borboleta*. Lisboa: Tinta da China, 2014.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MELLO, João Baptista Ferreira de. O triunfo do lugar sobre o espaço. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (Org.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo, Perspectiva, 2014, p. 33-65.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4a. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Poesia e prosa*. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12a. ed. rev. ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOURA, Vasco Graça. Identidade nacional, fim do império e destino europeu. *Lusitana praia: ensaios e anotações*. Porto: Ed. Asa, 2005, p. 9-22.

MÜLLER, Patrícia. *Uma senhora nunca*. Lisboa: Quetzal Editores, 2016.

NEMÉSIO, Vitorino. *Corsário das Ilhas*. 2a. ed. Amadora: Bertrand, 1983.

NOGUEIRA, José Couto. *Vista da praia*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

OLIVEIRA, Avelino; SEIXAS, Paulo Castro; FARIA, Luís Pinto. A casa e as suas casas. *Temáticas*, Campinas, 21(42), p. 141-163, ago.-dez. 2013.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. *A configuração do espaço: uma abordagem de romances queirosianos*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2008.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. *Eça de Queirós e o espaço romanesco*. Porto Alegre: EDI-PUCRS, 2014.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

PALLASMAA, Juhani. Identidade, intimidade e domicílio: observações sobre a fenomenologia do lar. In: *Habitar*. Trad. de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017, p. 11-40.

PALLASMAA, Juhani. Espaço, lugar, memória e imaginação: a dimensão temporal do espaço existencial. In: *Essências*. Trad. de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2018, p. 11-37

PEREIRA, Sandra Marques. Cenários do quotidiano doméstico: modos de habitar. In: Mattoso, José (Dir.). *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos dias*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2011, p. 16-47.

PEREIRA, Sandra Marques. *Casa e mudança social: uma leitura das transformações da sociedade portuguesa a partir da casa*. 2ª. ed. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio, 2016.

PERROT, Michelle. *História dos quartos*. Trad. de Alcida Brant. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J.. Narrative Worlds: Space, Setting, Perspective. In: Herman, David et al. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2012, p. 84-91.

PINO, Carlos Castilla del. *Ciúmes, loucura, morte*. Trad. de Francisco Telhado. Lisboa: Temas da Actualidade, 1996.

PIZARRO, Ana. *El sur y los trópicos. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante. 2004.

QUADROS, António. *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos: seguida do apêndice O epos e o mythos na literatura brasileira*. Lisboa: Fundação Lusíada, 1989.

REAL, Miguel. *Portugal: ser e representação*. Miraflores, Algés – Portugal: Difusão Editorial, 1998.

REAL, Miguel. Sociedade e romance português recente. In: *Arte & sociedade. Actas das Conferências As Artes Visuais e as outras Artes*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011, p. 174-189.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo (1950-2010)*. Caminho: Lisboa, 2012

REIS-SÁ, Jorge. *Todos os dias*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim de século. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2.o sem. 2004.

REIS, Carlos. António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Org.). *Colóquio Internacional António Lobo Antunes, Évora, 2002. A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de narratologia*. 7a. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

REIS, Carlos. Prefácio. In: OLIVEIRA, Raquel Trentin Oliveira. *Eça de Queirós e o espaço romanesco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014 p. 11-14.

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

RIBEIRO, Margarida Calafate. As ruínas da casa portuguesa em Os cus de Judas e em O esplendor de Portugal. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006, p. 43-62.

RICHARDSON, Brian. "Three Extreme Forms of Narration and a Note on Postmodern Unreliability". In: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2006, p. 79-105.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. É uma casa portuguesa com certeza ou o esplendor de Portugal. *Revista Prâksis*, Novo Hamburgo, a. 15, n. 2, p. 51-66, jul./dez. 2018.

RYAN, Marie-Laure; FOOTE, Kenneth; AZARYAHU, Maoz. *Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 2016, p. 79-105.

RYAN, Marie-Laure: Space. In: HÜHN, Peter et al. (Ed.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2014, s/n. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>>. Acesso em 01 mar 2017.

RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Trad. de Betina van Staa. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SÁ, Maria das Graças Moreira de. Literatura e cultura (Breve apontamento). In: *Entre a Europa e o Atlântico. Estudos de literatura e cultura portuguesas*. Col. Temas Portugueses. Imprensa Nacional/Casa da Moeda: Lisboa, 1999, p. 11-15.

SACKS, Oliver. A mente assombrada. Trad. de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SAMPAIO, Joaquim. Mitificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo. *Cadernos do curso de doutoramento em geografia*, Porto, vol. 4, 2012, p. 101-122.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. In: *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 13a. ed. São Paulo: Cortez, 2010, p. 53-74.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O fim da imaginação do centro. *Visão*, 21 de fevereiro de 2002. In: *A cor do tempo quando foge: uma história do presente. Crônicas 1986-2013*. São Paulo: Cortez, 2014, p. 453-454.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O otimismo trágico. *Visão*, 03 de janeiro de 2006. In: *A cor do tempo quando foge: uma história do presente. Crônicas 1986-2013*. São Paulo: Cortez, 2014, p. 326-327.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. 6a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SARAIVA, António José. *A cultura em Portugal: teoria e história*. Vol. 1. 2a. Venda Nova – Portugal: Bertrand Editora, 1985.

SARAIVA, António José. À volta da “mitologia do estrangeiro. *A capital*, 1 de novembro de 1969. In: *Crônicas*. Matosinhos: QuidNovi, 2004, p. 355-356.

SARAIVA, António José. Portugal emparedado. *A Tarde*, 7 de dezembro de 1983. In: *Crônicas*. Matosinhos: QuidNovi, 2004, p. 703-705.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SEGAUD, Marion. *Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar*. Trad. de Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

SEIXO, Maria Alzira. Escrever a terra: sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo. In: *A palavra do romance. Ensaios de genologia e análise*. Livros Horizonte: Lisboa, 1986.

SEIXO, Maria Alzira. Narrativa e ficção - Problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo. *Revista Colóquio/Letras*, n. 134, p. 101-114, out. 1994.

SEIXO, Maria Alzira. Postmodernism in Portugal. In: BERTENS, Hans; FOKKEMA, Douwe (Ed.). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins, 1997, p. 405-410.

SEIXO, Maria Alzira. Singularidades de uma literatura ocidental. Breve apresentação da literatura portuguesa aos estrangeiros. In: *Outros erros. Ensaios de literatura*. Porto: Ed. Asas, 2001, p. 77-92.

SEIXO, Maria Alzira (Dir.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Casas de escrita”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 13-21.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

TORDO, João. *O ano sabático*. Lisboa: Dom Quixote, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Segmented Worlds and Self: Group Life and Individual Consciousness*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. São Paulo. Trad. de Livia de Oliveira. Editora Unesp, 2006.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

TUTIKIAN, Jane. A debilidade do humanismo (A narrativa portuguesa e o século XXI). *Literatura em debate*, v. 11, n. 20, p. 8-20, jan./jun. 2017.

ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Trad. de Ana Maria Campos. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

ZUMTHOR, Paul. *A Holanda no tempo de Rembrandt*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.