



Daniel Cruz Fernandes

**DO MAR À TERRA:
«VIAGEM A PORTUGAL», DE JOSÉ SARAMAGO, E
O RETORNO DA LITERATURA DE VIAGENS**

Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, orientada pelo Professor Doutor Carlos António Alves dos Reis, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

Do Mar à Terra:
Viagem a Portugal, de José
Saramago, e o retorno da literatura
de viagens

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	Do Mar à Terra: <i>Viagem a Portugal</i> , de José Saramago, e o retorno da literatura de viagens
Autor/a	Daniel Cruz Fernandes
Orientador/a	Doutor Carlos António Alves dos Reis
Júri	Presidente: Doutor Albano António Cabral Figueiredo Vogais: 1. Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut 2. Doutor Carlos António Alves dos Reis
Identificação do Curso	2º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino
Área científica	Literatura
Especialidade/Ramo	Literatura de Viagens
Data da defesa	29/01/16
Classificação	19 valores



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Agradecimentos

Uma palavra de gratidão a todos que me acompanharam pelos caminhos desta dissertação. Pelo contributo académico, aos professores da Universidade de Coimbra, os meus sinceros agradecimentos. Ao Professor Doutor Carlos Reis, pela atenção da sua leitura crítica e, principalmente, pelo respeito com o esforço do meu trabalho. Também um especial cumprimento ao Professor Doutor Albano Figueiredo, pela constante palavra amigável.

À minha família, pelo suporte e pela saudade, do tamanho do mar que nos une. E aos familiares daqui, os queridos últimos herdeiros da primeira terra, um punhado de pedras, meia dúzia de árvores e toda a razão da minha curiosidade científica: um lugar chamado Espinheiro, concelho de Arouca.

E à Monise, minha companheira, por todos os passos compassados.

A minha terra é uma grande estrada
que põe a pedra entre o homem e a mulher
O homem vende a vida e verga sob a enxada
O meu país é o que o mar não quer.

“Morte ao meio dia”, Ruy Belo

Sumário

Resumo	9
Abstract	11
Introdução	13
Capítulo 1. Arqueologia da literatura de viagens portuguesas	17
1. A viagem: primeiras considerações	17
2. A tangibilidade difusa de um gênero	18
3. Movimento centrífugo do olhar: o percurso do descobrimento	21
3.1 Antecedentes	21
3.2 Idílio: a descoberta eufórica do Outro	23
3.3 Treno: o declínio do império	31
Capítulo 2. Pensar Portugal	37
1. Breve contextualização	37
2. Pensar Portugal	40
2.1 Em torno de Almeida Garrett	41
2.2 Ainda sobre o século XIX	47
3. Por uma teoria da literatura de viagens contemporânea	50
3.1 Turista e viajante	51
3.2 Reflexões acerca do gênero	53
Capítulo 3. Viagens contemporâneas	58
1. Portugal visto por três viajantes	58

1.1. Miguel de Unamuno	58
1.2. Raul Brandão	64
1.3. Miguel Torga	71
Capítulo 4. <i>Viagem a Portugal</i>: contornos e perspectivas	80
1. O problema do discurso descritivo	80
2. Em torno da <i>Viagem a Portugal</i>	83
2.1 Os primeiros contornos	83
2.2 O percurso interior	86
2.3 Pelos passos dos viajantes	91
Capítulo 5. <i>Viagem a Portugal</i>: a última imagem	99
1. Sobre a memória	99
2. Espaço acolhedor	102
3. Catábase	105
4. Da pedra ao homem	108
5. A última imagem	110
Considerações finais	115
Referências bibliográficas	118

Resumo

Será apresentado um estudo sobre a literatura de viagens portuguesas tendo como ponto final de reflexão o livro *Viagem a Portugal*, de José Saramago. Discutiremos, de maneira diacrônica, a envergadura do gênero literário em questão, considerando os seus aspectos formais, temáticos e históricos através de diversas narrativas atinentes ao espaço mencionado. Das reações de Zurara ao deslumbramento de Caminha, da busca das peregrinações à tragédia dos naufrágios; ao desembarque na terra, das *Viagens na Minha Terra* de Garrett aos conselhos de Ramalho Ortigão; aos olhos de Miguel de Unamuno, Raul Brandão e Miguel Torga e, por fim, como já mencionado, José Saramago, espelho convexo de uma longa história de viagens.

Palavras-chave:

Literatura de viagens, *Viagem a Portugal*, José Saramago, gênero literário, viagem.

Abstract

It will be presented a study of literature containing Portuguese travels. It will especially focus on the *Viagem a Portugal* by José Saramago. We will diachronically discuss the time span of this literary genre and consider its formal aspects as well as the different historical, thematic and narrative characteristics. From Zurara's reactions to the amazement of Caminha, from the quest of pilgrimages to the tragedy of the shipwreck; until the landing on earth. From Garrett's *Viagens na Minha Terra*, to Ramalho Ortigão's advices; until the eyes of Miguel de Unamuno, Raul Brandão and Miguel Torga and finally, as already referred, José Saramago: a convex mirror of a long travel history.

Keywords:

Travel literature, *Viagem a Portugal*, José Saramago, literature genre, travel.

Introdução

O primeiro esboço deste trabalho foi redigido numa folha avulsa e se endireitava pela seguinte sentença: um estudo sobre *Viagem a Portugal* (1981), de José Saramago. Do autor muito já se tinha dito, mas suspeitávamos de algumas lacunas referentes ao livro mencionado. Das intuitivas suspeitas à concretização efetiva desta dissertação, alguns caminhos se bifurcaram a tal ponto que já nem podemos dizer ao certo se *Viagem a Portugal* é o tema principal exposto nas próximas linhas. Expliquemos esse pequeno embaraço.

Trata-se, evidentemente, de um livro sobre viagens. Para entendermos a dimensão dessa breve afirmativa, recuamos no tempo, inspecionamos o profundo significado de um relato de viagens na cultura portuguesa encontrando, desse modo, a arquitetura de um gênero literário. Era preciso entendê-lo para entender Saramago, então ajuntamos as suas arestas, delimitamos o seu espaço e vimos um corpo esquivo a resistir no bojo das suas definições. Dessa forma, discutir a literatura de viagens portuguesas acabou por ser um dos nossos temas principais.

Contudo, limitarmo-nos a uma exposição teórica seria insuficiente para a devida compreensão da sua amplitude. Fórmulas e paradigmas exigiam a leitura de um referente, o que nos levou ao elenco de uma série de narrativas fundamentais e, conseqüentemente, a um método expositivo. Optamos pela cadência do tempo, a começar pelo primeiro espanto do viajante português nas terras de além-mar. O nosso capítulo inicial incide sobre essa conjuntura, as primeiras descrições paisagísticas, vetoriais, sociológicas, o homem Outro refletido na subjetividade literária de um Eu agora em expansão de si. Sob o manto dos Descobrimentos, delineamos, *dentro do possível*, a origem do gênero.

Dentro do possível, reforçamos. Não é a exaustão das navegações o que oferecemos adiante. São direções, alinhamentos, perspectivas em consonância ao período histórico subjacente considerando, sobretudo, a sua resiliência futura. Por essa razão, notar-se-á a ausência de alguns expoentes como: João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda e, com mais gravidade, Fernão Mendes Pinto e Luís de Camões. Entretanto, cabe-nos alguma explicação sobre estes dois últimos nomes.

A *Peregrinação* (1614), como sabemos, é o périplo de um contador de histórias pelas bordas de um Portugal estilizado pelo mundo. Muito do que abordaremos se aplicaria a esse livro e, sem dúvida, ganharia consideráveis elementos de análise conforme os seus viscerais e hilariantes exemplos. No entanto, a complexa robustez da sua narrativa nos levaria a uma dispersão de propósito. Adolfo Casais Monteiro (cf. 1998: 755), em seu famoso prefácio de 1952, resistia em enquadrar a obra como «literatura de viagens», e sim como «obra romanesca», ou seja, de envergadura ficcional. São tênues as fronteiras entre um relato e uma ficção, se as há, e isso será discutido, mas não através da figura de Fernão Mendes Pinto.

Por motivos semelhantes, *Os Lusíadas* (1572) não fazem parte do nosso *corpus*. A epopeia camoniana conjuga elementos referenciais da literatura de viagens, porém se dilata a uma ordem mais abrangente, irrestrita aos ditames da realidade empírica¹, preceito este a ser melhor explicado em seu devido momento. Contudo, temos em mente o papel do poema no imaginário viajor posterior em múltiplos sentidos, a começar pela dicotômica relação entre os tópicos do discurso fundacional e do viajante, como sublinham Fernando Gil e Hélder Macedo: «A viagem é o oposto da fundação de uma identidade e da necessidade de um destino colectivo. [...] a História cumpre-se, a viagem abre» (Gil e Macedo, 1998: 18), ou seja, há um duplo movimento: concêntrico, calcado numa ideia de mundo; e excêntrico, fluido em descoberta e renovação.

De *Os Lusíadas* é assinalado também o movimento inverso do olhar das viagens, a atenção com a sua própria terra, matéria do nosso capítulo segundo em diante. Pensemos, por exemplo, na «voz pesada» do Velho do Restelo «meneando/ três vezes a cabeça, descontente» (Canto IV, 94) para uma expedição arriscada, ilusória. Era preciso dissipar os fumos da fama e da cobiça e entender o povo em função do seu território. Assim sendo, a “íclita geração” dos viajantes por Portugal descende diretamente dessa praguejante figura.

Na nossa seleção desses notáveis herdeiros, optamos por atribuir a Almeida Garrett o primeiro posto de observação, e não por acaso, já que partimos da indicação da dedicatória de *Viagem a Portugal* a esse «mestre de viajantes». Entrementes, convém explicar que as *Viagens na Minha Terra* (1846) acabam por ser uma exceção tipológica ao âmbito desta dissertação. Exceção se considerarmos o conjunto da obra e a divagação romanesca da novela da «menina dos rouxinóis», mas não se nos ativermos ao projeto itinerante de Lisboa a Santarém e às atitudes e tópicos de viagem nele explícitos.

¹ Podemos observar essa questão também sob um outro viés, seguindo Cesare Segre: «Considero que *Os Lusíadas* devem ser considerados como um disfarce épico daqueles relatos de viagem, produto quase natural de um adensamento das explorações e das conquistas.» (Segre, 2012: 70).

Com efeito, a tessitura narrativa do texto garrettiano é apenas o princípio de um problema estrutural relacionado à literatura de viagens, aliado ao contexto histórico do século XIX e uma ruptura de paradigmas provenientes da ascensão do turismo de massas. Dessa forma, ainda no segundo capítulo recorreremos a uma bibliografia especializada no sentido de abrir uma reflexão sobre o uso da nomenclatura genérica referida. Divididas ou afiniladas as águas, o terceiro capítulo pretenderá ilustrar como foram expressas algumas experiências de viagens pelo século XX, o que nos exige aqui mais algumas explicações.

Dedicando parte do presente trabalho à leitura de três relatos relativamente recentes, almejamos entender com maior precisão o contexto no qual se insere a *Viagem a Portugal*. Miguel de Unamuno, Raul Brandão e Miguel Torga compuseram narrativas espiraladas a um mesmo tronco genológico fundamental, com eminentes particularidades mas arraigadas em um mesmo propósito: mostrar a terra portuguesa. Pelas formas de expor e refletir, multifacetamos a nossa abordagem, reconstruímos uma historicidade e, só assim, sentimo-nos legitimados a adentrar no universo saramaguiano.

Prevê-se uma jornada longa até então, por isso é incerto centralizar, em última instância, o nosso tema principal em torno de José Saramago. Ao mesmo tempo, todos os caminhos percorridos foram suscitados pelo seu livro. Se o viajante, como diz, viajou «pela cultura que o formou» (Saramago, 1981: 5), demo-nos o prazer, para além da necessidade, de viajar também. Contudo, ainda quase metade das próximas páginas abarcam a sua *Viagem* através de dois derradeiros capítulos.

O primeiro deles começará por contornar a obra, entender o rascunho das suas primeiras formas resgatando a sua gênese em trabalhos precedentes do autor, como nas crônicas e mesmo num romance. Levantaremos o seu pano de fundo, tingido pelas marcas políticas do contexto em questão e, sugerido o cenário, partiremos para o cerne do relato a partir de uma análise comparativa, alusiva e, por vezes, contrastiva aos diferentes autores mencionados no âmbito geral desta pesquisa. Ou seja, defrontaremos Saramago perante o espelho de si e o reflexo dos outros.

Finalmente, aos moldes do ciclo de um corpo orgânico, falaremos da morte ou, melhor dizendo, de uma última imagem. Por outras palavras, a nossa última reflexão decairá sobre as estratégias do relato saramaguiano de problematizar a finitude das coisas e reivindicar uma determinada persistência da vida. Reformulando o que acabamos de dizer, falaremos de um ciclo cosmogônico incessante entre a vida e a morte. De fato, talvez tenha sido esse uma das lacunas inicialmente motivadoras da nossa pesquisa em relação à *Viagem a Portugal*.

Aclarando, em síntese, o que fica aqui explicado, a nossa dissertação abordará os meandros da literatura de viagens portuguesas² por uma linearidade histórica, atenta aos impactos de mundividência implicados em tão vasto período, decorrendo disso a problematização do gênero literário em questão e, como ponto de reflexão final, a leitura da *Viagem a Portugal*, de José Saramago.

² Há uma certa precariedade em afirmarmos “literatura de viagens portuguesas” porque, eventualmente, falaremos de autores estrangeiros por terras portuguesas. Consideremos, pois, essa adjacência à sentença mencionada.

1

Arqueologia da literatura de viagens portuguesas

1. A viagem: primeiras considerações

Podemos partir da afirmativa de que toda viagem pressupõe um movimento. Do ponto de vista simbólico, como propõe Maria Alzira Seixo (cf. 1998: 29), talvez esteja na corrente das águas a primeira concepção de viagem apropriada pela cultura dos homens, sendo ela a primeira metáfora abstraída de um movimento de partida e destino. Já para o pensamento judaico-cristão, por exemplo, tal destino se assemelharia a uma transcendência espiritual, seria a vida como viagem a *A Cidade de Deus* de Santo Agostinho, ou *praeparatio ad mortem* do *Auto da Alma* de Gil Vicente³. O pressuposto do movimento residiria, pois, em uma deslocação direcionada à redenção.

Dessa simbologia, depreende-se uma razão mínima de que todo viajante ambiciona um sentido para a sua jornada. Um sentido desvelado a cada escolha, a cada passo, uma aprendizagem construída entre a hesitação - angustiante ou contemplativa do instante -, e o enfrentamento do percurso a ser trilhado. Sem dúvida que as viagens imaginativas turvariariam essa definição, mas não completamente se deslocássemos o princípio do recuo e do avanço a uma concepção abstrata. Dito isso, desenvolvendo a nossa primeira afirmativa, o movimento pressuposto pela viagem é um ritmo oscilante entre a paragem e a deslocação⁴.

Análogo a esse movimento é o registro da viagem, a comunicação procedente que a construção do sentido reclama. Para além das particularidades da escrita, entre o silêncio e o verbo, ou de processos descritivos e narrativos; o viajante, agora autor, recolherá os vestígios do trilhado, e num conflito entre memória e imaginação apresentará sua experiência filtrada por um espelho distorcido da realidade, sem nunca de fato a abandonar. Ou não? A resposta para isso pode vir de uma diferenciação importante entre *literatura de viagens* e *viagem na literatura*.

³ Tal proposta encontra-se em um ensaio de Alberto Pimenta referente a simbologia do conceito de viagem (Pimenta, 1993: 26).

⁴ Seguimos aqui a mesma linha de raciocínio de Maria Alzira Seixo: «andar em viagem significa no fundo parar em algum sítio, deter-se na via, suspender o caminho (para um olhar, um diálogo, uma apreensão, um gesto, uma escrita, a renovação do viático; paragens)» (1998: 13).

Para além de um simples jogo de palavras, literatura de viagens e viagem na literatura abarcam conceitos dialogantes, porém, distintos. Maria Alzira Seixo clarifica esta distinção ao considerar o primeiro termo como resultado de textos «promovidos pelas viagens de relações comerciais e de descobrimentos, de exploração e de indagação científica, assim como pelas viagens de escritores que decidam exprimir por escrito suas impressões referentes a percursos concretamente efetuados», enquanto que o segundo relaciona-se a uma temática ficcional, um «ingrediente literário, em termos de motivo, de imagem, de intertexto, de organização efabulativa, etc.» (Seixo, 1998: 17) presente ao longo da história da literatura.

Vista como um gênero literário, a literatura de viagens é composta por um conjunto de textos que, *a priori*, mantêm uma relação intrínseca com a realidade através de um relato «linear e objectivo», como identifica Nuno Júdice (1997: 627), mas que não por isso abdique de uma parcela de subjetividade inerente ao «filtro do olhar», como esclarece o mesmo autor. Dessa subjetividade depreende-se a proposta dialogante que atrás referimos, visto que, através das experiências relatadas, a concepção de viagem foi radicalmente alterada ao longo dos anos, tanto do ponto de vista concreto como simbólico.

De acordo com essa ideia, seria mais pertinente entender a relação da literatura de viagens e da viagem na literatura não apenas como áreas distintas, mas sim como um gênero inserido dentro de uma macro representação de viagem na literatura⁵. Esclarecido esse embate, propomo-nos, então, a observar como a crítica especializada procurou caracterizar a tipologia fundamental dos livros ditos de literatura de viagens.

2. A tangibilidade difusa de um gênero

Em 1943, Hernani Cidade intitulou um vultuoso estudo sobre a literatura de viagens como *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, reagrupando a produção literária nacional a partir de eixos temáticos fundamentais para a compreensão da ideologia da era dos Descobrimentos, a “dilatação da fé e do império”, e sua ramificação pela cultura e estética. Num amplo *corpus*, separado por dois volumes – o primeiro correspondente aos séculos XV e XVI, e o segundo aos séculos XVII e XVIII – Cidade parte dos primeiros relatos das expedições henriquinas e coloca como marco *ad quem* as últimas cartas jesuíticas do período pombalino.

⁵ É o que sugere Maria Alzira Seixo: «A literatura de viagens pode inserir-se, de um ponto de vista estritamente literário, no campo mais vasto da viagem como noção antropológica e discursiva (considerada como categoria espaço-temporal agenciadora de um percurso vivencial humano)» (Seixo, 1997: 22).

Esse recorte histórico até hoje mantém-se razoavelmente estável pela crítica, pois reflete aquilo que Fernando Cristóvão considera como uma homogênea mundividência, que de fato sofrerá uma verdadeira ruptura apenas, segundo este autor, com a massificação do turismo e sua conseqüente reformulação de âmbito editorial motivada pelas novas expectativas, ou gosto, dos leitores, «gosto esse que seria substancialmente alterado, com o conseqüente colapso editorial, quando o turismo passou a ser de massas, e os hábitos da leitura foram alterados» (Cristóvão, 2002: 28).

No entanto, alguns pontos da proposta de Cidade hoje sofrem importantes questionamentos. A começar pelo conceito de “expansão ultramarina” que, como explica João Rocha Pinto, a rigor, só encontraria o seu extremo periodológico no 25 de Abril com a queda do regime salazarista e a independência das colônias africanas (cf. Pinto, 1989: 63). João Carlos de Carvalho também pondera essa terminologia, considerando-a «*cómoda mas ambígua*, na medida em que se refere a um vasto e heteróclito conjunto textual» (Carvalho, 2003: 56), ou seja, o enquadramento dos textos sob a ótica da expansão pode esclarecer fundamentais linhas de força, mas não consegue identificá-los rigorosamente conforme uma tipologia precisa.

Nesse sentido, Carvalho retoma o esquema proposto por Luís Filipe Barreto baseado em quatro “campos” de enfoque textual, sendo eles: «I) Campo técnico-prático da marinharia; II) Campo teórico-científico da cientificidade; III) Campo da geografia-antropologia; IV) Campo da doutrina-ideológica» (Carvalho, 2003: 58). Na mesma linha de referência temática, Fernando Cristóvão reagrupa a literatura de viagens a partir de cinco esferas: comércio, peregrinação, expansão, erudição e imaginárias. Vejamos com mais atenção esta proposta.

O autor considera como relatos comerciais todos os textos que priorizam ora o itinerário percorrido, precisamente, como diários de bordo ou guias náuticos; ora, de caráter mais abrangente, narrativas atentas a costumes locais, descrição paisagística, etc.

Sobre o segundo grupo, as peregrinações remontam à própria legitimação do cristianismo no século IV através do imperador Constantino. A longa tradição, fundamentalmente medievá, como acentua Cristóvão, «de inspiração monástica, polarizada pelo culto dos santos e das relíquias ou pelos ideais de defesa da cristandade pretendidos pelas Cruzadas.» (Cristóvão, 2002: 45), conflitua-se com os textos renascentistas que o autor agrupa como um eixo do tripé temático da expansão: políticos, científicos e de fé.

Sendo assim, dentro desse selecionado expansionista, os textos da fé – cartas, itinerários e relações, em geral - acabam por superar a previsibilidade das peregrinações

medievais e levam o novo peregrino a «conquistar o vazio espiritual do Novo Mundo» (Cristóvão, 2002: 45). Próxima a essa ideia de conquista estarão aqueles de incidência política mais acentuada, como as crônicas de Zurara ou de João de Barros. No âmbito científico, espelha-se a curiosidade pelas novas terras e a conseqüente instigação investigativa promovida por tal, tendo como expoente dessa vertente Garcia da Orta.

As viagens eruditas ocorrem tardiamente, entre os séculos XVIII e XIX, e pautam-se por relações de embaixada, ou mesmo por obtenção de graus acadêmicos, como indica Cristóvão. É também a era do naturalismo científico, e o afloramento das ciências biológicas. Por fim, uma última temática proposta pelo autor é as das viagens imaginárias, exploradas fundamentalmente no fim do século XVIII e XIX em diante.

Contudo, apesar da eficiência didática resultante das propostas de tipologia de ordem temática, como creditamos a Fernando Cristóvão a sua melhor visualização, tal linha de pensamento não soluciona em definitivo o incontornável problema da heterogeneidade dos textos de literatura de viagens, «sobretudo porque essa delimitação é forçosamente imperfeita em função de tangencialidades e secâncias diversas que acentuam o caráter híbrido da maioria dos textos» (Seixo, 1998: 16).

Uma outra sugestão de organização genológica parte da própria intitulação que seus autores o denominaram. Sendo assim, parte da crítica procurou estabelecer uma certa uniformidade em cada sub-gênero: as cartas, os roteiros, os itinerários, os guias, etc. Por essa lógica, descartam-se composições literárias de ordem mais ampla, como a epopeia camoniana ou os autos de Gil Vicente que, a rigor, dialogam com a temática da viagem, mas não se adaptam aos pré-requisitos básicos do gênero, como a intenção de realidade, por exemplo.

Nesse sentido, João Rocha Pinto distribui os sub-gêneros em uma escala extremada por dois parâmetros: tempo/narração e espaço/descrição (cf. Pinto, 1989: 57). Conforme o seu raciocínio, crônicas e relatos de naufrágio adensam-se em narrativas, priorizando o enredo em detrimento ao registro científico. Já as cartas, os roteiros e os itinerários, por exemplo⁶, medeiam os dois extremos e, por fim, uma gama de textos de caráter instrumentista, como guias náuticos e livros de marinharia.

Contudo, mesmo oferecendo ao leitor interessantes parâmetros de localização perante os relatos de viagens, o quadro de João Rocha Pinto também se depara com o mesmo problema da heterogeneidade dos textos como, por exemplo, a indeterminada configuração do sub-gênero das relações, que ora aparece próxima dos tratados, ora das cartas.

⁶ Procuramos selecionar apenas alguns exemplos propostos por João Rocha Pinto.

Longe de se esgotar, o assunto da genologia da literatura de viagens soma-se por interessantes pontos de vista oferecidos pela crítica, como procuramos mostrar até então, e mantém-se aberto a novas perspectivas. No entanto - se nos é permitida uma imprevista associação -, sua natureza intangível alude a um processo no qual a própria persistência do olhar acaba por deformar a realidade do objeto.

A razão mais consciente, porém, achamos que se localiza no facto de termos de nos preocupar em determinar limites, configurações e características centrais para um género que, embora razoavelmente aceite, emerge, em recortes e secâncias de variada dimensão relativamente a géneros instituídos, ou mesmo transversalmente a eles, apresentando como característica a miscelânea de aspectos parcelares de géneros de discurso com os quais partilha fronteiras. (Jorge, 2001: 12).

3. Movimento centrífugo do olhar: o percurso do descobrimento

Com a análise precedente, procuramos identificar os primeiros contornos da chamada literatura de viagens, caracterizando-a conforme uma unidade que se particulariza perante a macro temática da viagem na literatura; para em um segundo momento esboçarmos uma radiografia genológica inerente a esses textos. Visto isso, propomo-nos agora a incidir o nosso foco de análise a um conjunto textual representativo de tal género, priorizando a sua diversidade compositiva em paralelo a cronologia das publicações.

A razão de tal análise será a de investigar a construção do olhar do viajante de acordo com uma determinada mundividência – conforme a proposta de Fernando Cristóvão, referida anteriormente - , que aqui reside na descoberta de um mundo exterior, possibilitado pela era das grandes navegações. É por essa ótica que o marco *ad quo* da literatura de viagens portuguesa é comumente atribuído às crônicas de Zurara, como veremos adiante. Entretanto, partiremos de uma breve síntese contextual referente a transição do pensamento medievo ao renascentista.

3.1. Antecedentes

Mesmo sendo uma definição redutora, não se configura como uma completa inverdade: o homem medieval era um ser temeroso. Por temer, necessitava de um maior controle sobre os contornos do espaço, estabelecendo fronteiras reais e imaginárias entre o que lhe foi facultado pela Criação e o que lhe foi excluído. Fora dos seus limites, um mundo

impreciso, de tons fantásticos, misturava-se a uma situação política instável, desencorajando esse homem a seguir viagem, posto que, como aponta Georges Duby: «todo o homem, desde que saía da aldeia paterna, sabia-se estrangeiro em toda a parte, logo suspeito, ameaçado» (Duby, 1979: 18).

As primeiras narrativas de viagens europeias, como *O Livro das Maravilhas*, de Marco Polo, ou *O Livro das Maravilhas do Mundo*, de Jean de Mandeville, ambos do século XIV, embora torneem-se por uma rota real, caracterizam-se por descrições que aos olhos de hoje pareceriam pouco críveis, pois atentas eram a *mirabilia* do mundo longínquo. García Arranz, ao relacionar a expectativa do leitor medieval com a produção dos relatos da época, conclui sobre uma certa “embriaguez”, «que les incapacita para describir de forma objetiva todo aquello que van descubriendo» (García Arranz, 2006: 23).

Mas a cada passo avançado, o homem medieval enfrentava seus limites e suas verdades gradualmente eram postas em causa. O mundo visto pela ótica do mito, a *filomítia*, esse “espejismo” explicado por Isabel Soler (cf. Soler, 2003: 77), desvanece-se lentamente conforme a escuridão do além-fronteiras se dissipava. A era dos Descobrimentos propicia uma ruptura de paradigmas, alterando uma expectativa refratária em relação ao desconhecido para um novo desejo, uma nova ambição de possuí-lo, de ressignificá-lo. É o que Soler define como «el poder de la voluntad» (2003: 163), a força motriz da mundividência renascentista.

De modo geral, a literatura medieval admirou um herói predestinado, fiel às intempéries divinas, pois só Nele o temor terreno encontraria a verdadeira calma. Era um herói assegurado, com pouca margem para erros. Após o êxito das expedições marítimas, a mentalidade europeia passou a aceitar que o homem, por sua conta e risco, poderia enfrentar os desafios do mundo, mesmo sem abandonar o seu Deus, mas assumindo a si o mérito ou, na pior das hipóteses, a desgraça. Aos poucos, afigurava-se uma nova espécie de herói, o *homo viator*, o ser ambulante.

Essa nova mentalidade europeia edifica-se por inúmeros ingredientes advindos dos testemunhos de tais expedições. Para compreendê-la, partimos da síntese proposta por Vitorino Magalhães Godinho, elucidativa quanto aos principais pontos de viragem propiciados pelas experiências expansionistas. O autor sublinha a nova concepção do espaço, pautado pela noção do ir e voltar, a nova geografia que pôs em causa o então inquestionável saber clássico. Desencadeado pelo reconhecimento da terra, encontra-se a descoberta de um Outro, o espelho convexo que permitiu ao homem europeu entender mais sobre a humanidade e, conseqüentemente, mais sobre si. Além disso, as novas paisagens, «inventam-se

(descobrem-se perceptivamente) formas, volumes, cores, localizações, distâncias» (*in* Pinto, 1989: 12). E, como a coluna dorsal de um novo raciocínio, a “racionalização de critérios”, a necessidade de se comprovar a experiência por instrumentos científicos, a argumentação que encontrará na literatura o seu maior campo de debates.

Tendo em vista essa pequena introdução, seguiremos nossa análise para junto de uma seleção de textos literários representativos do testemunho do homem europeu, agora particularmente o português, perante a nova mundividência aflorada pelas navegações. Organizamos nossa pesquisa a partir de dois sub-tópicos, de maneira que ao primeiro aproximamos relatos de viagens cuja carga semântica seja majoritariamente eufórica em relação ao objeto retratado, ao contrário do segundo grupo textual de predominância disfórica. Por outras palavras, associaremos as formas retóricas, ou modos narrativos, de *idílio* e *treno* para distingui-los, conforme a releitura feita por Maria Alzira Seixo⁷.

3.2 Idílio: a descoberta eufórica do Outro

A era dos Descobrimentos portugueses consensualmente é compreendida a partir das expedições henriquinas, no século XV. A *Crónica da Tomada de Ceuta* (1450) e a *Crónica de Guiné* (1453), redigidas pelo cronista-mor do reinado de D. Afonso V, Gomes Eanes de Zurara, marcam o início da literatura de viagens não só pela imediata relação com empreendimento das navegações, mas por mais amplos motivos, como aponta Fernando Cristóvão:

Data esta que continua a ser perfeitamente aceitável, não só por se ter atingido, a partir de então, a plenitude da expressão deste tipo de textos, intimamente ligados à mentalidade aberta do Renascimento e da Idade Moderna, mas também por entrarem na novel e avassaladora corrente cultural inaugurada pela descoberta da imprensa. (Cristóvão, 2002: 24).

Entretanto, há de se ponderar esse comentário a partir do inerente conflito de mentalidades, medieva e renascentista, exemplarmente ilustradas pelas crônicas de Zurara. Se por um lado observamos um relato investigativo, amplo na observação geográfica,

⁷ Segundo a autora, entende-se idílio a partir da «aproximação afectiva e a incidência de julgamentos morais positivos» (Seixo, 1998: 45), caracterizados textualmente em exemplos como «formosura e fertilidade da terra, aspecto e afabilidade das gentes, novidade e estranheza de costumes, relacionamento com a religião e com a expectativa económica, carácter adâmico de uma existência pela primeira vez tangencialmente abordada» (1998, 84). Já por treno, características «de tipo elegíaco, fúnebre, deceptivo», evidenciadas pela «sensibilidade barroca do desengano, da ilusão, da miragem da fortuna» (Seixo, 1998: 48).

paisagística, minucioso no retrato do Outro, atento aos seus costumes e a sua cultura; por outro, parte de uma ideologia cavaleiresca, cruzadística, ao sabor da fé e da cobiça, como melhor registra Hernani Cidade: «os homens do ultramar são portugueses excitados pelo ambiente moral da vida bárbara, pelas facilidades incitantes de ambições egoístas, pelas resistências ou fraquezas que provocam à tirania, pela impunidade quase garantida pela distância da sanção» (Cidade, 1963: 17).

Tomemos como exemplo a *Crónica de Guiné*⁸. O fio narrativo, entrecortado por variados episódios, pouco se desvencilha da luta dos portugueses contra os mouros. É um texto composto para consagrar guerreiros, como Gil Eanes ou Afonso Gonçalves. Ou, precisamente, um panegírico, porque é pela memória dos feitos do Infante D. Henrique que se estabelece o propósito⁹ da narrativa:

E considerando el-Rei nosso senhor que não convinha ao processo de uma só conquista ser contado por muitas maneiras, posto que todas concorram em um efeito; porem me mandou sua Senhoria que me trabalhasse de as ajuntar e ordenar em este volume, porque os ledores mais perfeitamente possam haver delas conhecimento. (Zurara, 1973: 10).

Paralelamente a esse aspecto celebratório, ao expor os motivos que levaram o Infante a liderar as expedições africanas, motivos estes que orbitam as razões de conversão religiosa, avaliação tático-militar dos mouros e estudo acerca da possibilidade de se estabelecer comércio na região (cf. Zurara, 1973: 44-45); percebemos as diretrizes político-econômicas basilares do pensamento renascentista, mercantilista, sobressalentes mesmo na questão da cristianização do inimigo, pois, então capturados, ficaria esta responsabilidade àqueles compradores de escravos à espera na grande feira de Lagos.

Mesmo encarregado de legitimar esse processo, o cronista não esconde sua insatisfação perante a violência instaurada nessa comercialização, e registra-a sob forte impacto emocional:

Eu te rogo que as minhas lágrimas nem sejam dano da minha consciência, que nem por sua lei daquestes, mas a sua humanidade constrange a minha que chore piedosamente o seu padecimento. E se as brutas anomalias, com seu bestial sentir, por um natural instinto conhecem os danos de suas semelhantes, que queres que faça esta minha humana natureza vendo assim ante os meus olhos a questa miseravel companhia, lembrando-me de que são da geração dos filhos de Adão! (Zurara, 1973: 121).

⁸ A título de curiosidade, o manuscrito da *Crónica de Guiné* esteve desaparecido até 1837, quando na biblioteca de Paris foi encontrada uma versão por Ferdinand Denis, como explica José de Bragança (in Zurara, 1973: IX) A edição que usamos em nossa pesquisa, organizada por José de Bragança, baseia-se nesse manuscrito.

⁹ Ou *propositio*, se respeitarmos a estrutura retórica clássica utilizada por Zurara.

O que vemos são os primeiros lampejos do reconhecimento da identidade de um Outro, pertencente a uma mesma matéria formadora de si próprio. No entanto, esse embate com o desconhecido revela-se na maior parte dos casos sob a ótica de um estranhamento, num registro que oscila entre a constatação da diferença e a depreciação do retratado. Para o primeiro caso, expomos o seguinte excerto: «As mulheres vestem alquices que são assim como mantos, com os quaes somente cobrem os rostros, e por ali entendem que acabam de cobrir toda sua vergonha, que os corpos trazem todos nus.» (Zurara, 1973: 323). Nota-se a neutralidade da adjetivação e a alteridade do olhar: «e por ali entendem», resultantes de uma intenção de registro científico da descoberta.

No entanto, talvez para atender a expectativa do leitor da época, ou mesmo para reforçar a necessidade da “salvação” desses homens, o cronista pende para uma descrição pejorativa, quase fantástica, na maior parte dos casos. São os habitantes primitivos das Ilhas Canárias, que «as barbas não fazem, senão com pedras.», e ainda «O fogo acendem com paus, esfregando um com o outro. Nojosamente criam as madres aos filhos, pelo qual a maior parte da criação de suas criaturas é com as tetas das cabras.» (Zurara, 1973: 337).

É notável como os costumes alimentares acentuam o espetáculo promovido pelas palavras de Zurara, «comem cousas torpes e sujas, assim como ratos, pulgas e piolhos e carrapatos, havendo por boa vianda.» (Zurara, 1973: 339). Deve-se dizer aqui que nem tudo foi de desgosto ao cronista, vide os ovos de ema, ou as tartarugas:

E porque poderá ser que todos os que lerem esta historia não haverão conhecimento deste pescado, saiba que não são outra cousa tartarugas, senão cágados de mar, cujas conchas são tamanhas como escudos. E eu vi já algumas semelhantes em este reino, na alagoa d'Obidos, que é entre a Atouguia e a Pederneira. (Zurara, 1973: 207).

A primeira pessoa do discurso, conforme observa-se no excerto acima, age em função de reforçar a legitimidade dos fatos apresentados perante um leitor possivelmente desfamiliarizado com a novidade. O que se observa na crônica, de modo geral, é um jogo entre sua presença e a ausência que oferece um relato como espelho de uma realidade. Por outras palavras, o narrador autodiegético sobrepõe-se ao heterodiegético apenas em momentos específicos da narrativa, ora por ceder a um comentário mais particular sobre o acontecido (como mostramos acima na passagem dos escravos de Lagos), ou, como na maioria das vezes, para atestar uma verdade, ou explicitar uma “honestidad testimonial” típica do relato renascentista, como sugere Isabel Soler (2003: 73).

Sobretudo, uma nova reconfiguração do espaço, intrinsecamente ligada a uma nova concepção do tempo advinda desse longo ir e voltar, intima o homem a questionar antigos preceitos, confrontando-os com a experiência realizada, como se evidencia no excerto seguinte:

Enganavam-se ainda na profundeza do mar, que tinham em suas cartas que eram praias tão baixas, que a uma legua de terra não havia mais que uma braça de água; o que se achou por o contrário, que os navios tiveram e teem assaz de altura para seu marear, tirando certos baixos [...]. (Zurara, 1973: 322).

Em resumo, a *Crónica de Guiné*, fruto de um conflito de mentalidades medievais e renascentistas, oferece a literatura de viagens portuguesa um dos seus primeiros protótipos, através de um olhar investigativo, abrangente, atento a novas geografias e paisagens, mas, sobretudo, a uma nova humanidade advinda do então desconhecido. É a partir deste último ponto que propomo-nos a avançar na nossa pesquisa por cerca de meio século até a *Carta*, de Pero Vaz de Caminha.

Se coube a Pedro Álvares Cabral a glória do descobrimento, ou achamento, do Brasil, incide sobre Pero Vaz de Caminha o mérito de ser o primeiro a saber revelá-la, segundo a lapidar sentença de Hernani Cidade¹⁰. Revelou-a através de uma carta ao então rei D. Manuel, na qual se propõe a «para alindar nem afeiar, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu» (Caminha, 1994: 156), ou seja, dizer de honesto testemunho a revelação da nova terra.

Atentemo-nos antes a esse sub-gênero denominado carta. Relembrando o quadro proposto por João Rocha Pinto - comentado anteriormente por nós -, as cartas, assim como os roteiros, equilibram períodos narrativos e descritivos ou, por outras palavras, balanceiam o registro científico, composto em geral por dados, com uma prosa de tom mais subjetivo, impressionista. Posto isso, passamos a um segundo ponto da discussão genológica referente a *Carta* de Caminha.

Nem sempre o gênero autointitulado pelo escritor corresponde com fidelidade aos parâmetros conhecidos por tal. À primeira vista, a *Carta* de Caminha pode confundir o leitor por apresentar-se muita próxima a um diário de bordo. De fato, o modelo diarístico ou alguma referência de localização são características comuns a ambos os sub-gêneros. Para resolver

¹⁰ «É de Cabral o *Descobrimento do caminho* e de Pero Vaz de Caminha o *Descobrimento da terra*. Ou, se se preferir, se foi o primeiro que *achou*, ao segundo coube *revelá-la* com sua flora e fauna, o incola, os seus costumes, nada escapando à agudeza de um olhar, que tudo fixou em imagens nítidas, que a pena reproduziu sem trair.» (Cidade, 1963: 146).

essa dúvida, João Rocha Pinto é claro:

Em suma, o diário de bordo é uma obra técnica, subordinada ao vector temporal, escapando por conseguinte à estrutura flutuante e aleatória do acontecimento que suscita «o pôr em memória» de um determinado facto, descendente directo do mundo da escrita e da visão, em detrimento da oralidade e da audição, ao qual interessam os quantitativos e as percentagens, as permanências e as mudanças. (Pinto, 1989: 120).

Quando o autor menciona a «estrutura flutuante e aleatória do acontecimento», está referindo ao primeiro período da *Carta* de Caminha, respeitante aos dias antecedentes ao avistamento de terra. Condensando a narrativa apenas a fatos de maior relevo, do dia 9 de março ao 22 de abril, o escrivão aponta fugazmente a uma passagem pelas Ilhas Canárias ou o desaparecimento da nau de Vasco de Ataíde. Por esse processo, Rocha Pinto (cf. 1989: 120) observa a utilização de um discurso inspirado na tradição oral, vincado na memória, ao contrário dos relatos procedentes, respeitantes do modelo diarístico próximo aos diários de bordo.

Entre a objetividade do registro e a subjetividade do olhar, para além das esperadas descrições de itinerário, geografia ou paisagem, fauna e flora, o verdadeiro relevo que se impõe é, sem dúvida, na descrição ou, melhor dizendo, na pintura do índio americano. Nele, Caminha arrebenta uma nova aquarela, e mostra ao seu rei o retrato de um primeiro Paraíso.

Numa interessante construção narrativa, avistam-se alguns homens na praia, «obra de sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos, por chegarem primeiro» (Caminha, 1994: 157), e a cada novo avistamento, somam-se os números, adensa-se a expectativa. Ao aproximarem-se deles, é como se um borrão de tinta surgisse perante os seus olhos: «quartejados de cores, a saber, metade delas da sua própria cor, e metade de tintura preta, a modos azulada; e outros quartejados de escaques.» (Caminha, 1994: 161). E o apelo visual intensifica-se, «e a tintura era assim vermelha que a água a não comia nem desfazia, antes, quando saía da água, parecia mais vermelha.» (Caminha, 1994: 163).

Para além de um quadro exótico, a direção da *Carta* inclina-se a um constante reconhecimento da humanidade¹¹ desse Outro, através de elogios: «de bons rostos e bons narizes, bem feitos» (Caminha, 1984: 158), e mesmo de comparações aos portugueses - prejudicados com a aproximação -, «E com isto andam tais e tão rijos e tão nédios que o não somos nós tanto, com quanto trigo e legumes comemos» (Caminha, 1984: 171). Tal

¹¹ Como lembra João Rocha Pinto (cf. 1989: 222), Caminha antecipa-se diante do homem europeu, posto que, só em 1537, através de uma bula papal, houve o reconhecimento definitivo da existência de alma nos índios americanos.

representação leva-nos a indagar qual o traçado que levou o escrivão a entender dessa maneira a adversidade.

Refletir sobre seu novo objeto, permitir-se descobrir um mundo e não constatá-lo¹² conforme uma ideia preconcebida, raziona-se por algumas características que evidenciam a transição de uma mundividência medieva para uma renascentista. Pensemos, por exemplo, no juízo de valor que aplica Caminha ao nudismo dos indígenas, não carregado da antiga valoração pecaminosa, mas vista como a nudez inocente do gênesis da Criação, «Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha.» (Caminha, 1994: 173), ideia tão cara a Michelângelo ao conceber Davi, como relembra Isabel Soler (cf. 2003: 202).

Mais do que isso, essa concepção do nu é sintomática no que respeita a uma nova mentalidade advinda da era dos Descobrimentos, «aparece, así, una idea muy renacentista y muy prometeica, la de la profanación de los espacios prohibidos a la condición humana, la de la invasión del espacio de Dios» (Soler, 2003: 242). Mas, se por um lado nota-se essa profusão ideológica calcada pelo antropocentrismo moderno; por outro, não se pode perder de vista o eixo ideológico da *Carta* de Caminha, evidente na conclusão do texto: «Parece-me gente de tal inocência que, se homens os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos. [...] Portanto, Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação.» (Caminha, 1994: 170-171), ou seja, posto que de riquezas a terra pouco ofereceu à primeira vista, o intuito da empreitada dever-se-ia valorizar pela espiritualidade, ou pelo comércio subjacente a evangelização, como Zurara retratou com ávido sentimento.

Sobretudo, a *Carta* de Caminha impressiona pela construção de um olhar, num jogo intercambiante de perspectivas e matizes, culminando numa tela multitonal de uma humanidade até então desconhecida. Quadro este composto e oferecido exclusivamente a um destinatário, seu rei D. Manuel. É deste ponto que gostaríamos de partir para um outro exemplo de relato de viagens: os itinerários e as relações.

A diferença mais substancial entre as cartas e os itinerários e relações incide no destinatário. Se o primeiro sub-gênero visiona um leitor específico, os segundos irrompem para uma publicação generalizada (cf. Graça, 1983: 48). Ambas delineiam-se por uma forma diarística e contrastam a objetividade do relato informativo com a subjetividade do ponto de vista. No entanto, tendo em vista essa ampla difusão pretendida, os itinerários e as relações

¹² Carlos Jorge aproxima essa característica aos romances oitocentistas: «Em ambos os casos estamos perante narrativas em que o objecto principal da busca não é um elemento pré-estabelecido mas sim o próprio saber ou sentido do mundo.» (Jorge, 2001: 27).

tendem ao encontro de novas esferas ficcionais correspondentes a expectativa do público¹³ – se nos é permitida essa designação um tanto anacrônica para o século XVI.

Popularmente difundidos, tais textos propunham-se a trazer para seus leitores notícias incríveis de um mundo desconhecido. A intencionalidade varia conforme o intuito de cada autor, e resulta num amplo espectro de curiosidades. Tomemos como exemplo o *incipit* do *Itinerário* (1560), de António Tenreiro:

Vendo eu aperceber o embaixador para a ida, determinei de ir em sua companhia, assim por cumprir com meus desejos – que eram ver o mundo – como também por me parecer necessário mudar de terra por me temer de um homem com quem tive umas brigas, mais rico do que cumpria para a quietação de quem se temia delle. (*apud* Graça, 1983: 43).

Para além do ímpeto renascentista da descoberta de um novo mundo, Tenreiro abusa da honestidade do testemunho ao mencionar uma particularidade notabilíssima a respeito de um conflito em que se envolveu. Entretanto, outros relatos pautam-se por diferentes circunstâncias, às vezes por ofício diplomático ou, de matriz religiosa, como os relatos de peregrinação e os de missão jesuítica, amplamente difundidos após a fundação da Companhia de Jesus, em 1539, quatro anos após o Concílio de Trento.

Curioso notar que, para além do princípio basilar da universalização da Palavra, não só os jesuítas, mas o explorador renascentista em geral, procuraram legitimar sua expansão ideológica (e militar) também através de justificativas de carácter mítico. Estamos referindo a procura de antigas comunidades cristãs remanescentes da ocasional passagem de algum santo por tais terras. Pelo Tibet, o Padre António de Andrade esperou encontrar vestígios de S. Tomé (cf. Graça, 1983:62), pela África, Zurara menciona o intuito de achar os rastros de S. Brandão como um dos motivos das expedições henriquinas (cf. Zurara, 1973: 44), e, o mito mais difundido, o de Preste João¹⁴, motivando infindas empreitadas pelo mundo.

No entanto, o grau máximo de significação dos lugares sagrados, sem dúvida, estará presente nos relatos de peregrinação. De ampla divulgação desde a era medieval, baseavam-se em orientações práticas aos peregrinos em sua jornada, como mostra Sara Augusto em relação a textos como o *Mirabilia Urbis Romae*, do século XII: «feitos tanto para o peregrino como

¹³ A título de exemplo, o *Itinerário* (1596), do Frei Pantaleão de Aveiro, teve três novas edições em um período curto de sete anos (cf. Graça, 1983: 20).

¹⁴ «Um dos mitos que circulou mais difusamente na Europa medieval das cruzadas foi, sem dúvida, o do Preste João, mito que cresceu partindo de lendas, tradições e informações de duvidosa proveniência que tiveram, todavia, a faculdade de alargar a localização do reino fabuloso do Preste, situando-o ora na área tártara, ora na Índia (nestoriana) ou na Abissínia.» (Simões, 2001: 124).

para visitantes curiosos, mostravam as «maravilhas de Roma», os monumentos religiosos e laicos, e contavam as suas histórias» (Augusto, 2002: 89).

Para além das particularidades inerentes a literatura de viagens em geral (olhar investigativo, inventariação de costumes, descoberta do Outro, etc.), os relatos de peregrinação particularizam-se através da busca do sujeito à transcendentalidade ou, como melhor define Fernando Cristóvão: «há em todas elas o desejo de se captar um poder ou energia sobrenatural [...], e a vontade de se entrar em comunhão com o Divino, através de uma experiência concreta.» (Cristóvão, 2002: 38). Traduzida ao texto, comumente ocorre aquilo a que Luis Graça (cf. 1983: 282) denomina por “circunstancialismo”, ou seja, a contágio da dificuldade do itinerário espelhado na descrição circundante, ora na paisagem, ora na travessia. Um bom exemplo encontramos no *Itinerário* do frei Pantaleão de Aveiro, que enfatiza a elevação espiritual ao próprio percurso terrestre:

Grande, e maravilhosas, & gloriosas cousas são escritas, & ditas de ti Hierusalem; cidade de Deos, santa & amada, figura da supernal, & eterna patria, para a qual pela Summa sabedoria fomos criados. Está edificada esta bendita cidade em o sagrado Monte de Sion, & de nenhuma parte se pôde ir a ella, senão sobindo. (*apud* Graça, 1983: 130).

Mas tal “circunstancialismo” também é encontrado em relatos de diversa índole. Veja-se por exemplo a descrição da paisagem contida na *Relação* (século XVII) de Nicolau Orta Rebelo, passando pelas Serras «era tão grande altura, que metia pavor, e as paredes de hua banda e outra tão lizas que parecião Caselladas, sendo tudo pedra viva; o ecco da falla fazia tão grande estrondo, e rumor, que parecia responderem os Infernos juntos» (*apud* Graça, 1983: 72). Portanto, vê-se como a valoração semântica intensifica o risco atribuído a passagem.

Outro artifício explorado usualmente na exposição de vetores geográficos, principalmente como instrumento de «familiaridade visual com o leitor» (cf. Graça, 1983: 282), é a comparação com modelos portugueses de referência. Já Pero Vaz de Caminha, para situar seu destinatário perante a novidade das habitações encontradas, recorre a esse recurso: «umas choupaninhas de rama verde e de fetos muito grandes, como de Entre Douro e Minho» (Caminha, 1994: 167). António Tenreiro, medindo a extensão da cidade do Cairo, conclui: «E quanto à cidade, que está cercada de muro, não é muito grande, será maior que Évora» (*apud* Graça, 1983: 96-97), ou então Nicolau de Orta Rebelo, ao propor uma referência visual ao seu leitor: «eram tam bastos os carvalhos por estas Serras, como os olivães em Portugal» (*apud*

Graça, 1983: 75).

Por outra perspectiva, esse Portugal aludido nos relatos de viagem da era dos Descobrimentos acaba por ser uma terra distante, quase uma lembrança afetiva, pois, com os olhos voltados para além-mar, o português pouco documentou a sua pátria, e a grandeza cantada pelos distantes mares contrasta com a triste *Relazione* de Lisboa de um viajante estrangeiro chamado Lunardo da Chá Masser, embaixador veneziano do século XVI: «Gran parte de este reino está despoblado; lugar árido y estéril del que no se puede sacar cosa alguna que sea de utilidad [...] No tiene madera, a no ser unos pinos, de los que buena parte son destruidos [...] para [construir] esta armada de la Índia.» (*apud* Soler, 2003: 490). Sob essa bruma que se adensa, avançamos para o seguinte sub-tópico.

3.3 Treno: o declínio do império

A glória ultramarina aos poucos vai expondo o seu reverso à população portuguesa. Uma série de insucessos se acumulam nos testemunhos daqueles que da fortuna prometida no além-mar restou apenas a desilusão. Gradativamente, Portugal percebe que todos os esforços destinados às expedições marítimas, todo contingente humano despendido, não compensavam à proporção. A instabilidade política advinda da morte de D. Sebastião, e a consequente perda da autonomia nacional são apenas alguns dos fatores que explicam o déficit econômico português do fim do século XVI em diante, refletido no sucateamento dos aparelhos estatais, e resultando num acúmulo expressivo de desaparecimentos e naufrágios da frota marítima.

Consequentemente, do ponto de vista literário, reconfiguram-se parâmetros estéticos e ideológicos conforme a crescente expectativa de um leitor que reaciona por um viés disfórico a essa nova conjuntura. Marca-se, num amplo quadro, uma guinada periodológica melhor explicada pelas palavras de Isabel Soler:

Las múltiples caras del poliedro renacentista se resquebrajaron y se esparcen en una cristalización de realidades inconexas que se aleja definitivamente de la equilibrada y armónica dimensión humana que había permitido explicar el mundo. (Soler, 2003: 553).

Se Caminha aconselhava seu rei a fazer esforços para evangelizar os índios, nem um século mais tarde os jesuítas incumbidos por tal missão já se viam angustiados perante a impossibilidade de catequizaçã de um povo com valores completamente distintos aos seus. É a síntese que Manuel Simões encontra ao analisar alguns textos do fim do século XVI, como

os de Pietro Maffei e do Padre Manuel da Nobrega, dizendo que:

No plano subjectivo, porém, caminha-se para uma deterioração da imagem do “outro”, o qual é visto não já como personificação da inocência e nem sequer goza do benefício da apreciação neutra (“spettacolo molto brutto à vedere”) mas, pelo contrário, é cruamente observado à luz de preconceitos civilizacionais, religiosos em primeiro lugar. (Simões, 2002: 54).

Dentro dessa perspectiva, em busca de uma radicalização dos métodos de catequização, o missionário em terras americanas, para restringirmos nosso comentário, passa a descrever o indígena a partir de um quadro infernal e, por essa lógica, dar-se-á especial relevo às práticas do canibalismo. Essa é a conclusão proposta por Fernando José S. Martins dos Santos referente à leitura de uma gama de relatos de viagens enviados à corte portuguesa entre os séculos XVI e XVII, apoiada por dois sentidos complementares, religioso e político: «a acusação de que os índios brasileiros comiam carne humana era o argumento supremo a favor da conversão, na perspectiva dos catequistas, a favor da colonização, do ponto de vista dos colonizadores.» (Santos, 2006: 214).

Para além da negatividade do canibalismo, cuja argumentação foi refutada por pensadores como Montaigne ou, mais precisamente, pela antropologia contemporânea situando-o numa perspectiva social e não mística (Santos, 2006: 215), somam-se diversos elementos a esse Paraíso declinado ao Inferno, vide a descrição semanticamente deturpada da fauna brasileira por Padre José Anchieta, que «viu andar este monstro, movendo-se de uma parte para outra com passos e meneios desusados, e dando alguns urros de quando em quando tão feios que como pasmada [...] deu conta do que vira, parecendo-lhe alguma visão diabólica», sublinhado por Ana Maria Ferreira Gil (Gil, 2006: 137).

Entretanto, a disforia até aqui comentada não se limitou ao retrato do Outro civilizacional, afetando também a percepção do próprio português perante o declínio do empreendimento marítimo. O retraimento econômico do fim do século XVI evidencia-se, como aponta Giulia Lanciani (cf. 1997: 55), na precariedade das embarcações, zarpadas às pressas da praia de Belém, com manutenção recorrentemente desatenciosa, escolha de comandantes pouco experientes, além da otimização do espaço das naus comumente sobrecarregadas, propiciando assim uma série de naufrágios que têm na *História Trágico-Marítima* o seu melhor testemunho. Primeiramente publicada por Bernardo Gomes de Brito entre os anos de 1735 e 1736 a partir de uma compilação de textos dos séculos XVI e XVII, a *História Trágico-Marítima* figura um capítulo essencial para o entendimento dessa

arqueologia dos relatos de viagem portugueses que nos propomos a comentar.

De início, a análise da autointitulação genérica pode nos fornecer algumas balizas para o entendimento do texto. Se voltarmos à escala proposta por João Rocha Pinto¹⁵, as histórias (ou relatos de naufrágio), junto com as crônicas, situam-se no extremo do eixo narrativo dos relatos de viagens. No entanto, há de se ponderar algumas distinções entre ambas:

O tempo da crónica é, no entanto, relativamente «enquadrado», de certo modo fixo (mesmo os episódios mais sugestivamente animados e dinâmicos das crônicas são, de uma maneira geral, uma espécie de «quadros vivos», onde a vivacidade não chega a destruir, pela sua dinâmica, a ideia de quadro; de modo simplista, diríamos que o discurso da crónica pretende fixar o tempo, enquanto a escrita da História pretende «discorrer» esse tempo, enquanto simultaneamente transcurso e discurso). (Seixo, 1998: 113).

Em suma, decorrente desse redimensionamento do vetor temporal, a *História Trágico-Marítima*, para regressarmos ao nosso foco, explora, para além da referencialidade do relato de viagens, o adensamento dramático do indivíduo vitimado pela situação retratada. Entretanto, à recepção positiva do leitor médio português da época pode se acrescentar, seguindo o pensamento de Lanciani, a uma «coincidência» entre essa ênfase emotiva e o seu horizonte de expectativas:

Ao facto emotivo [...] junta-se, no caso específico, uma outra fonte de envolvimento, definida pelas coordenadas socioeconômicas do Portugal de Quinhentos e de Seiscentos: a participação unânime, directa ou indirecta, de todos os portugueses na aventura do ultramar e nas catástrofes que lhe assinalaram as etapas. (Lanciani, 1997: 53).

Soma-se a isso um particular trabalho retórico-estilístico subjacente à maioria dos textos, ainda pelas palavras da estudiosa (cf. Lanciani, 1997: 71), evidente na *dispositio* (*exordium*, *propositio*, *narratio* e *conclusio*), na *captatio benevolentiae* do leitor, para além de efeitos de estilo como a *acumulatio* e a *amplificatio*. Portanto, o que se observa na *História Trágico-Marítima* é uma atenciosa construção literária, arquitetada por um efeito de realidade promovido por um narrador hábil na terminologia da marinharia e testemunha ocular dos feitos relatados. Se traçamos até aqui, em linhas gerais, os contornos desse tipo de relato, restringiremos a partir de agora o nosso foco de análise a uma história específica, nomeadamente a *Relação do Naufrágio da Nau Conceição*, sublinhando mais alguns pontos de interessante relevo para a compreensão da obra e, evidentemente, ao universo dos relatos

¹⁵ Vide *supra* p. 20.

de viagens.

Após uma introdução otimista, a viagem que parecia rumar sem dificuldades de Portugal à Índia depara-se com uma série de pequenos indícios que anunciam ao leitor a iminência de um problema, a aproximação a perigosos bancos de areia:

vindo nós uma quarta-feira à tarde com vento à popa e bonança, olharam umas pessoas para a água e viram que era muito verde e amassada, e logo disseram que estávamos perto de uns baixos. [...] Mas como quer que estas coisas e outras semelhantes carregavam sobre o piloto, e víamos que ele as via e que se calava, cuidávamos que não seria nada, e à noite viríamos. (*in* Lanciani, 1997: 318).

A imprudência do piloto, acentuada ao longo do texto por diversas passagens, e o descaso da demais tripulação, exemplificam a crítica moralizante subjacente a *História Trágico-Marítima*, que adiante sublinhará a cobiça, a torpeza, o desengano do indivíduo – grifa-se a mentalidade barroca em questão – como o verdadeiro responsável, segundo uma lógica mística, das tragédias anunciadas. Sob outra ótica, ao transferir para o sujeito a responsabilidade do naufrágio, preservava-se o projeto político expansionista português que, no entanto, simbolicamente era minado por essa perspectiva antitriunfalista, depreciativa, resultante daquilo que Maria Alzira Seixo denominou como o «reverso da gesta dos descobrimentos» (cf. Seixo, 1997: 18).

Voltando a *Nau Conceição*, a soma dos diversos indícios culminam no desfecho de um naufrágio, com forte apelo dramático através de uma sequência dinâmica de ações: «E tanto que vimos que a nau daquela maneira tocava, todos, grandes e pequenos, chamaram por Nossa Senhora, com uma grita que não nos ouvíamos uns aos outros, chorando e pedindo misericórdia a Nosso Senhor de nossos pecados» (*in* Lanciani, 1997: 321). Mas o legítimo sofrimento, de fato, seria pela via vagarosa do isolamento insular, em passagens nas quais os limites físicos e psicológicos resultam na única esperança advinda do plano espiritual: «e com isto andávamos tão perdidos com sede, que não temíamos nossa morte de outra maneira senão desta; e isto causava também as grandes calmas que ali havia, que parecia que assavam as pessoas e nos faziam pelar o rosto e mãos, por não termos onde nos amparássemos» (*in* Lanciani, 1997: 327-328).

Giulia Lanciani (cf. 1997: 80), ao esquematizar um modelo estrutural dos relatos da *História Trágico-Marítima*, aponta para uma homogeneidade das «unidades de conteúdo», e dentre elas (antecedentes, partida, tempestade, naufrágio, etc.), denomina por «peregrinação» esse instante de isolamento, sacrifício e purificação espiritual. Por outras palavras, a *História*

Trágico-Marítima apropria-se e remodela elementos basilares da literatura de viagens, como também podemos observar, por exemplo, na questão da alimentação, usualmente descrita através de uma curiosidade científica e cultural e, agora nos relatos de naufrágio, ressemantizam-se pela escassez, pela necessidade de sobrevivência, sem deixar de oferecer aos leitores os hábitos culturais relativos a experiência retratada: «E tomámos oito pipas de vinho, e alguns quatrocentos queijos do Alentejo, e perto de uma pipa de azeitonas» (*in* Lanciani, 1997: 326).

Para além da fruição estética, uma das marcas essenciais da literatura de viagens é o seu carácter de orientação prática, uma antevisão a um percurso realizável, que ora sugere o que ver, ora adverte aos possíveis percalços da experiência. Seguindo o raciocínio do parágrafo anterior, a *História Trágico-Marítima* converte esse princípio a um manual de sobrevivência¹⁶. No caso da *Nau Conceição*, alerta-se para, em situação de isolamento, por exemplo, o racionamento dos alimentos ou, através de uma engenharia rudimentar, a construção de uma improvisada vela: «E aí achámos uma cana-da-Índia, de rota, da qual fizemos uns canos de fole, e estes se fizeram de umas peles que o mar lançou fora, e o sapateiro as coseu » (*in* Lanciani 1997, 327).

O risco da morte timbra na narrativa o constante efeito das “últimas palavras”, ou o resgate de uma derradeira e essencial verdade a ser deixada como lição póstuma. Em suma, já em carácter conclusivo, vejamos o seguinte excerto:

E todos os dias que o mar dava lugar, púnhamos muita diligência em o barquinho trazer algum peixe, e o que nele vinha o levavam logo à dispensa e o faziam em postas tamanhas umas como outras, e o coziam, e mandavam assentar a gente toda em ordem, e tanto davam ao grande como ao pequeno, e ao negro como ao branco. E desta maneira se governava a gente toda como irmãos (*in* Lanciani, 1997: 336).

Essa síntese lapidar que aproxima os homens através de uma nuclearidade humana (frisa-se: cristã por excelência) só foi possível, como procuramos mostrar durante esse capítulo, a partir do momento em que o homem europeu afrontou o desconhecido terrestre e deparou-se, entre as oscilações do Paraíso e do Inferno, com a diversidade inerente a sua espécie. Todos os relatos abordados até aqui, das lágrimas de Zurara perante o tráfico de escravos, ao deslumbramento iridescente de Caminha junto aos índios e sua demonização posterior aos olhos dos jesuítas; todos (mesmo que nossos exemplos sejam apenas uma ínfima parte do vasto *corpus* da literatura de viagens) convergiram para essa construção.

¹⁶ Ou «intenção didascália» (cf. Lanciani, 1997: 61).

Construção das técnicas do olhar, por assim dizer. Matizados pela necessidade de mostrar, de descrever o novo mundo, indicar os seus caminhos, convidar o leitor a uma aventura narrativa, sensibilizá-lo aos moldes de uma peregrinação, sentá-lo na mesa e lhe oferecer especiarias absurdas, bafejadas por homens estranhos e com ideias novas. Ensiná-lo a ver.

Alavancados pelos desígnios da dilatação da fé e do império, essa “arqueologia” dos relatos de viagens portuguesas, o movimento centrífugo do olhar, como a nomeamos, satura-se e converge para o questionamento de si próprio, ou seja, da própria condição identitária europeia. Calcificada dos séculos XVIII em diante, essa nova perspectiva centrípeta da observação se apropriará e renovará os parâmetros políticos, ideológicos e estéticos, recompondo assim a trajetória desse difuso agrupamento genérico intitulado literatura de viagens.

2

Pensar Portugal

1. Breve contextualização

A aurora do novo mundo foi revelada, como vimos no capítulo anterior, pela tinta dos relatos de viagens. Revelação essa que exigiu do texto literário uma performance pictórica e multitonal alçada pelos limites de um discurso majoritariamente descritivo. Falamos de telas concebidas à justa medida da realidade; sem deixarem por isso de serem telas, rasgos do subjetivo. Por outras palavras, exigiu-se nesse inventário das descobertas novos métodos de racionalização do registro, mais fiáveis a uma expectativa cada vez mais sóbria e científica da nossa cosmovisão.

É sobretudo no século XVIII que se consolida na Europa a necessidade de apreender o mundo conforme um método científico. Se, por excelência, a ruptura de paradigmas do período renascentista foi a derrocada de um insuficiente teocentrismo para a ascensão de uma perspectiva antropocêntrica, o Século das Luzes, conforme a sugestão de João Carlos de Carvalho (Carvalho, 1997: 100), verterá o seu centro gravitacional do Homem para a Natureza. Irrompem por solo europeu diversos centros de pesquisa direcionados aos estudos da História Natural, e será desse ponto que seguiremos nossa pesquisa.

No ano de 1735, o naturalista sueco Carl von Linné (ou Lineu) (1707-1778) revelou-nos através do seu *Systema naturae* uma nova radiografia da Terra, organizando o caos da existência a partir de três essenciais campos: animais, vegetais e minerais. Ciente do incomensurável trabalho de coletar e classificar todas as espécies do mundo, Lineu estimulou a Europa a preencher essa lacuna. Foi desse contexto que os seus diálogos com Domenico Vandelli (1735-1816), naturalista italiano a serviço de Portugal, resultaram na criação do curso universitário de História Natural, na Faculdade de Filosofia de Coimbra, viabilizado pela Reforma Pombalina da década de 1770.

Decorrente disso, Portugal vê nascer os seus primeiros museus e jardins botânicos, lugares em que ganhava corpo todo o imaginário até então conhecido apenas pelos relatos de viagens. Entretanto, não foi apenas a curiosidade a propulsora dessa empreitada. Como

salienta Rómulo de Carvalho¹⁷, reside em fatores econômicos o novo projeto político assente nessas novas diretrizes, como por exemplo: «a observação geológica e mineralógica dos terrenos já implicava interesses de outra ordem pois poderia dar azo à descoberta de diamantes e de diversíssimas pedras preciosas, de ouro, de prata [...]» (Carvalho, 1987: 10).

Instruído por minuciosas cartilhas, o pesquisador viajante ofereceu-se aos ventos e relatou, com responsável critério, o quanto pôde da exuberância terrena, naquilo que se designa por “viagens filosóficas”¹⁸. Em paralelo, o “culto das viagens” espalha-se pelas academias, extravasa os campos restritos aos naturalistas, inaugura novas rotas e instaura o primeiro protótipo do turismo de massas: o *grand tour*. Quem nos explica melhor essa prática é Manuel Portela em seu prefácio a *Uma Viagem Sentimental*, de Laurence Sterne: «Uma das origens do culto das viagens e do turismo moderno pode encontrar-se precisamente no *tour*, ou *grand tour*, isto é, a volta pela Europa com que os jovens aristocratas e burgueses concluíam sua educação.» (Portela, 1999: 10). Acrescenta o autor que a propagação de tais viagens também surge na esteira de uma série de comodidades provenientes «do desenvolvimento das vias de comunicação e dos transportes, que permitiu comercializar a própria viagem, transformando-a num bem de consumo.» (Portela, 1999: 12).

Resulta desse cenário o reforço da embaraçosa segregação identitária ocorrida no seio do continente europeu. Até então, a cômico-trágica brutalidade descritiva do Outro majoritariamente se dedicava aos indivíduos das terras distantes. Com a popularização das viagens intracontinentais, um novo bode expiatório acabava por ser eleito: os povos do mediterrâneo. Como uma sombra mítica do Império Romano, a Itália foi estadia de notórios viajantes, de Goethe a Stendhal, e desperta nos estudiosos da literatura de viagens um apreço que, infelizmente, não nos será possível desenvolver. Voltando os olhos a Portugal, vejamos um pouco do que foi dito.

Castelo Branco Chaves analisou uma série de publicações europeias do século XVIII referentes à viagens por Portugal. Sobretudo, nota o pesquisador a insistência de tais textos na construção de estereótipos vulgares acerca do povo português. Esse debochado retrato pode ser apreciado pela adjetivação violenta contida em livros como *Voyage du ci-devant duc du Châtelet en Portugal* (1798), de incerta autoria: «No geral, os portugueses são vingativos, ordinários, vaidosos, motejadores, muito presunçosos, invejosos e ignorantes.» (*apud* Chaves, 1977: 52), ou também pela ótica apocalíptica de Costigan, nas suas *Cartas de Portugal*

¹⁷ Conhecido também pelo seu pseudônimo António Gedeão.

¹⁸ O termo “filosófica” está relacionado aos cursos de Filosofia onde se inseriam as pesquisas de História Natural.

(1778):

Por isso aquela aparência geral de apatia de enfraquecimento traçada permanentemente no rosto do aldeão português, sempre mal alimentada e muitas vezes tisonado por um sol ardente. Os mal tratados e úteis trabalhadores da terra estão curvados e cheios de rugas aos trinta anos; especialmente os indivíduos do sexo feminino arrastam uma desventurada vida, com todos os sinais de lívida velhice e a aparência de espectros andantes. (*apud* Chaves, 1977: 52).

Em linhas gerais, críticos como Castelo Branco Chaves aproximam essa tendência descritiva a determinadas diretrizes ideológicas em ascensão pelo norte da Europa. Portugal, assim como a Espanha, com a força clerical e o regime da monarquia absolutista, representavam um retrógrado projeto social a ser combatido pelo pensamento iluminista. Sendo assim, o pano de fundo desses relatos estrangeiros soerguia-se pela «supremacia do Protestantismo, destacadamente nos três primeiros quartos do século; e pela abolição dos governos monárquicos absolutos, em particular no último quarto do século, sob inspiração maçónica.» (Chaves, 1977: 12). Pela mesma razão, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux sublinham a passagem de *Candide* (1759), de Voltaire, pelas terras portuguesas: «Quando o *Candide* de Voltaire desembarca em Lisboa, é simplesmente para sentir o fumo das fogueiras da Inquisição – a imagem significativa do conhecimento estereotipado que a França tem de Portugal!» (Machado e Pageaux, 2001: 37).

Na realidade, se podemos colocar a questão nesses termos, a Europa do século XVIII não muito se distanciava dessa pobre e anti-higiênica península ibérica. Em termos de infraestrutura, poucas cidades despontavam rumo a um progresso que na maior parte das vezes era apenas utópico. A interpretação desses viajantes mencionados era tão sugestionada, que muitas vezes a estadia de um dia já lhes era suficiente para a representação completa do país. Curioso notar que, na esteira de Machado e Pageaux (cf. 2001: 39), a artificialidade do relato também poderia extremar em direção oposta, como por exemplo na visão paradisíaca encontrada n'*A Peregrinação de Childe Harold* (1818), de Lord Byron, respeitante a Portugal.

A triste nota que ecoa desse contexto é a crise identitária implodida no seio da pátria portuguesa. Os olhos da Europa foram tomados como espelho da verdade, como conclui Chaves: «por um equívoco colectivo, radicou-se na parte mais ilustrada um complexo de inferioridade que levou ao conceito do português como povo decadente. Esse equívoco proveio da identificação da decadência do Estado e da pobreza do erário com a decadência do povo.» (Chaves, 1977: 35).

Aliado a diversos fatores políticos e econômicos, a grandeza épica da era dos Descobrimentos tornava-se uma pálida lembrança em relação aos impactos do presente, desde o fim do ciclo do ouro mineiro, o abissal terremoto de 1755, para além da perda da autonomia nacional resultante das invasões francesas do início do século XIX. É sobre esse prisma que o Portugal oitocentista eclode para uma nova descoberta: a de si próprio.

2. Pensar Portugal

Ao longo dos séculos, ofuscado pela glória do seu *homo viator*, Portugal deixou-se construir uma ideia de nação estilhaçada por elementos deturpados. Como melhor explica Eduardo Lourenço, «a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o *irrealismo* prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos.» (Lourenço, 1992: 17). Excetuando Camões, Lourenço aponta que, até ao século XIX, a particularização de uma identidade nacional submergia em prol de uma concepção de «cristandade universalizante» (cf. Lourenço, 1992: 81), quadro esse que passaria a ser desconstruído só com a primeira geração romântica, nomeadamente em Alexandre Herculano e Almeida Garrett, e a guinada ideológica advinda das revoluções francesa e industrial. «De pura presença geográfica, natural, *lugar* de um destino certo ou incerto entre a vida e a morte, a Pátria converte-se em realidade *imane*nte da qual cada cidadão consciente é solidário e responsável.» (Lourenço, 1992: 82).

Direcionando essas palavras para o foco da nossa pesquisa, debruçar-nos-emos a partir de agora na questão de como os relatos de viagens, a partir do século XIX, pensaram Portugal. Para isso, escolhemos alguns títulos significativos da produção do gênero, em particular as *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, cuja irradiação se prolonga a uma série de relatos posteriores. Em paralelo, procuraremos evidenciar uma hipótese de leitura baseada na unidade da literatura de viagens através dos tempos, o que nos levará, por fim, a uma nova abordagem teórica do assunto.

Entretanto, tal unidade genérica não está isenta de fissuras diretivas, e a primeira fissura a ser observada gira em torno da noção de descobrimento. Com a geografia do mundo traçada em sua plenitude, as narrativas de viagens românticas reorganizaram-se ao redor desse conceito explorando novas possibilidades semânticas, como sugere Carlos Reis: «mais importante do que o inventário da deslocação podem ser os motivos da viagem, capazes de condicionar a sua concretização e a sua representação discursiva» (Reis, 1997: 353). Como

salienta o autor, o itinerário romântico baseia-se na contestação dos valores edificados pela sociedade burguesa, e se projetam para a descoberta de raízes culturais:

Neste contexto, desempenham papel crucial o valor da autenticidade, o culto da evasão e o pendor para o isolamento; articuladamente com estes sentidos, estimula-se no homem romântico a atracção por figuras como o bom selvagem, cuja pureza e vigor se devem justamente à não contaminação pelos vícios da sociedade europeia, urbana e burguesa. (Reis, 1997: 354).

Dadas essas primeiras diretrizes, avancemos a nossa análise para uma leitura atenta às metamorfoses de alguns dos principais eixos técnicos e temáticos da literatura de viagens – a condição do autor/narrador, o olhar sobre a paisagem de pedra e a construção da população nativa - contidos num dos marcos indeléveis do gênero: *Viagens nas Minha Terra*, de Almeida Garrett. Para uma maior compreensão de determinados pontos específicos, iremos contextualizá-la a partir de uma aproximação às ideias de outro destacado romântico: Alexandre Herculano.

2.1 Em torno de Almeida Garrett

As *Viagens na Minha Terra*¹⁹ (1846), como nos sugere o título, referem a um sentido de aprofundamento pátrio, imersão ritmada pela simbiose do sujeito e da sua terra geradora. O mar, estrada do devaneio português, firma-se apenas como margem do destino proposto. Ou contraste, como sugere Carlos Reis: «passado o tempo do expansionismo, ao viajante do século XIX resta deambular pelo acanhado espaço do Portugal continental o que poderá desde já constituir motivo de relação, por contraste, com a situação evocada pela epopeia camoniana.» (Reis, 1982: 94).

Difícil seria entendê-las somente como um livro de viagens. Ao mesmo tempo, essa é a sua mais profícua chave de leitura:

Por outras palavras: na medida em que incorpora em si o movimento da viagem, não apenas como narrativa dela (isto é: não apenas em termos de género) mas também por absorver a sua lógica específica, as *Viagens na Minha Terra* criam as condições discursivas para transcenderem o plano da mera representação verbal de um trajecto determinado. (Reis, 2003: 135).

Entre a dissonância dos passos e dos passeios digressivos, do impressionista mosaico

¹⁹ Utilizaremos a edição crítica coordenada por Ofélia Paiva Monteiro, publicada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2010.

genérico a classificar o “inclassificável”, ou mesmo dos estilhaços de um Eu pulverizado pelo embate entre a ficção e a realidade; ao chão, revela-se o desenho da unidade da obra, ora por ordem temática (Monteiro, 1976), ora por ordem estilística (Macedo, 1979), apenas para citar dois notáveis exemplos.

No que tange a viagem em si, Lisboa-Santarém, sabe-se que de fato Almeida Garrett a realizou. Sabe-se também quando a realizou (1843)²⁰ e que as letras anônimas espalhadas pelas personagens são de fato as pessoas com quem se encontrou. Sendo assim, será imprescindível afirmar sobre a “honestidade testemunhal” do relato, ou pelo menos a sua intenção de realidade, preceito básico da literatura de viagens, como procuramos destacar ao longo do nosso trabalho. E «simulando espontaneidade» na conciliação da escrita com a passagem, como sublinha Ofélia Paiva Monteiro (Monteiro, 2010: 72), realça-se esse efeito, «Andando, falando, escrevendo, sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo.» (Garrett, 2010: 117).

Mais do que isso, os estudos biográficos sobre Garrett clarificam inúmeras passagens do texto, proporcionando a crítica elementos de importante valia. A título de exemplo, tendo em vista as observações de Monteiro (2010: 153), o timbre dramático de uma passagem como «eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança – um filho no berço e uma mulher na cova?»²¹ (Garrett, 2010: 166) adensa-se como possível desabafo de um autor, de um Eu, que irrompe dos limites da ficcionalidade literária. E exemplos assim são muitos, coloca-se o personagem Carlos em itinerários e datas que remontam aos passos garrettianos em sua vida pública (a passagem pela Ilha Terceira, cap. XVI, por exemplo), espelha-se nele as mágoas e os sabores de uma vida amorosa errante, e explicita essa intromissão autoral, sem filtros, nos processos de autorreferencialidade contidos nas *Viagens*: «Já me disseram que eu tinha o génio frade, que não podia fazer conto, drama, romance sem lhe meter o meu fradinho.» (Garrett, 2010: 184).

Sendo assim, a tessitura narrativa das *Viagens* substancia-se também de um desidrato da própria vivência de Garrett. Esmiuçando essa questão, no que tange ao referido espelhamento da sua conturbada vida amorosa na construção do personagem Carlos, vamos ao encontro da leitura de Ofélia Paiva Monteiro ao relacionar esse aspecto com uma das principais linhas de força do texto: o problema do “homem social” criado pela “marcha do progresso”: «Não sairá da experiência, em si e nos outros, da leveza do ser e da consequente

²⁰ cf. Monteiro, 2010: 148.

²¹ Passagem em que Ofélia Paiva Monteiro relaciona a proximidade, em 1841, da morte da sua jovem amante Adelaide Pastor.

volatilidade dos afetos a incapacidade de amar sem fraturas que, na novela integrada nas *Viagens*, põe em Carlos, atingido pela “flutuação inquieta e doentia” do homem social?» (Monteiro, 2010: 154).

Instigante é o volume de tal experiência de vida, de um jovem excitado com os sonhos liberais do opúsculo *O dia 24 de Agosto* (1820), às desilusões provenientes dos turvos caminhos tomados pelos revolucionários, agora entendidos como “barões” anticlericalistas, míngua espiritual que irá conduzir Garrett a posições mais conservadoras, exercendo em 1838 um papel importante junto aos esforços conciliatórios com a Curia Romana, por exemplo. Nas *Viagens na Minha Terra*, propõe-se a uma reflexão intensa da sua trajetória, a busca do Eu que se vivifica nas entidades autor-narrador-personagem, e se corporifica na relação com a sua terra provedora. Mas é uma reflexão, pretensa a descoberta, sob a ordem de uma viagem, que será minada por um impasse. Se a espinha dorsal do livro acimenta-se nos conflito das polimórficas faces do materialismo e da espiritualidade, a dialética acaba por falhar nunca revelando a sua síntese, culminando assim em duas vertentes melhor entendidas como dicotômicas, se seguirmos o pensamento de Hélder Macedo:

Desta perspectiva, torna-se claro que, para Garrett, a marcha do progresso social português simbolizada na sua viagem Tejo-arriba não progride, nem pode progredir, porque os termos de cada antítese foram polarizados em ordem inversa numa nova antítese que os naturaliza, resultando, em suma no que, semanticamente, se pode caracterizar como um quiasmo. (Macedo, 1979: 18).

A relação de Carlos com Frei Dinis é ilustrativa. Enquanto Carlos, pleno do espiritualismo libertário embarca rumo a Revolução, termina a história como barão, «Andai, ganha-pães, andai; reduzi tudo a cifras, todas as considerações deste mundo a equações de interesse corporal, comprai, vendei, agiotai.» (Garrett, 2010: 108); o frei, materialista na mesquinhez da sua paixão, símbolo do absolutismo, redime-se, ao fim, como frade austero. E sendo «o liberal filho do absolutista», Macedo conclui: «contrabalançam-se, são espelhos, imagens inversas, um do outro.» (Macedo, 1979: 18).

O impasse resultante dessa dicotomia também pode ser observado na questão dos monumentos, destino imprescindível dos relatos de viagens. Antes de expô-lo, faz-se necessária uma explicação sintética acerca da concepção garrettiana sobre a representatividade monumental assim como é trabalhada nas *Viagens*. Se aceitarmos a sugestão de António Feijó (cf. Feijó, 1999: 233), as *Viagens* têm, respeitante a essa temática, como «hipograma ou modelo de expressão» o ensaio de Alexandre Herculano intitulado

Monumentos Pátrios (1838-9). Essencialmente, no conjunto da sua obra, Herculano nutriu uma apreciação especial a esse assunto, entendendo o monumento como referência trans-histórica do instinto da nacionalidade, como melhor explicam Jorge Custódio e José Manuel Garcia no prefácio da edição consultada por nós²²:

Na realidade, ao longo da sua vida pública, desde os primeiros artigos do *Repositório Literário* até *Vale dos Lobos*, houve uma preocupação fundamental: defender a herança cultural, que se apresentava sob a forma de «património» e, colocado do «lado do futuro», entregar essa herança às gerações novas, como fonte de criatividade cultural e meio de revisão pátria. (*in* Herculano, 1982: 175).

Tal pedagogia necessitava de um espírito combativo perante a ameaça que representava a irresponsabilidade do poder público com a conservação do património português. Sabendo ser uma luta coletiva, Herculano acentuava a voz em torno de uma convocatória social: «É contra a índole destruidora dos homens de hoje que a razão e a consciência nos forçam a erguer a voz e a chamar, como o antigo eremita, todos os ânimos capazes de nobre esforço para nova cruzada» (Herculano, 1982: 181). No rufar dos tambores, caracterizou o inimigo como o «moderno huno», «é o instinto bárbaro, a malevolência selvagem, a filosofia da brutalidade.» (Herculano, 1982: 191). Essa «índole destruidora» manifestava-se tanto pelo *abandono* quanto pela insidiosa *descaracterização* do projeto arquitetónico nacional, que desde o Renascimento alavancou-se pelo culto do belo universal, e é ainda evidente na grandiloquência do traçado das reformas pombalinas criticada por ele: «mas as inteligencias reconduzidas de salto ao bom caminho, sem transições graduais, aceitaram mais as formas do que compreenderam o espírito.» (Herculano, 1982: 183).

O abandono e a descaracterização são duas linhas de força pujantes no relato garrettiano. Esse é o cenário encontrado no convento de S. Francisco: «Mas em vão interrogo pedra a pedra, laje a laje: o eco morto da solidão responde tristemente às minhas perguntas, responde que nada sabe, que esqueceu tudo, que aqui reina a desolação e o abandono, e que se apagaram todas as lembranças de outro estado...» (Garrett, 2010: 403), ou na igreja de Santa Maria d'Alcáçova: «Mas era, era essa. A antiga capela-real, a veneranda igreja de Alcáçova foi passando por sucessivos reparos e transformações, até que chegou a esta miséria.» (Garrett, 2010: 312). A análise dessa situação nos conduzirá a questão do impasse, anunciada por nós anteriormente.

Se, na esteira de Herculano, Garrett procurou nos monumentos a fonte primordial,

²² Consultamos a edição publicada pela ed. Presença, org. Custódio, Jorge e Garcia, José Manuel, Lisboa, 1982.

pretensamente incorrupta, do espírito nacional, esse “espiritualismo” se decepcionará perante o lamentável estado de conservação oferecido pelo “livro de pedra” que é Santarém, ou seja, a sua “materialidade”. Quem desenvolve essa argumentação é Victor Mendes: «A relação entre as construções do antigo regime e a passagem à posteridade, a perpetuação da memória, é perturbada pelo estado empírico dos monumentos, que é ruinoso.» (Mendes, 1999: 107). Mas o crítico também destaca que a ausência do objeto fundacional acaba por legitimar a vertente subjetiva e intercambiante da tradição popular como meio de se contar a história (cf. Mendes, 1999: 113), assunto que adiante retomaremos. Por agora, atentemo-nos a essa parcela da viagem garrettiana consubstanciada pela apreensão visual e pelo seu complemento imaginativo como único recurso para a reconstituição da verdade histórica:

chegue-me a Santarém, descanse e ponha-se-me a ler a crónica: verá se não é outra coisa, verá se diante daquelas preciosas relíquias, ainda mutiladas, deformadas como elas estão por tantos e tão sucessivos bárbaros, estragadas enfim pelos peiores e mais vândalos de todos os vândalos, as autoridades administrativas e municipais do feliz sistema que nos rege, ainda assim mesmo não vê erguer-se diante de seus olhos os homens, as cenas dos tempos que foram; se não ouve falar as pedras, bradar as inscrições, levantar-se as estátuas dos túmulos; e reviver-lhe a pintura toda, reverdecer-lhe toda a poesia daquelas idades maravilhosas! (Garrett, 2010: 303).

Como ilustra essa passagem, a história se desvela de uma nova face sugerida pelas ruínas, impulsionando a apreciação estética a um conjunto de emoções que extravasam a limpidez visual. Como observa Ofélia Paiva Monteiro, acaba por ser uma dominante do projeto literário garrettiano que desde cedo «abandonara a concepção universal e intemporal do *belo* para começar a admitir um princípio de variabilidade *histórica, nacional e subjetiva* do imaginário e do gosto.» (Monteiro, 2010: 41). Nota-se bem essa proposta na conhecida passagem pelo vale de Santarém:

não há ali nada grandioso nem sublime, mas há uma como simetria de cores, de sons, de disposição em tudo quanto se vê e se sente, que não parece senão que a paz, a saúde, o sossego do espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. (Garrett, 2010: 157).

Essa interioridade do sentimento estético é acentuado por passagens contrastivas em que Garrett, assim como Herculano, critica a monumentalidade arquitetônica não condizente ao espírito pátrio. Será assim, por exemplo, na inversão ideológica fomentada pela Contra Reforma:

Não há alma, não há génio, não há espírito naquelas massas pesadas, sem elegância nem simplicidade; mas há uma certa grandeza que impõe, uma solidez travada, uma simetria de cálculo, umas proporções frias, mas bem assentadas e esquadriadas com método, que revelam o pensamento do século e do instituto que tanto o caracterizou. [...] É a inquisição, são os Jesuítas, são os Filipes, é a reacção católica edificando templos *para que se creia e se ore, não porque se crê e se ora.* (Garrett, 2010: 309).

É por essa perspectiva, impulsionada pela subjetividade, que se edifica o papel da tradição popular como documentação legítima da História. Esse aspecto pode ser compreendido por diversas leituras da obra, tanto na prosa descompromissada da lenda de Santa Iria, de onde teria surgido o nome da cidade de Santarém, ou mesmo, de um ponto de vista macroestrutural, na novela simbólica instaurada no seio do relato de viagens. Entre a ficção e a realidade, as histórias populares integram o conjunto de elementos possíveis para a reconstrução de uma verdade histórica. Conhecer uma terra é também, substancialmente, conhecer as suas pessoas, não num olhar vago e indiferente, mas interno em sua vivência, como ir a um café em Cartaxo: «O café é uma das feições mais características de uma terra. O viajante experimentado e fino chega a qualquer parte, entra no café, observa-o, examina-o, estuda-o, e tem conhecido o país em que está, o seu governo, as suas leis, os seus costumes, a sua religião.» (Garrett, 2010: 135).

Se o projeto político português dos anos vividos por Garrett arruinava-se em conflitos fratricidas, atropelava a cultura e a religião local e destruía as relíquias monumentais do passado, o autor, em sua análise e expectativa, elevará o “povo” como guardião da memória nacional, fonte matricial dos valores relevantes. Dos olhos verdes de Joaninha, aos contornos telúricos de Passos Manuel²³, mesmo que sob uma auréola idealizada, o projeto garrettiano, sem dúvida, abre um precedente aos relatos de viagens portuguesas posteriores. Da complexidade de um itinerário cujos caminhos desafogam todos num Eu submerso em sua pátria, fica-nos o legado de um novo mapa que, ainda próximo da sua publicação (1843), já cooptava seguidores explícitos, vistos em títulos como: *Viagens na Terra Alheia – De Paris a Madrid* (1863), de A. A. Teixeira de Vasconcelos, ou *Viagem à Roda de Lisboa* (1ª parte; 1855), de Francisco Maria Bordalo²⁴. Contudo, também outros elementos se somaram a constituição do gênero literatura de viagens no século XIX, o que nos exigirá mais algumas palavras.

²³ Ofélia Paiva Monteiro destaca o papel simbólico de Passos Manuel ao residir no alcácer que pertenceu a D. Afonso Henriques e oferece como hipótese ser o político uma possibilidade de representar a legitimidade popular: «Passos Manuel não “profana”, pois, com sua presença um lugar desfigurado, é certo, mas povoado pela augusta sombra do pai da nacionalidade; apresentando-o, na densa malha semântica das *Viagens*, como um homem venerando saído do Minho rural e nacionalista» (Monteiro, 2010: 170).

²⁴ Exemplos apresentados por Carlos Reis (1997: 355).

2.2 Ainda sobre o século XIX

Não só pelos recônditos da terra pátria que o “culto da evasão” dos relatos de viagens do século XIX enveredaram-se. Outros, à moda europeia, elevaram o Oriente como destino, ou porto de sentidos²⁵. Mesmo que Garrett e Herculano não tenham aderido a essa voga, anos mais tarde, em torno da Geração de 70, tal simbologia passa a existir na produção literária dos mais destacados escritores. Para o âmbito da nossa pesquisa, interessa-nos a leitura que Álvaro Manuel Machado faz da apropriação do elemento exótico na conjuntura da literatura de viagens da época. Segundo o crítico, as marcas deixadas pelo exotismo incidem sobre o «sentido da viagem em si, da deambulação individual, da expansão do eu através do conhecimento de paisagens e de costumes estranhos» (Machado, 1983: 69), processo este que culminará na adesão a um certo «dandismo baudelairiano» (Machado, 1983: 78), evidente em autores como Eça de Queirós.

Sem dúvida, o orientalismo, segundo a acepção de Edward Said (1978), a apropriação simbólica do Oriente pelo Ocidente, vem na esteira de um condicionante basilar: a proliferação da infraestrutura para se viajar. Desde os primeiros exercícios do *grand tour*, como atrás referimos, até a popularização dos relatos pessoais, as tais «rabiscaduras da moda que, com o título de *Impressões de Viagem*» (Garrett, 2010: 99) que Garrett já demarcava a sua oposição; o *touriste* aos poucos vai emergindo como o antagonista do gênero, a superficialidade personificada, como bem define Eça de Queirós n' *A Correspondência de Fradique Mendes* (1888):

Estes *touristes* da inteligência abundam em França e em Inglaterra. Somente Fradique não se limitava, como esses, a exames exteriores e impessoais, à maneira de quem numa cidade de Oriente, retendo as noções e os gostos de europeu, estuda apenas o aéreo relevo dos monumentos e a roupa das multidões. Fradique (para continuar a sua imagem) transformava-se em «cidadão das cidades que visitava». (Queirós, 2014: 147).

Também é o turista a figura central do nosso próximo exemplo de relato de viagens: *As Praias de Portugal* (1876), de Ramalho Ortigão. Aqui, tal figura aparece como

²⁵ Sentidos que, como teoriza Edward Said, para além do exotismo, demarcavam-se também pelo exercício do poder colonial, como no caso dos ingleses, ou numa expectativa mais voltada ao encontro de uma primeira pureza de ordem bíblica, resultando, ao todo, numa incompreensão completa do Ocidente perante o Oriente. (cf. Said, 2003: 230-270).

destinatário²⁶ de um curioso guia didático que alia a subjetividade do autor/narrador com uma histórica faceta do gênero relacionada a divulgação do saber, remodelada pela pretensa exatidão do cientificismo finissecular. Composto por um conjunto de ensaios centralizados nos aspectos circundantes à atividade banhista em Portugal, tal como preços de hotéis²⁷, advertências higiênicas, quadros de atrações, Ortigão aproveita-se das facilidades das novas linhas férreas portuguesas para conduzir o seu leitor por um passeio ameno e instrutivo pelas praias continentais.

É interessantíssimo notar como o autor extrai da secura do vocabulário enciclopédico notas de um sabor lírico respeitável, por exemplo, na releitura do mar como metáfora cosmogônica: «Ele tem o fosfato de cal para os teus ossos, o iodo para os teus tecidos, o bromo para os teus nervos, o grande calor vital para o teu sangue descorado e arrefecido.» (Ortigão, 2001: 22). Zeloso, Ortigão dedica um ensaio inteiro a' "O tratamento marítimo", e algumas de suas instruções soam hoje com inadvertida graça: «A água do mar para uso interno pode aplicar-se como medicamento alterante e como medicamento purgativo. A dose laxante é de dois a quatro copos. A dose alterante é muito mais fraca e proporcionada à tolerância do estômago.» (Ortigão, 2001: 156).

Não sendo só de caráter medicinal os passeios às praias, a descrição das atrações oferecidas pela cidade também ganham destaque nessa prosa particular. Os bailes, ringue dos confrontos sociais entre a ascendente burguesia e a aristocracia, são convite de Ortigão para um leitor curioso, e é pela incidência do seu olhar a nossa porta de entrada. Nesses pequenos rasgos de crônicas de costumes, mostra-se o desequilíbrio estético de um Portugal provinciano a ruir-se junto aos fumos da civilização, evidente no seguinte exemplo referente ao trajes das senhoras:

Vestem-se melhor para o campo e para a viagem, do que para o baile. Nas suas toilettes decotadas, nos seus vestidos cobertos de renda, nos seus penteados difíceis, vistas à noite, entre as flores, no meio das bandejas dos gelados, sob os lustres, falta às vezes uma pequena coisa, uma prega, uma dobra, um vinco, um toque quase indizível, mas essencial ao efeito da linha. (Ortigão, 2001: 41).

Dentro de um caudal digressivo, Ortigão atenta-se ao retrato do português em sua essência, reconstituindo a sua heroicidade a partir do semblante do pequeno trabalhador e das

²⁶ «E lamentamos que o carácter ligeiro deste Guia não consagrado à atenção dos filósofos mas ao recreio dos banhistas.» (Ortigão, 2001: 135).

²⁷ «Na Póvoa há vários hotéis, dos quais damos os nomes dos maiores pela ordem da sua importância: Central, de Itália, Portuense, do Sinal. Os preços são de mil a mil e quinhentos réis. As rendas da casa variam, segundo as comodidades que proporcionam, desde a quantia de duzentos a dois mil réis.» (Ortigão, 2001: 78).

suas histórias oferecidas à tradição popular. Com grande destaque aparece o pescador “poveiro”, herdeiro das grandes navegações de outrora, descrito sob os semas do sofrimento e da liberdade – aos moldes da *História Trágico-Marítima*, venerada pelo autor²⁸ -, como se mostra no seguinte exemplo:

Há tempos um poveiro ainda moço foi capturado em consequência de um pequeno distúrbio numa taberna. Metido pela primeira vez da sua vida na cadeia, onde devia passar vinte e quatro horas, sentiu uma saudade irresistível da liberdade e fez o seguinte: agarrou a grade com os seus fortes pulsos, arredou um dos varões de ferro para um lado, arredou o outro para o lado oposto, e pelo espaço aberto foi-se embora para casa. (Ortigão, 2001: 71-2).

Mas subjaz a esse pitoresco a intervenção política de Ortigão, denunciando o papel do Estado nas suas injustiças junto ao bravo poveiro. Depois de minuciosamente apontar a vasta fatia econômica resultante da pesca, questiona-se: «Em troca desta elevada quantia quais são os serviços prestados pelo Estado a estes pescadores? nenhuns.» (Ortigão, 2001: 78). A crítica abrange uma série de desserviços públicos, de questões financeiras a descuidos no que tange a estrutura turística para os banhistas, sempre tendo uma referência estrangeira como parâmetro.

E essas críticas também se refletem na apreciação monumental portuguesa, na ressignificação simbólica do patrimônio que a partir de Garrett e Herculano ganharam novos contornos. A título de passagem, é de se destacar a sua leitura do convento de Mafra, que parte das numerações astronômicas da edificação, área, portas, janelas, operários, operários mortos (e daqui o tom se enrugava até as sentenças fatais acerca do monumento):

Tudo quanto um triunfo pode ter de calamitoso para um povo deu-a a edificação de Mafra: - a perturbação econômica, a concentração de todas as forças vivas de um país sobre um único sucesso, a embriaguez do êxito, o falso orgulho, a petulância, o pedantismo, todos os vícios das heroicidades pervertidas e desmoralizadas. (Ortigão, 2001: 127).

E ainda remata:

No Egito as pirâmides são, pelo menos, um túmulo. Mafra é uma eça vazia levantada à ausência de um defunto rico e soberbo, para cuja memória oca não há uma lágrima de saudade ou de respeito na lembrança daqueles a quem o morto não testou senão a pobreza, a desorganização e a ignorância. (Ortigão. 2001: 129).

²⁸ «A mais extraordinária obra que em Portugal se tem escrito em prosa.» (Ortigão, 2001: 25).

Já o mosteiro dos Jerônimos, por exemplo, é apresentado como o oposto, sendo o símbolo artístico de um momento histórico: «A história do grande e famoso mosteiro prende-se aos fastos mais belos da nossa história, à glória imarcessível dos nossos navegantes.» (Ortigão, 2010: 60). Descrito em pormenores, numa perspectiva que possibilita ao leitor acompanhar os lances de olhar por cada abóboda, cada capitel lavrado na inspiração de uma arte representativa do seu tempo, os Jerônimos são o legado de uma compreensão nacional incessantemente buscada por Ortigão, já iniciada pelos românticos, como vimos, e continuada pelos relatos de viagens contemporâneos, campo de que em breve nos aproximaremos.

Com efeito, *As Praias de Portugal* são um testemunho interessante da concepção da literatura de viagens no fim do século XIX. Dialogou com a historicidade do gênero em diversos aspectos (o povo, os monumentos, a intervenção política de um narrador-autor e sua intenção de realidade, etc.) e confrontou-se com as novas diretrizes consequentes do seu tempo: a ruptura de paradigmas instaurada pelo turismo de massas e a revolução tecnológica a diminuir as fronteiras terrestres, renovando o caráter histórico da descoberta por uma via fundamentalmente introspectiva. Para compreendemos melhor essa nova conjuntura, retomaremos uma discussão teórica empenhada em clarificar tais vicissitudes, a começar pelas palavras de Adélaïde Pestano y Viñas:

Pero, sobre todo, en el siglo XIX, la evolución de las mentalidades, de los gustos de los lectores y de los centros de interés de los escritores, empiezan a convertir el relato de viaje de literatura informativa en literatura de entretenimiento, a la par que en motivo de disfrute estético gracias a un complejo proceso de transposición, literaturización y reconstrucción del referente – el viaje efectuado – en un texto escrito. Así que vá disminuyendo de modo notable en esos libros la erudición enciclopédica mientras va aumentando la subjetividad, en cuanto expresión de una conciencia reflexiva y de una sensibilidad. (Pestano y Viñas, 2004: 61-62).

3. Por uma teoria da literatura de viagens contemporânea

A literatura de viagens entra no século XX sob a égide de uma série de dilemas que, como vimos no primeiro capítulo, fazem com que parte da crítica anuncie o seu fim, posto estar em jogo uma nova mundividência (cf. Cristóvão, 2002) incapaz de sustentar os principais elementos constitutivos do gênero. Será o nosso objetivo discutir essa mudança de paradigmas, e tentar verificar se ainda é possível falar em literatura de viagens no século XX. Para isso, principiaremos esta análise com questões relativas ao impacto do turismo na representação literária, seguindo depois a uma reflexão mais centrada na sua arquitetura

genológica.

3.1 Turista e viajante

Começaremos essa discussão com um ponderamento terminológico. Afinal, qual a diferença entre turista e viajante? Rigorosamente, nenhuma. Vejamos a definição de turismo aprovada pela Organização Mundial do Turismo e Comissão de Estatísticas das Nações Unidas em vigor desde 1993: «O turismo compreende as actividades praticadas pelos indivíduos durante as suas viagens e permanências em locais situados fora do seu ambiente habitual, por um período contínuo que não ultrapassa um ano, por motivos de lazer, negócios e outros.» (*apud* Brito, 2003: 10). Por essa definição, ambos são definitivamente os mesmos.

A questão se agrava se recorrermos a um especialista do assunto como Sérgio Palma Brito (cf. Brito, 2003: 19) que defende a existência do turismo - compreendido como conjunto de atividades humanas sistematizadas em práticas diversas, respeitantes a viagens culturais, de negócios, peregrinações, vilegiaturas balneárias, etc. -, desde os imemoriáveis tempos da sedentarização do homem. Por essa perspectiva, todos os nossos viajantes, de Zurara a Garrett, poderiam ser chamados também de turistas.

No entanto, o mesmo estudioso pondera essa definição a partir da nova conjuntura resultante da indústria do turismo iniciada em meados do século XIX, que culminou no turismo de massas como compreendemos hoje. Sendo assim, por um preciosismo terminológico, poderíamos continuar a nossa análise referindo-nos ora ao turista de massas, ora ao viajante, esta construção literária especial ao nosso interesse. Mas, como no universo da literatura, terminologicamente, reduziu-se o turista de massas ao signo solitário do turista, será por essa definição que nos pautaremos daqui em diante.

Fruto de uma nova conjuntura existencial promovida por fatores como: o transporte e o mundo aproximado, as novas condições laborais e o conceito de férias e, fundamentalmente, a revolução da reprodutibilidade técnica (visual, sonora, etc.) que, como Walter Benjamin (1936)²⁹ analisou no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, rompeu os paradigmas de acesso ao conhecimento, pulverizando a originalidade, a «aura» do objeto, na difusão do transmissível; o turista, herdeiro desse cenário, altera as diretrizes do viajar e ressignifica um dos seus principais fundamentos, a descoberta, pela ótica do encontro de expectativas solidamente oferecidas pelo universo tecnológico.

²⁹ Consultamos a edição publicada pela Relógio D'Água, Lisboa, 2012, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto.

Por essa lógica, toda a semântica da viagem ficaria reduzida a um objeto de consumo, e o turista, o seu agente consumidor. No entanto, ao lermos os relatos de viagens contemporâneos observamos que, ao invés da morte do antigo descobridor, o turista acabou por balizar as novas condições da descoberta, uma descoberta que interioriza-se, que releva da subjetividade e apreende o mundo não pela sua vitrine, e sim, pelas matizes de uma nova percepção. O viajante, o ser literário recriador da realidade, é quem nos interessa. Vejamos algumas maneiras de o compreender.

Isilda Leitão, num artigo que visa esboçar uma estrutura vetorial atemporal dos relatos de viagens, propõe uma teoria pautada por quatro polarizações semânticas, sendo elas o *longe/perto*, o «jogo permanente» entre «aproximação e distância, ausência e presença, negação e afirmação» (Leitão, 2006: 382); o *natural/artificial*, resultado dos conflitos entre o puro e o impuro, a ascensão e a queda, o destino e a morte, ou seja, «um imaginário antitético» (Leitão, 2006: 385) que nos conduz a polarização do *sonho/realidade*, o real e o simbólico. Há ainda uma última elaboração, a da *certeza/enigma*, e será por ela que angariaremos novos elementos para a compreensão da figura do viajante.

Conforme Leitão, tal jogo pode ser compreendido através do sentido da busca por conhecimento: «O que mais nos aproxima da experiência do conhecimento é o esforço, a tentativa de percorrer esse caminho labiríntico na direcção do almejado centro, é a atitude de viver a aventura, de viver o confronto com o enigma, a esfinge, o imprevisto. De viver caminhando e explorando.» (Leitão, 2006: 380). Desta forma, inerente a viagem é o enigma apreendido da exploração, sendo justamente este o ponto no qual se distinguem o viajante do turista, figura apática condicionada ao encontro de imagens pré-estabelecidas.

Por uma linha de raciocínio diferente, mas com conclusão semelhante, Luis López Molina parte das aproximações situacionais entre o turista e o viajante, um deambular descompromissado, uma certa «autosuficiência» como motivo exclusivo; para depois distingui-los em função dos seus objetivos e da sua densidade reflexiva:

El viajero literario, el que nos interesa, tiene, pues, algo de turista, pero el turismo que ejerce no es trivial, ni gregario, sino más bien algo como un complemento educacional, una forma de instrucción deleitosa. [...] El turismo de masas há impuesto un consenso básico que nivela, iguala, democratiza la experiencia viajera. (López Molina, 2004: 33).

E sublinha, a partir de uma metáfora fotográfica, essa particular maneira de compreender a realidade:

Resulta, entonces, coherente que este tipo de viajero evite las rutas turísticas establecidas; le interesa precisamente lo contrario, lo que, por escapar a ellas, reclama la curiosidad independiente de un “mirador” no manipulado, una mirada exenta de prejuicios, disponible como el objetivo de una cámara fotográfica, es decir, dispuesta a captarlo todo para depurarlo luego por el doble filtro de la sensibilidad y de la inteligencia. (López Molina, 2004: 34).

Para além de uma metáfora, a experiência visual técnico-imagética infiltra-se na condição do olhar do viajante contemporâneo e dá margem a novos elementos para uma poética do discurso descritivo. Após uma análise minuciosa de relatos de viagens ingleses da segunda metade do século XX, Jacinta Matos identifica a incidência de uma «visão sinedóquica do real» (Matos, 1995: 343), ou seja, a condensação absoluta de um motivo, uma comunidade ou mesmo toda a nação, a partir de um desenho verbal sintético, uma imagem literária de feição fotográfica.

Da curiosidade da descoberta, dos objetivos instrutivos atrelados a intervenção social ou dos rasgos de uma nova poética, depreende-se, evidentemente, o papel crucial do gesto do olhar na constituição da figura do viajante literário e, alargando essa reflexão, da própria singularidade da literatura de viagens como gênero exclusivo, segundo as palavras de Geneviève Champeau:

La presencia de un personaje de viajero y la medición de su mirada y subjetividad parecen marcar las fronteras que separan el relato de viaje de géneros puramente documentales como el reportaje, la guía turística, la monografía científica, como lo distinguen, por otra parte, del puro ensayo. (Champeau, 2004: 20).

3.2 Reflexões acerca do gênero

O fator da subjetividade do olhar, destacado na citação anterior por Geneviève Champeau, é o que sustenta a literariedade dos relatos de viagens, mas ainda uma literariedade “condicionada”, como esclarece a autora:

El relato de viaje no es literario de pleno derecho al no beneficiar, según la terminología de G. Genette, de un “régimen constitutivo de literariedad – garantizado por criterios como la ficcionalidad o la dicción poética-; por su modo de dicción, la prosa no ficcional, sólo puede percibirse como literario de forma condicional, es decir em función de una actitud individual. (Champeau, 2004: 18).

Depreende-se dessa afirmativa a natureza híbrida do gênero, que ao invés de se

demarcar por oposições, constrói-se justamente pela condição de acoplar em sua matéria discursiva uma diversidade de gêneros literários e mesmo não literários: «La diversidad genérica es la más evidente porque determina la variedad formal del relato de viaje que escoge, según los casos, moldes distintos pertenecientes o no al área literaria.» (Champeau, 2004: 23). Dessa maneira, Champeau prefere classificar a literatura de viagens como um «género fronterizo» (cf. 2004: 31).

Essa natureza fronteiriça, foz de inúmeros afluentes discursivos, parece-nos ser a mais razoável solução para o problema do gênero em questão. Não sendo somente uma variação de guia de turismo, nem o protótipo de uma reportagem, de um ensaio ou de uma confissão autobiográfica, tais relatos são, ao mesmo tempo, a sintonia genológica pautada pelo princípio dos «discursos del saber», a interação da subjetividade com funções de cunho documental e ideológico. E, conforme argumenta Champeau (cf. 2004: 23), essa característica pluridiscursiva possibilitará a sua envergadura intersemiótica, ocasionando o encontro da imagem com o texto numa simbiose harmônica comumente ilustrada em uma série de publicações.

Contudo, subjaz a essa condição híbrida dos relatos alguns pilares indissolúveis para a demarcação da sua tangibilidade. Dentre os núcleos semânticos e estruturais constantes que procuramos evidenciar ao longo do nosso trabalho - a intelecção de um Eu, desmanchado entre autor-narrador-personagem, e um Outro; a imersão cultural também consequente da leitura de temas literários como a paisagem, os monumentos, a apresentação da fauna e da flora; os limites moldados por um percurso verossímil e a conjugação vetorial do tempo e do espaço, a predominância do discurso descritivo, etc. - destaca-se, sobretudo, um pressuposto elementar baseado na *intención de realidad* do texto, «Este marco pragmático constituye la primera y única convención constitutiva del género.» (Champeau, 2004: 17).

Reorganizados esses parâmetros teóricos gerais da literatura de viagens, a nossa seguinte reflexão se concentrará em algumas chaves de leitura específicas aos relatos contemporâneos, campo de estudo dos nossos próximos capítulos. Tendo por base o artigo “Cronología y cronotopía en los relatos de viaje” (2006), nele Geneviève Champeau propõe-nos quatro «funções figurativas» baseadas no conceito de cronótopo definido por Mikhail Bakhtine na *Esthétique et théorie du roman* (1978). Vejamos com mais atenção esse interessante desenho.

Segundo o *Dicionário de Narratologia*, «falar em cronótopo a propósito da narrativa [...], é referir as dominantes espaço-temporais, as imposições de proveniência histórico-

cultural e geo-cultural que se projectam sobre o texto narrativo, mediatizadas pelos seus específicos códigos técnico-compositivos.» (Reis e Lopes, 2007: 83-84). Aplicada ao texto literário, a análise cronotópica pode ajudar a desvendar os meandros constitutivos de um gênero, visto em função das suas relações entre tempo e espaço.

Geneviève Champeau não procurou, a priori, definir o gênero da literatura de viagens a partir desse conceito, muito embora tenha estabelecido, sob essa ótica, importantes contrastes com o romance: «la composición del relato es, en su articulación general, cronológica y se distingue en esto, como lo subraya Roland Le Huenen, de aquella de la novela cuyos núcleos narrativos se encadenan, al contrario, según un doble principio lógico de causalidad y de necesidad.» (Champeau, 2006: 346). O que interessou a autora foi identificar as principais relações dos viajantes com o tempo histórico e as suas influências perante a constituição do espaço percorrido. Por isso, Champeau prefere pensar em «funções figurativas», e não em uma tipologia estática.

Primeiramente, é importante observar que essa pesquisa condiz a um *corpus* delimitado: relatos ao interior da Espanha a partir do século XX. No entanto, tal estrutura pode facilmente ser adaptada ao nosso propósito futuro, o estudo dos relatos contemporâneos por Portugal, pela proximidade contextual. Feita essa ressalva, partimos para a análise propriamente dita, esclarecendo desde logo as quatro funções figurativas apresentadas por Champeau, sendo elas os cronótopos nacionalista, conservador, realista e autobiográfico.

O cronótopo nacionalista advém de um condicionamento no escopo do viajante. Em suma, a viagem adquire um caráter simbólico que reflete essa inclinação predeterminada, manifestada como «una representación mítica de la historia nacional.» (Champeau, 2006: 347). Sendo assim, os semiotopos (igrejas, castelos, etc.) confluem a uma uniformidade semântica que «pueden alternativamente ser memoria de un pasado glorioso o significar una decadencia que torna necesaria la restauración» (Champeau, 2006: 348). Sobressalta-se nessa perspectiva uma retórica emotiva que visa a comoção e abdução do leitor perante a ideologia acentuada: «el viajero-narrador no es el sujeto de una experiencia singular; es un personaje ejemplar que aparente “ver” lo que en realidad se trata de “hacer ver” al lector.» (Champeau, 2006: 348). Podem-se encontrar exemplos em relatos panfletários amigados a ditaduras militares ou, de certa maneira, em alguns resquícios da proposta garrettiana.

Já o cronótopo conservador verte-se por uma linha de resistência perante a realidade atual. Também ensombrado pela construção mítica do passado, o que subjaz nesse grupo de relatos é o jogo entre o pessimismo e a escrita: «la experiencia del viajero y el relato se

organizan en torno de una vivencia del tiempo sentida como degradación y pérdida a partir de la cual la escritura del viaje elabora un dispositivo de reacción intentando neutralizar esta deriva funesta.» (Champeau, 2006: 349). Sobretudo, surgiram como consequência a uma rejeição do desenvolvimento urbano e a diminuição da importância dos ciclos naturais no cotidiano citadino. Esse aspecto deriva de uma concepção telúrica da existência, mesmo «sensual», como destaca Champeau, resultante de uma «continuidad biológica entre la naturaleza y el cuerpo del viajero» (Champeau, 2006: 350). Ao invés de sonhar com o retorno do passado, frisa a autora que nesse tipo de relato o foco incide na observação de elementos persistentes no presente.

A terceira função figurativa nomeia-se como cronótopo realista. Fazem parte dessa engrenagem os relatos de viagens pautados pelo engajamento político, comumente derivados do realismo social das décadas de 30 e 50 do século XX. Segundo Champeau, neles o espaço descrito tem um eixo temporal prospectivo, «cuya representación es una respuesta a cuestiones de actualidad, se inserta en una perspectiva de futuro y en una acción colectiva.» (Champeau, 2006: 352). Evidenciando a exclusão, a marginalidade decorrente dos vapores do progresso, o cenário de resistência dessa vertente viajante baseia-se na experimentação, na preservação da memória coletiva através, sobretudo, do diálogo: «El diálogo es el instrumento principal de adquisición y de transmisión de la información.» (Champeau, 2006: 353).

Por fim, apresentamos a última perspectiva, o cronótopo autobiográfico. Atentemo-nos a diferença desse tipo de relato para um texto puramente autobiográfico:

El viajero no escribe retrospectivamente su vida, como lo hace el narrador de una autobiografía; su relato, circunscrito al presente de la experiencia, es sin embargo la ocasión de poner en escena, a través de un recorrido psíquico, su relación con el mundo y con el tiempo. (Champeau, 2006: 354-355).

Voltado para a descoberta do indivíduo em função do caminho trilhado, mote substanciado pela imersão do sujeito na sua coletividade histórica, aqui se compõe um jogo intercambiante de revelação de si e da terra, elevando a subjetividade como único caminho possível para a descrição da viagem. É na pós-modernidade que se encontra com maior expressividade essa função figurativa, mas não só nela.

Não só nela e, como conclui Geneviève Champeau, a teoria dos cronótopos aqui discutida é fundamentalmente interseccional, característica que promove uma discussão de sentidos, e não a estratificação tipológica. Se todos os relatos contemporâneos apresentam «afinidades transcronotópicas» (Champeau 2006, 355), o intuito dessa nossa exposição foi o

de clarificar, de angariar novos elementos para uma leitura mais consistente dos relatos subsequentes desta pesquisa, sem por isso não irradiá-la no que já foi exposto até então.

Em suma, o presente capítulo norteou-se pela renovação dos paradigmas da literatura de viagens decorrentes de uma nova mundividência ocasionada pela era do turismo de massas e os elementos basilares e circundantes a sua ascensão. Dando sequência a essa proposta, apresentaremos nos próximos capítulos novas reflexões acerca dos relatos correspondentes a viagens pelo interior do território português, respeitando a cronologia delineada até então em nossa pesquisa.

3

Viagens contemporâneas

1. Portugal visto por três viajantes

Comparativamente à era dos Descobrimentos, e até mesmo ao século XIX, não há uma substancial produção de relatos de viagens por Portugal no século XX. Se compararmos ainda com países como Espanha ou Inglaterra, percebemos a pouca importância dada a esse gênero literário, entendido a partir dos dados constitutivos demonstrados ao longo da nossa pesquisa. Não é à toa que o grosso da teoria respeitante a essa segmentação genológica seja caudalosamente mais fecundo na análise dos relatos precedentes.

Contudo, não deixa de ser significativa a produção conhecida e, para sortir esse quadro de passos e percalços no qual nos propomos a preencher, selecionamos alguns dos exponenciais relatos da contemporaneidade: *Por Tierras de Portugal y Espanã* (1911), de Miguel de Unamuno; *As Ilhas Desconhecidas* (1926), de Raul Brandão; e *Portugal* (1950), de Miguel Torga. Tal escolha foi calcada também por parâmetros quantitativos, dados os limites formais dessa dissertação, mas sobretudo qualitativos, pois representam três diferentes composições concernentes a distintos métodos de percepção, de auscultação da realidade explorada.

1.1. Miguel de Unamuno

Recorrente e fulcral é o tema da viagem na obra unamuniana. Ao lado da *Generación de 98*, das ideias da Institución Libre de Enseñanza, a viagem foi barricada contra as posições da monarquia constitucional espanhola, em vigor desde 1876, e o seu distanciamento perante a realidade do país. Sendo assim, viajar, para Miguel de Unamuno, era desvendar a sua pátria e revelá-la para si própria já impoluta, transparente no seu contorno e na sua profundidade. Um projeto político, um ativismo cívico sedimentado em inúmeras atividades como as sociedades excursionistas, os boletins informativos, o alpinismo, a construção de vias férreas e, sobretudo, a literatura (cf. Llorens García, 1991: 22).

Alguns livros como *Paisajes* (1902) e *De Mi País* (1903) consubstanciam a trajetória literária de Unamuno na gravidade da revelação mencionada, assim como *Por Tierras de Portugal y España*³⁰. Publicado primeiramente em jornais argentinos (*La Nación e España*) e espanhóis (*El Imparcial*) entre 1906 e 1909, a sua edição final acaba por ser uma compilação dessas crônicas ensaísticas escritas em e sobre cidades portuguesas e espanholas. Mormente, Portugal é uma extensão do seu projeto andarilho, respeitando a coerência de uma unidade ibérica defendida pelo autor. Dessa maneira, e pelos ecos espalhados pelas futuras viagens de portugueses, concordamos ser inevitável a análise dessa obra como contributo especial a nossa pesquisa.

O mote do livro, como já antecipamos, pode ser lido num dos primeiros ensaios da obra intitulado “Epitáfio” (1908)³¹, referente ao regicídio de D. Carlos e do príncipe herdeiro D. Luis Felipe. O ponto em questão é a leitura feita por Unamuno, seguida de intelectuais portugueses com quem dialoga (Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, etc.), da sombria relação do monarca perante os seus súditos desconhecidos, depreciados, «isto é uma piolheira» (Unamuno, 1930: 39), como dizia o rei. Sutilmente, o autor expõe a mútua relação hostil a abastecer um barril de pólvora, «un sentimiento de odio mezclado con desprecio.» (Unamuno, 1930: 38), justificando a inevitabilidade do assassinato acontecido.

Por essa nesga de luz, Unamuno partirá por uma vereda conceitual introjetada nas raízes portuguesas, a extrair o sumo identitário das veias de uma população abandonada por seu líder. O primeiro parâmetro a ser analisado por ele consiste em determinar os limites de um arquétipo português e, para isso, recorreu às comparações junto ao povo espanhol. Entendendo a península ibérica pela característica de um certo «culto al dolor», em geral, os portugueses, segundo Unamuno, internalizam tal sentimento por uma via melancólica e saudosista, diferentemente dos espanhóis e a sua «ferocidad bravia» (cf. Unamuno, 1930: 8). Entretanto, parte da cultura de ambos os países manifesta-se nos interstícios dessas separações, como é destacado o papel de Camilo Castelo Branco: «El Amor de perdición, de Camilo, es uno de los libros fundamentales de la literatura ibérica (castellana, portuguesa y catalana).» (Unamuno, 1930: 26).

Falamos no início do parágrafo anterior sobre um «vereda conceitual» e seria razoável explicá-la melhor. O viajante de *Por Tierras de Portugal y España* adentra num território levando na bagagem arquivos de conhecimento. O *Portugal Contemporaneo* (1895), de Oliveira Martins, a vasta prateleira da literatura portuguesa, e não só de cultura erudita se

³⁰ Utilizaremos a edição de 1930, da editora Renacimiento, Madrid.

³¹ Todos os ensaios referentes a Portugal foram redigidos em 1908.

(in)forma tal viajante. Os discursos do saber são polimórficos, captam-se na fugacidade da leitura de jornais, da prosa cotidiana, na opacidade de guias turísticos, etc. Recordemos, por exemplo, como a consulta do *Guía do Viajante em Braga*, de Azevedo Coutinho, «un librito ligero y despretencioso» (Unamuno, 1930: 81), o levará ao Bom Jesus do Monte e, no detalhe de uma inscrição, a síntese de todo um sentimento pátrio: uma camélia e uma mensagem após vinte e um anos:

”Em 14 de março de 1874 retirei do Sur. Bom Jesus do Monte una camelia com a promessa de lh'a restituir, caso elle permitisse que eu voltasse um día a esta terra de minha volta do Brazil.” [...] ¿ Puede haber em punto a *exvotos* nada más delicado, nada más poético? [...] fué la perpetua *saudade* de la patria. (Unamuno, 1930: 102).

A rota proposta pelos guias turísticos é meramente ocasional, vide o passeio em Guarda, contido no capítulo homônimo, motivado justamente por não constar nos mapas da Sociedade de Propaganda de Portugal³². Essa recusa é sintomática pois, conforme discutimos no capítulo anterior, evidencia a caracterização do viajante em oposição a figura do turista, de destino previsto e pouca liberdade para descobrir os enigmas do espaço. O viajante unamuniano procura a imersão cultural, a meditação das horas, a insistência paciente a espera da palavra reveladora, como se mostra, por exemplo, no ensaio “La pesca de Espinho”.

Unamuno enxerga na atividade pesqueira o embrião da força histórica portuguesa, a gênese do ímpeto navegador: «Y estas sus largas odiseas «por mares d'antes nunca navegados» empezaron, sin duda, por las pesquerías.» (Unamuno, 1930: 69-70). No peso da metáfora, observa o trabalho do homem perante o mar, como quem cultiva a terra, «el mar parece se ruraliza.» (Unamuno, 1930: 72), e numa descrição sinedócica da totalidade identitária histórica, para retormarmos o conceito de Jacinta Matos, destaca o movimento dos «buyecitos rubios, cabizbajos al peso de sus ornamentos yugos, soportando las armas de Portugal, siguen playa arriba, trillando la arena y tirando de las cuerdas de la red.» (Unamuno, 1930: 73).

Entretanto, o pescador enrobustece-se num colorido alçado pelos limites entre a palavra e a imagem: «Y allá van, bogando a alta mar, para arrancarle su sustento, brillando al sol sus bronceadas espaldas, cogidos del remo, como los galeotes, dándose cara media a media docena hombres en cada uno de los remos.» (Unamuno, 1930: 71). Traços de uma cronotopia realista, relembando a teoria exposta no capítulo anterior, são demarcados

³² Criada em 1906, a Sociedade de Propaganda de Portugal mobilizou uma série de personalidades, muitas delas públicas, na finalidade de promover o turismo português, enredados por um culto patriótico. Cf. Fundação Mário Soares, <http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/id?id=040524>, disponível em 1 de Agosto de 2015.

também na investigação social, no preço do peixe, na condição laboral precária, na força do trabalhador que resiste e sonha com pequenas grandezas escutadas por um viajante disposto ao diálogo: «Y como cosa extraordinária, de esas que se recuerdan diciéndose “en tal día de tal año...”, se habla de alguna redada que valió un *conto*, mil duros.» (Unamuno, 1930: 75).

No escopo do relato há uma transfusão da coletividade apreendida nas linhas de força da narrativa. Na esteira de Ramón Llorens García, podemos perceber a centralidade do projeto estético de *Por Tierras de Portugal y España* na sua correlação com o sentimento do Outro, aqui, a classe trabalhadora: «El campesino o el montañés aman la naturaleza por su utilidad y no por su belleza: el amor que ambos sienten es un amor instintivo por lo que aquélla les reporta.» (Llorens García, 1991: 78). Somente compreendendo esse raciocínio podemos fazer a leitura aprofundada de quadros como o que se segue, a descrição de um pôr do sol sobre o mar, provedor este do espírito e da matéria de um pescador:

Una puesta de una solemne majestad religiosa. Al ir a acostarse entre las leves brumas del ocaso, iba cambiando de forma el globo de fuego, como bajo el toque de los dedos de algún invisible alfarero. Era, en efecto, como cuando la masa de arcilla va transformándose dentro de un tipo general de vasija al toque del alfarero. Luego empezó a hundirse en las aguas, y cuando parecía flotar sobre éstas un pequeño lago de oro encendido, recorríanlo de extremo vagas sombras. (Unamuno, 1930: 76-77).

Ainda no âmbito da apreensão estética, a poética unamuniana acerca dos monumentos portugueses irrompe da internalização das sensações, digere os discursos do saber em prol da relação umbilical do sujeito observador e da pedra apresentada, como destaca-se na descrição do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça:

Esta fachada, severa, pero poco significativa, se abre a una gran plaza tendida a toda luz y todo aire. Al entrar en el templo, me envolvió una impresión de solemne soledad y desnudez. La nave, muy noble, flanqueada por sus dos filas de columnas desnudas y blancas; todo ello algo escueto y algo robusto. Allá en el fondo un retablo deplorable, con una gran bola azul estrellada y de la que irradian rayos dorados. Las lajes laterales semejan desfiladeros. Y me encontraba solo, y rodeado de majestad, como bajo el manto de la Historia. (Unamuno, 1930: 129-130).

O inventário arquitetônico depaupera-se num relato que reivindica o papel da interação ao primeiro plano. Ao invés da enciclopédica minúcia descritiva, o viajante unamuniano sublinha as suas sensações através da pulverização do edifício em cores, luzes, formas, numa estrutura técnico-compositiva que conduz o leitor ao ensinamento da visão. Sob essa lógica, a monumentalidade pode ser equiparada a pintura de um quadro natural, ou

mesmo de um homem, pois nivela-se pelo primado da ordem de servir não só a um viajante intelectual, e sim a qualquer um interessado, e mesmo herdeiro e dono da terra que a sustenta.

Evidentemente, esse princípio estético se aproxima da crítica que os românticos portugueses faziam a faustosidade de determinadas correntes conceituais vincadas na história do país. A perda de identidade provida pelo culto do belo ressoa no relato unamuniano em sua passagem por Braga: «No se puede caer más bajo em arquitectura de lo que caímos después que el marqués de Pombal nos tradujo en vulgar y arrastrada prosa los rococós de Luis XV» e relembra Garrett: «Y esto es hoy más verdad aún que cuando hace sessenta y cinco años lo escribió el famoso vizconde.» (Unamuno, 1930: 84).

Em suma, a lição do viajante unamuniano acerca do olhar pouco se debruça na exposição monumental grandiloquente característica dos guias de turismo. Mesmo quando adentra-se pelas portas de um edifício histórico, a sua lente verte-se ao detalhe apreendido, ao enigma incrustado nas entrelinhas visuais a sugerir alguma hipótese adormecida, como no túmulo do arcebispo D. Gonçalo Pereira, avô do ilustre Nuno Álvares Pereira, na Capela da Glória, Sé de Braga. Lida a pomposa placa que enumera os seus feitos, arremata-se a informação com um «et cetera», «Después de haber dado al mundo ese neto del cual proceden reyes o reinas de los reinos de Europa, ¿que significa el misterioso etcétera? » (Unamuno, 1930: 85).

No mesmo sentido poderíamos destacar a visita a casa do poeta Teixeira de Pascoaes, onde pulula aos olhos de Unamuno todo o significado de uma obra poética desvelada pelo detalhe de uma janela: «Me he asomado a aquella santa ventana – minha santa janella – donde el poeta medita y dice adiós al sol, y habla al viento, y saluda a la aurora, y lee en el infinito; me he asomado con él a aquella ventana, a beber con los ojos el agua del Tâmega » (Unamuno, 1930: 25). Essa situação também nos oferece outra reflexão relacionada a alteridade, ao processo de intercâmbio de olhares, de posicionar-se no espaço do Outro e por ele perceber algo de si. Sentado na praça, o viajante observa a cidade e interroga mentalmente as pessoas, imaginando-as:

¿Y quién será aquella señora joven, rubia, la del sombrerito de la cinta azul? [...] ¿Y aquel señor anciano, de aspecto patriarcal, el de la sotabarba blanca y el sombrero de paja negro? [...] Ahora se levanta, adelantándose a aquellas dos señoras [...] y com un noble gesto les ofrece asiento. [...] Y ellos, a su vez, serán a decirse: ¿quién será esse señor de las gafas y el chaleco cerrado, con facha de extranjero en todas partes, que toma notas en un cadernito? (Unamuno, 1930: 90-91).

Essa atitude descompromissada com o tempo, esse deambular errante, «¡Qué encanto este de recorrer a la ventura calles por una ciudad que no se conoce! Perderse y volver al mismo sitio, descubrir que este callejón lleva a aquella plazuela que ya vimos, satisfacer así a poca costa el instinto del descubridor de nuevas tierras.» (Unamuno, 1930: 86), o exercício de apreender a realidade conforme essa posição nos leva a pensar na figura do *flâneur*. Jacinta Matos, na esteira de Walter Benjamin, mas no contexto dos relatos de viagens contemporâneos, relaciona-o à descoberta do espaço urbano, desejoso de uma captação totalizante e positivista da nova conjuntura cidadina dos fins do século XIX e início do XX, e delimita o seu tempo histórico de intervenção conforme uma ruptura de paradigmas: «com a gradual desvalorização das concepções eufóricas de orientação positivista sobre a relação do sujeito com a realidade circundante, iremos assistir a um questionar tanto do estatuto da consciência observadora desse real como da natureza do seu objecto de observação.» (Matos, 1995: 140). Dessa forma, determinadas posições apreensivas de Unamuno podem ser inscritas nos limites de uma mundividência ainda residual das grandes revoluções econômicas da virada do século passado.

Em síntese, pela didática poética visual do texto, pelo timbre social acentuado nos contornos de um corpo coletivo a construir a História e, sobretudo, pelas posições de um viajante autoral, procuramos destacar alguns elementos do projeto andarilho unamuniano relacionado a tipologia genérica da literatura de viagens. Tais relações podem ser feitas a partir de estudos temáticos, técnico-compositivos ou, como sugere Jean-Claude Rebaté: «Es como si Unamuno quisiera, por mimetismo, recuperar la tradición de los famosos viajeros ibéricos, la de los pícaros, de las religiosas teresianas, de los guerreros a la conquista de nuevos espacios.» (Rebaté, 2004: 94). Contudo, o seu viajar pode ser lido também como uma «ansia de pervivência», de estar presente em todos os lugares e assim supor-se, de alguma maneira, ser imortal, “unamunocentricamente”, se nos é permitida uma corruptela do termo «unamunocentrismo» discutido por Ramón Llorens García (cf. 1991: 54). Não tão pretensioso é, nesse sentido, o nosso próximo viajante: Raul Brandão.

1.2. Raul Brandão

Avancemos a nossa leitura rumo a *As Ilhas Desconhecidas*³³, de Raul Brandão. Redigido a partir de um formato diarístico desproporcionado, fazendo-nos lembrar a *Carta de*

³³ Utilizaremos a edição publicada pela Perspectivas e Realidades, Lisboa, 1988, pref. e notas de Pedro da Silveira.

Caminha, por exemplo, dias e horas se estendem e se comprimem, sístole e diástole de uma viagem sentimental pelos arquipélagos dos Açores e da Madeira, descrita pelos limites intersemióticos de uma imagética textual, sensorial, sinestésica. Melhor seria compreendê-la a partir de uma escala gradativa: da segura de dados estatísticos, para a abstração embebida de sonho e devaneio; corpo costurado paradoxalmente pela intenção de realidade: «Este livro é feito com notas de viagem, quase sem retoques. Apenas ampliei um ou outro quadro, procurando sempre não tirar a frescura às primeiras impressões.» (Brandão, 1988: 13).

A nossa análise se centrará na representação dos tópicos de viagem segundo a poética brandoniana, baseada na imersão do sujeito perceptivo no objeto percebido. Do cidadão à sua comunidade, dos meios de trabalho ao impacto do turismo, da diluição da paisagem num lirismo pungente e, sobretudo, no estatuto do autor/narrador, destrincharemos, pois, aquilo que julgamos ser somatório a uma compreensão global do gênero da literatura de viagens.

Algumas imagens acumulam-se em sua retina: «Vejo passar nas estradas esta gente afadigada, as raparigas com a lata de leite, os homens que regressam do trabalho de chapéu de aba larga, jaleco e varapau, as moças que vêm da fonte [...]» (Brandão, 1988: 58), mas o registro é insuficiente, haverá sempre de faltar um detalhe, uma conjuntura. António de Almeida Moreira, retomando António Machado Pires, fala-nos sobre uma «reação antipositivista» (Moreira, 2005: 12) na obra brandoniana, num caminho que o levará ao espaço do imaginário, do sonho: «Abstracção e sonho. Porque neste amanhecer perpétuo a gente sonha mais do que vê.» (Brandão, 1988: 21). Muito do que origina esse desenlace parte do jogo de perspectivas do olhar do viajante, culminando nas infinitesimais possibilidades representativas da realidade.

Vejamos a construção da paisagem. Por um complexo processo descritivo, multimodal em seu desenho, Raul Brandão apropria-se de uma variabilidade técnico-compositiva irmanada com manifestações interartísticas no que tange, por exemplo, a segmentação por via de planos de imagem: «Tenho diante de mim dois morros espessos, um mais próximo, recortando o negrume no céu doirado, e o outro ao fundo, todo roxo e picado de luzinhas como se lhe tivessem soprado faúlhas que se pegam e reluzem.» (Brandão, 1988: 17). Nesse jogo, acentuam-se por vezes o esfoliamento, a nitidez focal: «Já o primeiro plano está roxo, o segundo é uma mancha enorme e indecisa» (Brandão, 1988: 17).

Dependendo da posição do sujeito observador, a representação pode esvaír-se pela fugacidade, pela imprecisão de contornos alterados pela situação da observação, como acontece através dos meios de transporte:

Um grande panorama que desfila diante de mim à medida que o barco avança. Às vezes a crosta amarela entreabre-se e pelo rasgão brutal da parede lisa (Fajã do Conde) vê-se um cantinho rústico que faz cismar... ora são os socalcos cavados no paredão temeroso, ora são morros inclinados que ameaçam desabar, ora a imensa muralha violácea sobe a prumo até ao céu (e vacas minúsculas pastam lá em cima à beira do abismo). (Brandão, 1988: 47).

Contudo, percebe-se a centralidade nevrálgica das cores na composição desse relato, ora abrasando o detalhe em destaque, ora esmaecendo a sua materialidade. Por vezes, adquire um carácter substantivo e torna-se o próprio objeto observado: «O branco-gris transe de roxo, deixando as sombras desmaiadas; o branco-branco amarelece e logo se queda arrependido, o azul distingue um pouco sobre o ar, e lá para os fundos os verdes diluídos estremecem duvidosos da cor que hão-de tomar – azul ou roxo.» (Brandão, 1988: 21).

N' *As Ilhas Desconhecidas* dá-se pouca referência acerca do património monumental insular. Mesmo o conceito de arquitetura recorrentemente é empregado na descrição paisagística: «Montanhas cada vez maiores e de certa altura para cima e despidas de vegetação, só arquitectura e tragédia.» (Brandão, 1988: 74). Nesse sentido, a concepção de ruína é apropriada de maneira diversa, de pendor orgânico, resultante da mutabilidade da vida, evidente no seguinte excerto em relação a um jardim:

A falta do dono sente-se no desalinho, nas ervas, no museo que invadiu o jardim, na melancolia das coisas solitárias. Mas eu gosto mais disto assim... palpo a fragilidade dos nossos actos, sinto a tristeza da vida efêmera, parece-me que todo este jardim de camélias se transformou num cemitério de camélias onde se enterrou o sonho do poeta. (Brandão, 1988: 60).³⁴

A temática da paisagem também se desvela no *tópos* do Paraíso terreal, de fluida sugestão ao longo da história dos relatos de viagens. Resgatando a leitura espiritualizada dos antigos peregrinos, vemos em Raul Brandão a semantização cristã através do vetor da altura, muitas vezes como ponto de chegada do sentimento do absoluto: «E na minha frente o grande anfiteatro verde dos montes ergue-se como um altar até ao céu.» (Brandão, 1988: 17), «No meio da ilha, o Pico, envolto no seu manto cinzento, assume a majestade do monte onde Deus falou a Moisés.» (Brandão, 1988: 24).

Com efeito, a plenitude é resultante do pacto estabelecido pelo viajante com o espaço

³⁴ Mesmo considerando a insuficiência da argumentação, não podemos deixar de aproximar esse excerto à passagem de Miguel de Unamuno no Bom Jesus do Monte e a camélia como síntese da saudade portuguesa. Vide *supra* p. 60.

inspecionado, numa relação telúrica e sensual, conforme o que já foi explicado em relação a cronotopia conservadora. A feminização da paisagem pela via erótica e maternal salienta essa hipótese: «Sempre enevoada e fresca, húmida, como aquele monte voluptuoso ao fundo, é uma paisagem casta, que se oculta e revela, uma paisagem feminina no momento único em que se desnuda com pudor.» (Brandão, 1988: 44), «Por isso aquele grande monte voluptuoso se me afigura simbólico, é um seio que se tumifica: o bico apontando para o céu escorre um jorro perene de leite.» (Brandão, 1988: 45).

Talvez devêssemos pensar nesse pacto não só como diálogo, mas sim, como unificação, como observa n'*As Ilhas Desconhecidas* Maria Teresa Nascimento: «o corpo do sujeito que percepção passa a fazer parte integrante do objecto que descreve.» (Nascimento, 1997: 489). Esse «exercício do subjectivo» salientado pela autora abre-nos o caminho para a aproximação do conceito de Ser desenvolvido por Maurice Merleau-Ponty em *O Olho e o Espírito* (1961)³⁵:

É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que frequentam, que frequento, com os quais frequento um único Ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. (Merleau-Ponty, 2004: 14-15).

Segundo a sua teoria, a observação empírica deveria resultar de uma fusão sensível com o objeto percebido, frequentando-o, habitando-o, promovendo-o a parte integrante de si, culminando assim na completude do Ser: «Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe.» (Merleau-Ponty, 2004: 18). Sobretudo, Merleau-Ponty estrutura o seu raciocínio na desconstrução do método científico que «manipula» o experimento a partir da opacidade do distanciamento: «É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida.» (Merleau-Ponty, 2004: 14).

Sem dúvida, a compreensão da poética brandoniana passa por essas sinalizações. O estado do viajante é flexível, desdobrável, camaleônico na absorção da situação circundante: «A frescura que nos trespassa torna-nos também etéreos» (Brandão, 1988: 17), «À noite não posso dormir; estou encharcado de azul.» (Brandão, 1988: 65). Entretanto, decorre desses

³⁵ Consultamos a tradução brasileira da Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2004. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira.

exercícios subjetivos alguma turbidez sentimental, «Sento-me na rua onde cresce a malva vidrada ao lada da salsa. Há por aí abóboras e flores, milho e hortenses e um banquinho de pedra onde se ouve água correr. É um pingo, mas enche-me de saudade...» (Brandão, 1988: 22), espécie de amálgama de vaguidade e desolação, índice também da errância basilar da sua proposta de viagem: «Sou aquele fragmento de tábua que as ondas levam sem destino, sempre no mesmo negrume, no mesmo movimento perpétuo e inútil.» (Brandão, 1988: 18).

N' *As Ilhas Desconhecidas*, a apreensão da realidade é complexa pela ruptura do referente a partir de uma ordem sinestésica: «Não distingo já o som da cor, o som da luz: tudo se funde no ruído de lágrimas que caem devagarinho no chão.» (Brandão, 1988: 55). Nesse sentido, devemos atentar também a alguns aspectos técnico-compositivos do texto ou a subversão do discurso descritivo, do inventário botânico, zoológico ou toponímico, a partir de uma musicalidade paralela a exposição. Por outras palavras, Raul Brandão procura a sonoridade resultante da acumulação lexical, num lirismo fecundado na cotidianidade dos habitantes: «A Ribeira Funda, a da Fazenda, a Seca, a Grande, entre a Fajãzinha e a Fajã Grande, a de Ponte Delgada, a do Cascalho, a Ribeira da Cruz, a Ribeira da Silva, a do Pomar, a de Barqueiros, e ainda outros veios que dão à ilha uma verdura constante e uma voz de oiro.» (Brandão, 1988: 50).

e produzem este leite perfumado, que não me canso de beber e que sabe a todas as ervas rasteras que cobrem o chão como um tapete, e que os pastores designam uma a uma pelo nome: sabem ao trevo enamorado de três folhinhas esguias em cada ponta, ao guedilhão, ao azevém, ao feno, à solda de florinhas amarelas, à mão-furada, à lia-vaca, à lia-vaquinha, à milhã, à erva estrelinha de flores brancas. (Brandão, 1988: 28).

A reflexão anterior nos conduz a uma outra faceta importante d'*As Ilhas Desconhecidas*: a relação do viajante com a comunidade visitada. Cada ilha concentra características particulares, da conjuntura anticivilizacional do Corvo à colonização turística da Madeira, a paleta multitonal vanguardista de Raul Brandão vai deixando os seus registos, as suas impressões e, em certa medida, a sua denúncia. Se, como vimos, a paisagem descrita resulta de uma polinização de cores, da ressemantização simbólica, no mesmo sentido encontramos o indivíduo interceptado, brutalmente contorcido pelo plano estético: «Olho para aquelas mãos enormes e duras apoiadas nos cajados, para as barbas de madeira, para as fisionomias abertas a escopro por um escultor de génio que não chegou a concluí-las, e tenho a ideia de que já vi isto nos altares ou nos presépios.» (Brandão, 1988: 30).

O discurso descritivo é alinhado por vias abstratas, mas não perde o seu caráter formal

de relato de viagens. Os tópicos aparecem com nitidez e o pacto com a realidade continua a ser indiscutível. Apenas se conjuga a eles a subjetividade de um olhar visceral, maravilhante. Nesse sentido, um tema como a tradição popular é retratado nas margens do absurdo, veja-se a festa de S. Marcos e a sua atmosfera mística profana, onde vivos dançam aos passos dos mortos, e incorporam uma aura mágica, segundo o viajante: «Vejo nos olhos daquele diabo gordo uma claridade que não é do vinho... » (Brandão, 1988: 70). A morte, sobretudo, ronda a prosa corriqueira e não poderia deixar de ser registrada em seus íntimos ritos: «desde que a criatura agoniza, não se acende mais o lume nem se bebe mais água, que se despeja dos cântaros, para que a alma não se creste nem se possa banhar nos potes...» (Brandão, 1988: 50).

A tinta de Raul Brandão espetaculariza até mesmo os diálogos. Em especial destacamos um, ocorrido no dia 23 de junho, com populares da ilha do Corvo, centralizado na figura do «senhor Manuel». Há toda uma teatralidade na construção da cena, detalhando a posição das personagens e das figurantes, a incidência da luz, «A luz é escassa: ficam à frente o Hilário, o cabo-do-mar, uma ou outra mulher e, ocultas na sombra, fisionomias que, quando se aproxima da candeia, ressaltam cheias de relevo e carácter» (Brandão, 1988: 36). Mais do que isso, esses vultos imprecisos acabam por ter uma função semelhante a de um coro grego, reforçando em canto determinadas sentenças da história contada pela figura principal do diálogo, o senhor Manuel, «Muita fome! muita fome! - dizem todos os do escuro.» (Brandão, 1988: 37).

Continuemos pela prosa da ilha do Corvo para avançarmos em direção a questões referentes a organização comunitária levantadas pelo autor em seu relato. A nossa linha de raciocínio visa entender essa problemática a partir do conflito entre a civilização e o primitivismo, conforme demonstraremos nas próximas linhas. Para isso, partimos da leitura do seguinte excerto:

Não há mercado nem estalagem. Não há médico, nem botica, nem cadeia. As portas não tem chave. Não há ricos nem há pobres, e neste mundo isolado tanto faz ser rico como pobre [...] ninguém se sujeita a servir – mas todos os vizinhos se ajudam. [...] Se um adoecer, os outros lavram-lhe as terras. (Brandão, 1988: 28).

A vivência pré-industrial da ilha do Corvo é apresentada com ênfase no seu caráter coletivista, desierarquizado, revertido na dignidade e autonomia das pessoas que, por esse sistema, se respeitam mutuamente, como viventes de um Paraíso ainda impoluto do pecado capital – lembrando-nos os primeiros filhos de Adão observados por Pero Vaz de Caminha.

Ao longo do texto, Raul Brandão articula hipóteses acerca do bem-sucedido: «É talvez da raça, da vida isolada e simples, do trabalho e do contacto permanente com o mar e a terra» (Brandão, 1988: 87), chegando a conclusão de que «toda civilização é um produto de dor.» (Brandão, 1988: 32).

No entanto, o inquieto observador questiona-se. A perfeição desvelada, fruto da abnegação civilizacional, gera um ruído sensível, gradativo: «subordinar-se, obedecer, não discutir... apesar da beleza do sacrifício, falta aqui alguma coisa» (Brandão, 1988: 32). Em seu percurso, contata outras comunidades, como a do Pico, e a perfeição então revela a sua outra face, o isolamento: «Nalgumas destas aldeias denegridas vive-se como há trezentos anos, com meia dúzia de ideias e um padre, com os sentimentos do passado e um padre.» (Brandão, 1988: 74). O viajante lamenta, já se compõe um quadro entristecido: «Vejo às janelas, por dentro das vidraças, fisionomias tristes de velhos que estão desde que se conhecem à espera de quem passa – e não passa ninguém. [...] Visitei uma senhora de idade que nunca saiu de casa e até a paisagem da ilha desconhece.» (Brandão, 1988: 45).

Em suma, a civilização e o primitivismo, se o podemos nomear dessa maneira, embatem-se num jogo dialético, talvez melhor entendido como dicotômico por representar contrastes inconclusivos que gradativamente recrudescem a melancolia do viajante. Para melhor entendermos o primeiro peso dessa balança, ou dessa muralha, vejamos o desenho do arquipélago da Madeira e a degradação identitária culminada pela extrapolação da indústria do turismo. Ao contrário da ilha do Corvo que preservava a sua cultura pela negação das vias de acesso externas: «No Corvo não há estradas – nem eles as querem.» (Brandão, 1988: 34), na Madeira, toda infraestruturas se baseia na adaptação da região ao acolhimento do estrangeiro, transformando-se numa grande estalagem: «Letreiros em inglês, tabuletas em inglês e tudo preparado e maquinado para inglês ver e abrir a bolsa.» (Brandão, 1988: 130).

Resulta desse cenário a descaracterização da identidade insular, ou a subordinação da cultura local às exigências da demanda turística. A mais impactante consequência incide sobre a qualidade laboral e a corrosiva distração do vazio de um povo com alicerces históricos e identitários perdidos: «Vejamos, porém, o cenário pelo lado de trás... turismo, álcool e açúcar têm degradado o povo e enriquecido alguns felizes da terra. O homem do Funchal, em contacto com o progresso, transformou-se em hoteleiro, engraxador, *chauffeur*», e remata, com evidente eco garrettiano: «E pergunto a mim mesmo o que lucrou com a civilização o habitante da cidade e o vilão. Lucraram os negócios e os hoteleiros, afundam-se todos os

outros numa abjeção que tem aumentado sempre.»³⁶ (Brandão, 1988: 131).

De toda forma, subjaz a esses extremismos uma nesga de luz por onde Raul Brandão se infiltrará para só assim conseguir delinear o caráter difuso do cidadão insular português n' *As Ilhas Desconhecidas*. E aqui poderíamos novamente aproximar Almeida Garrett e as suas *Viagens*, retomando o resgate histórico como paradigma da identidade nacional. No entanto, ao invés da lição da pedra, os apontamentos serão tomados a partir das ondas do mar. Concluiremos a nossa abordagem do autor sob a semântica desse símbolo.

As relações do homem com o mar n' *As Ilhas Desconhecidas* instauram-se pelo entrelaçamento de dois elementos: o trabalho e a historicidade. Há uma ordem cíclica nessa conjunção, uma dominante genética que se adapta e persiste desde os primeiros portugueses que por portugueses se chamaram. Por essa lógica, Raul Brandão sublinhará a sede de aventura, a coragem, o desejo de dominar a Natureza na esperança de uma vida melhor, contida agora nos olhos do emigrante açoriano rumo às minas de ouro da Califórnia – ainda o Novo Mundo -, ou à pesca da baleia no Oriente: «Vejo pelos olhos dos emigrantes o rancho, a vida livre a galope na planície sem fim, e quadros que já não existem: o espetáculo alucinante do fogo que prepara a terra para receber o primeiro grão.» (Brandão, 1988: 90).

Os ecos do passado são resíduos da memória coletiva que encontram na literatura o seu principal santuário. O relato brandoniano procura pertencer, habitar, frequentar – como diria Merleau-Ponty – o olhar dos antigos navegadores através da intertextualidade. Vê-se na *mirabilia* translúcida de uma natureza estranha: «Pelos largas avenidas do oceano bóiam monstros com crânio humano e cabelos que são tentáculos» (Brandão, 1988: 115), ou na arquitetura flagelante de uma *História Trágico-Marítima* pela prosa do velho pescador:

- Estávamos à cavala fresca. Tínhamos a luz acesa e estávamos na lida de aviar o peixe, quando veio um navio arriba da gente, bateu na proa e agarrou-nos o ferri. Quebrou-nos o pica-peixe. E fomos para descaldear o ferro e desviar-nos... E vimos outro navio correndo à proa, que mareou para outra banda. Já nos faltava comida. Içámos uma bandeira a meio mastro, mas a galera... (Brandão, 1988: 89).

Sobretudo, e ficamos com essa última imagem, as relações do homem com o mar, a imersão completa do sujeito na Natureza, dá-se pelo ato da pesca da baleia. Brutal em sua descrição, a condição selvagem derivada da necessidade, da coragem histórica, da força coletiva enredam o indivíduo em matéria viscosa, «até a alma» repleto de gordura animal

³⁶ «E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico?» (Garrett, 2010: 109).

nessa dramática narrativa do triunfo sobre as águas: «do corpo, dos pulmões, do coração, saem jorros de sangue. Vomita. Encarniçam-se os homens. Então aquela grande massa oscila, adorna e morre numa pasta de sangue...» (Brandão, 1988: 85).

Dadas as principais linhas de força do relato brandoniano em sintonia com as diretrizes genológicas da literatura de viagens, a nossa análise segue o seu curso pelo panorama literário português e estabelece terreno alguns anos à frente. Como tópico final do presente capítulo, situamo-nos num cenário político conturbado, ideologicamente perigoso: o salazarismo. Toda a simbologia construtora da identidade nacional reverte-se agora num devaneio mítico a justificar a neocolonização africana sob a égide de uma difusa grandeza imperial, cujo negativo se turva pela ordem da violência institucional e do massivo fluxo emigratório. Ainda é preciso entender a terra, e é sob a lente do *Portugal* de Miguel Torga que nos guiaremos.

1.3. Miguel Torga

A viagem de Miguel Torga é caleidoscópica. Restrita ao Portugal continental, à exceção das Berlengas, a organização dos catorze capítulos ensaísticos, mais o poema inicial intitulado “Pátria”, respeita uma trajetória de norte a sul por um território revisto, redescoberto, recriado a partir da subjetividade do viajante. Poderíamos entender *Portugal*³⁷ a partir do pressuposto da transcronotopia³⁸, por se embasar em paradigmas conservadores, no que tange a imersão do indivíduo com a terra; realistas, por aguçar a crítica social a favor dos desfavorecidos; e autobiográficos, sendo a leitura do espaço através dos fios memorialísticos de um sujeito a procura de si através da escrita.

Já nesses versos prefaciais sob o título de “Pátria” (Torga 1986, 7) encontram-se algumas chaves de leitura do relato. O conhecimento institucional promovido pela «mestra palmatória» escolar já se perdeu pelas linhas da sua memória e, «hoje», o eu-lírico, articulado em primeira pessoa do singular, sabe «apenas gostar/ duma nesga de terra/ debruada de mar.». Sendo assim, *Portugal* se assume pela experimentação fenomenológica do espaço, assente na impressão de um sujeito a construir um território internalizado em si, sem com isso abdicar da referencialidade do real, muito menos do contexto social no qual se insere. Vejamos, então, como se projetam do ponto de vista técnico-compositivo algumas das diretrizes apontadas no que tange aos métodos utilizados pelo viajante em sua vereda.

³⁷ . Utilizaremos a 5ª edição publicada pela Coimbra, Ed. Coimbra, 1986.

³⁸ *Vide supra* p. 56.

Atentemo-nos ao seguinte excerto: «Felizmente que os poetas, como os ciganos, são a vergonha do consenso universal. Nunca se demoram em cada terra senão o tempo suficiente para colherem nela o fruto mais doirado. Foi o que fiz. Roubei uma maçã da cesta votiva da Fonte do Ídolo e abalei.» (Torga, 1986: 15). Essa passagem por Braga ilustra parte dos procedimentos tomados pelo viajante, maximizando determinados pontos de interesse em prol de uma fluidez narrativa. «Beja tem sua torre de mármore, com uma tribuna para ver meio Portugal; Portalegre os seus palácios barrocos, para encher de solidão; Elvas o seu aqueduto de sede arqueada e a sua feiura para meter medo aos Espanhóis» (Torga, 1986: 124-125).

Sobretudo, a amplitude da forma como se viaja só pode ser compreendida a partir de uma análise macroestrutural dos seus capítulos. Como um caleidoscópio, vemos “O Minho” fugaz, fugidio, aversivo pela maceração doutrinal de um bucolismo patriótico que Torga não corrobora – como melhor explicaremos adiante; vemos também, contrastivamente, Trás-os-Montes, “Um reino maravilhoso”, circunscrito no coração do poeta, mais apresentado do que descoberto. Pela via memorialística delinea-se o “O Porto” e as metamorfoses impressionantes de um sujeito ao longo da sua vida; já pelo “O Doiro” quem viaja é o rio, através da luta titânica entre a pedra e a água; da água também se constrói “Lisboa”, debruçada sobre o Tejo a contemplar a imagem de si, ao fundo, como um império submerso; império esse ainda embrionário sobre “As Berlengas”, «vejo-as sempre como a primeira estação da longa via-sacra que tivemos de percorrer através do grande Oceano.» (Torga, 1986: 101). Se a viagem também é retrospectiva, “Sagres” contém a síntese de um povo e a lição preservada nos limites da terra; mesmo que também se viaje sem destino, pelo signo da indiferença, do alheamento turístico proporcionado pelo “O Algarve”.

Sem dúvida, falamos das vicissitudes do olhar. O projeto torguiano dissemina a necessidade da experimentação para se reconhecer perante a sua coletividade portuguesa, vide a lição da terra beirã: «somente quem a passeia, a quem a namora numa paixão presente e esforçada, abre o coração e os tesouros.» (Torga, 1986: 82). Todo o encanto está invólucro de enigma, saber olhar é desvendar os seus mistérios, porque, às vezes, «tudo é neutro como as pedras da serra, a que é preciso descobrir beleza na coesão dos átomos e na serenidade com que assentam no chão» (Torga, 1986: 81). Com efeito, o que se coloca é um contraponto a atividade turística, uma intervenção incisiva no sonambulismo viajante: «Uma lei pública devia forçá-lo a entrar na cidade a desoras, numa noite de luar. E, sem guia, mandá-lo deambular ao acaso.» (Torga, 1986: 125).

O que dissemos vai ao encontro da análise feita por Isabel Fidalgo Mateus acerca da

temática de viagem na obra de Miguel Torga. Como propõe a autora, toda a sua produção, nesse sentido, parte por três fundamentais linhas de força: «o intervencionismo social do poeta, a não distinção entre o local e o universal e a autorreflexibilidade crítico-social.» (Mateus, 2007: 44). Tendo em vista essa colocação, podemos, portanto, agregar ao tópico anterior a sua dimensão contrastiva, o Portugal comumente ilustrado no qual o autor digladiava e intervém pela tinta do seu relato. Tal reflexão nos conduzirá ao segundo ponto abordado por Mateus, a busca por uma universalidade, de razão telúrica, assunto que será devidamente elucidado. Por ora, vejamos a corrosão simbólica identitária denunciada em *Portugal*.

Qual é a dimensão da pátria? Quais os seus pilares indissociáveis? Para começar, a partir de quando se tangencia o seu início? «Um momento social asado, o desvairo duma mãe, a ambição dum príncipe, a fidelidade dum aio, e eis uma nação que surge contra todas as forças que querem fazer da terra um descampado colectivo.» (Torga, 1986: 10). Propagado o mito da criação, explica-se o porquê do viajante passar batido pela região minhota: «Mas quem poderia vislumbrar uma grandeza humana e telúrica soterrada por tanta parra sulfatada?» (Torga, 1986: 17). É contra as artificialidades que escondem as verdadeiras motivações políticas e econômicas que o olhar torguiano se arma.

E artificialidades são tantas. Eça de Queirós já debochava dessa afetação nas palavras de um ilustre conselheiro Acácio, retomadas por Torga na visão sobre Coimbra: «Reclinada molemente na sua verdejante colina, como odalisca em seus aposentos» (Torga, 1986: 85). Por Portugal pululam os sinais de um pérfido celebratório, «Desembarca-se em S. Bento, olham-se aqueles painéis que são uma das tantas provas da miopia nacional.» (Torga, 1986: 66), que seria mais verossímil se fossem todos elevados numa terra paralela, possivelmente no seio da Estremadura, como sugere o autor: «Teriam grandes motivos poéticos e humanos à mão de semear, como a vida dos pescadores de Nazaré, as peregrinações a Fátima, [...] sem falar no clássico manancial de Aljubarrota, assunto que nunca mais acaba.» e remata, pousando o devaneio na substância chã da realidade: «Todas as condições, como se vê, para que outro apogeu da nossa cultura surgisse das margas onde ela afinal tem as raízes.» (Torga, 1986: 96-97).

A construção identitária pela perspectiva de Miguel Torga direciona-se ao âmago da terra, impoluta dos meandros políticos advindos das classes dominadoras ao longo da História. Portugal, segundo a sua concepção, é a amálgama de culturas, de fileiras de comunidades exemplarmente demarcadas em cidades como Évora: «Mas porque nela se documenta inteiramente a gênese do que somos, o que temos de lusitanos, de latinos, de

árabes e de cristãos, e se encontra registrado dentro dos seus muros o caminho saibroso da nossa cultura» (Torga, 1986: 125). Os limites territoriais, resultado de conluíus históricos, pouco o explicam, e por esse viés se retoma um certo iberismo ideológico, simbolizado na seguinte metáfora: «E é o Doiro, essa artéria que do coração da Ibéria lhe vem trazer o sangue, que o fecunda de nova seiva.» (Torga, 1986: 56).

Mais do que isso, todas as linhas de força do *Portugal* desaguam, como bem colocou Isabel Fidalgo Mateus, na universalidade na qual o local comparticipa. Dessa maneira, os traços identitários da nação são providos pela característica da terra, da Natureza que a acolhe. Para explicarmos melhor essa colocação, dividiremos a seguinte reflexão a partir de duas etapas: a aragem do campo e a sua posterior colheita, ou seja, continuaremos por identificar a composição do cenário para depois delinear o homem que dele resulta.

Apropriando-se do mote do Paraíso terreal, Torga aproxima a semântica da paisagem ao princípio da Criação, como na descrição da Serra Amarela: «Um mundo de primária beleza, de inviolada intimidade, que ora fugia esquivo pelas brenhas, tímido e secreto, ora sorria dum postigo, acolhedor e fraterno.» (Torga, 1986: 21) e mais elucidativamente no seguinte exemplo: «Mas a terra alentejana pode contemplar-se ainda no estado original, virgem, exposta e aberta. [...] O corpo, ali, pode ainda tocar o barro de que Deus o criou.» (Torga, 1986: 122).

No entanto, a condição da Natureza é resultante de forças antagônicas, sofrimento e alegria, dor e redenção, morte e vida. Vê-se, a partir disso, como a poética torguiana enleva-se nas situações aparentemente corriqueiras e descobre o lirismo brutal dos pequenos atos:

Só em Novembro as agita uma inquietação funda, dolorosa, que as faz lançar ao chão lágrimas que são ouriços. Abrindo-as, essas lágrimas eriçadas de espinhos deixam ver numa cama fofa a maravilha singular de que falo, tão desafectada que até no próprio nome é doce e modesta – a castanha. (Torga, 1986: 33).

«Um mundo! um nunca acabar de terra grossa, fragosa, bravia, que tanto se levanta a pino num ímpeto de subir ao céu, como se afunda nuns abismos de angústia, não se sabe por que telúrica contrição.» (Torga, 1986: 30). A paisagem é a luta constante dos sentidos, é o Alentejo: «o descampado dum sonho infinito e a realidade dum solo exausto.» (Torga, 1986: 120), o Douro: «Nenhum outro caudal nosso corre em leito mais duro, encontra obstáculos mais encarniçados, peleja mais arduamente em todo o caminho.» (Torga, 1986: 46), apenas para ilustrarmos alguns exemplos.

De fato, é imprescindível que a própria apreciação estética, como pretende ensinar

Miguel Torga, surja da compreensão desse embate cosmológico, e não de uma mera impressão decorativa: «a própria beleza deve ser entendida. [...] É compreender toda a significação da tragédia, desde a tentação do cenário, à condenação de Prometeu, ao clamor do coro.» (Torga, 1986: 46). Poderíamos levar essa discussão à temática dos monumentos, entretanto, áridos seriam os exemplos. Não se nota nenhuma descrição realmente significativa e a melhor imagem que conseguiríamos expor é a de um viajante enjaulado, de asas podadas perante o céu do horizonte: «E o mesmo se diz da tela natural que a vista abrange do Convento de Cristo, que parece coada pela grelha da grande janela inspirada.» (Torga, 1986: 99).

Dados esses parâmetros, podemos avançar agora ao retrato do indivíduo português assim como foi delineado por Miguel Torga em seu relato. Há uma certa trans-historicidade na sua apresentação, «Falava numa língua estranha, alheia ao *Diário de Notícias*, mas próxima do *Livro de Linhagens* do Conde de Barcelos.» (Torga, 1986: 21), uma concomitância de tempos ou o seu apagamento em função de uma nuclearidade incorruptível: «Um homem de pau e manta, a guardar um rebanho, - criatura ainda impoluta do pecado original, para quem a vida não é suplício nem degradação, mas um contínuo reencontro com a natureza.» (Torga, 1986: 83). Citemos mais um exemplo e com ele partamos para um seguinte aspecto: «E uma velha muito velha, desmemoriada como uma coruja das catacumbas, vigiava a porta do baluarte, a fiar o tempo. Era a pré-história ao natural, à espera da neta.» (Torga, 1986: 21).

Evidentemente, é a residual presença garrettiana que nos chama a atenção nesse último excerto. Para entendermos melhor a envergadura dessa aproximação, vejamos o comentário de Miguel Torga exposto numa conferência intitulada “Panorama da literatura portuguesa”, em 1955:

A lição de Garrett alarga-se e organiza-se, o passeio ameno pelo vale de Santarém, das Viagens na minha terra, estende-se ao exame dum Portugal em crise, indeciso entre a pureza bucólica dos campos e as tentações citadinas. Não é ainda o todo nacional polarizado em personagens simbólicas, decantado na retorta dum espírito universal. Mas é um começo decisivo. (Torga, 1969: 88).

Como frisamos ao longo da nossa análise, as *Viagens na Minha Terra* são um ponto de viragem para a compreensão dos relatos de viagens (para não dizer de toda literatura portuguesa, pois não nos cabe na presente dissertação), e isso se manifesta nas palavras de Miguel Torga, especialmente na direção da descoberta interiorizada, o «exame» de Portugal

através da cultura local, do indivíduo comum. «É um começo decisivo», mas «não é ainda o todo nacional [...] decantado na retorta dum espírito universal.». Justamente por isso que em *Portugal*, o Ribatejo não será visto pelos olhos verdes da Joaninha (cf. Torga, 1986: 105), e sim pela luta antagônica das forças naturais, como já mencionamos e ainda retomaremos.

Entretanto, não somente pelas pegadas garrettianas que o relato torguiano se alinha. Retomar os caminhos por outros trilhados é uma das artérias basilares da genologia da literatura de viagens, vereda imprescindível que aqui levará o viajante ao cerne da sua cultura, a extrair o sumo das suas raízes ao lado dos vultos da sua história coletiva, numa viagem profunda pelos limites da imaginação e da realidade, como se vê junto a Camilo Castelo Branco em Samardã:

Percorreu ao meu lado, sinistramente, cada compartimento da casa, reviu os desenhos do filho doido, anatematizou a lápis, numa das estantes, um volume d' *A Relíquia*, acompanhou-me ao patamar da escada, e esgalhou um rebento serôdio e agoirento da acácia do Jorge. (Torga, 1986: 13).

E, para além de outros exemplos, Miguel de Unamuno, retomando a sua passagem da camélia oferecida pela devota no Bom Jesus do Monte³⁹: «A retina perscrutadora do mocho biscainho soube encontrar entre a profusão de escadas, fontes, apóstolos, capelas, hotéis, esplanadas, miradoiros e lunetas de alcance a nota exacta e reveladora da alma subterrânea do português minhoto.» (Torga, 1986: 14). Contudo, essas intertextualidades são camadas intercaladas da projeção de uma «alma» portuguesa e, pelo engajamento cívico de Miguel Torga, retinam como substrato da autonomia do indivíduo perante imposições de qualquer ordem.

Elucidando esse ponto, vemos o tom militante, combativo, resguardado nos recônditos da coletividade e reafirmados nas palavras de Torga como lição para jamais ser esquecida: «Incapazes de uma obediência imposta de fora, os habitantes da terra apenas consideram naturais e legítimos os imperativos da própria consciência.» (Torga, 1986: 29). E retumba a voz do campesino sob a bandeira da liberdade: «-Para cá do Marão, mandam os que cá estão!...» (Torga, 1986: 28). Sobretudo, e atando as pontas da nossa explanação, tal legitimidade advém da condição umbilical do homem com a sua natureza, única entidade superior que se supera justamente por ser parte do mesmo todo, ou, em outras palavras, por romper hierarquias: «Foi a terra alentejana que fez o homem alentejano, e eu quero-lhe por isso. Porque o não degradou, proibindo-o de falar com alguém de chapéu na mão.» (Torga,

³⁹ Vide *supra* p. 60.

1986: 123). A simbiose é completa e inspira o lirismo torguiano de maneira arrebatadora: «Homens de uma só peça, inteiriços, altos e espadaúdos, que olham de frente e tem no rosto as mesmas rugas do chão.» (Torga, 1986: 36).

Por conseguinte, a representação do indivíduo se rejuvenescerá a partir de princípios naturais elementares, podendo até ser entendidos pela ótica da selvageria. É sintomática a descrição da corrida de touros, de alusão predatória e soberana da condição humana no ato da caça: «O seu colete encarnado é uma mancha quente de sangue e de alegria a atrair a fúria dos bisontes.», e remata atribuindo beleza à violenta cena: «E é bonito vê-la triunfar, dominar, e marcar a fera com a brasa da coragem que a venceu.» (Torga, 1986: 109).

Sintomática também é a representação do sexo no relato torguiano. Pela ótica visceral do ímpeto biológico, dispensa-se os volteios do pudor para atingir a desnuda manifestação do desejo, do rito, da necessidade, como vemos sob a saia da festa de S. João:

Nessa quente noite de verão, que a Igreja baldamente tentou arrefecer colocando-a no calendário do asceta, o Porto encarna sem disfarces cristãos o velho e sanguíneo Portugal, de bombo, ferrinhos e cavaquinho, a comer, a beber, a cantar, a dançar e a extravasar em sémen a sua alegria.

Repapoila, repapoila, repapoila,
e arroz doce na minha caçoila.

É selvagem, é brutal até, mas é sadio, é sincero, e é nosso! (Torga, 1986: 64-65).

Em síntese do que foi dito, faremos nossas as palavras de José Augusto Cardoso Bernardes cujo teor nos revela o modo com que a poética torguiana articula-se com a concepção antagônica das forças da Natureza na razão de compreender o Outro e também a si próprio.

A interpenetração entre o sensível e o inteligível implica ainda uma viagem aos abismos do homem, duplamente considerado na sua acepção angélica e na sua vertente sensitiva: do homem-outro, muitas vezes mas também do homem que habita em si próprio, cujas maravilhas e misérias há-de tentar descobrir até ao fim, em processo de angustiada autognose. É esse, por exemplo, o sentido do caldeamento entre pulsões sensitivas com a caça e o sexo, por um lado, e a elevação que conduz à poesia do outro. (Bernardes, 2007: 11-12).

Todas as nossas conclusões acerca dos relatos contemporâneos acabam por ser um jogo de palavras proferidos de uma mesma sentença: mostramos *como* determinado autor representou o seu país através de uma narrativa de viagens, enquadrada devidamente

conforme os parâmetros referenciais do gênero. Grifamos a conjunção “como” porque é justamente ela a razão da nossa pesquisa. Como enxergar o seu país? Pela pedra, pela paisagem, pelo mar? Como instaurar a sua identidade? Reis, políticos, heróis, anônimos? Como inscrevê-lo a partir de um tempo cronológico, vivido nos passos de um viajante, na imensidão da eternidade histórica?

Em Sagres termina a viagem de Miguel Torga. Com o mar no horizonte, a última lição sobre a terra, as conclusões possíveis, o balanço necessário para compreender a pátria que ali se encerra, ou se inicia: «Sagres é hoje um ímpeto parado, a seta indicadora dum rumo perdido, real e simbolicamente. [...] nenhum outro sítio tão azado para o português iniciar quotidianamente a grande façanha de renovação interior.» (Torga, 1986: 137-138). *Portugal*, como procuramos mostrar, é o resgate de uma genuinidade portuguesa, o substrato real de toda a fantasia que encharcou o imaginário coletivo ao longo do tempo: «Não podíamos dar Erasmos, nem Leonardos, nem Luteros, nem Galileus. Mas podíamos dar esforço, energia, heroicidade, ferocidade, curiosidade e obstinação.» (Torga, 1986: 138).

Em suma, ficamos com uma última imagem, um derradeiro contorno da construção identitária perspectivada por Miguel Torga acerca do seu país. Um olhar abrangente, trans-histórico, o compêndio que, sobretudo, a literatura de viagens portuguesa ajudou a descortinar:

O Velho do Restelo da epopeia, o melhor símbolo até hoje concebido do Portugal de courelas e ovelhas, vive ainda na pele do homem que nos nossos dias desce da Estrela, do Marão e da Peneda, pernoita na Mouraria, e amanhece com um travo a carne cosmopolita e venal, a fado, a volúpia de maresia e de Oriente. (Torga, 1986: 114).

Pelo olhar de três viajantes analisamos como a literatura de viagens reconfigurou os seus paradigmas no século XX, sem com isso se desvincular dos laços agregadores do gênero. No entanto, a nossa viagem, se assim podemos diminuir ou superestimar a presente dissertação, ainda prevê mais uma paragem, dividida em dois capítulos. Como um espelho a refletir e a distorcer, aprofundando mais que distorcendo, o próximo relato redimensiona o formato dos livros de viagens através de uma construção interdisciplinar, intermediática, exaustivamente tecida por um viajante perscrutador. Falamos, pois, da *Viagem a Portugal* (1981), de José Saramago, o nosso último viajante.

Viagem a Portugal: contornos e perspectivas

1. O problema do discurso descritivo

A literatura de viagens pode ser lida como um gênero literário marginal, situado nas fronteiras entre o esplendor da arte e o árido registro. Uma das razões possíveis para essa leitura depreciativa pode ter origem num problema histórico relacionado à compreensão do discurso descritivo na literatura. Historicamente visto como *ancilla narrationis*, ou serva da narração, o estudo de tal discurso comumente era turvado por uma ideia de adjacência, extensão estéril dos centros nevrálgicos da composição artística. Podemos observar essa linha de pensamento em críticos como Georg Lukács, precisamente no ensaio “Narrar ou descrever?” (1936)⁴⁰.

Tendo em vista a produção literária do fim do século XIX, a partir de nomes como o de Flaubert e Zola, Lukács defende a tese de que a ascensão do método descritivo é resultante de uma posição de isolamento dos escritores perante os problemas suscitados pela então conjuntura político-econômica:

A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível da humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo. (Lukács, 1965: 61).

Dessa forma, descrever a realidade era afastar-se do papel interventivo do sujeito social orquestrando apenas «um festival de fogos fátuos» (Lukács, 1965: 68), em contrapartida ao discurso narrativo que, segundo o crítico, organiza em sua operação a interação, a coparticipação junto ao objeto representado. Tal distanciamento, posto dessa maneira, culminaria no próprio questionamento desse tipo de texto como manifestação artística: «o fato de se perder a ligação (própria da narração) entre as coisas e a função que elas assumem em concretos acontecimentos humanos implica na perda de significação artística das coisas.» (Lukács, 1965: 66). Ceifadas as raízes que ligam o escritor à matéria

⁴⁰ Utilizamos a edição publicada pela editora Civilização Brasileira, trad. Leandro Konder, São Paulo, 1965.

vital, tudo se condensaria num apático retrato de costumes, frio feito as cifras do capital: «A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas» (Lukács, 1965: 69).

Não pelo viés político-ideológico, mas por uma ótica estrutural do texto, Philippe Hamon, no ensaio “O que é a descrição?” (1976) apontava, na matemática da sua teoria, para o papel limitado do discurso descritivo na literatura. Justificava tal posicionamento a partir da ideia de que nele as possibilidades representativas se restringiam não a pluralidade da vida, mas sim, as lindes do léxico: «Não é a complexidade do real que provoca a extensão (logo, o fechamento) da descrição, mas o fim do léxico disponível do autor, o esgotamento da ficha do *dossier* de trabalho, ou a intrusão da narrativa.» (Hamon, 1979: 71).

Como um inventário lexical, Hamon avaliava a operatividade do discurso descritivo conforme os mecanismos de «inclusão e semelhança», diferentemente da estrutura narrativa em que «correlação e diferença» agem em prol da expansão semântica textual. No entanto, o crítico não é ortodoxo ao atribuir à descrição uma função particular na arquitetura literária. Segundo a sua visão, ela é «o espaço indispensável onde se «põe em conversa», onde «armazena» a informação, onde se condensa e se redobra.» (Hamon, 1979: 81), prevendo assim um processo interdependente entre ambos os discursos.

Outra forma de compreender essa relação é a partir do conceito de «ilusão referencial» desenvolvido por Roland Barthes em “O efeito de real” (1968). A princípio, salienta o autor que durante o seu percurso académico nunca se ateu ao discurso descritivo para além de uma adjacência da narrativa. Contudo, frisava agora a qualidade de tal discurso em captar a realidade como um espelho e revigorá-la pela ordem da expressão literária, ou seja, um processo de ilusão referencial: «Suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação; com efeito, no preciso momento em que estes pormenores parecem notar directamente o real, eles não fazem mais, sem o dizerem, do que significá-lo.» (Barthes, 1987: 136).

De toda forma, há muito tempo a descrição provoca uma «inquietação sobre o estatuto do literário enquanto produção artística.» (Buescu, 1990: 23). Ao analisar essa inquietação, Helena Carvalhão Buescu evoca o ato perceptivo do sujeito observador como força motriz do processo descritivo, agregando-o assim definitivamente aos refinamentos criativos do campo artístico tão questionados anteriormente. Vejamos com mais atenção a sua tese.

Descrever é assumir um ponto de vista demarcado pelo local de enunciação, apreendendo a realidade exterior a partir do filtro da subjetividade, ou seja, das escolhas individuais: «Ora, o *ponto de vista*, deste modo formulado, situa-se em íntima relação com a

questão da percepção, sendo nessa medida sempre um modo de reflectir sobre a constituição do mundo percebido» (Buescu, 1990: 73). Posto isso, ao invés do seu afastamento, o discurso descritivo, pautado pelas notas da percepção, imiscui-se profundamente nas circunstâncias da vida redefinindo-as, inserindo no seio da ficção «uma visão e formulação particularizantes do mundo e do real» (Buescu, 1990: 74).

Contudo, a compreensão do ato perceptivo deve ser feita com base numa dimensão temporal decorrida das relações do instante captado e a sua irradiação pelo fluxo contínuo no qual se insere o sujeito da percepção:

Perceber não é meramente registrar, de modo passivo, uma determinada totalidade de estímulos exteriores condicionados pelo lugar e momentos presentes, tão-só e apenas. Pelo contrário, *é seleccionar do presente e recombinar com passados e futuros*, previsíveis ou não, recordados ou imaginados, temidos ou desejados. (Buescu, 1990: 211).

Por essa via, rompe-se o preceito da estaticidade do discurso descritivo e, como sugere Buescu, redireciona-se as suas diferenciações ao discurso narrativo por novos parâmetros conceituais. Como propõe a autora, ao primeiro cabe «uma temporalidade dissociada de uma causalidade» (Buescu, 1990: 260), ou uma «totalidade temporal», enquanto ao segundo concatena-se ações por uma distribuição cronológica. Conclusivamente, reinserindo a subjetividade ao processo descritivo, podemos retornar a nossa discussão junto à literatura de viagens, devolvendo-a a sua condição literária, portanto artística, por excelência.

Tomemos a breve discussão acima como um esclarecimento teórico geral e uma introdução particular aos novos aspectos que serão explorados na continuidade do nosso trabalho. Isso porque falaremos de José Saramago, ou seja, falaremos de um redemoinho perceptivo aflorado pela inquietação de um narrador. A nossa atenção centralizar-se-á no livro *Viagem a Portugal*, mas espraia-se, com a devida contingência, pela obra do autor. Também nos nortearmos pelos reflexos intertextuais incididos no seu relato, fazendo deles a leitura retrospectiva que dará o caráter conclusivo da presente dissertação.

Estruturalmente, dividiremos em dois capítulos a leitura da mencionada obra. Ao presente, caberá a análise dos seus contornos, compreendidos tanto por questões atinentes à produção do livro e o seu contexto histórico, quanto às dimensões genológicas e dialogantes com o percurso literário do autor, o que nos levará também a um estudo mais amplo referente aos modos de perspectivização do objeto retratado, conforme as diretrizes de um olhar plurívoco, sedimentado pela densidade cultural mapeadora da sua jornada. Ao segundo,

anunciaremos aqui apenas a sua centralidade vetorial: como a viagem estabelece estratégias para a persistência da vida.

2. Em torno da *Viagem a Portugal*

2.1 Primeiros contornos

Extensa é a bibliografia respeitante à temática da viagem na obra de José Saramago, mas já não tão abundante a é em relação à produção concernente aos textos tipologicamente enquadrados como literatura de viagens. E por eles o autor se aventurou em crônicas, em fragmentos de romance e neste livro que aqui nos cabe analisar com maior afinco, *Viagem a Portugal*. Em geral, a crítica saramaguiana, e inclusivamente ele próprio, reconhecem uma guinada substancial (para não dizermos amadurecimento) a partir das obras publicadas nos anos 80, tendo por base *Levantado do Chão* (1980). O autor, como dissemos, identifica esse fato, mas impõe uma ressalva: «Creio que de facto é assim, e eu próprio, *sem esquecer a Viagem*, o tenho designado por «livro de mudança».» (Saramago, 1999a: 196)⁴¹. Especial atenção também deu Maria Alzira Seixo ao distingui-lo, junto de *A Jangada de Pedra* (1986), como ponto de viragem em seu percurso literário: «livro ao qual, em certa medida, Saramago deve a sua carreira de escritor, e onde crónica, lirismo e ficcionalização se submetem ao amor da terra portuguesa.» (Seixo, 1987: 56).

Viagem a Portugal é o passeio de um viajante por seu país. Confiando nas informações cedidas por Fernando Gómez Aguilera (2008: 89), o livro foi escrito em «jornadas descontínuas» entre os meses de janeiro, março, abril, maio, julho e agosto de 1980, precisamente do dia 16 de janeiro até 1 de setembro, o que nos leva já a um primeiro apontamento: de acordo com o relato, mesmo sendo escassas as referências de data, a viagem se inicia no outono de Outubro e irá se encerrar na subida das temperaturas, por volta de abril. De toda forma, a estratégia narrativa conduz-nos a uma temporalidade continuada, dia após dia, sob a ordem do sol e do vento, como um camponês ou um velho navegante. A dissonância entre o fato e o registro apenas sublinha o privilégio do literário, evidente na despersonalização do «eu», ainda incandescente no bloco de notas⁴², na figura do viajante.

Ainda em relação aos contornos da obra, sabemos que o livro foi composto num contexto de trabalho:

⁴¹ Grifo nosso.

⁴² O manuscrito mencionado está exposto na Fundação José Saramago, em Lisboa.

esse livro foi mais uma encomenda, pelo Círculo de Leitores; ou melhor: esse livro não me foi pedido pelo Círculo de Leitores, o que me foi pedido pelo Círculo de Leitores foi um guia de viagem, alguma coisa que pudesse ser útil a uma pessoa que vai dar um passeio aí pelo país e que leva um livro de informações dos lugares, provavelmente também dos restaurantes e dos hotéis. (Reis, 2015: 121-122).

Estando com problemas financeiros, como o mesmo afirma nessa entrevista, ao invés de abandonar o projeto, faz-lhes uma contraproposta: «Se vocês quiserem, se estiverem interessados nisso, eu posso fazer uma viagem e depois conto.» (Reis, 2015: 122). Entretanto, para além da anedota, o projeto conceptivo de *Viagem a Portugal* irá determinar alguns dos seus parâmetros genológicos. Conforme a análise de Maria Luisa Leal, são consequências dele a «exaustividade na escolha dos lugares» e «o facto de a obra conter um índice toponímico bastante extenso», denunciando «uma finalidade utilitária» (Leal, 1999: 193-194). Poderíamos acrescentar também algumas referências comerciais sobre restaurantes: «será do bom almoço no 5 Chaves » (Saramago, 1981: 22), «mas ali havia com certa predestinação, empurrão pelas costas, até ao lugar fadado: Restaurante Arantes.» (Saramago, 1981: 64), e ainda um comentário ligeiro, aos moldes de um Ramalho Ortigão⁴³, delimitando a incisão do seu foco a partir do leitor esperado: «Nem sempre o objecto apontado por digno de interesse é o que o viajante mais estimaria apreciar, mas a escolha obedecerá provavelmente a um padrão médio de gosto com o qual se pretende satisfazer toda a gente.» (Saramago, 1981: 202). No entanto, como sublinha Leal, não se trata apenas de um guia turístico esse livro, mas sim, de um «guia do não-turista», «Tanto através dos itinerários escolhidos como pela recusa de cedência aos estereótipos linguísticos do género» (Leal, 1999: 194).

Falamos de género, e já comentamos sobre a hibridez genológica da literatura de viagens. Em *Viagem a Portugal*, para além do guia de turismo, percebem-se orientações autobiográficas e aquilo que Maria Alzira Seixo define como «zona de hesitação entre a crónica e a ficção» (Seixo, 1987: 19), problema que mais tarde retomaremos. O autor também propõe a sua classificação, logo no prefácio da obra, «Esta *Viagem a Portugal* é uma história.» (Saramago, 1981: 5). Entretanto, o título em si suporta, ou sugere, a nuclearidade esquiva da determinação da sua tipologia: a viagem. Quem nos explica melhor esse ponto é Carlos Reis:

O título funciona, aliás, em José Saramago, como afirmação de um paradigma

⁴³ «E lamentamos que o carácter ligeiro deste Guia não consagrado à atenção dos filósofos mas ao recreio dos banhistas.» (Ortigão, 2001: 135). Trecho já citado por nós (*Vide supra* p. 48).

discursivo, ou até, nalguns casos, como explícita regência de género. [...] A dominância do título trabalhado como alusão paradigmática não significa, contudo, uma sujeição passiva a géneros pré-estabelecidos; ela pode trazer consigo (e é isso que normalmente ocorre) a revisão ou mesmo a subversão dos géneros e dos campos institucionais. (Reis, 2015: 24-24).

Conceitualmente - se uma pequena abstração nos é permitida -, poderíamos aproximá-lo também a um canto fúnebre de despedida, um epicédio, ou até mesmo de uma transposição mediática entre a fotografia e a literatura por basear-se na captação de um último instante, como sugerem as seguintes palavras do autor: «*Viagem a Portugal* é provavelmente o último livro sobre um Portugal que já não existe, que estava a deixar de existir naquele momento.» (Reis, 2015: 123). Outrossim, não sabemos se se trata de uma Extrema-unção, caso que não nos caberia aqui analisar. O que, de fato, gostaríamos de perceber é o ponto de partida da «história», ou seja, a qual morte simbólica Saramago se referia. Para isso, consultamos algumas das suas crônicas reunidas no volume *Folhas Políticas: 1976-1998* (1999 b).

Até 1979, e esse é o marco *ad quem* da nossa leitura, o teor das crônicas então publicadas pelo *Jornal Extra* era a indignação perante os rumos do país após a Revolução de Abril, «Hoje, falarei de rosas. Não de cravos, que é flor de Revolução, já lembrança para funerais de Abril, sinal de adeus em vez de lenço branco, cardo aborrecido que não vai à mesa dos príncipes desta hora.» (“As rosas” [1977] in Saramago, 1999b: 50). Tal indignação bifurcava-se na gravidade de dois problemas: o primeiro era a incapacidade do governo encabeçado pelo Dr. Mário Soares perceber a realidade portuguesa, «É verdade que, muito falando de trabalhadores em abstracto, continua a demonstrar grave desconhecimento dos trabalhadores concretos e nem sempre consegue disfarçar irritação e impaciência» (“O independente” [1977] in Saramago, 1999b: 49); e o segundo, decorrente do primeiro, um projeto político-econômico corrosivo à soberania nacional, vincado no jogo de empréstimos e subordinações ao capital financeiro, «Há tanta coisa para além do horizonte que daqui se vê: a cabeça da NATO, o nosso capataz Fundo Monetário Internacional, o Pentágono, o presidente Carter, a CIA, e o Carlucci, o dólar, o empréstimo, a esmola, o desprezo, a humilhação» (“Tomás, o recuperado” [1978] in Saramago, 1999b: 92).

Com os princípios libertários do 25 de abril à míngua e com a autonomia de Portugal em xeque, restava a Saramago a resistência das palavras, o poder pragmático do verbo que agrega, convoca, relembra e reivindica: «Já escrevi aqui que este povo já foi, todo ele, durante algum tempo, um povo de políticos. É urgente que o volte a ser. Primeiro, porque a política é mesmo pertença de todos; e porque se lhe há-de agora juntar o fermento moral, contrário da

apatia, da resignação, da renúncia.» (“O rés-do-chão” [1977] in Saramago, 1999b: 54). Dentro de poucos anos, seria publicado *Levantado do Chão*, ambientado na luta de classes do agreste alentejano e, com algum «parentesco formal, embora não até as últimas consequências» (Reis, 2015: 122), conforme as palavras do autor, com *Viagem a Portugal*. Entretanto, a nosso ver, o embrião, ou o mote da *Viagem* aparece cristalino na crônica “Papéis de identidade”, de 1978, cuja proposta se assenta no atar das pontas da história, evidenciando o círculo, o ciclo, onde, para além das intempéries situacionais, encontram-se preservadas as forças populares legítimas:

Aproximemo-nos então deste corpo português deitado, afastemos da cabeceira os médicos que mais embaraçam do que ajudam, e tentemos ver de perto o paciente, o rosto, o olhar, as rugas fundas na testa, esta energia fatigada. [...] «Aqui é Portugal», oitocentos anos de história, coração pelo mundo em pedaços repartidos, heróis do mar, nobre povo, isto é, todo o suporte sentimental, por isso ideológico, do colonialismo. [...] E, desta maneira, quando se viu feita a descolonização, achou-se o país sem identidade, quer dizer, sem saber quem seja, donde veio, para que existe, transformado, para empregar velha e ilustre imagem, em nau à deriva. (in Saramago, 1999b: 94).

Do balanço histórico à projeção do futuro, por uma viagem aos recônditos fundacionais de um país cuja própria salvação só poderia partir de si próprio:

Aprendamos a conhecer quem somos, a identificar-nos. Estudemos e reescrevamos a história do que fomos. Desenterremos e analisemos as pedras velhas, as instituições caducas, os usos, as linguagens,. Façamos arqueologia. Reconheçamos as culturas para que possamos encontrar-nos na cultura e dela partir para novo e sucessivo reconhecimento. Assim, viremos a desenhar o rosto português no esboço do nosso próprio rosto individual e teremos um novo bilhete de identidade. (in Saramago, 1999b: 95).

2.2 O percurso interior

Viagem a Portugal, como já dissemos, não é a primeira experiência de José Saramago nos moldes da literatura de viagens. O percurso referencial inclinado ao discurso descritivo, organizado como guia ou manual; o autor empírico a atormentar a ficcionalidade de um narrador e de uma personagem; a exploração de tópicos de viagem históricos, a dimensão da descoberta, a particularização da paisagem, a alteridade, a pedra fundacional, para além dos recentes problemas suscitados pela ascensão do turismo de massas e a propagação das imagens técnicas; tal conjuntura já aparecia de maneira embrionária pela sua trajetória

literária. Se, como salientava Luis de Sousa Rebelo em 1983, as obras até então publicadas retomavam antigos problemas para os reanalisar conforme novos ângulos (*in* Saramago, 1983: 23-24), seguiremos essa evidência apontada para, através de paralelos, expandirmos a incidência da nossa abordagem aproximando-a a algumas crônicas reunidas em *A Bagagem do Viajante* (1973) e também a certas estruturas contidas no romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977). Começemos pelas crônicas.

Retomando a definição de Maria Alzira Seixo, uma das faces tipológicas da *Viagem a Portugal* é a hesitação entre a crônica e a ficção. Entretanto, entender a arquitetura cronística saramaguiana é costurar uma rede discursiva que, como elencou Horácio Costa, agrega «o lirismo, a memorialística, o comentário histórico ou moral, o jornalismo, o ensaio» (Costa, 1997: 87). Do ponto de vista operacional, podemos perceber, por exemplo, como a síntese da futura despessoalização caracterizada na personagem viajante retoma a prática do «discurso memorialístico indirecto», já identificada por Costa (1997: 95), ou como o recurso da «estética do fragmento» revitaliza-se no livro através de uma construção narrativa que tanto possibilita uma leitura global quanto específica a determinadas passagens de interesse. Outras aproximações podem ser feitas através dos tópicos de viagem contidos principalmente em três crônicas de viagens à Itália: “Criado em Pisa”, “O jardim de Boboli” e “Terra de Siena molhada”. Vejamos melhor tais pontos.

Em “Criado em Pisa” surge-nos o primeiro protótipo do viajante. Perscrutador, imerso num caudal cultural sem as amarras dos roteiros pré-estabelecidos, dedicando passos ao acaso da sensibilidade. É uma posição contestadora à concepção de viagem, turisticamente entendida, na qual se escolariza, esteriliza-se todo o ímpeto da descoberta e da aventura:

No meu modesto entendimento, não há nada melhor que caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça. Disponhamos dentro de nós o filtro adequado (a sensibilidade acordada, a cultura possível) e mais tarde encontraremos, em estado de inesperada pureza, a maravilhosa cintilação da memória enriquecida. (Saramago, 1986: 211).

O movimento do viajante, exposto no excerto acima através do deambular solitário ao encontro, a fundir-se com o objeto, paradoxalmente pode ser entendido por imobilidade ou, como propõe Margarida Neves, «o desejo de permanência e de estabilidade», pois, de modo geral, as crônicas são, e cita uma passagem de *Deste Mundo e do Outro* (1971), «pontes lançadas no espaço vazio à procura de solo firme onde possam assentar a sua esperança de duração» (Neves, 1999: 119). Uma imobilidade física que suscita um outro movimento,

internalizado no fluxo temporal de um sujeito a captar «a vibração do momento», como explica Maria Alzira Seixo, refundando-o conforme um passado cultural ao mesmo tempo que o projeta numa «acção transformadora, de aperfeiçoamento eficaz» (cf. Seixo, 1987: 13).

Como dissemos anteriormente, a proposta de viagem de Saramago faz-se também em resistência à prática turística. O turista, esse antagonista, é delineado em seus primeiros contornos na crônica “O jardim de Boboli”: «É enigmática esta figura. Algo repugnante também. Há em toda ela uma espécie de insolência, como se Pietro Barbino fosse o reflexo animal de cada um dos visitantes que diante dele param.» (Saramago, 1986: 215). A comparação entre a pequena estátua na saída dos jardins do palácio Pitti, em Florença, e os seus visitantes, aos poucos, revela uma desordem comportamental, um ruído no ato contemplativo: «Dei alguns passos na direcção da estátua (para me ver melhor?), mas de repente fui submergido por uma avalanche de homens suados e mulheres gordas, de roupas berrantes, com ridículos chapéus de palha atados na barbela, máquinas fotográficas – e gritos.» (Saramago, 1986: 216).

A posição atabalhoada da massa turística, promovida pela própria estruturação excursionista comercial, desordena a harmonia necessária à atenção do olhar. Num pequeno texto de 2003⁴⁴, Saramago chegava a dizer: «Não há exagero em dizer que o turismo matou a viagem», e justificava, «Hoje faz-se turismo porque já se sabe, antes viajava-se porque não se sabia. A viagem acabou.» (Saramago, 2004: 339). É devido mencionar que neste mesmo artigo o autor considera a hipótese da sobrevivência, à exceção e às sombras, de viajantes dispostos a descobrir. Contudo, parece-nos ser o comentário exposto acima a linha derradeira de opiniões graduais acerca da prática turística encontradas na obra saramaguiana. Expliquemos essa hipótese.

Em “O jardim de Boboli”, precisamente no excerto por nós destacado, percebe-se uma sutil hesitação: «Dei alguns passos na direcção da estátua (para me ver melhor?)». Dessa forma, hesita o narrador em diferenciar-se por completo do turista que, por vias distintas, afinal chegará ao mesmo espaço. Anos mais tarde, no romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, o turista voltava a aparecer, não mais pela sintonia estridente da horda avolumada, mas pelo retrato solitário, às cegas num labirinto, descrito até com certa benevolência pelo narrador:

São pessoas tímidas, assustadiças, esmagadas de antemão pelas naves das catedrais,

⁴⁴ Texto sem título elaborado em razão do colóquio *Poética del relato de viaje en la Península Ibérica (siglo XX)*, Burdeos, 3-5 octubre de 2003.

que são elas como céus carregados de sombras, ou pelas grandes salas onde se dispõem os enigmas [...] E, porque vêm de um mundo ordenado, que coloca por toda a parte placas de trânsito, sinais de proibição, limitações de velocidade, sentem-se perdidos neste novo reino onde há uma liberdade a conquistar: aquela conhecida pelo nome vulgar de obra de arte. (Saramago, 1983: 177).

Já em *Viagem a Portugal* todas as águas são divididas: «O viajante não é turista, é viajante. Há grande diferença. Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar.» (Saramago, 1981: 175), ou «O viajante não se confunde com o turista de leva-e-traz.» (Saramago, 1981: 112). É taxativo, e o ponto de ruptura incorre no ato de descobrir e todas as consequências implicadas nele. É nesse sentido que se desenvolve a nossa última crônica: “Terra de Siena molhada”. Pela ótica do imprevisto, das dificuldades do percurso, como um peregrino no calvário da sua jornada a alimentar-se da própria adversidade, o viajante depara-se com o risco de uma hiperbólica aventura: «O dia escureceu ainda nós estávamos longe de Siena, e a chuva começou a cair com força. Fechou-se a noite em água e foi debaixo de uma trovoadas furiosa que entrámos na cidade, entre relâmpagos alucinantes que deitavam fogo às casas.» (Saramago, 1986: 217).

Por outras palavras, está em jogo o conceito de *homo viator* tal qual foi definido por Maria Alzira Seixo em relação às crônicas saramaguianas, ou seja: «a noção de um «homo viator» que não é limite absoluto de si próprio (embora essa tentação possa surgir no seu caminho) mas entidade essencialmente definida pelos acidentes (acessórios) que congrega no (ou para o) seu caminho» (Seixo, 1987: 17). Essa perspectiva esplanase pelo projeto literário do autor e, sobretudo, situa-nos em uma leitura mais precisa dos obstáculos do trajeto de *Viagem a Portugal*, «Como o viajante anda à descoberta do que não sabe, tem de correr seus riscos.», através de temporais, «Não tinha andado um quilómetro desaba uma catarata do céu. [...] Aí, o viajante temeu.» (Saramago, 1981: 36), frio e calor extremos, estradas intransitáveis, «Há mais dois quilómetros de razoável caminho, e começa a tormenta: o leito da estrada é um estendal de pedras soltas, um sobe e desce de buracos e lombas.» (Saramago, 1981: 211).

Todavia, se até aqui observamos os percalços dessa literária vereda, deveríamos então nos aprofundar pelos sentidos subjacentes a essa proposta itinerante. Para isso, continuaremos a estabelecer paralelos com as obras precedentes a *Viagem a Portugal*, delimitando agora o nosso foco a partir do romance *Manual de Pintura e Caligrafia*. Interessa-nos, sobretudo, não a sua globalidade, mas sim, a análise de alguns elementos específicos da literatura de viagens contidos especialmente nos “Exercícios de autobiografia”. Na economia da narrativa, tais

exercícios desenvolvem-se num contexto de autorreflexão autoral, desenvolvida pela personagem H. em meio a sua crise laboral e, mormente, existencial. Dessa forma, o pintor insatisfeito com a sua arte alcança, ou tenta alcançar na palavra escrita a performance criativa condizente aos seus próprios valores, «Às cegas, como um peregrino da escrita, ou pelo menos como um peregrino que na escrita espera encontrar o sentido da sua peregrinação.» (Costa, 1997: 282).

O estopim dessa particular crise é a insatisfação de H. com os padrões estéticos realistas, no caso, retratos que almejam a cristalização de uma realidade, exercidos continuamente nas exigências do seu trabalho, um pintor de retratos. Pelo exercício de rememorar viagens (sobretudo culturais) à Itália através de um diário, H. atribui ao papel da viagem o questionamento de diversos paradigmas, a começar pelo estatuto da verdade, como sublinha Luis de Sousa Rebelo: «Porque tudo está, de facto, em saber se existe uma verdade só, ou se ela é um somatório de um número variável de verdades, porventura ilimitado, que coexistem no mesmo objecto e são a sua mesma essência.» (in Saramago, 1983: 27).

Nesse sentido, a viagem propicia o desvanecimento da unicidade da realidade através de um resultado epigênico de imagens apreendidas a partir da «concretização da mudança, traduzida na deslocação física, na relação com outros lugares, na dinamização de um olhar em constante mutação (embora sendo o olhar do mesmo sujeito)», conforme aponta Carlos Reis (cf. 2015: 26). Na esteira do crítico ainda podemos inferir sobre o próprio questionamento de uma História irreversível, tópico extensivamente trabalhado por José Saramago ao longo da sua obra. De todo modo, a perspectivização do real conduz à associação de evidências e suposições, a retratos, de certa forma, imaginários porque, como escreve nos seus *Cadernos de Lanzarote II* (1995), «Toda a viagem é imaginária porque toda a viagem é memória.» (Saramago, 1999a: 248). Aproximemos essa sentença ao comentário de Luis de Sousa Rebelo para identificarmos mais um aspecto, ou descoberta, propiciada pela viagem de H. no *Manual de Pintura e Caligrafia*, «Recordar é, no fundo, imaginar e sentir. E imaginar é deformar. [...] Desta sorte descobre H. a importância do fingimento em arte como modo e postura da criação.» (in Saramago, 1983: 29). Entretanto, o compromisso com a realidade, no que tange aos relatos de viagens propriamente ditos, será sempre o limite de um fingimento completo. A memória reorganiza as sensações, estabelece paradigmas temporais, dilui a perspectiva na subjetividade, mas não promove a ruptura referencial completa.

Ao propor uma alternativa à constatação passiva do espaço visitado, do local ciclópico de interesse público, o viajante (no caso, a personagem H.) é instigado a escapar dos trajetos

pré-estabelecidos pela sugestão turística, como o faz em Veneza: «Fugi deliberadamente aos espaços abertos e deixei-me perder, sem mapa nem roteiro, pelas ruas mais tortuosas e abandonadas (as calli), até dar por mim no coração obscuro de uma cidade que enfim se revelava» (Saramago, 1983: 156), e como o fará ao longo de toda a *Viagem a Portugal*. Conclusivamente, depreende-se dessa posição o jogo de contrastes que bem observou Tania Franco Carvalhal em relação a globalidade da temática da viagem na obra saramaguiana:

Compreende-se assim que a viagem não seja, para Saramago, uma simples deslocação no espaço mas a maneira mais directa de perceber as coisas por contraste, de tecer redes de relações capazes de dar conta da semelhança na variedade e de identificar as diferenças em conjuntos aparentemente singulares. (Carvalhal, 1999: 183).

Evidentemente, não procuramos esgotar as relações de *Viagem a Portugal* com essas precedentes obras. Atentamo-nos à resiliência, aos indícios que, de certa forma, contextualizam e despertam novas observações acerca do relato em questão. Encerrada essa abordagem, o nosso próximo passo continuará pelas vias alusivas, ou intertextuais, mas agora excursionadas ao território de outros escritores.

2.3 Pelos passos dos viajantes

O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando, significa que foi, durante muitas semanas, um espelho reflector das imagens exteriores, uma vidraça transparente que luzes e sombras atravessaram, uma placa sensível que registou, em trânsito e processo, as impressões, as vozes, o murmúrio infundável de um povo. (Saramago, 1981: 5).

Em suma, o que vimos até aqui são os primeiros contornos de um projeto de literatura de viagens iniciado nas crônicas, avolumado no *Manual de Pintura e Caligrafia*, e que atinge a sua máxima maturação em *Viagem a Portugal*. Refletimos sobre o seu complexo edifício genológico imbricado numa rede discursiva e estabelecemos, aliados a outros aspectos, o local de partida da jornada saramaguiana. Em contraponto, delineamos a zona conflitual entre a prática turística e a viagem literária, entendida esta pela particularização do ponto de vista e o resgate essencial do paradigma da descoberta. Nas próximas linhas, instigados pelas coordenadas prefaciais acima expostas, desenvolveremos uma análise cujo sentido se orienta por paralelos entre José Saramago e antigos viajantes, ou seja, parte da «cultura que o formou».

Desde os primeiros navegantes, trilhar os caminhos abertos outrora foi o princípio de

qualquer empreitada. Pela experiência, podia-se constatar a solidez dessas orientações ou contestá-las, redesenhando assim os novos traços de um itinerário. O viajante saramaguiano carrega o seu mapa, de precisão militar, como diz. Contudo, não cabem numa folha as artérias todas de um corpo, e mesmo um garoto pode apontá-lo com o dedo e dizer: «Falta aí a estrada do Baleal a Peniche.» (Saramago, 1981: 167), nem faz-se tangível a sua plena dimensão: «E quando numa sombra se detém para consultar os mapas, repara que na carta militar que lhe serve de melhor guia não está reconhecida com tal a fronteira face a Olivença. Não há sequer fronteira.» (Saramago, 1981: 203).

Esta última passagem se insere num contexto de apreciação iberista, ilustrada em alguns aspectos comumente desencadeados por regiões fronteiriças. Vide o início da jornada, um sermão anedótico aos transitantes peixes dum mesmo rio chamado Douro ou Duero, vivendo «em grande irmandade de peixes que uns aos outros só se comem por necessidades de fome e não por enfados da pátria.» (Saramago, 1981: 7). Por entre as terras de Portugal e Espanha, a viagem irrompe terra adentro, às balizas de outros passos passados, num ritmo que, com mais atenção, tentaremos pautar nas próximas linhas.

Ainda pelos abismos imaginários da fronteira, poderíamos aproximar a esse estudo alusões à proposta viajante de Miguel de Unamuno. Quem sublinha essa questão é Maria Luisa Leal, ressaltando que a falta de referência explícita não deslegitima algumas hipóteses comparativas. Segundo a autora, por dois pontos se podem traçar paralelos entre as obras: «pela introdução polémica do tópico *viajar para contar, e não contar* porque *viamos* e pelo facto de a sua obra *Por Terras de Portugal e da Espanha* ser exemplo de um tipo a que também pertence a *Viagem a Portugal*.» (Leal, 1999: 195). Quanto ao primeiro aspecto, está em questão o modo desprezioso de viajar, o acaso que norteia tanto um quanto outro viajante, «É-lhe indiferente encontrar ou não a igreja, o que ele quer é que o caminho não acabe.» (Saramago, 1981: 48), culminando numa segunda viagem, a transposição da vivência para o universo literário e a sua verossimilhança necessária.

Não obstante, sugerimos mais alguns indícios intertextuais, posto serem obras de um mesmo «tipo», como a introjeção do sujeito no cotidiano local em busca de uma honestidade descritiva: «Olhar e passar, passar e olhar. [...] O viajante, nestes casos, fica melancólico, sente-se separado da vida, por trás de um vidro que, mostrando, deforma.» (Saramago, 1981: 151). Ademais, Saramago retoma especificamente alguns passos inaugurados por Unamuno, e os reinterpreta a partir de uma sugestão já oferecida pelo escritor espanhol. Vê-se essa operação na linha emotiva traçada em torno da casa do poeta Teixeira de Pascoaes (assunto

que mais tarde retomaremos), ou no enigma suscitado pela capela de S. Giraldo na Sé de Braga, não pelas reticências de uma lápide, como Unamuno divagou, mas pelo segredo de uma tampa tumular de material destoante: ««Mas este tem tampa de madeira. Porquê?» A resposta é um gracioso capítulo da história das vaidades humanas.» (Saramago, 1981: 60).

Miguel de Unamuno pode ser considerado um ponto em comum entre José Saramago e outro viajante: Miguel Torga. Pela vertente telúrica do relato, o pendor autobiográfico, a direção de norte a sul escolhida e a renovação fundacional do corpo pátrio, são todos veios correntes entre ambos os escritores. Apesar disso, é significativa a dissonância entre as suas linhas de força por diversos aspectos. A começar pelo privilégio do olhar: enquanto Torga naturaliza a condição do homem, Saramago investiga-o sobretudo pela criação da arte. Por outras palavras, se o primeiro embebe de um poética visceral suturada pelo conflito titânico de forças primordiais antagônicas, o segundo é cauteloso, reivindica a atmosfera harmônica propícia à contemplação estética.

Um exemplo do contraste mencionado é a leitura que Saramago faz de uma castanheira. Citamos nesse trabalho a tragicidade lírica da mesma descrição em *Portugal*⁴⁵ e, agora, pela ordem da pequena memória, da possibilidade da imaginação, do desvendar da beleza tímida, molda-se uma imagem:

Os castanheiros estão cobertos de ouriços, tantos que fazem lembrar bandos de pardais verdes que nestes ramos tivessem pousado a ganhar forças para as grandes migrações. O viajante é um sentimental. Pára o carro, arranca um ouriço, é uma recordação simples para muitos meses. (Saramago, 1981: 9).

Contudo, voltando às aproximações possíveis, nota-se uma conduta similar entre os viajantes naquilo a que podemos chamar de multimodalidade itinerante. Através de si pela via memorialística, através do Outro pela assunção do diálogo, pelo devaneio da imaginação, ou seja, é por uma somatória de veredas que a economia narrativa se fortalece, se plurifica. Com efeito, sem uma boa estratégia literária todos os caminhos enovelar-se-iam em ruas sem saídas, caso que aqui não ocorre. Ambos controlam o espaço percorrido no decurso de dosagens descritivas, estabelecendo métodos que, por vezes, só permitem ao relato um pincelada breve, um estilhaço de lembrança: «Para ganhar tempo almoça em Sabugal, e, para o não perder, nada mais viu que o geral aspecto duma vila ruidosa que ou vai para a feira ou vem de feirar.» (Saramago, 1981: 106).

Entrementes, por descrições curtas, porém constantes, a viagem também se oferece

⁴⁵ Vide *supra* p. 74.

junto ao leito das águas. Miguel Torga dedicou um capítulo ao percurso de um rio, Saramago faz deles companheiros de todo o tempo. São relances, menções, potencializadas pela carga simbólica depreendida da hidronímia: «Tivesse tempo e iria até Ouguela, não tanto por causa do castelo que D. Dinis reedificou, mas para ver que cara pode ter uma ribeira chamada de Abrilongo, se esse Abril é longo porque se prolonga, ou porque tarda.» (Saramago, 1981: 198). Sobretudo, o curso hidrográfico é a metáfora do trânsito da vida, «A viagem deste dia vai no fim. O viajante não quer mais arte. Seguirá a estrada que corre ao lado do rio Homem.» (Saramago, 1981: 66), ou apenas do destino português desafogado no mar.

De toda forma, o elemento da água na viagem saramaguiana é reflexo do seu projeto macrossemântico de perceber a persistência na transitoriedade, apenas compreendida pela imersão do sujeito deambulante no território objetivado, num processo de fusão, por vezes erótica, a esse corpo inspecionado, como vemos no mergulho ao rio Guadiana: «É um jogo de escondidas em que os dois andam, sinal de amor que se experimenta» (Saramago, 1981: 211). Sem embargo, se a viagem é memória, há algo que se perde no tempo, uma parcela de si, desse viajante de carne e sangue, que não se recupera na palavra, simbolizado aqui pela morte de um rio, o da sua Azinhaga natal: «O Almonda é um rio de águas mortas, vida, só a da podridão.[...] Não veio o viajante lamentar a morte dum rio, mas ele está morto, ao menos que isso se saiba.» (Saramago, 1981: 156).

Ao sairmos das águas, não necessariamente pisamos em terra. Sabendo ser a memória também uma miragem, a vertente imaginativa da *Viagem a Portugal* estilhaça, ao acaso, o espelho da realidade e nos transporta a uma série de imagens internas do sujeito observador, porque «aquilo que o viajante não pode ver, imagina, que também para isso viaja.» (Saramago, 1981: 80).

Daqui por alguns meses, tudo ao longe serão amendoeiras floridas. O viajante deita-se a imaginar, escolheu na sua memória duas imagens de árvore em flor, as melhores que tinha, escolheu amendoeira e brancura, e multiplicou tudo por mil ou dez mil. Um deslumbramento. (Saramago, 1981: 12).

Soma-se a essa operação os rasgos oníricos, ressaltando, para além da referencialidade textual, a sugestão da possibilidade. Todavia, tais processos não obstruem o pacto com a realidade em sua essência, pois visam, maiormente, a amplitude do retrato. Está em jogo a forma de representá-la, um contorcionismo estético que, levado ao extremo, pulveriza o objeto em pigmentos, volumes, formas e iluminação. Nesse ponto, não seria forçoso aproximar alguns elementos da poética de Raul Brandão à de José Saramago. Em ambos, há

um exercício fenomenológico de desfronteirização entre o observador e o observado, «O viajante transporta-se dentro de um borrão de tinta, nem as estrelas ajudam, que o céu é todo uma pegada de nuvem.» (Saramago, 1981: 11) ou «Quando passa debaixo do arco-íris, vê que lhe caem sobre os ombros tintas de várias cores, mas não se importa, felizmente são tintas que não se apagam e ficam como tatuagens vivas.» (Saramago, 1981: 35).

Ao tingir o relato por efusões policrômicas, acentuando incidências de luz e sombra que revelam novas massas, tanto Brandão como Saramago margeiam os limites do literário junto ao amplo espaço interartístico. Entretanto, o autor da *Viagem a Portugal* eleva essa condição a um novo patamar, como procuraremos mostrar no comentário da seguinte imagem:

Porém, o que vê é a pedregosa margem espanhola do Douro, de tão dura substância que o mato mal lhe pôde meter o dente, e porque uma sorte nunca vem só, está o Sol de maneira que a escarpada parede é uma enorme pintura abstracta em diversos tons de amarelo, e nem apetece sair enquanto houver luz. (Saramago, 1981: 7).

A paisagem mencionada se revela através de camadas. O ângulo luminoso degrada a coloração e evidencia a secura, a rigidez da materialidade. Para além da sugestão imagética, a cena é ilustrada por uma fotografia⁴⁶ tirada pelo próprio autor e ainda é referida a sua transposição na pintura de Dórdio Gomes, exposta no Museu Abade de Baçal, em Bragança. De toda forma, o leitor é convidado a participar de um processo criativo, avaliando como diversas plataformas artísticas podem reler um objeto em comum. Quanto ao plano literário, a construção do efeito perspectivo ganha tamanha amplitude em *Viagem a Portugal* que permite críticos como Maria Graciete Bessé o entenderem como uma renovação do gênero da literatura de viagens (Bessé, 2003: 158).

A autora justifica a sua afirmação sublinhando como a construção do olhar na obra permite o estabelecimento de laços históricos e culturais, permeados pela memória do viajante e a memória coletiva assentes numa rede intertextual de extensa dimensão (cf. Bessé, 2003: 162-163). Analisando essa construção, Bessé fala-nos sobre categorias da percepção, entendidas da seguinte maneira:

Nos importa, ante todo, notar que la mirada recurre a sistemas topográficos que explotan la perspectiva, la verticalidad y la lateralidad, revelándonos un modo singular de aprehender y pensar el espacio portugués definido aún por una toponimia a veces encantatoria en la que suenan las reminiscencias de la infancia del autor. (Bessé, 2003:

⁴⁶ Consultamos a edição publicada pela Círculo de Leitores, Lisboa, 1981, ilustrada com fotografias.

164).

Se, de fato, Saramago dá um novo passo em relação aos parâmetros genológicos, esse novo espaço revelado deriva de uma vertigem visual resultante da incorporação do movimento, interno e externo, junto a representação: «aqui é tudo perto, mas as colinas sucessivas, com o seu desenho multiplicado de vertente e vale, iludem as perspectivas, criam um novo sentido de distância, parece que basta estender a mão para alcançar a igreja de S. Quintino, e de repente ela desaparece» (Saramago, 1981: 159). Podemos aproximar essa operação ao projeto didático do livro porque, sobretudo, *Viagem a Portugal* é uma intervenção social no sentido de ensinar a ver um país, fornecer instrumentos para a sua releitura vertidas na projeção de um novo futuro.

Mover-se perscrutando o objeto pelas suas variáveis, descobrindo por suas partes o todo cultural a escorrer como magma sob a crosta terrestre. É preciso fazer revelar a forma, a densidade, a chave do significado profundo aguardado no silêncio da pedra, tal qual se vê no convento de Lóios: «A igreja, que uma galilé antecede, é reforçada, tanto na frontaria como na parede lateral à vista, por altíssimos botaréis, ligeiramente mais baixos aqueles. O efeito resulta num movimento plástico que vai modificando os ângulos de visão e, portanto, a leitura.» (Saramago, 1981: 190).

Saramago elabora planos de visão variados, desde o volume indefinido das longas distâncias, num arfar espaçado de adjetivos, «Passa em Terras de Bouro, e tudo aqui são vales de grande cultivo, com os montes do outro lado longe, é uma paisagem larga, dilatada, em que os socalcos, quando os há, são profundos, às vezes de rápido declive.» (Saramago, 1981: 66), até o foco cerrado, enclausurando a imagem na moldura estreita da descrição acumulativa, evidente no mosteiro de Arouca:

Há também o órgão setecentista, do qual convém saber que tem 24 registos e 1352 vozes, entre os quais se incluem, para quem gosta de minúcias, a trombeta de batalha, a trombeta real, os baixos imitadores do mar agitado com seus ruídos de trovão, o registo do bombo, o registo de vozes de canários, o registo de vozes de ecos, a flauta, o clarinete, o flautim, a trompa, e um inesgotável etc. (Saramago, 1981: 98).

A palavra inunda-se da substância do objeto. Da mesma forma, todos os discursos especializados (arquitetônicos, artes plásticas, geográficos, etc.), ou seja, todos os discursos do saber são apropriados pela linguagem literária saramaguiana, demarcando assim a unidade da sua forma de expressão. Por esse preceito, o comentário artístico comumente remeterá às

propriedades narrativas, às contorções lexicais, à autoridade subjetiva do narrador. Vemos isso na descrição da «frescura narrativa» de a *Vida de S. Francisco*, de Giotto, ainda no *Manual de Pintura e Caligrafia*: «Mas os olhos, fendidos, de pálpebras longas e pesadas, são muitas vezes rebrilhantes de espírito e há neles uma sagesa calma e benigna que faz pairar as figuras acima e além dos dramas que os frescos relatam.» (Saramago, 1983: 159). Pela mesma operação aprecia, agora na *Viagem a Portugal*, a escultura intitulada “A última ceia”, de Hodart:

E passando de época em época, eis os formidáveis Apóstolos de Hodart, também modelador de homens, que é isso que são os companheiros que a esta última ceia vieram, trazendo consigo, no barro de que são feitos, a massa ardente das paixões humanas, a cólera, a ira justa, o furor. Estes apóstolos são combatentes, gente de guerrilha que veio sentar-se à mesa da conjura, e no momento em que Hodart chegou estavam no aceso da questão, discutindo se deviam salvar o mundo ou esperar que ele por si próprio se salvasse. Neste ponto estavam e ainda não decidiram. (Saramago, 1981: 92).

A imagem se deflagra em história. Não é pelos aspectos técnicos esculturais a pertinência da explicação, mas sim, pela sua flexão narrativa, a vibração dos sentimentos almejados pela palavra, «a cólera, a ira justa, o furor», para além das projeções temporais, o antes e o depois de uma ação sugerida. Em uma passagem por Évora, o narrador delimita, com maior explicação, a natureza do seu discurso em contraposição a uma linguagem especializada:

«o tambor, de granito, é envolvido nos ângulos por uma cornija trilobada com janelas maineladas, amparados por contrafortes e rematados por uma agulha esguia forrada de escamas imbricadas». Nada mais certo e científico, mas além de requerer descrição, em algumas passagens, explicação paralela, o seu lugar não seria este. (Saramago, 1981: 205).

Dessa forma, o viajante «Usa o seu próprio falar para exprimir o seu entender próprio.» (Saramago, 1981: 205). Não que isso impeça a recorrência de um vocabulário exógeno, mesmo porque uma das finalidades da viagem é a aprendizagem. Falará de nártex e arquivoltas, assim como falará do amor ou da morte. Por excelência é a palavra, o substantivo orgânico e o seu som acústico a ressoar pela folha de papel: «Entre os nomes belos que na terra portuguesa abundam, Longos Vales tem uma ressonância particular, é só dizer Looongos Vaaaales e logo se fica sabendo quase tudo» (Saramago, 1981: 55), a saborear-se na boca como sumo vital, «há modestos caminhos que levam a Toubres, a Valongo de

Milhais, a Carvas, o viajante vai repetindo as palavras, saboreia-as, nem precisa doutro alimento.» (Saramago, 1981: 25).

A palavra, continuamos a orbitá-la, carrega tanto o vigor da pulsação quanto o seu derradeiro movimento. Inventariando cidades, vilas, ribeiras, etc., age sobre uma persistência, ou uma luta contra o esquecimento: «Em trinta quilômetros são nada menos que cinco: Rossas, Remisquedo, Rebordãos, Mosca, e outra de que não ficou o nome. E ainda mal, que neste caso são os nomes que se salvam.» (Saramago, 1981: 13). «O nome», como acredita o viajante, «é a última coisa a morrer». (Saramago, 1981: 169).

A abordagem do tema da morte exige-nos um novo espaço. A organicidade deste capítulo nos restringiu a aspectos de ordem contextual, tendo em vista a condição de produção da obra e a maturação de temáticas no universo do autor; de ordem genológica, ou a projeção de determinados parâmetros na economia narrativa da *Viagem a Portugal*; e, por fim, através de operações intertextuais, ou leituras alusivas, levou-nos à exposição e ao comentário de uma poética visual *sui generis*, deflagrada pela lente inquieta do ínclito viajante.

Sendo assim, deixaremos para o capítulo seguinte a análise dos tópicos correferidos à morte ou, à persistência da vida, dependendo do ângulo de visão. Pelos monumentos, ao abrigo das casas, por submundos obscuros, através de fotografias e, singularmente, pela performance da palavra, vasculharemos os resíduos de uma viagem a um país em seu leito funéreo, como referiu o autor.

Viagem a Portugal: a última imagem

1. Sobre a memória

Partamos da seguinte conclusão da personagem H. do *Manual de Pintura e Caligrafia* após uma breve digressão sobre um cadáver imaginado, imaginativamente esquecido pelos vivos numa encosta de montanha qualquer: «Despeço-me dos mortos, mas não para os esquecer. Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de morte minha.» (Saramago, 1983: 234). Dessa sentença se desvela a preocupação de José Saramago com o *continuum* entre o sujeito e a sua história coletiva, pontas de uma linha que, se atadas, questionam, em última instância, a ideia de mortalidade. Será pelas variáveis dessa colocação que nos nortearmos no âmbito deste estudo, na tentativa de destrinçar as veredas encruzilhadas que conduzem a *Viagem a Portugal* ao último retrato de um país desvanecido.

Se o nome é a última coisa que morre, escrevê-lo e reescrevê-lo é escolher aquilo, ou aquele, que merece persistir existindo. Por essa lógica, o viajante mergulha no reino dos mortos e resgata cidades esquecidas, pedras abandonadas e, sobretudo, pessoas. «Cá de baixo, o viajante saúda Damião de Góis, espírito livre, mártir da Inquisição.» (Saramago, 1981: 164), «Por estes lugares passeou Mariana Alcoforado os seus suspiros de carnalíssima paixão.» (Saramago, 1981: 213). Porém, nem sempre o nome se oferece, e é preciso inspecionar os vestígios, pincelar a poeira temporal como um arqueólogo, para então devolver ao homem a sua referência:

Quem tal estátua jacente esculpiu, não se sabe. Há quem afirme que foi Hodart, há quem o negue ou duvide. Não seria mais bela a escultura por sabermos o nome de quem manejou os cinzéis, mas o viajante gostaria que nesta breve superfície lisa o artista tivesse deixado a sigla, a marca que um nome escrito faz, mesmo adulterado à portuguesa, como lhe chamaram: Odarte. (Saramago, 1981: 83).

Entretanto, há aqueles nos quais seria impossível atribuir uma identificação, como os escravos: «Como se sabe, um escravo não tem nome. Por isso, quando morre, não deixa nada. Só a coleira, que ficava pronta para servir a outro escravo.» (Saramago, 1981: 169). É preciso

lembrá-los de alguma forma, acoplar à gesta dos Descobrimentos o seu reverso, a escravidão, para assim se revelar uma outra história, não de apenas gloriosos feitos, porque, como escorria pelas lágrimas de Zurara, fala-se de dor se se falasse tudo: «Se o viajante tivesse autoridade em Lagos, mandava pôr aqui boas correntes, um estrado para a exibição do gado humano, e talvez uma estátua: estando ali adiante a do infante D. Henrique, que do tráfico se aproveitou, não ficaria mal a da mercadoria.» (Saramago, 1981: 231).

A releitura da História como projeções discursivas conduz-nos às reflexões de Jacques Le Goff, tão caras a José Saramago. Gostaríamos de pensar, particularmente, no conceito de monumento e documento desenvolvido pelo historiador em *História e Memória* (1988)⁴⁷ para, dessa maneira, adentrarmos nesse outro aspecto relacionado à persistência da vida em *Viagem a Portugal*. Le Goff parte da prerrogativa de uma falsa dissemelhança entre ambos os termos, a compreensão de ser o monumento uma herança incorruptível do passado, e o documento um resultado de escolhas devidamente arbitrárias. Sua tese evoca a etimologia da palavra monumento, constituída pelos semas da memória «*memini*» e do verbo *monere*, que implica em «'fazer recordar', donde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'.» (Le Goff, 2000: 103), para dela sublinhar o seu caráter didático-pedagógico, ou seja, a finalidade de ensinar, revelando assim a particularização de uma proposta de ensino, um ponto de vista, uma arbitrariedade: «Um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.» (Le Goff, 2000: 114).

Talvez a pergunta necessária para reaproximarmos a *Viagem a Portugal* dessa discussão seja: qual tipo de memória José Saramago reivindica em sua jornada? Se olharmos para os outros escritores do século XX por nós selecionados, percebemos a pouca ou nenhuma importância dada à memória monumental do país, possivelmente fatigados de tanta adulação promovida pelos órgãos institucionais para uma edificação mitológica do passado português. Preferiram refletir sobre outros nexos temporais, muito pela relação do trabalho, da terra, dos costumes, etc. Já Saramago retoma o valor da pedra, a lição oferecida pelo «mestre de viajantes» mencionado na dedicatória do livro: Almeida Garrett.

Não obstante, falamos de uma reinterpretação do projeto garrettiano, com todas as matizes da conjuntura intelectual de mais de cem anos de separação. O propósito de Garrett, mesmo que de certa forma frustrado como discutimos no nosso segundo capítulo, era o de enxergar nas antigas edificações os autênticos pilares da nação, uma pureza não contaminada

⁴⁷ Utilizamos a edição publicada pela Edições 70, Lisboa, 2000, trad. Ruy Oliveira.

ao longo dos séculos e fonte eterna para a releitura do seu presente e futuro. Não que essa proposta seja completamente oposta a de Saramago, mas considerando o elemento discursivo da História, conforme Le Goff, e também o seguinte comentário de Teresa Cristina Cerdeira assente numa perspectiva global da obra saramaguiana, devemos ponderar a cristalização do valor incorruptível desse resgate histórico: «O discurso da História deixa assim de ser um templo de eternização do passado, para se instituir como dimensão criadora do futuro.» (Cerdeira, 2000: 199). Colocada essa ressalva, vejamos mais algumas aproximações entre os escritores.

Saramago retoma um princípio funcional dos primeiros românticos portugueses em relação à arquitetura: a primazia do uso do espaço conforme a necessidade do indivíduo. Vimos como Garrett e Herculano minavam correntes estéticas substanciadas por faraônicos ditames, como as ocorridas no período filipino, joanino ou pombalino, orientadas por inspirações estrangeiras e culminando na descaracterização identitária. Voltavam às origens, ao desenho gótico, a rusticidade românica, a um primeiro Portugal construído para si próprio. Relembrados esses fatores, aproximemo-nos da *Viagem a Portugal*, «o viajante, em seu pensar vago, considera que a reconstrução pombalina foi um violento corte cultural de que a cidade não se restabeleceu e que tem continuidade na confusa arquitectura que em marés desajustadas se derramou pelo espaço urbano.» (Saramago, 1981: 180). Percebe-se o encontro opinativo, o ruído visual ecoado pelo traçado de Lisboa, porém, sob um «pensar vago», desmuniado de imperativos ideologizantes.

Com efeito, as opiniões do viajante não incidem exclusivamente sobre um ou outro estilo arquitetônico. São simplesmente despertadas pelo contato com o objeto, com a comunhão harmônica da experiência e não enraizada em pré-concepções, comumente oferecidas por roteiros turísticos. O palácio da Pena, cartão-postal de Sintra, é um exemplo da subversão representada pelo “guia” saramaguiano: «Elemento por elemento, a Pena é a demonstração aberrativa de imaginações que em nada se preocuparam com afinidades ou contradições estéticas.» (Saramago, 1981: 172). Entretanto, retomando a questão do espaço, muito do que se observa na *Viagem a Portugal* é a crítica da desconformidade entre o que se oferece e o que era necessário. Pensemos no comentário acerca da filipina igreja de S. João Batista, em Abrantes: «com o inadequado gosto das colunas jónicas, em renascença tardia e nada convincente, e quanto à incongruência dos púlpitos é ela muita óbvia, pois é difícil imaginar o que seria pregarem-se aqui três sermões ao mesmo tempo, quando uma só voz bastará para encher o templo.» (Saramago, 1981: 138). Sublinha-se o excesso ornamental, o

descompasso entre a pedra e o homem acolhido por ela. Por esse raciocínio, Saramago retorna ao românico, sua predileção:

Talvez o viajante o esteja notando por preferir ver aquecida a frialdade das paredes, a nudez das pilastras, o vazio dos caixotões. Este mármore foi trabalhado para ser apenas mármore. Poucas pedras serão mais pobres em si mesmas, segundo entende o viajante. No fundo, o viajante é pelo românico, que de qualquer pedra fazia arte, e nunca pequena arte, mesmo se rudimentar. (Saramago, 1981: 91).

Sustenta essa predileção o fundamento, interpretado pelo autor, de que as antigas igrejas eram feitas a medida da fé do homem, como um espaço acolhedor. Ao longo do tempo, esse princípio se esvaiu em intervenções políticas, vitrines de poder, popularismos, como percebe no desenho do santuário de Fátima: «Os construtores da mais humilde igreja românica sabiam que estavam a levantar a casa de Deus; hoje satisfaz-se uma encomenda e um caderno de encargos.» (Saramago, 1981: 146). O conceito de espaço acolhedor é o que nos devolve a ideia de persistência da vida, ponto fulcral desse nosso derradeiro capítulo. Explicaremos essa associação gradativamente, recolhendo indícios e informações a substanciar, de fato, o cerne da nossa proposta.

2. Espaço acolhedor

A experiência empírica da viagem permite ao viajante aproximar-se a um *continuum* temporal subjacente ao espaço visitado. Oferece-lhe o exame trans-histórico de um primeiro gesto inacabado, perpétuo movimento entre o antepassado e os seus sucessores, conforme se ilustra no seguinte excerto:

Não há limites para o silêncio. Debaixo destas pedras, o viajante retira-se do mundo. Vai ali à Pré-História e volta já, cinco mil anos lá para trás, que homens terão levantado à força de braço esta pesadíssima laje, desbastada e aperfeiçoada como uma calote, e que falas se falaram debaixo dela, que mortos aqui foram deitados. (Saramago, 1981: 34).

Contudo, tal movimento só se manifesta pela constatação de uma evidência, um resquício permanecido ao longo do tempo. A questão do restauro ou mesmo a infraestrutura da atividade turística podem, nesse sentido, ocasionar uma aplainagem higiênica do espaço e silenciar, dessa forma, o elo das aproximações. O castelo de Guimarães é um bom exemplo relatado em *Viagem a Portugal*: «O viajante gostaria que o rio da história lhe entrasse de

repente no peito, e em vez dele é um pequeno fio de água que constantemente se afunda e some nas areias do esquecimento.» (Saramago, 1981: 39). Entrementes, a perscrutação do viajante ainda consegue identificar na substância da pedra pisada o peso dos homens antigos e a razão coletiva da existência dessa edificação.

Por outro lado, há casos em que a história se apresenta desnuda perante a órbita ocular. Dentre os diversos exemplos mencionados no livro, gostaríamos de sublinhar um em especial: a ermida de S. Mamede, em Janas:

Certo, sim, está aquele outro banco corrido, de pedra, que acompanha, ele próprio circular, toda a construção. [...] sua disposição mostra bem uma prática ritual que necessariamente seria diferente da costumada. Sentados no banco circular, os fiéis voltam o rosto para o lugar central que as colunas circunscrevem, não para o altar. (Saramago, 1981: 172).

Toda a lógica arquitetônica do recinto valoriza a cumplicidade de olhares como uma casa acolhedora. Descentralizando a posição do altar, altera-se o papel de submissão ao da coparticipação da entidade religiosa no convívio popular. Na escuridão de uma aldeia esquecida, Saramago encontrou a ancestralidade do seu próprio gesto, devolver ao homem o poder das suas decisões. Tudo a partir do espaço, o que nos exige maiores reflexões teóricas.

Há um pensamento arquitetônico na obra de José Saramago, como defende José Joaquín Parra Bañon. Em sua tese, após os devidos esclarecimentos acerca da transitoriedade intermediática⁴⁸, defende como a reflexão do escritor foi ao longo do tempo amadurecendo em questões relacionadas à intervenção do espaço e dessa sua análise nos é interessante particularmente os apontamentos referentes à noção de habitação: «Saramago propõe que a casa é a materialização de um determinado entendimento do mundo» (Parra Bañon, 2004: 53). O ponto chave desse entendimento é a ideia de utilidade, conforme identifica o autor: «As casas de Saramago nunca são habitadas por coleccionistas nem diletantes, nunca nelas há acumulação de objectos frívolos ou artísticos: apenas úteis» (Parra Bañon, 2004: 54).

A ideia de utilidade não só se limita a apreciação do espaço privado, mas estende-se por leituras variadas, como junto à Roda dos Mouros, em Tomar: «Cada um tem o seu gosto preferido: o viajante tem este dos instrumentos de trabalho, das pequenas obras de arte a que ficaram agarrados sinais das mãos de quem os fez e usou.» (Saramago, 1981: 144), ou em relação a sua percepção dos museus:

⁴⁸ Segundo o autor, tanto o desenho quanto a escrita «são técnicas de construção e estados de arquitectura» (Parra Bañon, 2004: 27).

O viajante gosta de museus, por nada deste mundo votaria a sua extinção em nome de critérios porventura modernos, mas não se resignará nunca ao catálogo neutral que toma o objecto em si, o define e enquadra entre outros objectos, radicalmente cortado o cordão umbilical que os ligava ao seu construtor e ao seu utilizador. (Saramago, 1981: 177).

Efetivamente, o instrumento, o objeto útil, carrega a memória do seu uso. É como se despontasse da sua existência uma somatória de forças que pousam no tempo da observação. Por outras palavras, a função da ferramenta é maior do que os limites de uma vida e carrega em si o espectro da eternidade. Podemos aproximar essa reflexão à descrição de algumas casas em *Viagem a Portugal*, a começar pela antiga residência de Teixeira de Pascoaes: «Teixeira de Pascoaes não é dos mais preferidos poetas do viajante, mas o que comove é esta casa de homem, este leito pequeno como o de S. Francisco em Assis, esta rusticidade de ermitério, a lata de bolachas para a fome das horas mortas, a tosca mesa de versos.» (Saramago, 1981: 33). O espaço é a extensão do homem que ali habitou, como um ninho, «forado à nossa medida» (Bachelard, 1989: 114), que segundo Gaston Bachelard em sua *A Poética do Espaço* (1957)⁴⁹ é um retorno ao seio acolhedor, uma primeira imagem de segurança e, paradoxalmente, de precariedade: «Para vivermos essa confiança tão profundamente integrada em nosso sono, não temos necessidade de enumerar razões materiais de confiança.» (Bachelard, 1989: 115).

Não nos aprofundaremos nessa perspectiva fenomenológica psicanalítica, pensaremos apenas no elo desencadeado pelo contato com tais vestígios, ou na sua ruptura, como se observa na antiga casa de Camilo Castelo Branco em S. Miguel de Seide, «os móveis e os objectos, por mais verdadeiros que sejam, trazem a marca doutros lugares por onde passaram e ao regressarem vêm estranhos, não reconhecem estas paredes nem elas os conhecem a eles.» (Saramago, 1981: 41). Interrompida a continuidade entre o habitante e a habitação visitada, o viajante não consegue mergulhar no tempo histórico. O que era essencial, como diz, perdeu-se no incêndio da residência em 1915, restando apenas uma simulação. Outra forma de espaço inacessível pode ser vista em suas deambulações citadinas, a exemplo de Guarda: «Vejam-se os postigos, ou janelas de dupla vidraça, forrados de papéis floridos, que não deixam olhar para dentro nem para fora. Para que servirá a transparência se a ocultam, para onde dará este jardim inacessível?» (Saramago, 1981: 101). No caso, a interrupção é ocasionada pelo isolamento da população em fortalezas domiciliárias. A janela fechada obstrui a sua integração com o viajante, e não lhe permitindo o registro, inclina-se ao esquecimento.

⁴⁹ Utilizamos a edição publicada pela Editora Martins Fontes, São Paulo, 1989, trad. Antonio de Padua Danesi.

Outra vertente de esquecimento pode ser interpretada pelo contato com as ruínas. No entanto, a deterioração material não é generalizadamente um índice negativo, como mostra o seguinte exemplo: «complicado é o estado de espírito do viajante diante deste crime de abandono, de absurdo desleixo: indigna-se, entristece, envergonha-se, não quer acreditar no que os seus olhos vêem.» (Saramago, 1981: 132), porém, há um olhar particular a reinterpretar o edifício arruinado, como propõe Parra Bañon: «É que nestas habitações, que são sepulcros vazios, o importante é a quantidade de memória que conservam daqueles que as ocuparam e as informações que são capazes de transmitir sobre como poderiam ter sido as suas vidas.» (Parra Bañon, 2004: 151). O comentário do crítico situa a nossa abordagem dentro da perspectiva da persistência da vida, como veremos adiante.

O nosso primeiro passo pode ser aproximar contrastivamente Almeida Garrett a essa discussão. Lembramos da sua indignação com o estado de conservação do convento de S. Francisco, em Santarém. Já Saramago procura o significado dos estilhaços, a temporalidade sugerida pelos indícios remanescentes, como uma colcha de retalhos:

É uma ruína, um corpo destroçado de gigante que procura os seus próprios pedaços e que a todo momento vai encontrando restos doutros gigantes, fragmentos, lanços de muros, troços de colunas, capitéis avulsos, isto gótico, além manuelino, aqui renascença. [...] Este Convento de S. Francisco, na opinião do viajante, que quando as tem não as cala, deveria ser restaurado apenas até ao limite da manutenção. Ruína é, ruína deve ficar. É que as ruínas sempre foram mais eloquentes do que a obra remendada. (Saramago, 1981: 157).

Outros exemplos apreciativos giram em torno da resistência da pedra sob o peso do tempo: «S. Pedro das Águias é uma jóia que o tempo mordeu e roeu por todos os lados.». E é justamente esse caráter de vulnerabilidade, de transitoriedade existencial que comove a sua leitura: «S. Pedro das Águias provoca uma onda de ternura, um desejo de abraçar estes muros, a vontade de apoiar neles o rosto, e assim ficar, como se a carne pudesse defender a pedra e vencer o tempo.» (Saramago, 1981: 125). Entretanto, o aprofundamento em espaços disfóricos conduz-nos a uma outra hipótese de análise relacionada ao conceito de catábase, assunto das próximas linhas.

3. Catábase

O tema da catábase como descida ou, simplesmente, como percurso em busca das raízes do ser para que *tudo* possa re-começar, é um tema aliado com o da catarse, enquanto purificação através do aniquilamento dum passado que é necessário

regenerar e sobre o qual actuam, contraditoriamente, esquecimento e anamnese. (Buescu, 1997: 91).

Apropriamo-nos da definição de Maria Leonor Carvalhão Buescu, referida em relação a outro contexto, por acreditarmos na sua viabilidade operacional em *Viagem a Portugal*. Segundo a teórica, a catábase consiste em uma viagem a obscuridade, como um mergulho a uma espécie de inferno, caracterizado pela presença da morte nas suas diversas manifestações. Há, contudo, uma razão para tal viagem, como melhor explicaremos. Porém, vejamos antes o contorno do cenário que nos permite a aproximação a esse conceito.

Primeiramente, devemos circundar o espaço de privilégio em *Viagem a Portugal*: as igrejas. Vindo de um esclarecido ateu, suscita-nos a pergunta da razão de tal escolha. Nos *Cadernos de Lanzarote III* (1996) encontramos uma explicação que, em partes, responde a nossa pergunta:

a religião é um fenómeno *exclusivamente* humano, portanto é natural que provoque a curiosidade de um escritor, ainda que ateu. Além disso, há uma evidência que não deve ser esquecida: no que respeita à mentalidade, sou um cristão. Logo, escrevo sobre o que fez de mim a pessoa que sou. (Saramago, 1998: 81).

Dessa forma, a igreja representa o passado da cultura que o formou, itinerário necessário para compreender a si próprio. Entretanto, o espaço sagrado é composto por diversos elementos que remetem à ideia da morte, como relicários, túmulos, representações de martírios, para além do estado material de muitos deles, evidente na seguinte descrição do convento de Mire de Tibães: «O convento é uma ruína tristíssima. [...] Percorre até onde pode os frios e carunchosos corredores, há retratos enegrecidos pendurados nas paredes, forros de madeira apodrecidos, e tudo desprende um cheiro de mofo, de irremediável morte.» (Saramago, 1981: 63).

Como explica Buescu, outro elemento importante dessa construção é a figura de um «Diabo-porteiro», ou as suas manifestações profanas, o Cérbero, o Dragão. Sobretudo, é uma figura que permite ou não o acesso à imersão subterrânea, compondo assim uma situação de conflito com o sujeito: «o herói pode destruí-lo, pode persuadi-lo ou pode, simplesmente, exhibir um sinal que lhe permite a entrada.» (Buescu, 1997: 99). Essa conjuntura é, de fato, adaptada por Saramago. Esse anti-sujeito, para utilizarmos o vocabulário semiótico, reveste-se nos inúmeros detentores da chave das portas das igrejas. Padres, vizinhos, dotados do poder de julgar a situação a partir do seu juízo que, muitas vezes, é impeditivo ao viajante. A recusa

pode ser argumentada em tom anedótico, «O viajante foi confundido com uma testemunha de Jeová, e muita sorte não terem visto nele coisa pior.» (Saramago, 1981: 161), mas costuma ser explicada pelo medo derivado do abandono, do isolamento propiciado pelo descuido do poder público perante o patrimônio cultural. O porteiro torna-se o vigilante sem armas de fogo, mas pode ser convencido das intenções do viajante, ora por um sorriso simpático, ora por um punhado de moedas: «Afastou-se esmagado o viajante, deu a propina à mulher da chave, que sorria malevolamente, e meteu-se a caminho de Chaves.» (Saramago, 1981: 21), tornando-se assim posteriormente um guia para tais profundezas.

Dado esse cenário, podemos agora refletir sobre a proposta subjacente a esse investimento. Como expõe Buescu, há um movimento de morte e renascimento no processo da catábese. De maneira ampla, o projeto de *Viagem a Portugal* gira em torno dessa ambivalência, pressupondo a caminhada num corpo jazente para dele extrair a eternidade, a persistência da vida. Pontualmente, podemos examiná-la junto a arte tumular, conforme o seguinte exemplo:

Mas os trabalhos do conde, nesta Beira onde viveu a última parte da sua vida, foram bem diversos, e por eles é que se ilustrou. Foi ele quem compilou o *Livro de Linhagens*, talvez um cancionero, provavelmente uma crónica geral de Espanha, e, em vez do letrado que esperava, o que o viajante vê é um gigante truculento e um caçador sanguinário. [...] Quanto maior razão não teve D. Pedro de Barcelos, que quis levar, entre as lembranças da vida, aquelas frescas manhãs em que caçava o javali nas suas terras dos Paços de Lalim. (Saramago, 1981: 125).

Como destaca o viajante, a extensão dos elementos vitais registrados no túmulo do conde D. Pedro de Barcelos invertem a lógica da finitude, consagrando o homem por detrás da sua figura histórica. Entretanto a descoberta advém do desvendar de um enigma, o exame dos vestígios da pedra deflagrados pela experimentação e o olhar atento: «Senta-se na beira de um destes túmulos, afaga com as pontas dos dedos a superfície da água, tão fria e tão viva, e, por um momento, acredita que vai decifrar todos os segredos do mundo.» (Saramago, 1981: 131).

Pela mesma ordem acima retratada, como ressalta o viajante, atem-se ao túmulo de Vasco Esteves de Gatos, na igreja de S. Francisco, em Estremoz. A conclusão vai no mesmo sentido, porém, mais delineada em seu propósito: «Afinal, nesta arca mortuária a vida rompe pujante, com uma força que apaga a lividez dos santos assustadores e emenda o seu desdém do mundo.» (Saramago, 1981: 200). Por outras vias, a viagem às profundezas irrompe com semelhante propósito, vide o passeio ao criptopórtico do museu Machado de Castro, em

Coimbra, «Deixa as regiões superiores, onde, por sinal, está chovendo, e, atrás do seu guia, que não é Virgílio, avança, Dante não sendo, pelas galerias escassamente iluminadas do criptopórtico.» (Saramago, 1981: 92), onde a renovação da vida se dará não apenas pelo desvendar do Outro, mas agora a si próprio, despertada pelo conjunto arquitetônico antigo que proporciona uma deslocação do sujeito pelo seu próprio passado coletivo, evidenciando o emparceiramento dos passos revelados: «O enfiamento dos arcos é como um infinito espelho, e a atmosfera torna-se tão densa, tão misteriosa, que o viajante não ficaria nada admirado se visse surgir a si próprio lá ao fundo.» (Saramago, 1981: 92).

Para não nos estendermos por demais nessa gama de elementos sugeridos, ficamos com uma última imagem, a de um cemitério:

Antes se diga, para entendimento completo, que o viajante tem um gosto, provavelmente considerado mórbido por gente que se gabe de normal e habitual, e que é, dando-lhe a gana ou a disposição do espírito, ir visitar cemitérios, apreciar a encenação mortuária das memórias, estátuas, lápides e outras comemorações, e de tudo isto tirar a conclusão de que o homem é vaidoso mesmo quando já não tem nenhuma razão para continuar a sê-lo. (Saramago, 1981: 18-19).

Entretanto não é a vaidade a razão da seguinte passagem. Fala-se da história de um soldado chamado José Jorge, cuidadosamente preservado e rememorado pelo coveiro que conta o caso de uma injustiça relacionada a tal morte. Contudo, indo direto às conclusões devidas, o coveiro é o agente da persistência de um valor, o único a ainda insistir no questionamento de uma sentença ilegítima, repincelando com tinta o nome inscrito na lápide, *ad eternum*. Soma-se ao caso o fato de cento e quarenta anos após o óbito, o corpo exumado ter permanecido intacto, a reclamar, pela via do milagre, a explicação da sua tragédia.

4. Da pedra ao homem

Que gente viveu dentro deste castelo? Que homens e que mulheres suportaram o peso das muralhas, que palavras foram gritadas de uma torre a outra torre, que outras murmuradas nestes degraus ou à boca da cisterna? Aqui andou Gualdim Pais, com os seus pés de ferro e o seu orgulho de mestre dos Templários. Aqui humilde gente segurou, com os braços e o peito sangrando, as pedras assaltadas. (Saramago, 1981: 131).

Este excerto é ilustrativo no que tange a memória preservada na pedra, a força armazenada do sem número de homens anônimos a construir um país por detrás das vitrines heroicas dos nomes consagrados, como o do cruzado Gualdim Pais. Sob a pedra resiste a

energia despendida dos atos e dos séculos, é preciso destrinçar a sua materialidade, por vezes devolvê-la à forma bruta: «A este toca-o muito mais a rudeza de um cinzel que tem de começar por lutar consigo próprio antes de conseguir vencer a resistência da pedra. E é bom que nesta luta se veja que a pedra não foi inteiramente dominada.» (Saramago, 1981: 72).

A pedra pode ser lida como a extensão de um corpo vivo português, uma ferramenta identitária com o papel de explicar mentalidades, culturas, apreços estéticos ou mesmo imposições de poder. Por condensar a teia narrativa da história de um país, é útil ao viajante, nos limites da sua viagem real, extrair a breve lição possível de uma passagem rápida a um sítio qualquer, «Não vai estar em Monsanto tempo bastante para saber o que há da pedra nas pessoas; confia que lhe será possível entender o que das pessoas passou à pedra.» (Saramago, 1981: 130). São recursos, mas os há de outra forma também.

Foquemos nesse viajante, esse desidrato ficcional de um autor empírico, *homo viator* natural da própria terra, mas residente de um espaço qualquer: «O viajante, às vezes, não sabe bem de que terra é, e por isso responde: «Tenho andado por aí»» (Saramago, 1981: 190). E anda por aí com o sorriso no rosto, ou com a nuvem nos olhos, «O viajante não vai de bom humor.» (Saramago, 1981: 70), «O viajante não está de boa maré» (Saramago, 1981: 84). Percebemos os seus contornos sentimentais, o seu passado despontado por alguma visita, como na festa de S. Pedro, no seu Ribatejo natal: «O viajante, que há quarenta anos teve de pegar um garraio malévolo que o escolhera para alvo, sabe o que são essas glórias do acaso.» (Saramago, 1981: 217). O fio do novelo vai se desatando, trazendo a autobiografia autoral pelas brechas do discurso: «São nomes que o viajante conhece desde que nasceu: Riachos, Brogueira, Alcorochel, Golegã.» (Saramago, 1981: 155).

Aproximemos a leitura de duas teóricas sobre esse processo. Tania Franco Carvalhal interpreta o percurso do viajante pela bifurcação de duas veredas, a exterior, empírica geográfica e solidária pois «descreve e dá a ver». Já a segunda, intrínseca, internalizada num Eu, lê-se pela via solitária. «Solidão e solidariedade são aqui complementares» (Carvalhal, 1999: 184), conclui a autora. Podemos juntar a esse raciocínio a reflexão de Maria Luisa Leal (cf 1999: 191) que observa a despessoalização autoral na figura do viajante como um «filtro subjectivo» pois, descentralizada a experiência do relato de viagem, sugere e induz o leitor a adentrar na pele da personagem construída e por ela permitir-se vivenciar a cadeia de encontros desenvolvidas ao longo da *Viagem a Portugal*.

Essa cadeia de encontros levará agora o viajante, ou leitor, a entrar na casa dos locais, a sentar-se à mesa, «a mulher abraça o pão contra o peito, tanto amor neste gesto, corta um

canto e uma fatia, e é o seu olhar que pergunta: «Quer um bocadinho?»» (Saramago, 1981: 131), a ouvir a sua prosa: «Tenho pouca terra, só para mim não daria. Mas alugo-o de vez em quando aos vizinhos, e assim vamos vivendo» (Saramago, 1981: 8), apresentando-nos devidamente com os seus nomes, o seu corpo, como no caso do Sr. Guerra: «É um homem baixo, de tronco sólido.[...] Em duas palavras diz aquele quem é e ao que anda, em outras duas fala de si, no essencial, o chefe da mesa, e depois vão ser precisas muitas outras para as histórias que serão contadas.» (Saramago, 1981: 102).

O humanismo despontado da alteridade, dos fios de uma meada histórica, é a gênese da *Viagem a Portugal*. A pedra soma-se a esse processo de tal forma que consubstancia-se em organismo, desvela um esforço e um propósito puramente humanos. A próxima imagem destacada por nós resumirá essa simbiose elucidativamente:

Às portas estão sentados velhos e velhas, o costume português. Estas velhas e estes velhos são partes do sentido. Junta-se um homem, junta-se uma pedra, homem, pedra, pedra, homem, se houvesse tempo para juntar e contar, para contar e ouvir, para ouvir e dizer, depois de primeiramente ter aprendido a linguagem comum, o eu essencial, o essencial tu, debaixo de toneladas de história, de cultura, enfim, como no castelo os ossos aparecendo, até à formação do inteiro corpo português. (Saramago, 1981: 131).

5. A última imagem

Destacamos acima uma imagem que poderia ser lida como um retrato. Por essa via, chegamos ao tópico conclusivo desta dissertação: as relações do *corpus* fotográfico com o projeto da *Viagem a Portugal*. O viajante caminha munido de uma máquina fotográfica. As suas fotos estão expostas no conjunto do livro, artesanalmente, contrastivamente a outras emprestadas de acervos públicos e particulares. Mais do que uma ilustração, atrela-se aos pontos fulcrais do relato, como já sublinhava Teresa Cristina Cerdeira: «as legendas das fotografias que, destacadas em itálico, poderiam insinuar um outro tipo de discurso – o esperado déitico e informativo -, continuam, na verdade, o tom reflexivo da escrita.» (Cerdeira, 2000: 312). Legenda e imagem, portanto, sugerem novas possibilidades de leitura, como o faremos adiante.

O ato de fotografar implica uma posição ética. O viajante saramaguiano percebe o limite do apreensível, a situação na qual o retrato não é invasivo ou agressivo. Em dado momento, é preciso recuar:

A um dos lados da porta está um grupo de mulheres, todas vestidas de preto, conversam em voz baixa, nenhuma delas é nova, quase todas, provavelmente, já não se lembram de o terem sido. O viajante leva ao ombro, como lhe compete, a máquina fotográfica, mas envergonha-se, ainda não está habituado aos atrevimentos que os viajantes costumam ter, e por isso não ficou memória de retrato daquelas mulheres que estão falando ali desde o princípio do mundo. (Saramago, 1981: 7).

Referimos a uma ética do olhar por detrás da máquina fotográfica. Quando falamos em ética pressupomos, como sugere Josep Esquirol, em atenção e respeito. «Olhar atentamente não é cravar o olhar, e sim dirigir o olhar com cuidado, sem pressa e com flexibilidade suficiente, de maneira a poder desviá-lo quando a situação assim o exija» (Esquirol, 2006: 13). O filósofo propõe uma escala na qual o olhar atencioso estabelece a devida distância do objeto, posto que a sua supressão, sem o consentimento devido, acarreta em atitude violenta. Consentido, encontramos a plenitude do amor, outro polo da sua proposta.

Saramago fotografa o amor também. Duas meninas são retratadas em Castro Laboreiro, e segue a legenda: «*Parece grande fortuna de viajante encontrar assim estas duas meninas em Castro Laboreiro, tão a direito olhando. Não é fortuna, não é acaso. Olharam-se e gostaram-se, elas e o viajante. É fácil criar amizades nos quatro pontos cardeais.*» (Saramago, 1981: 55). Contudo, para além da confluência emotiva resultada, a fotografia carrega o seu próprio código representativo, apropria-se do referente, ressignifica-o. Ao vermos a foto, a interpretamos com distância, ao nosso juízo, atribuímos um tempo histórico, uma situação hipotética, e até mesmo a estereotipamos: tais pequenas meninas de uma aldeia remota, isolada, pobre, talvez. «Fotografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se vêem, conhecendo-as como elas nunca se poderão conhecer; é transformá-las em objectos que podem ser possuídos simbolicamente.» (Sontag, 2007: 23).

Susan Sontag discorre sobre uma filosofia da Fotografia. Sua reflexão é atenta aos processos de objetivização da realidade, e todas as consequências decorridas de tal operação. Fala-nos de um processo de condução perceptiva, um direcionamento defraudado pela lógica fotográfica: «Ao ensinar-nos um novo código visual, as fotografias transformam e ampliam as nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado.» (Sontag, 2007: 13). Dessa forma, toda a experiência real acaba por ser condicionada pela sua capacidade de se enquadrar a uma imagem de recordação, depreendendo um paradoxo, como coloca Sontag: «A fotografia, sendo uma forma de comprovar a experiência, é também um meio de a negar, ao limitá-la a uma procura do fotogénico, ao convertê-la numa imagem, numa recordação. A viagem torna-se uma estratégia para acumular fotografias.» (Sontag, 2007: 19).

Sendo assim, a fotografia pode ser interpretada como moldura da experiência real, para além da resultante imagética, e ao mesmo tempo a sua negação, por ser um jogo de possibilidades limitados à ordem técnica. Contudo, em *Viagem a Portugal*, o viajante-fotógrafo aceita esse jogo, mas o subverte conforme a sua vontade. Pensemos numa das linhas de força do texto, a revelação do que jazia oculto, a cidade esquecida, o discreto monumento regional, ou seja, tudo aquilo que os roteiros turísticos optaram por não mencionar. Para além da palavra que ressignifica, o impacto da fotografia é um aliado a essa revalorização. Aproximemos a leitura de Arlindo Machado sobre a condição da imagem técnica: «diante de uma câmara, não há realidade que permaneça intacta: tudo se altera, tudo se arranja, tudo concorre para a ordem ideal do monumento» (Machado, 1984: 54) e perceberemos algumas tendências de tal leitura.

Uma foto retirada do acervo de Asta e Luís Almeida d'Eça, cuidadosa em ângulo, cor e perspectiva, mostra, como dificilmente se vê, um pelourinho com uma rústica porca. Acompanha a legenda: «*A esta hora ainda andavam desafogados os horizontes de Bragança, depois é que o dilúvio chegou. Para a Porca da Vila, que serve de base ao pelourinho, é que tanto lhe dá que chova como faça sol: tudo é tempo que vem e passa.*» (Saramago, 1981: 17). A imagem reivindica a memória da pequena vila, monumentalizando-a pelo procedimento técnico-compositivo, e por que não retórico. Sob a ótica da persistência da vida, outras operações também são efetuadas nesse sentido.

Viagem a Portugal, como já dissemos, não perde a sua dimensão didática de ensinar a ver de outra forma o país. Entender a arte exige conselhos, alguns fundamentos estéticos, noções comparativas entre propostas, leituras simbólicas, etc. Uma série de fotografias são colocadas emparelhadas e sugerem uma vista aproximada, permitindo ao leitor entretecer significados outrora impensados. Vemos um tímpano, uma pintura e um grupo de pessoas tocando música, sob a costura de uma legenda opinativa: «*Bate-se a pedra, espalha-se a tinta, sopra-se a gaita de foles, rufa-se a caixa e o tambor. Mesmo sendo tão diferentes os resultados, é igual a intenção: organizar o espaço e o som, criar a beleza possível, a escultura rigorosa, a pintura ingénua, a rústica música.*» (Saramago, 1981: 89).

Todos os caminhos levam à compreensão do homem. Da expressão artística à devoção religiosa, e sobretudo o fundamento do trabalho, tudo culmina numa rede semântica na qual a imagem, assim como a palavra, retornam ou se direcionam:

S. Agostinho, que está representado, como se vê, no tímpano do pórtico de Rio Mau, disse um dia: «Todos são uma mesma coisa.» Era igualitário o santo. Que pensarão

disto os dois sargaceiros que enfrentam com os seus ancinhos o mar violento? E os fabricantes dos dolos? E os armadores das «cubatas» de sargaço? (Saramago, 1981: 44-45).

É preciso reorganizar o percurso, sinalizar as suas bifurcações, os seus atalhos, sublinhar que o próprio motivo da viagem pode consistir no caminho, não na meta. A fotografia de uma estrada rural, adornada por componentes simbólicos de caráter emotivo – uma senhora trajada de um azul-claro rebatido nas cores do céu, acompanhada em seu caminhar por um burro e uma cabra, fraternalmente harmônicos -, monumentaliza visualmente, recorrendo ao conceito de Arlindo Machado, o projeto saramaguiano. «*No geral, viaja-se para ver o monumento, a paisagem celebrada, o recanto precioso. [...] E o simples caminho que vem dar à estrada, não o será também?*» (Saramago, 1981: 142-143).

Entretanto, como num jogo, há os limites de um horizonte representativo implicados pelas possibilidades da imagem técnica. Numa sugestiva fotografia de corrida de touros, captada no instante da ação, vê-se escorrer pelos olhos algum referente mais profundo, algum pulso vital estagnado nesse congelamento «*Mas faltam à fotografia os gritos, os risos, a música da filarmônica. Quer dizer, falta quase tudo.*» (Saramago, 1981: 217). A estagnação fotográfica exige-nos uma particular reflexão, e será por ela que encerraremos a nossa análise.

Pensemos na pose, primeiramente. Saramago é atento a essa posição, relaciona-a inclusivamente ao retrato das pedras, como se vê na graciosa estátua de um guerreiro medieval em Celorico do Basto: «*O viajante tira-lhe o retrato, e ele apruma-se, olha para a objectiva, quer ficar favorecido.*» (Saramago, 1981: 36). Há algo não inteiramente verdadeiro numa pose, segundo Arlindo Machado: «*A pose é uma espécie de vingança do referente: se for inevitável que a câmara roube alguma coisa de nós, que ela roube então uma ficção.*» (Machado, 1984: 51). Roland Barthes percebe a pose no mesmo sentido «*Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.*» (Barthes, 1984: 22), mas avança em sua leitura e aproxima essa imagem pré-fabricada a uma espécie de continuidade *post mortem* ou, como define: «*A foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos*» (Barthes, 1984: 54). Ainda em sua nomenclatura denomina a imagem fotográfica como *spectrum*, ou seja, espetáculo e morte associados.

Falamos da morte, falamos da persistência da vida. Na representação fotográfica se digladiam essas duas forças através da memória avivada e da continuidade fictícia pujante em

tal processo. Em Belmonte o viajante alerta: «*Veja tudo isto, mas antes de sair coloque-se outra vez diante da Pietà, guarde-a bem nos olhos e na memória, porque obras assim não as vê todos os dias.*» (Saramago, 1981: 104), mas ali está a fotografia, diminui-se a ansiedade da perda, pode-se retorná-la sempre. Agindo dessa forma, retêm-se o instante, comprova-se a visita, ratifica-se uma legitimidade: «*Do sonho que sonhou Sacoias sempre uma prova. Deve portanto o viajante repensar os factos e dar o dito por não dito: é mesmo verdade que esteve em Sacoias.*» (Saramago, 1981: 14).

Entretanto, o instante da captura imagética dilui-se num caudal temporal. É o momento que não se repetirá jamais, ficará ali, cristalizado, mumificado. Nega-se a organicidade dos fatos ao subtrair-lhe a decomposição da matéria. Preserva-se uma ficção, como bem alertava Saramago em relação à *Viagem a Portugal*: «Mas atenção: não se sirvam dele como de um guia actualizado, que não é; e não é por razões de tempo e também por força da transformação dos lugares e até da própria mentalidade das pessoas.» (Reis, 2015: 123). Sendo assim, podemos entender o livro conceitualmente como uma fotografia escrita.

O *spectrum*, retomando Barthes, carrega o elemento disfórico em sua composição. O presente ausente ceifa o processo de luto, não permite que se enterrem os mortos. Saramago é atento a isso e descreve a interminável dor de uma mãe a abraçar o retrato da falecida filha:

Ali estava uma mulher que chorava, gemia e gritava, de pé, e tendo-se o viajante chegado mais perto percebeu que ela fazia longo discurso, talvez sempre o mesmo, quase uma invocação, um encantamento, um esconjuro. Tinha a mulher um retrato na mão e era para ele que falava e suspirava. (Saramago, 1981: 21).

Conforme Susan Sontag, «Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objecto.» (Sontag, 2007: 24). Dessa forma, o conjunto fotográfico de *Viagem a Portugal* abastece a ampla narrativa sobre uma país em seu leito de morte. Porém, subvertendo o velamento pelo milagre da ressurreição, procuramos mostrar nas linhas acima como se operam uma série de procedimentos em prol dessa sobrevida arquitetada pela gana da resistência social e poética infundida no projeto de José Saramago.

Considerações finais

Em um trabalho de Literatura as conclusões são sempre insuficientes. Por vezes, resultam em meros desidratos de uma reflexão anteriormente exposta e previamente concluída. Por outras, definem-se muito mais por perguntas do que pelas respostas então esperadas. Há também os artificios do sujeito obrigado a escrevê-las: separa do todo um punhado de comentários “conclusivos”, adaptáveis a diversos momentos do miolo textual e os revigora, agora em especial caráter, no campo da Conclusão. Honestamente, este parágrafo é a radiografia das linhas a seguir.

Ao longo da nossa pesquisa, circundamos um objeto esquivo, permanentemente em movimento: a literatura de viagens. Restringimo-nos a Portugal, imaginando o quão interessante seria contrapô-lo às experiências de outros países. Bastava atravessar a fronteira e ao lado da *Carta* de Caminha poderia estar a *Carta* de Cristóvão Colombo, ou junto da *História Trágico-Marítima os Naufragios y Comentários* do Cabeza de Vaca, para não lembrarmos do peso de Camilo José Cela na construção da personagem viajante e o seus substanciais reflexos, por exemplo, no projeto saramaguiano.

A análise comparativa poderia nos dar novas perspectivas, no entanto, pela organicidade necessária a uma dissertação de mestrado, delimitamos o nosso espaço conjuntural. E dele extraímos as nossas hipóteses de leitura acerca do gênero mencionado: hibridez, pluridiscursividade, inclinado mais a descrever do que a narrar, posto ser guia, manual, roteiro e, sendo literatura, ficção. Mas não qualquer tipo de ficção, as diversas leituras então realizadas evidenciam, em plano geral e com algumas exceções, o esvaziamento da intriga narrativa. Falamos, pois, de uma ficção atrelada à subjetividade do sujeito a relatar uma experiência íntima através do filtro instável da sua memória.

Depreende-se disso não a captura cristalina da realidade investigada, mas a sua intenção de o ser. Vendo claramente visto, a operação atinente a essa intencionalidade conjuga-se por abordagens temáticas específicas: descrição do percurso, ponderando o já conhecido com o então descoberto; dos costumes locais, processo esse que leva a alteridade e a expansão de si; dos monumentos e da paisagem, ponte inefável para a subjetividade lírica⁵⁰.

⁵⁰ Como coloca Helena Buescu: « «paisagem» distingue-se, pois, de «natureza» na medida em que é sempre organizada pela apreensão de um olhar (pontualmente) fixo, pressupondo a perspectiva, que se exerce sobre um

E também por técnicas narrativas particulares: a extensão cronológica do relato conforme as possibilidades de realização concreta da viagem e a demarcação de um Eu autoral enraizado no narrador e, eventualmente, na personagem, a iludir o leitor acerca da verdade do que fica dito.

Outra questão fundamental é a relação das viagens com a ascensão do turismo de massas por volta dos séculos XVIII e XIX. Há um abalo semântico nos ditames do gênero providos desse quadro e, maiormente, pelos entornos infraestruturais e mundividentes que ocasionaram esse novo paradigma. Descobrir e revelar o longínquo, ordem das primeiras narrativas viajantes, são ações que entram em colapso a partir do acesso generalizado às deslocções no mundo e à proliferação das imagens técnicas. Entretanto, e essa foi a linha que nos norteou, ao invés da finitude do projeto, há uma remodelação introspectiva, imersa na descoberta do local e do próximo, percebida pelos instrumentos promovidos pela historicidade dos relatos.

Somente após delinear esse quadro poderíamos nos fixar no primeiro e último propósito desta dissertação: a *Viagem a Portugal*, de José Saramago. Isso porque trata-se de um livro sobreposto em camadas, exigindo do leitor crítico o conhecimento dos seus interlocutores, do conjunto de pilares históricos por onde se ergue a sua complexidade. Dentro do possível, investigamos esse trajeto e, do pouco que conseguimos juntar, mostramos o seu passo além. Vimos, por exemplo, como historicamente a perspectiva do observador elevava a secura do relato à criação artística, mas em Saramago algo maior se revelava, talvez pela apropriação intermediática das operações de focalização, ou pela didática de um olhar a ensinar o leitor a desvelar sentidos das pedras esquecidas no tempo.

Há também uma limpidez na descrição das pessoas, enxuta de afetações patrióticas ou estilísticas, convidativas ao encontro, a alteridade. Pode ser apenas uma opinião nossa, baseada em alguma referência crítica, mas não podemos deixar de expô-la porque respeita a um dos principais encantamentos que motivaram esta dissertação. Todavia, das subjetividades só nos interessam as da literatura de viagens, e por ela ainda gostaríamos de colocar mais uma questão, de caráter globalizante.

Dedicamos algumas linhas sobre a relação de um *corpus* ilustrado com a narrativa textual. Fizemos discretamente o que proporcionaria uma tese inteira. Não só Saramago utilizou-se desse artifício, mas também Raul Brandão e Ramalho Ortigão, para ficarmos apenas esses exemplos. Sendo a imagem, literária ou não, um dos preceitos fundamentais da

todo homogéneo preferencialmente captado por uma *direcção* (oblíqua) e um *sentido* (descendente) do olhar.» (Buescu, 1990: 66).

literatura de viagens, poder-se-ia averiguar as suas mais profundas imbricações, sugerindo assim uma vertente didático-pedagógica profícua ao império imagético no qual hoje estamos inseridos.

O ensino da literatura de viagens possibilita o extravasamento do referente linguístico a inúmeras plataformas expressivas, numa dialética em que imagem e texto se fortalecem no campo dos sentidos. Para além disso, sendo um gênero de larga escala, de fundação imemorial, oferece dessa forma o estabelecimento de laços históricos, como o fizemos na nossa pesquisa, dimensionando a interpretação literária por esse específico viés. São apenas sugestões, e por elas encerramos o nosso trabalho.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, Sara (2002). “Peregrinações: Roma e Santiago de Compostela”. In CRISTÓVÃO, Fernando. *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens: estudos e bibliografias*. Lisboa: Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, pp. 83-126.

BACHELARD, Gaston (1989). *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHES, Roland (1984). *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Editora Nova Fronteira.

_____ (1987). “O efeito de real”. In *O Rumor da Língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, pp. 131-136.

BENJAMIN, Walter (2012). “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Editora Relógio D'Água, pp. 59-96.

BERNARDES, José Augusto Cardoso (2007). “Miguel Torga, a melancolia de Portugal”. In *Meridianos Lusófonos – Prémio Camões (1989-2007)*. Lisboa: Roma Editora, pp. 11-38.

BESSE, Maria Graciete (2004). “Viagem a Portugal de José Saramago, una poética de la mirada”. In CHAMPEAU, Geneviève (org.). *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 156-172.

BRANDÃO, Raul (1988). *As Ilhas Desconhecidas: notas e paisagens*. Prefácio e notas de Pedro da Silveira. Lisboa: Perspectivas e Realidades.

BRITO, Sérgio Palma (2003). *Notas sobre a evolução do viajar e a formação do turismo*. Lisboa: Medialivros.

BUESCU, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do Olhar: percepção e representação*. Lisboa: Caminho.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1997). “Exotismo ou a «estética do diverso» na Literatura Portuguesa”. In FALCÃO, Ana Margarida, LEAL, Maria Luísa; NASCIMENTO, Maria Teresa (org.). *Literatura de Viagem: Narrativa, História, Mito*. Lisboa: Edições Cosmos, pp. 565-578.

CAMINHA, Pero Vaz de (1994). *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Editado por Jaime Cortesão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CARVALHAL, Tania Franco (1999). “O viajante iluminado”. In *Colóquio/ Letras*, nº 151/152, pp. 181-189.

CARVALHO, João Carlos F. Andrade de (1997). “Ciência e alteridade num folheto de cordel do século XVIII”. In FALCÃO, Ana Margarida, LEAL, Maria Luísa; NASCIMENTO, Maria Teresa (org.), 1997, pp. 99-106.

_____ (2003). *Ciência e Alteridade na Literatura de Viagens: estudos de processos retóricos e hermenêuticos*. Lisboa: Edições Colibri.

CARVALHO, Rómulo de (1987). *A História Natural em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

CERDEIRA, Teresa Cristina (2000). *O Averso do Bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho.

CHAMPEAU, Geneviève (2004). “El relato de viaje, un género fronteirizo”. In CHAMPEAU, Geneviève (org.), 2004, pp 15-31.

_____ (2006). “Cronología y cronotopía en los relatos de viaje”. In LEAL, Maria Luísa; FERNÁNDEZ, Maria Jesús; GARCÍA BENITO, Ana Belén (org.). *Invitación al Viaje*. Mérida: Junta de Extremadura, pp. 343-360.

CHAVES, Castelo Branco (1977). *Os Livros de Viagens em Portugal no Século XVIII e a Sua Projecção Europeia*. Venda Nova – Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.

CIDADE, Hernani (1963). *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*. Lisboa: Arcadia.

COSTA, Horácio (1997). *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho.

CRISTÓVÃO, Fernando (2002). “Para uma teoria da Literatura de Viagens”. In CRISTÓVÃO, Fernando (org.), 2002, pp. 13-52.

DUBY, Georges (1979). *O Tempo das Catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Trad. José Saramago,«. Lisboa: Imprensa universitária - Editorial Estampa.

ESQUIROL, Josep M. (2006). *O Respeito ou o Olhar Atento: uma ética para a era da ciência e da tecnologia*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

FEIJÓ, António (1999). “Monumentos nacionais”. In *Colóquio/ Letras*, nº 153/ 154, pp. 229-240.

GARCÍA ARRANZ, José Julio (2006). “El monstruo como fenómeno fronterizo em la cartografía y los libros de viajes medievales: el caso de los cinocéfalos”. In LEAL, Maria Luísa; FERNÁNDEZ, Maria Jesús; GARCÍA BENITO, Ana Belén (org.), 2006, pp. 21-42.

GARRETT, Almeida (2010). *Viagens na Minha Terra*. Edição crítica organizado por Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

GIL, Ana Maria Ferreira (2006). “Paisagens em caleidoscópio: olhares europeus sobre a natureza brasileira do século XVI”. In LEAL, Maria Luísa; FERNÁNDEZ, Maria Jesús; GARCÍA BENITO, Ana Belén (org.), 2006, pp.129-150.

GIL, Fernando; MACEDO, Hélder (1998). *Viagens do Olhar: retrospecção, visão e profecia*

no Renascimento português. Porto: Campo das Letras.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2008). *José Saramago: a consistência dos sonhos. Cronobiografia*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Caminho.

GRAÇA, Luís (1983). *A Visão do Oriente na Literatura Portuguesa de Viagens: os viajantes portugueses e os itinerários terrestres (1560-1670)*. Lisboa: Imprensa Nacional.

HAMON, Philippe (1979). “O que é uma descrição?”. In SEIXO, Maria Alzira (org.). *Categorias da narrativa*. 3ª ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, pp. 61-83.

HERCULANO, Alexandre (1982). *Opúsculos*. Prefácio e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia. Lisboa: Editora Presença.

JORGE, Carlos J. F. (2001). *Figuras do Tempo e do Espaço: por uma leitura literária dos textos de viagens*. Lisboa: Ulmeiro.

JÚDICE, Nuno (1997). “A viagem entre o real e o maravilhoso”. In FALCÃO, Ana Margarida, LEAL, Maria Luísa; NASCIMENTO, Maria Teresa (org.), 1997, pp. 621-628.

LANCIANI, Giulia (1997). *Sucessos e Naufrágios das Naus Portuguesas*. Lisboa: Caminho.

LEAL, Maria Luísa (1999). “«Viagem a Portugal»: os passos do viajante”. In *Colóquio/ Letras*, nº 151/152, pp. 191-204.

LE GOFF, Jacques (2000). *História e Memória*. Vol. II. Trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70.

LEITÃO, Isilda Maria L. S. Ramos (2006). “Viagens pela Extremadura: relatos de viagem e guias disfarçados”. In LEAL, Maria Luísa; FERNÁNDEZ, Maria Jesús; GARCÍA BENITO, Ana Belén (org.), 2006, pp. 369-388.

LLORENS GARCÍA, Ramón F. (1991). *Los Libros de Viajes de Miguel de Unamuno*.

Alicante: Caja de ahorros provincial de Alicante.

LÓPEZ MOLINA, Luís (2004). “Hacia un perfil genérico de los libros de viajes”. In CHAMPEAU, Geneviève (org.), 2004, pp 32-43.

LOURENÇO, Eduardo (1992). *O Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*. 5ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LUKÁCS, Georg (1965). “Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”. In *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, pp. 43-94.

MACEDO, Hélder (1979). “As 'Viagens na Minha Terra' e a Menina dos Rouxinóis”. In *Colóquio/ Letras*, nº51, pp. 15-24.

MACHADO, Álvaro Manuel (1983). *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. 2ª edição revista e aumentada. Lisboa: Editorial Presença.

MACHADO, Arlindo (1984). *A Ilusão Especular*. São Paulo: Editora Brasiliense.

MATEUS, Isabel Maria Fidalgo (2007). *A Viagem de Miguel Torga*. Coimbra: Gráfica de Coimbra 2.

MATOS, Jacinta Maria Cunha da Rosa (1995). *Pelos Espaços da Pós-modernidade: literatura de viagens inglesa da segunda grande guerra à década de noventa*. Coimbra: tese de doutoramento em Letras apresentada à Fac. de Letras da Universidade de Coimbra.

MENDES, Victor J. (1999). *Almeida Garrett: crise na representação nas Viagens na minha terra*. Lisboa: Edições Cosmos.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2004). *O Olho e o Espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac & Naify.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1998). “Prefácio”. In PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 751-756.

MONTEIRO, Ofélia Paiva (1976). “Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett”. In *Colóquio/ Letras*, nº 30, pp. 13-29.

_____ (2010). *Estudos garrettianos*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ.

MOREIRA, António de Almeida (2005). *(Des)encantos do Olhar: viagens pelas ilhas: Raul Brandão e Joaquim Manuel Magalhães*. Açores: dissertação de mestrado apresentada à Fac. de Letras da Universidade dos Açores.

NASCIMENTO, Maria Teresa (1997). “As ilhas desconhecidas: fragmentos de olhar, entre o céu e o mar”. In FALCÃO, Ana Margarida, LEAL, Maria Luísa; NASCIMENTO, Maria Teresa (org.), 1997, pp. 489-496.

NEVES, Margarida Braga (1999). “«Nexos, temas e obsessões» na ficção breve de José Saramago”. In *Colóquio/ Letras*, nº 151/152, pp. 117-141.

ORTIGÃO, Ramalho (2001). *As Praias de Portugal: guia do banhista e do viajante*. Lisboa: Frenesi.

PARRA BAÑON, José Joaquín (2004). *Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago: acerca da arquitectura da casa*. Trad. Margarita Correia. Lisboa: Caminho.

PESTANO y VIÑAS, Adélaide (2004). “Entre guía turística, relato de viaje e ficción: las “guías disfrazadas”. In CHAMPEAU, Geneviève (org.), 2004, pp. 61-77.

PIMENTA, Alberto (1993). “Viajar na palavra: até onde?”. In RECKERT, Stephen; CENTENO, Y. K. (org.). *A Viagem «Entre o Real e o Imaginário»*. Lisboa: Arcadia, pp. 23-

46.

PINTO, João Rocha (1989). *A Viagem, Memória e Espaço*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora. Revista de História Econômica e Social, v. 11-12.

PORTELA, Manuel (1999). “Prefácio”. In STERNE, Laurence. *Uma Viagem Sentimental: por França e Itália pelo sr. Yorick*, Trad. Manuel Portela. Lisboa: Antígona, pp. 9-17.

QUEIRÓS, Eça de (2014). *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*. Edição crítica organizada por Carlos Reis. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

REBATÉ, Jean-Claude (2004). “*Los días de Hendaya* de Miguel de Unamuno, entre relato de viaje y ensaio”. In CHAMPEAU, Geneviève (org.), 2004, pp 78-92.

REIS, Carlos (1982). “Camões nas 'Viagens' de Garrett”, in *Construção da Leitura: ensaios de metodologia e de crítica literária*. Coimbra: I.N.I.C./ Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

_____ (1997). “Narrativa de viagens”. In BUESCU, Helena Carvalhão (org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, pp. 353-356.

_____ (2003). “As *Viagens* como hipertexto: hipóteses de trabalho”. In MONTEIRO, Ofélia Paiva; SANTANA, Maria Helena (org.). *Almeida Garrett: um romântico, um moderno*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 133-144.

_____ (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário (2007). *Dicionário de Narratologia*. 7ª edição. Coimbra: Editora Almedina.

SAID, Edward W. (2003). *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo.

SANTOS, Fernando J. S. Martins dos (2006). “O Canibal brasileiro: da alteridade antropófaga

à devoração crítica do legado cultural universal”. In LEAL, Maria Luísa; FERNÁNDEZ, Maria Jesús; GARCÍA BENITO, Ana Belén (org.), 2006, pp. 217-226.

SARAMAGO, José (1981). *Viagem a Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.

_____ (1983). *Manual de Pintura e Caligrafia*. 4ª edição. Prefácio de Luis de Sousa Rebelo. Lisboa: Caminho.

_____ (1986). *A Bagagem do Viajante*. 3ª edição. Lisboa: Caminho.

_____ (1998). *Cadernos de Lanzarote III*. 2ª edição. Lisboa: Caminho.

_____ (1999a). *Cadernos de Lanzarote II*. 2ª edição. Lisboa: Caminho.

_____ (1999b). *Folhas Políticas: 1976-1998*. Lisboa: Caminho.

_____ (2004). [Sem título]. In CHAMPEAU, Geneviève (org.), 2004, p. 339.

SEGRE, Cesare (2012). “Três questões sobre *Os Lusíadas*”. In *Cinco ensaios circumcamonianos*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, pp. 67-77.

SEIXO, Maria Alzira (1987). *O Essencial Sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (1997). *O Livro e a Viagem Sem Limites – as Letras Portuguesas e o Mundo*, Maria Alexandre Lousada (org.). Portugal-Frankfurt: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

_____ (1998). *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.

SIMÕES, Manuel G. (2001). *O Olhar Suspeitoso: viagens e discurso literário*. Lisboa: Edições Colibri.

SOLER, Isabel (2003). *El Nudo y la Esfera: el navegante como artífice del mundo moderno*. Barcelona: Acantilado.

SONTAG, Susan (2007). *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

TORGA, Miguel (1969). *Traço de União*. 2ª edição revista. Coimbra: Coimbra.

_____ (1986). *Portugal*. 5ª edição. Coimbra: Coimbra.

UNAMUNO, Miguel de (1930). *Por Tierras de Portugal y España*. Madrid: Renacimiento.

ZURARA, Gomes Eanes de (1973). *Crónica de Guiné*. Editado por José de Bragança. Barcelos: Livraria Civilização.