

Ut pictura, poesis: diálogo(s) inter-artes no romance *Uma Florença para Caravaggio*, de Diomira Maria

Natália Constâncio
nconstancio@fcsh.unl.pt
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – NOVA/IELT
Centro de Investigação em Artes e Comunicação – UAIG/CIAC
Faro, Portugal
ORCID ID [0000-0001-6154-1626](https://orcid.org/0000-0001-6154-1626)

Artigo recebido em 2024-02-19
Artigo aceite em 2024-10-19
Artigo publicado em 2024-10-19

Como citar e licença

Constâncio, N. (2024). Ut pictura, poesis: diálogo(s) inter-artes evidenciado no romance *Uma Florença para Caravaggio*, de Diomira Maria. *LIT&TOUR – International Journal of Literature and Tourism Research (IJLTR)*, (3), 29-40. <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/litntour/article/view/250>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Resumo

O presente artigo procura evidenciar o elo inter-artes que domina a obra *Uma Florença Para Caravaggio*, da escritora brasileira Diomira Maria. O discurso do narrador reenvia-nos para Florença, a cidade onde vive a família Médicis, um espaço requintado e culturalmente florescente, onde dialogam, nas mais altas esferas culturais, os artistas da renascença italiana. Num périplo que se faz caminhando ora apressadamente, ora com lentidão, o leitor vai descobrindo a paisagem humana e a paisagem natural sob a égide da visão, mas, também, dos outros sentidos. O percurso realizado na obra pode servir como base para um passeio turístico na contemporaneidade. Numa revisitação literária, é possível realizar um trajeto que evidencia os espaços focalizados na obra, que podem traduzir uma “literatura de turismo”, passível de ser visitada: a ponte di Vecchio; a catedral de Florença; o baptistério; as ruas; os palácios com maior destaque na cidade; os conventos; as igrejas; as galerias onde a arte se refugia. A trama que envolve a ligação amorosa vivenciada entre Maria de Médicis – futura rainha de França – e o pintor milanês Miguel Caravaggio serve de pretexto para se aflorar diversas temáticas. E assim brotam, ante os olhos do leitor, as artes, quer pela abordagem que delas se realiza nos diálogos das personagens, quer pelo resultado efetivamente concretizado pelos artistas, de onde sobressaem a pintura, a arquitetura e a escultura, passando pelo teatro. Entre elas, a problemática da arte no feminino ou a importância da educação feminina, e faz embre-

nhar o leitor numa arte duplamente arquitetada: a da narração e a da pintura.

Palavras-chave

Caravaggio · Médicis · Florença · Paisagem · Artes

Abstract

This article seeks to highlight the inter-arts link that dominates the work *A Florence for Caravaggio*, by the Brazilian writer Diomira Maria. The narrator's speech takes us back to Florence, the city where the Medicis family lives, a refined and culturally flourishing space, where the artists of the Italian Renaissance dialogue, in the highest cultural spheres. In a journey that is made by walking, sometimes hurriedly, sometimes slowly, the reader discovers the human landscape and the natural landscape under the aegis of sight, but also of the other senses. The route taken in the construction site can serve as a basis for a contemporary sightseeing tour. In a literary revisitation, it is possible to take a route that refers to the spaces focused on in the work, that can translate a "tourism literature", which can be visited: the bridge di Vecchio, with its workshops and shops; the cathedral of Florence; the baptistery; the streets; the most prominent palaces in the city; convents; the churches; the galleries where art takes refuge. The plot that involves the love affair between Marie de' Medici – future queen of France – and the Milanese painter Michelangelo Caravaggio serves as a pretext for touching on various themes. And so, before the reader's eyes, the arts emerge, both because of the approach that is made to them in the dialogues of the characters, and because of the result effectively achieved by the artists, from which painting, the theatre, architecture and sculpture stand out. Among them, the problematic of art in the feminine or the importance of female education, and immerses the reader in an art doubly architected: that of narration and that of painting.

Keywords

Caravaggio · Medici · Florence · Landscape · Arts

Introdução

Na esteira do idealismo conceptual renascentista (italiano) propugnado por Jacob Burckhardt na obra *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1941 [1860]), é possível realizar um trajeto dos espaços focalizados na obra que podem traduzir uma *literatura de turismo*. De acordo com Greg Richards, o turismo cultural implica experimentar o modo de vida dos locais visitados, recolher novos conhecimentos e novas informações, por forma a satisfazer as necessidades culturais dos turistas (1996: 24). No entanto, independentemente da definição de turismo literário que possa privilegiar-se, a literatura surge como o fator primordial que impulsiona a viagem. Metaforicamente, a viagem pode comparar-se a um "guia para roteiros turísticos", ao oferecer um mapeamento de espaços e de bens simbólicos, "trazidos à cena através de patrimónios (material e imaterial) que configuram o perfil identitário de um lugar a ser visitado." (Simões, 2004). De acordo com Sílvia Quinteiro e Rita Baleiro, na obra *Estudos em literatura e turismo: Conceitos fundamentais* (2019), só no século XXI verdadeiramente se regista um aumento do interesse dos investigadores pela interseção entre turismo e literatura.

Michelangelo Merisi nasceu em 1573, perto de Milão, e imortalizou-se como Caravaggio, o nome da aldeia que o viu nascer. Segundo os testemunhos históricos a que temos acesso na contemporaneidade, tinha tanto de talentoso como de arruaceiro. O pintor viu-se envolvido em inúmeras altercações e, numa confusão, acabou por matar um jovem. Para fugir ao cárcere, iniciou um percurso errático, que o levará a Roma, a Nápoles, a Malta e à Sicília. Muito embora relativamente controversa, esta figura maior da pintura setecentista acaba por obter a proteção do Cardeal del Monte, patrono oficial da Academia de São Lucas, a famosa escola de pintores de Roma.

A obra com que Diomira Maria nos presenteia, envereda por um percurso narrativo que nos levará ao encontro de uma das mais eminentes cidades renascentistas, entrecortado por analepses memoria-lísticas de Michelangelo Merisi e de Maria de Médicis. Partindo do universo factual, o romance evoca o momento em que Del Monte abriga o pintor no palácio dos Médicis, a troco da sua arte, uma prática muito comum, à época. Na esteira deste percurso, o

presente artigo procura demonstrar o elo inter-artes que sustenta o romance *Uma Florença para Caravaggio*. Como teremos oportunidade de verificar, em Florença, cidade culturalmente florescente, dialogam inúmeros artistas da renascença italiana, facto que indubitavelmente contribuirá para alicerçar as aprendizagens do protagonista.

O romance em foco exhibe lugares que ancoram num universo empírico, e remete para uma diegese ocorrida no século XVII. Não nos parece anódino invocar o facto de, durante o Renascimento, muitos aristocratas europeus viajarem por países culturalmente distintos, como a França e a Itália, tendo como principal escopo conhecer *in loco* os espaços outrora frequentados pelos seus autores prediletos, as suas residências, as sepulturas que os albergam (cf. Quinteiro e Baleiro 2014). Sob a égide da análise literária, mas, igualmente, do Turismo Literário, neste artigo procurar-se-á analisar de que forma o espaço – e a figuração artística, num diálogo que se pressupõe inter-artes, é apreendido e (a)percebido, quer pelas personagens, quer pelo leitor – acrescenta valor turístico a lugares e que pode originar uma qualquer prática turística.

Ao nível da dimensão semântica, a literatura associa-se a todas as outras artes, na medida em que as retrata, por intermédio de representações verbais. A *Ekphrasis*, texto verbal que descreve uma obra de arte visual, evidencia, frequentemente, um elogio poético da beleza pictórica ou escultórica. Trata-se, por conseguinte, de um processo descritivo eminentemente dialógico, revelando relações heterosemióticas, porque a escrita literária sempre descobre (ou inventa) novas formas dialógicas. É disto exemplo a (canónica) descrição homérica do escudo de Aquiles. Segundo a psicologia aristotélica, as imagens icónicas e visuais são as que mais duradouramente se imprimem na memória humana. Não será, portanto, despiciendo referir que as artes representadas no romance em estudo – pintura, arquitetura ou a dramaturgia – surgem como elemento provedor e gerador de conexões diversas com diferentes códigos semióticos e elementos da narrativa (Ibáñez de Ehrlich 1998). A descrição dos espaços delineados na obra em foco promove a atenção do recorte arquitetónico da cidade e da representação figurativa e estética, no que ao património cultural florentino representa.

1. Figurações pictóricas na tessitura narrativa

Na obra *As Linguagens da Arte* (1968), Nelson Goodman centra o seu estudo nas diferenças formais entre a literatura e as outras artes, destacando, de entre elas, a que deriva do critério de autenticidade material, que se afirma como uma premissa essencial para a pintura, a gravura ou a escultura. Por isso as denomina Goodman de obras de arte “autográficas” (cf. Santaella & Nöth 2011: 13). Como Caravaggio, qualquer pintor cria signos estéticos a partir de materiais inerentes ao repertório signico da arte que desenvolvem: a cor da tinta a óleo, o cavalete, o pincel, a tela, etc. De facto, a sintaxe e a semântica intrínsecas à *linguagem* pictórica constituem um sistema semiótico que não é culturalmente utilizado para outra qualquer finalidade.

Numa extensa obra dedicada à relação Inter-Artes – *Do Que Não Existe. Repensando o Cânone Literário*, Annabela Rita (2018) traz à colação a dicotomia inaugural dos universos e as relações que entre as diversas artes se instituem. Está lançado o mote para o nosso trabalho. Se pintar, para os mestres flamengos – declara Paul Ricœur (2000: 53), “não era nem a reprodução nem a produção do universo, mas a sua metamorfose”, o livro em foco é um exemplo paradigmático desta asserção. Encantador e encantatório, o romance deixa perpassar, ante os olhos estupefactos e ávidos do leitor, uma multiplicidade de paisagens inegável, que remete para uma dupla (re)construção – a da narrativa e a figurada nas telas. Vários teóricos – dos quais destacamos Umberto Eco (1994) e Thomas Mayordomo (1988) – subordinam o conceito de *mundo possível* à criação realizada a partir de estratégias semióticas em que se inserem as atividades culturais. Guiado por um narrador sensível, atento aos ínfimos detalhes, à minúcia da descrição dos objetos, das cores, dos olhares, este *pintor-de paisagens-a-haver* coloca-nos ante uma paisagem múltipla e que, *pari passu*, nos surpreende, numa espécie de *myse en abîme*: a veiculada na e pela relação (amorosa) de Caravaggio e Maria de Médicis, que forçosamente imbrica na arquitetura epocal e nos dos ambientes culturais renascentistas, que reflete ou evidencia a própria construção artística do pintor que (se) retrata na arte pictórica e na escrita. Preocupação frequente entre os artistas,

Caravaggio sanciona a relevância da luz, na sua arte: “O contraste, a escuridão, tem um efeito dramático na pintura.” (2023: 110).

A tessitura narrativa (só aparentemente) simples e delicada, expõe ao leitor um quadro impressionante, através de um jogo que obriga à participação do leitor – “[I]t has to be completed and developed through the imagination of the reader.” (Reuschel & Hurn 2011: 294). Pela pintura realizada e construída por significantes – as palavras – o narrador exhibe, minuciosamente, a atividade de Caravaggio. A pintura surge, agora, desmistificada. Para um leitor do século XXI, é surpreendente o conhecimento pormenorizado que a autora denota, na dupla construção da arte que se propõe: a da escrita e a de pintura.

No seu *atelier* improvisado em Florença, no palácio Pitti, sob o mecenato do Cardeal del Monte, Caravaggio detém-se a perspetivar um trabalho que tenciona oferecer a Ferdinando e Cristina. Para que as cores correspondam exatamente ao aspirado, o pintor realiza todos os procedimentos necessários. Apreciemos a narração:

Tritura algo em um pilão com um socador de madeira, adiciona água, em seguida a gema de um ovo, e agita a mistura energicamente. Os potes com pigmentos de diversas cores ficam organizados dentro de um pequeno baú de madeira sob a mesa [...]. Prepara uma tinta e acrescenta um pouco de pigmento, de maneira a conseguir o tom de verde que tanto busca. (2023: 67).

Depois, numa visão que comprova uma pesquisa aturada subjacente à criação romanesca, deparamos não apenas com o quotidiano artístico do emblemático pintor, mas também com o seu mundo emocional. Um estudo desenvolvido por Patricia Waugh reflete sobre o facto de o discurso escrito se encontrar organizado de modo a recriar um contexto ou a construir verbalmente, um novo contexto. Sublinha, ainda, que a ficção literária demonstra, *per si*, a existência de múltiplas realidades (1984: 89). Para Barbara Foley, o romance histórico (“documental”), aspira contar a verdade, associando-a a uma validação empírica: «In all its phases, then, the documentary novel aspires to tell the truth, and it associates this truth with claims to empirical validation» (1986: 26). E mesmo num texto que se pretenda ancorado num universo empiricamente validado, numa geografia

real, incluída num determinado contexto histórico e cultural, a verdade será sempre imaginada, porque os factos históricos nos chegam textualizados.

Os registos históricos relativos ao artista não aboanam muito a seu favor: estroina, desordeiro, dissipador, rebelde ou violento são alguns dos atributos que se lhe conhecem, mas o leitor sabe estar perante uma narrativa ficcional. E está ciente de que, tal como a pintura modeliza, (re)cria e metamorfoseia, qualquer tessitura narrativa ficcional apresenta, sobretudo, histórias construídas a partir da imaginação.

Num momento evocativo do seu passado, a futura rainha de França encaminha-se com Michelangelo para o *studiolo*, sito na Praça de San Marco, espaço alquímico onde outrora seu pai transformara as tintas em telas. Lugar mágico, labiríntico e secreto, ali se exibiam raras maravilhas: o teto, curvo, ostentava frescos; as paredes mostravam-se repletas de quadros; armários camuflados que escondiam corais, potes com poções, mapas oferecidos por uma delegação chinesa que mostravam a Terra em forma de esfera e que, segundo seu pai, tinham possibilitado a Colombo chegar às terras do Novo Mundo. E na intimidade de um relacionamento impossível e condenado à égide das recordações e da lembrança de momentos, Caravaggio revela os segredos da sua arte a Maria de Médici. Ao explicitar o processo de composição das cores, enumera as diligências a ter em conta, para que a textura das tintas fique consistente:

– Vou te ensinar a fazer as tintas. Vamos começar com o vermelho...

Escolhe um torrão de coloração vermelha, coloca-o no pilão e, com ajuda de um socador, tritura-o até transformá-lo em grãos muito finos. [...]

– A tinta é uma mistura de dois elementos: primeiro o pigmento, que dá a cor desejada, depois o aglutinante que une as partículas para que a tinta possa aderir à superfície da tela. Gosto de utilizar a gema de ovo como aglutinante se quero uma cor mais densa, ou a clara do ovo se quero mais transparência. Às vezes, coloco um fixador, principalmente se o pigmento for orgânico. Costumo utilizar sal grosso, pois, além de fixar, deixa as cores mais vivas. (2023: 69-70)

A autora do romance evidencia ambiências e contextos que denunciam um estudo aturado e rigoroso não apenas da figura de Caravaggio, enquanto ser

integrado numa determinada época histórica, mas ao nível de estratégias e dinâmicas que remetem para a composição pictórica renascentista. Nesse âmbito, o narrador faz surgir, ante o leitor, a criação de Caravaggio, sob a capa de uma pretensa perspectiva simplista ocorrida num diálogo entre dois *amantes*, neste caso concreto, a arte figurativa. Numa espécie de criação artística, traça-se o perfil do par arrebatado: “Maria segue os movimentos do corpo de Miguel, de suas mãos sujas de tintas, unhas curtas, gestos que se alternam entre enérgicos e delicados. Ela repara nos instrumentos espalhados em cima da mesa, no chão, os pincéis que ele utiliza no momento (2023: 70).

Depois, enlevada com o momento presente – a única realidade temporal que possui – Maria pega num pincel e mergulha-o na tinta, manchando de vermelho o branco da tela. Contrariado, Caravaggio admoesta-a, ao que a jovem retruca: “– Sou uma Medici, não preciso economizar nada.” (2023: 70). Francamente irritado, desconhecedor da realidade, e remetendo para a educação masculina epocal de que é fruto, Caravaggio atira, num arroubo de sobrançeria e – sobretudo – de ignorância: “Mulheres não têm talento para pintura. É um desperdício de tempo e dinheiro.” (2023: 70). Filha do Grão-Duque da Toscana, Francisco I, e de D. Joana de Áustria, já falecidos, frequentadora das mais altas esferas, Maria reage à estultícia de Caravaggio, denotando uma voz que nos soa coeva, mas que reflete a opinião de uma mulher sofisticada da Renascença italiana, exibindo, claramente, a sua superioridade cultural e intelectual, não obstante a sua (subalterna) condição feminina:

– Somente um milanês para dizer tanta bobagem. Claro que, morando em Roma, nunca viu nada de Plautilla Nelli, pintora de Florença; Marietta Robusti, filha de Tintoretto, de Veneza. [...] Pelo menos deve ter ouvido falar de Sofonisba Anguissola, de Cremona? Até Michelangelo Buonarroti conheceu seu trabalho. As pinturas das mulheres são muito mais ricas em detalhes. Posso te mostrar a Santa Ceia, de Nelli. Tem 6,7 metros. Você já pintou algo deste tamanho? Aposto que não – fala com desdém. (2023: 71).

Surpreendido com a alegação, pede-lhe que o leve ao Convento de Santa Catarina, para ver a tela. Ousada, Maria exige algo em troca. Nesse momento terno, as personagens envolvem-se fisicamente, como

num quadro, cujos retoques vão sendo iluminados por um discurso duplamente colorido: o da pintura que vão delineando, e com a qual se confundem, num jogo que mescla a dupla ilusão – a da narrativa e a da pintura, cujo discurso evocam:

Acolhe suas mãos e a conduz até a tela com o risco vermelho, desenha com a mão dela nas suas. Utiliza as tintas prontas que estão em diferentes potes sobre a mesa.

– Veja o vermelho como é forte, ousado, vibrante, tem poder. O azul, por outro lado – ele colore a tela – lembra o frio, a solidão, o céu, o mar. O amarelo é arrebatador, é árido, é quente. O verde, a quietude e o luxo do verde, enquanto o lilás nos encanta, sentimos seu mistério, a dúvida... (2023: 72).

Posteriormente, num gesto que concomitantemente envolve a volúpia iridescente das cores e a volúpia vaporosa dos sentidos, Maria puxa para si Caravaggio. “As mãos, em seu descontrolo, esbarram na tinta amarela que escorre pela superfície da mesa, ele acaricia os cachos dos cabelos de Maria, que, sorrindo, diz: “– Amarelo ouro.” (2023: 73).

A Villa di Castello, uma das residências dos Médicis, fora da cidade, abriga, no salão principal, *A Primavera* e *O Nascimento de Vénus*. Ao deparar-se com as telas – ante os olhos ávidos do leitor –, Michelangelo Merisi posta-se absorto, como num transe, enfeitiçado com a obra de Boticelli, à época apenas acessível aos que gravitavam em torno dos Médicis. E de novo a arte parece emergir da arte: ao examinar os quadros, Caravaggio observa a simetria das figuras e o tom harmonioso do conjunto: “No lado direito, árvores e o contorno da enseada da ilha de Chipre trazem um colorido mais intenso à tela.” (2023: 133). A fragilidade de Vénus, ruiva, linda e despida, faz surgir em Caravaggio um instinto protetor. De seguida, Michelangelo atenta pormenorizadamente n’*A Primavera*, a têmpera sobre madeira que hodiernamente pode admirar-se na Galeria Uffizi.

Num outro espaço mencionado, a Sala da Tribuna, no Palazzo preservavam-se as pinturas de Vasari. Ao chegar ao palácio, novamente sob a égide de um narrador omnisciente, faz-se evidenciar o olhar atento às coisas ínfimas do artista protagonista, mesclando-se, pela arte de Diomira Maria, a arte da escrita e a arte pictórica: “– O teto é decorado com conchas, então ali temos a representação da água. A cor vermelha das

paredes, o fogo. O ar... hum... nos azuis das pinturas entre as janelas? A terra... a terra...” (2023: 103).

A pintura no feminino constitui uma das temáticas – subtilmente – abordadas na obra em foco. Contrariando as expectativas (machistas) de Michelangelo, Maria de Médicis leva-o ao Convento de Santa Catarina, obrigando-o a confrontar-se com o dom explosivo de uma mulher. Ante a sua admiração, Maria explicita: “– Irmã Nelli era filha de comerciantes de Florença. [...] Desde o início, demonstrou habilidade para a pintura [...]. Era observadora, gostava de pintar imagens, fazia réplicas, cópias de pinturas de outros artistas.” (2023: 82). Não obstante o impacto inicial que a observação do quadro provoca em Michelangelo, a verdade é que o talento da freira não lhe é indiferente. Caravaggio observa a minúcia com que a artista descreve a paisagem humana. Genuinamente impressionado, acaba por assumir, ante Maria de Médicis e a Irmã Giovana, a importância de tal contributo para a arte (sacra): “– Belíssimo trabalho! O fundo escuro, as cores vibrantes das roupas dos apóstolos me lembraram de quando era menino [...]” (2023: 85).

Face à representação da Última Ceia por Irmã Giovana, a autora promove um diálogo entre as personagens que evidencia um conhecimento profundo epocal, quer no que à pintura respeita, quer no que à mentalidade concerne. Muito embora a obra gire em torno de Caravaggio, Maria é frequentemente realçada com os holofotes de uma educação refinada, contrastando com a ignorância e a arrogante postura do pintor milanês. Ante a estupefação deste, a jovem Médicis revela-lhe conhecimentos inesperados, igualmente surpreendentes para o leitor hodierno (mais incauto: “[A]s mulheres das famílias importantes de Florença pintavam como parte de sua educação, mas, se quisessem ser comissionadas pelas obras, a alternativa era ir para um convento.” (2023: 87). Como se ficará a conhecer mais tarde, António de Médicis, irmão de Maria, não oculta a afeição que nutre pela freira de singular beleza. Ao falar de Giovana referindo-a pelo nome, o leitor antecipa a sua frustração pela não correspondência amorosa:

– Mexer com minha sensibilidade é contemplar os olhos verdes de Giovana – comenta António, cabisbaixo, diminuindo a voz gradualmente.

– Irmã Giovana – corrige Maria.

– Infelizmente. Giovana, Irmã Giovana... (2023: 107).

Inovador no seio da criação artística, precursor da estética Barroca, Caravaggio encarava a pintura com um olhar novo e diferente, como o retrato do quotidiano. Não já o belo-modelar inscrito na Renascença, mas o eclodir da vulgaridade, que o próprio justifica: “– [...] Retratei uma cigana lendo a sorte de um jovem e um jogo de cartas em uma taberna, cenas que conheço bem, mostram a trapaça, a cumplicidade, a artimanha.” (2023: 101). O Cardeal del Monte, António de Médicis, Bernardo Buontalenti e Michelangelo de Merisi debatem a problemática do estatuto da pintura. Contrariamente à estética renascentista, herdeira do classicismo greco-latino, Michelangelo faz a apologia da representação figurativa do quotidiano, que logo Bernardo invalida:

– [...] Gosto de retratar o que meu olhar capta...

– Ah! O olhar... o caminho mais rápido para alcançar a alma.

– E gostaria ainda que muita gente visse minhas pinturas.

– Para isso precisa ter prestígio, proteção de famílias influentes e da Igreja.” (2023: 109).

Os diálogos – muito pertinentes – que se instituem na ficção, durante o jantar, reenviam para duas instâncias, que ao nível do pensamento se interseccionam: o das personagens, no seio da ficção que emoldura o universo diegético, e o do leitor. Bernardo alude ao *modus operandi*, no contexto arquitetónico que edifica. “– Busquei sempre inserir a natureza em meus projectos, seja nos adornos do Casarão da Praça San Marco, no Forte de Belvedere, ou mesmo retratando-a diretamente, como na Gruta [...]” (2023: 107).

Durante um percurso que realizam a pé, Maria e Michelangelo ingressam em Santa Maria del Fiore, quase vazia, àquela hora da tarde, para que o milanês conheça a cúpula de Brunelleschi. Pela sua magnificência, continua a assombrar os turistas coevos que visitam a igreja. A descrição realizada pela voz do narrador vai ao encontro da perspectiva pictórica que domina a descrição romanesca, remetendo para os sentidos e centrada na notação visual de um pintor: “A iluminação que entra pelas rosetas centrais e laterais, no alto, cobre seu interior com feixes de uma luz tênue.” (2023: 97).

2. Perspetiva(s) dialógicas inter- artes: olhar(es) sobre a construção do espaço

As artes verbais e as visuais divergem, quanto ao seu potencial figurativo. As artes visuais possibilitam uma representação do mundo visível a diversos níveis e perspetivas: a noção das formas, das cores e da configuração espacial. Se excetuarmos a perspetiva sinestésica que descrevem, revelam-se um meio pobre para a representação do mundo acústico, olfativo, gustativo e tátil da experiência humana para que apontam (*cf.* Santaella & Nöth, 2011: 12). Contrariamente, às artes visuais, a literatura pode representar o mundo visível e o mundo invisível, impressões sensoriais, ideias abstratas, sentimentos, emoções e relações lógicas.

A relação entre o sujeito e a paisagem – tratando-se de um sujeito factualmente existente, inserido num determinado espaço real, ou de um sujeito literário, com todas as implicações estéticas e figurativas que tal construção origine – implica, explícita ou implicitamente, um sujeito capaz de “ver” de modo estruturado, e de (a)perceber o espaço como um conjunto com sentido (Buescu 1990). A paisagem literária manifesta *uma* forma de evidência do espaço, não o espaço em si.

Após a fuga e a proteção do Cardeal del Monte, ao despertar com os raios de sol florentinos que irrompiam nos seus aposentos, Michelangelo Merisi observa a cidade, soalheira e colorida. Das descrições efetuadas emerge, sobretudo, um ato perceptivo (artístico) decorrente de uma contemplação visual do meio envolvente:

A luz projeta em seu peito. [...] Acostuma-se ao sol, com a mão sombreando o rosto, olha para fora novamente, camadas de telhados vermelhos formando mosaicos são separadas por um rio [...]. Repara na ponte em arcos elípticos cujas colunas mergulham nas águas do rio. [...] Do outro lado do rio, uma torre solitária, alta e esbelta como corpo de mulher, chama sua atenção. À sua frente reconhece a cúpula, símbolo da cidade, acompanhada do campanário. (2023: 20)

No périplo que, a determinada altura, realiza com Maria, depois de abandonarem a igreja de Santa Maria del Fiore, passam pelo campanário de Giotto,

rumo à Piazza de la Signoria, centros nevrálgicos da arquitectura florentina renascentista que os turistas contemporâneos poderão visitar num agradável passeio. Nesse percurso que sanciona a contemplação de uma cidade arquitetonicamente extraordinária, Michelangelo vislumbra um grupo de crianças a jogar à bola, imagem que o faz imergir num rio de lembranças. Mergulhando, pela recordação, na mesma idade dos pequenitos, a narrativa mostra-no-lo, agora, como um sujeito emotivo, que define a sua essência enquanto ser vivente. Um ser que oculta a dor e a tristeza e que Diomira Maria pinta com as cores da simpatia, humanizando-o, face à imagem que tradicionalmente o configura e que abre este romance: “Louco, louco, louco, as palavras reverberam, a figura de Del Monte ao longe, acusando-o.” (2023: 17).

O relato do passeio à residência de repouso dos Médicis, localizada fora da cidade, evidencia uma paisagem campestre que ainda hoje pode calcorrear-se, num percurso turístico, individual ou coletivo. A imagem criada pelo pincel – que são as palavras da autora – evidencia o sentido do olfacto que emana das árvores e a audição mas, sobretudo, da visão: “[O]s cavalos trotam, caminho liso, fileiras de cedros margeando a estrada, guardiãs da alameda que dá acesso à Villa di Castello [...]: uma construção retangular de dois andares, em meio a jardins e bosques.” (130); Michelangelo sente “um cheiro cítrico no ar, olha em volta, vasos de terracota com pés de limão e laranja espalhados pelos jardins.” (2023: 132). Ao caminhar pelo jardim, Michelangelo absorve as fragrâncias que no ar se evolvem: “[S]ente o ar perfumado, canteiros separados por trilhas ordenadas, fontes vertem água, estátuas intercaladas pela vegetação.” (2023: 134). A descrição espacial patenteia uma estrutura arquitetónica específica, bem como a preocupação clássica da construção geométrica de jardins luxuriantes.

Num outro momento, pelo olhar atento do narrador se descreve uma gruta projetada pelo arquiteto Bernardo Buontalenti, espaço maravilhosamente edificado, sob a égide da renascença italiana, e que pode ser visitado, atualmente, por turistas: “A fachada construída em dois níveis destoa do restante do jardim. O térreo, singelo, apresenta duas colunas que delimitam o acesso ao interior da gruta, escoltadas, nas margens direita e esquerda, por saliências ovais contendo esculturas em tamanho natural dos deu-

ses Ceres e Apolo.” (2023: 22). Durante o jantar no salão do Palazzo Vecchio, Michelangelo de Merisi é apresentado a Buontalenti. E o discurso entre ambos flui, versando sobre o seu ofício: “– Gostei do seu trabalho na gruta dos jardins de Boboli. Uma natureza exuberante, embora exagerada.” (2023: 106), declara Michelangelo. O arquiteto responde: “– Busquei sempre inserir a natureza em meus projetos, seja nos adornos do Casarão da Praça San Marco, no Forte de Belvedere, ou mesmo retratando-a diretamente, como na Gruta [...]” (2023: 107).

Dessas descrições derivam, também, fragmentos analépticos – a pintura de uma paisagem interior, recôndita, contemplativa e emocional, articulada com a memória e as recordações de infância. Ao deambular pela margem do rio Arno, Michelangelo de Merisi observa o espaço circundante e, numa focalização interna, vislumbramos a dicotomia que subjaz à imanência do transeunte: a forma de ser e a forma de ver do pintor entrecruzam-se. Numa primeira instância, a apreensão do espaço cotidiano que o rodeia realiza-se sob a perspectiva do olhar do jovem artista, pela observação do ambiente, da arquitetura ou dos elementos naturais: “Caminha olhando com atenção o casario da rua principal, as estreitas ruelas perpendiculares, com suas oficinas de artesãos [...]. Cruza a ponte e verifica o movimentado comércio de peças em metal, nada chama sua atenção, a não ser a luz refletida sobre as águas mansas do rio.” (2023: 51).

O universo imaginário em estudo focaliza uma determinada forma de apreensão do real que envolve as categorias *sujeito – espaço – tempo*, num vínculo que reiterada (e obsessivamente) remete para imagens memorialísticas. Melhor: no momento presente, a contemplação de um determinado espaço, a aspiração de um determinado aroma ou a audição de determinados sons propicia reflexões ou memórias ao protagonista. A apreensão subjetiva do tempo, a *durée* (Bergson 2014), institui-se, frequentemente, como cenário de emoções espoletadas por uma circunstância particular.

Ao abordar os conceitos de verdade nas ficções literárias, Diana Bataggia segue o trilho delineado pelos defensores da mimese como construção poética (in Salem, 2006: 47), referindo que, na semântica dos mundos possíveis, não podemos assinalar valores de verdade às afirmações do narrador, porque não se referem a um mundo, constroem-no. Remetendo,

temporalmente para uma época de peste, que dizimou muitos homens, e desvelando, por essa trágica circunstância, o verdadeiro âmago – o imaginado, no seio da literatura – do pintor. Por essa altura, todos os corpos dos seres minados pela doença foram cremados. Sob a perspectiva do olhar de Michelangelo – a que se unem, ou qual o qual se mesclam outros sentidos, descortinamos retratos da condição humana, da condição sofrivelmente humana. Sobrevém-lhe à memória esse fatídico dia em que presenciou a extinção corpórea de seu avô: “Ficou imóvel, vendo as labaredas subirem: amarelo, azul, vermelho, queimando os corpos, levando embora as carícias, as brincadeiras, o sorriso do avô. Recordou-se das mãos calejadas do pai, macias ao pentear seus cabelos. Chorou copiosamente e ali ficou, olhando em silêncio para o fogo, imaginando seu crepitar, esperando, não sabe até hoje o quê. Tinha cinco anos.” (2023: 52).

Ao caminhar pela Via Larga, em direção ao laboratório de alquimia de Francisco de Médicis, pai de Maria, sito na Praça de San Marco, o narrador destaca o ambiente e a estrutura arquitetônica. Na fachada, o edifício de dois andares ostenta o brasão dos Médicis e, sobre ele, a figura de um morcego. Como mais tarde virá a esclarecer Bernardo Buontalenti, retratados à entrada das casas, estes mamíferos simbolizam proteção, de acordo com uma vetusta tradição chinesa. Na Igreja de Santa Maria del Fiore, Michelangelo “admira os vitrais com imagens de santos, vence a extensa nave central em direção à cúpula. Olha para cima. Sobre suas cabeças, monumental, o domo.” (97). Em frente da igreja, as personagens visitam o baptistério de San Giovanni, a mais famosa e imponente obra de Lorenzo Ghiberti. A porta leste, a porta do Paraíso, demorou mais de 20 anos a ser executada, e ostenta, orgulhosamente, cinzeladas, em alto relevo, figuras que reproduzem cenas do Antigo Testamento. Sob o olhar atento de Caravaggio, “os gestos e movimentos dos personagens retratados, a perspectiva e profundidade [...], todo o conjunto cria uma incrível ilusão de realidade.” (2023: 98). A representação – realista – de David e Golias retém o olhar sensibilizado do pintor: “Os cabelos esparramados da vítima [Golias] em contraposição à tensão do corpo, pernas e mãos do oponente, a espada em punho, capturam a emoção de Miguel.” (2023: 98).

Num outro momento, quando o artista se dirige numa carruagem para o Palazzo Pitti, volta-se para a

janela e “olha a paisagem, um campo repleto de oliveiras recobre o solo, a cidade ficou para trás.” (2023: 129). Depois de ter parado a carruagem, a viagem continua e um rebanho de ovelhas cruza a estrada. Tal como os detalhes minuciosos que Caravaggio pincela nas suas telas, o narrador efetua descrições pormenorizadas, a evocar a velha máxima de Simónides de Mégara, que definia a natureza imanente da pintura – *muta poesis* – e a da poesia – *pictura loquens*: “O pastor olha para ele, mesma idade, mesma altura, a pele bronzeada, o cabelo claro despenteado cobrindo a testa, o bastão na mão, o passo lento.” (2023: 129).

No périplo que vai entretecendo vida e arte, a narração do quotidiano de Caravaggio em Florença enleia espaços que ancoram numa realidade específica, numa determinada paisagem arquitetónica, social e cultural. A obra surge eivada de exemplo que documentam os espaços e as estruturas dos edifícios, descritos como se de uma tela se tratasse. Aparentemente leve. Mesmo quando se pretende aludir a outras artes, como a arquitectura e a escultura. Uma das qualidades da obra reside, precisamente, neste intercâmbio, neste jogo inter-artes que mescla literatura e artes. A construção da narrativa assenta sobre dois grandes eixos: a interseção da pintura e da escrita. Em termos discursivos, a trama narrativa surge, essencialmente, à maneira da pintura, cujos significados ou labirintos ou símbolos vamos apreendendo, com a pintura realizada com/ pelas palavras, que demiurgicamente criam quadros pictóricos e figurativos. A descrição do corredor Vasari, o pintor e arquiteto que construiu a passagem que Miguel e Maria percorrem inúmeras vezes, é disso exemplo modelar. Vejamos: “Miguel, calado, observa a clareza dourada que entra pelas janelas, uma de frente para a outra. Por elas passam retângulos suspensos de luz, como vigas uniformes, sequenciais, cruzando aquele infinito corredor.” (2023: 113)

No convento de Santa Catarina, ciente da maravilhosa paisagem arquitetónica que a seus olhos se apresenta, como num feérico jogo onde surgem cidades encantadas, Maria pede a Miguel que feche os olhos. E logo depois que os abra. Ele circunda o olhar e vê-se num balcão suspenso no interior da Igreja Santa Felicidade. Aproxima-se do parapeito, “a visão é capturada pelas capelas do altar [...]. Observa que as paredes que delimitam a única nave da igreja não estão alinhadas com as da capela do altar-mor,

seu prolongamento termina no meio das capelas contíguas criando um estranhamento na perspectiva do olhar do pintor.” (2023: 77). A descrição do salão do Palazzo Pitti, onde tem lugar o jantar que António de Médicis organiza, é descrita sob um prisma que faz entrecruzar literatura e pintura: a minúcia precisa do ambiente sumptuoso, das formas e dos contornos, dos detalhes, da luminosidade, das cores. Tudo reflete um quadro pictórico realizado por palavras: “As paredes estão decoradas com pinturas florais na cor bege sobre um fundo verde claro. [...] Um candelabro circular acima da mesa preparada para sete pessoas clareia o local. Ao lado da mesa, um aparador com um tampo de mármore branco, sustentado por duas esculturas” (2023: 53).

Na sua obra *Teoria dos Mundos Possíveis*, Thomas Alabardejo Mayordomo (1988) postula uma identidade estrutural de modelo do mundo e do conjunto referencial e chama a atenção para o facto de os mundos possíveis, as ações das personagens que o texto representa serem edificados a nível linguístico. No que à arte pictórica concerne, a autora do romance em análise coloca as personagens em perspetiva com a arte, *i.e.*, a narrativa vai sendo construída sob a égide de uma organização conceptual dúplice – ao nível do discurso e da figuração. No discurso ficcional criado, *supostamente* verdadeiro, correspondendo ao discurso textual enunciado pelo narrador, contextualizado num universo histórico-cultural vivenciado na trama narrativa – e no discurso proferido pelas próprias personagens, que remete para o mundo empírico, extra ficcional, da arte. No jogo que constitui a literatura, universo onde tudo é possível, cruzam-se personalidades como o Cardeal del Monte, que acolheu Caravaggio em Florença, e Galileu Galilei. As artes refletem uma determinada cultura e uma época, regida por ditames estruturais próprios.

A música é, sobretudo, uma arte para ser ouvida, todavia, as figurações das estruturas e dos ritmos não são privilégios exclusivos seus. Na arquitetura, as unidades formais configuram-se em repetições e variações facilmente associados aos padrões rítmicos da musicalidade, ao espelharem polaridades, sequências ou sobreposições. De acordo com Theroux Guiraud (2012), os significantes estéticos são objetos sensíveis, preceito que perpassa a obra em estudo: “– A arte, sem dúvida, tem o seu papel, veremos agora como a ciência pode ajudar. Qual a sua opinião,

Galileu?” (2023: 55). O discurso que entre ambos se realiza versa sobre as artes, em geral: música, escultura e arquitetura. Num outro momento, Maria confidencia a Caravaggio o percurso do arquiteto dos Médicis: órfão acolhido por Cosimo I, pai de seu pai, que lhe proporcionara uma educação esmerada, sob o ministério de Bronzino, Michelangelo e Vasari, de quem fora discípulo.

Ao longo do romance, a tessitura narrativa vai realizando um jogo que indicia uma dupla evidência: a que faz perpassar o olhar de Caravaggio sobre o mundo, a paisagem e os lugares, e a que remete para a visão do leitor coevo. De entremeio com a relação inter-artes, amplamente exibida, entretece-se, paralelamente a construção de uma paisagem interior: a que remete para o eu particular, a paisagem dos afetos. O final do romance desnuda as emoções mais recônditas e os (des)amores não correspondidos, porque a vida nem sempre é aquilo que sonhámos, mas o que realmente acontece:

– O aperto que sinto no peito, agora, é amor? – os olhos interrogam, saem à procura de um alento – a busca dos alquimistas não deveria ser para transformar chumbo em ouro, mas descobrir como nasce o amor [...].

[...]

Silêncio. Maria volta-se para Antônio:

O que fazer diante de um amor que não lhe pertence?

– Antônio pensa em Giovanna, a tristeza o envolve:

– Encarar esse amor, deixar que te atravesse, que se acalme, que se assente como pó. (2023: 162)

À beira do abismo e da solidão, Maria compreendeu o essencial da existência: ainda que sabendo-o fugitivo, assume o seu amor por Michelangelo a seu irmão, Antônio. Mas, contrariando-a, o Destino reservar-lhe-á o trono de França. E recordações, pois o coração de Caravaggio a outra mulher pertencia. Mesmo contra as expectativas mais inóspitas da realidade, o amor tudo vence – *amor omnia vincit*. E o desenlace do romance atesta a premissa horaciana, não para Maria, que formalizará a sua união com Henrique de França, mas para Michelangelo de Merisi e Pia: “Ela une sua mão à dele [...]. Miguel a abraça. Libera a porta da carruagem.” (2023: 165).

Em *A arte da viagem*, v.g., Paul Theroux alude à metáfora da viagem, da estrada, como sinónimo de vida (2012). No romance de Diomira Maria, “Ela [Pia]

sobe, ele [Caravaggio] acompanha, faz sinal para o cocheiro continuar a viagem. Partem.” (2023: 165), rumo ao (a um) futuro.

Conclusão

Enquanto fenómeno cultural, o turismo literário estabelece relações inextrincáveis com uma determinada sociedade e com um determinado poder local, económico. A triangulação que perpassa e constrói esta obra, conformada – *na e pela* geografia literária, a arquitetura e a figuração pictórica literária – representa ou proporciona ou possibilita a promoção da participação de um (eventual) turista na observação/ contemplação e na interpretação do território descrito e da arte – a figurativa e a aquitetónica – a partir de um pretexto literário. Numa revisitação literária que reenvia para uma ancoragem empírica, é possível realizar um trajeto artístico-literário que reflete diversos espaços focalizados na obra: a célebre ponte di Vechio, emoldurada pelo Arno, com as suas oficinas e lojinhas; a singular catedral de Florença e o baptistério de San Giovanni; o campanário de Giotto; as ruas; os palácios mais proeminentes; os conventos; as igrejas sumptuosamente erigidas; as galerias únicas e distintas, onde a arte prolifera.

O percurso realizado na obra surge figurado numa base diádica – o correspondente ao momento da enunciação e aos espaços descritos e o que extrapola a paisagem natural (obviamente recriada), e nos faz imergir na rememoração do protagonista, vinculando-a um território patrimonial, que configura lugares específicos, numa relação particular do indivíduo com o território e com o seu património: o protagonista relembra a sua infância dolorida, pela morte do pai, Fermo Merisi, e também a morte de sua mãe, Lucia Aratori, em 1590. Com a divisão da herança com os seus irmãos, partiu para Roma, onde conviveu com artistas e arquitetos fascinados com os ambiciosos projetos papais de reconstrução e embelezamento da cidade.

Os mundos ficcionais literários são constructos e derivam de uma atividade *poiética*. A trama que envolve a ligação amorosa vivenciada entre Maria de Médicis e o pintor milanês serve de pretexto para se aflorar diversas temáticas. Assim, a finalidade precípua da análise desta obra visou um percurso através do Tempo, da Paisagem, da História e da(s)

Arte(s), em especial da Pintura. Convém ressaltar que é apanágio do poeta criar mundos possíveis, manipulá-los, modelar realidades, porque a criação literária configura espaços, tempos, paisagens e personagens históricos, não os retrata fielmente. Indo ao encontro dessa perspectiva, os teóricos da literatura René Wellek e Austin Warren elencaram os *materiais* que, sob o manto do engenho e da demiúrgica criatividade, originam obras de arte: «A linguagem é o material da literatura, tal como a pedra ou o bronze o são da escultura, as tintas da pintura, os sons da música.» (s/d : 24-25).

No universo (re)criado por Diomira Maria, as artes desnudam-se numa instância dupla: aos olhos de Caravaggio e aos olhos do leitor, pela abordagem que delas se realiza no sistema semiótico literário, nos diálogos das personagens, quer pelo resultado efetivamente concretizado pelos artistas, e passível de ser visitado ou observado por turistas, nos dias que correm. De entre as artes florentinas mais destacadas, sobressaem menções à pintura, à arquitetura e à escultura, passando pelo teatro. Não será despidendo referir que a obra em foco se debruça, ainda, sobre a problemática da arte no feminino – ou a relevância da educação feminina – e faz embrenhar o leitor numa arte duplamente arquitetada: a tecida por palavras e a (re)criada nos quadros dos artistas. Esta observação/ contemplação acaba por revelar-se extremamente importante na divulgação e no conhecimento do património cultural florentinos, na contemporaneidade.

Ora, na esteira deste pressuposto, esperamos ter conseguido demonstrar que, no caso da obra em foco, estamos perante uma dupla criação: a narrativa ficcional, e a narrativa figurativa, que equaciona e remete para a pintura. Foi principal objetivo deste ensaio demonstrar que o romance que ora trazemos à colação apresenta uma diegese construída sob o olhar atento de um narrador que joga com as estâncias temporais, trazendo para o presente da diegese imagens analépticas, ativadas na memória a partir daquilo que as personagens observam, cheiram e vivenciam, emocionalmente. O narrador orienta a leitura, mostrando o interior das personagens: o percurso singular de Caravaggio em Florença é (também) edificado a partir de memórias, de afetos, de emoções e de sonhos. Daqui se infere a importância da paisagem na vivência humana e a noção de que o

instante captado pela retina ou pelos outros sentidos das personagens – paisagem, edifícios, organização – evidencia particularidades e traços característicos da cidade e sanciona a relação dos humanos com o meio envolvente. No caso concreto, a análise do romance permite-nos observar uma cidade que persiste na sua grandeza.

O ato perceptivo de apreensão da paisagem pelas personagens, designadamente Caravaggio, suscita essas lembranças e serve de leitmotiv para a construção da tessitura narrativa. Se atentarmos numa notação ligada ao Turismo Literário, compreendemos que a representação intelectual das paisagens naturais se vai tornando, paulatinamente, numa relação afetiva, impregnada de uma tónica cultural, porque os humanos modificam a paisagem, adaptando-a e transformando-a num lugar vivido. Sob a égide do enquadramento histórico renascentista, *Uma Florença para Caravaggio* revela-se, afinal, um romance sobre perdas. Aquelas que nos dilaceram e que, não obstante nos deixem numa espécie de vazio irredentor, nos obrigam a voar. No final, vingam os afetos. Pelo menos para Caravaggio, que, por artes misteriosas a que só o Cupido tem acesso, escorrega na trama do amor, tornando a pintura biográfica do apaixonado – pelo menos neste romance – num ser melhor.

Não obstante tudo o que foi dito, este romance é – sobretudo – um livro sobre emoções. Sobre afetos. “Aqueles recônditos afetos que nos obrigam a (re)pensar a vida. E também sobre os caminhos que alteram significativamente o nosso percurso. Mas que nem sempre logramos escolher. Porque o Destino, esse caprichoso Senhor, há muito inscreveu nos cartapácios da existência humana a sua própria vontade.” (Constâncio 2024)

Referências bibliográficas

- [1] MARIA, D. (2023). *Uma Florença para Caravaggio*. S. Paulo: Libertinagem.
- [2] ALEXANDER, N. (2015). “On Literary Geography”. *Literary Geographies* I (1) 2015 3-6.
- [3] BEAUJOUR, M. (1991 [1980]). *Poetics of the Literary Self-Portrait*. New York and London: New York University Press. [Transl. From the French by Yara Milos.]
- [4] BERGSON, H. *Oeuvres complètes*. Arvensa Éditions, 2014. BUESCU, Helena Carvalhão.

- [5] BUESCU, H. C. (1990). *Incidências do Olhar. Percepção e representação*. Lisboa: Caminho.
- [6] BUTLER, R. (2000). Literary Tourism. In J. Jafari (Ed.), *Encyclopedia of Tourism* (p. 360). Abingdon: Routledge.
- [7] CONSTÂNCIO, N. (2024). “Emoções e afectos de um pintor”. *Jornal Página Um. Recensão a Uma Florença para Caravaggio*. Web. Página UM. Cultura.
- [8] EBERT-SCHIFFERER, S. (2012). *Caravaggio. The Artist and His Work*. J. Paul Getty Museum: Los Angeles.
- [9] ECO, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- [10] ELAM, D. (1992). *Romancing the Postmodern*. London: Routledge.
- [11] DOLEŽEL, L. (1990). *A Poética Ocidental. Tradição e Inovação*. Tradução de Viviana de Campos Figueiredo. Prefácio de Carlos Reis. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- [12] FOLEY, B. (1986). *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- [13] GOODMAN, N. (1968). *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett.
- [14] GOFF, J. le, LADURIE, Le R., & DUBY, G., (1986). *A Nova História*. Lisboa: Edições 70.
- [15] HUTCHEON, L. (1989) [1985]. Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- [16] IBÁÑEZ DE EHRLICH, Maria-Teresa (1998). *La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de El invierno en Lisboa, de Antonio Muñoz Molina*. In Derek Flitter (Coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp.130-136), vol. 5. Birmingham: University of Birmingham, Department of Hispanic Studies.
- [17] LIT&TOUR – *International Journal of Literature and Tourism Research* (IJLTR), (2), 2023 eISSN: 2975-8602.
- [18] MAYORDOMO, T. A. (1998). *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- [19] PRAZ, M. (1970). *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- [20] QUINTEIRO, S., & BALEIRO, R. (2014). *Dos Algarves: A Multidisciplinary e-Journal* no. 24 – *Special Issue Languages, Literature and Tourism*. ISBN 2182-5580. ESGHT-University of the Algarve, Portugal.
- [21] QUINTEIRO, S., & BALEIRO, R. (2019^{2a}). *Estudos em literatura e turismo: Conceitos fundamentais*. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Centro de Estudos Comparatistas.
- [22] REUSCHEL, A-K., and HURNI, L. (2011). «Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction». *The Cartographic Journal*, Vol. 48 No. 4 pp. 293-308. Cartographies of Fictional Worlds – Special Issue November # The British Cartographic Society.
- [23] GARRABOU, R. & NAREDO J.M. (eds.) – (2008). *El paisaje en perspectiva histórica. Formación y transformación del paisaje en el mundo mediterráneo*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- [24] RICHARDS, G. (Ed.) (1996). *Cultural tourism in Europe*. Wallingford: CABI Publishing.
- [25] RITA, A. (2018). *Do Que Não Existe. Repensando o Cânone Literário*. Edições Manufactura.
- [26] SALEM, D. B. (Coord.) (2006). *Narratologia y Mundos de Ficción*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- [27] SANTAELLA, L.& NÖTH, W. (2011). *A Poesia e as Outras Artes*. CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol. 9 n.2, dezembro de. ISSN: 1679-3404. Web. <http://seer.fclar.unesp.br/casa>. Consultado a 19.05.2024.
- [28] SIMÕES, M. de L. N. (2004). *Literatura, Cultura e Turismo: consumo e cidadania*. Revista Espaço Acadêmico – nº 37 – Junho. ISSN 1519.6186. Web. <http://www.espacoacademico.com.br>. Consultado a 19.05.2024.
- [29] WAUGH, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London & New York: Routledge.
- [30] THEROUX, P. (2012). *A Arte da Viagem*. Lisboa: Quetzal Editores.
- [31] RIBEIRO, E. (2018). *Mário Avelar. Poesia e Artes Visuais. Confessionalismo e éfrase – Olhares*. Lisboa: IN-CM.