

CICLO DE ESTUDO: 3º
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: Estudos Comparatistas

*Entre vozes e espelhos: um olhar sobre a
Literatura de Viagens portuguesa
contemporânea*

Maria Dulce de Almeida Pinto Soares

D

2018



Maria Dulce de Almeida Pinto Soares

***Entre vozes e espelhos: um olhar sobre a Literatura de Viagens
portuguesa contemporânea***

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos,
orientada pela Professora Doutora Maria de Fátima Outeirinho
e coorientada pelo Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

janeiro de 2018

*Entre vozes e espelhos: um olhar sobre a Literatura de
Viagens portuguesa contemporânea*

Maria Dulce de Almeida Pinto Soares

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos,
orientada pela Professora Doutora Maria de Fátima Outeirinho
e coorientada pelo Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas

*Aos meus pais, às minhas irmãs e aos meus
sobrinhos*

Sumário

Declaração de honra	8
Agradecimentos.....	9
Resumo.....	11
Abstract.....	13
Introdução.....	16
Capítulo I - A Literatura de Viagens entre espelhos: géneros sobrepostos.....	28
1.Género e Literatura de Viagens: entre travessias e encruzilhadas	34
2.Os paratextos e a sua funcionalidade: uma travessia entre margens textuais.....	44
2.1. Da porosidade genológica em paratextos de alguma literatura portuguesa de viagens contemporânea	48
3. Entre percursos e deslocações: várias formas de representar a viagem.....	75
Capítulo II - Uma visão caleidoscópica da Literatura de Viagens portuguesa contemporânea: registos em deslocação	93
1.Horizontes da memória em <i>Sul e No teu Deserto. Quase Romance</i> de Miguel Sousa Tavares: a viagem revisitada.....	102
2.A atitude diarística na narrativa de viagem: identidades dialogantes	128
3.Cartografias poéticas no feminino	150
4.Contar a viagem pela voz do historiador-viajante: entre o facto e o ficto	160
Capítulo III - Outras faces da viagem: entre paisagens artísticas	180
1.Fotografia e viagem: entre a escrita e a captura do momento	187
2.Diário gráfico e viagem: entre trilhos e traços, o caso de Manuel João Ramos	204
3.Declinações <i>filmicas</i> e viagem em <i>Livro Usado</i> de Jacinto Lucas Pires	212
3.1.A viagem e o <i>flâneur</i> : uma outra forma de olhar	233
4.Notas finais: paisagens viáticas interartes	244
Capítulo IV- Do fragmento à totalidade: reconfigurações pluriperspetivas na literatura viática portuguesa contemporânea	246
1.Fulgurações e declinações do fragmento no horizonte intertextual	256
2.Retalhos de viagem: o caso das formas breves	285
2.1. Fragmentos de viagens entre viagens: Miguel Sousa Tavares em <i>No teu Deserto. Quase Romance</i> e Jacinto Lucas Pires em <i>Livro Usado</i>	298
Conclusão.....	305
Referências bibliográficas	312

Declaração de honra

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Faculdade de Letras 30 de janeiro de 2018

Maria Dulce de Almeida Pinto Soares

Agradecimentos

Nesta longa e duríssima Viagem foram muitos os percalços que escureceram o caminho, mas também muitas as descobertas surpreendentes: a pungência das paisagens humanas e físicas feitas corpo e desejo de um trajeto a completar-se.

E tal não seria possível sem o apoio incondicional, sem a profunda compreensão e encorajamento transmitidos pela Professora Doutora Maria de Fátima Outeirinho, que me ensinou a apreciar cada passo deste percurso com a certeza de que concluiria a travessia. Para além da sua grandeza de alma e amabilidade, destaco ainda o facto de se erguer como uma das traves-mestras deste projeto, com os seus preciosos contributos de cariz epistemológico.

De igual modo, expresso a minha singela gratidão e estima ao Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas, a outra trave-mestra desta cartografia em aberto, pela sua enorme generosidade, apoio e disponibilidade, bem como pelas suas argutas, valiosas e sempre pertinentes orientações que se revelaram também pilares desta investigação, permitindo abrir portas a caminhos outros.

Ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, agradeço, antes de mais, todo o apoio e os magníficos momentos de partilha que se revelaram fundamentais para a concretização deste projeto. É um privilégio extraordinário integrar um grupo de investigação de Excelência!

À minha mãe – a quem devo TUDO nesta misteriosa viagem da vida – manifesto o meu profundo amor e gratidão!

Ao meu querido pai, cuja memória e amor viverão sempre em mim.

Às minhas irmãs, companheiras de viagem insubstituíveis, as únicas capazes de compreender e perdoar os meus dias e noites de isolamento, o meu carinhoso obrigada!

Aos meus sobrinhos Eduardo, Mafalda e Mariana, testemunhas atentas de todas as fases desta viagem, agradeço o terem acreditado em mim, mesmo quando o sol teimava em não aparecer no horizonte. AMO-VOS incondicionalmente!

À Ema, presente em todos os momentos cruciais, a quem devo o encorajamento dos dias cinzentos.

À Miza, pelo carinho e força demonstrados desde sempre.

À Carla Amaral, exprimo o meu agradecimento pelo elevado profissionalismo revelado e por todo o apoio prestado, ao longo destes anos, sempre com um sorriso de enorme afabilidade.

À Isabel Morgado, cujo apoio foi determinante para a realização deste sonho.

A todos os colegas do Departamento de Língua Materna a quem devo o estímulo e apoio prestados.

Por fim, agradeço aos restantes colegas e amigos que desde sempre acreditaram na concretização deste projeto.

– Para todos um BEM-HAJA!

Resumo

Partindo de um olhar específico sobre um *corpus* textual heterogéneo da Literatura de Viagens portuguesa contemporânea, com especial enfoque na reta final da década de 90 e neste início de século, a presente investigação tem como propósito aglutinador a análise de onze obras de dez autores, que se erguem como objeto epistemológico deste projeto, num campo de indagação onde convergem uma pluralidade de discursos e áreas do conhecimento multidisciplinares, no âmbito da Literatura Comparada.

Assim, centrando-nos em obras como *Sul* (1998) e *No teu Deserto. Quase Romance* (2009) de Miguel Sousa Tavares, *Baía dos Tigres* (1999) de Pedro Rosa Mendes, *Livro Usado* (2004) de Jacinto Lucas Pires, *O Mal* (2004) de Paulo José Miranda, *Viagens Sentimentais* (2007) de Tiago Salazar, *Alma de Viajante* (2007) de Filipe Morato Gomes, *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* (2008) de Gonçalo Cadilhe, *Onde os Rios têm Marés* (2008) de Ana Isabel Mineiro, *Caderno Afegão. Um Diário de Viagem* (2009) de Alexandra Lucas Coelho e *Traços de Viagem* (2009) de Manuel João Ramos, procuramos problematizar questões de género, identitárias, imagológicas, interartísticas ou relativas à refiguração do espaço geográfico, social, ontológico, textual, entre outras deslocações.

Por conseguinte, convocando os pressupostos teóricos de um significativo elenco de vários investigadores, exploraremos, num primeiro momento, a natureza híbrida da literatura viática em torno da questão genológica, na qual dilucidaremos a ideia de deriva textual e cruzamento de fronteiras. Seguir-se-á um exame aturado de alguma Literatura de Viagens contemporânea portuguesa, num contexto de convergências com os estudos pós-coloniais e culturais, as questões de género e de identidade, a imagologia, entre outras áreas de estudo. Já, em terceira etapa, iremos procurar demonstrar o cariz polifacetado que o texto viático pode revestir num quadro interartístico, nomeadamente centrando-nos para tal na fotografia, no diário gráfico e no discurso fílmico. Por último, atentaremos nas manifestações de uma prática do fragmento no *corpus*, procurando perceber de que modo

esta contribui para representações multifocalizadas e geocentradas num género poroso e fluido.

Posto isto, ao longo deste estudo, pretendemos contribuir para a construção de uma visão pluriperspetívica do cenário nacional da literatura viática em autores que buscam na intensa experiência de deslocação pelo espaço físico, problematizar o ato viático quer enquanto espelho de figuração da alteridade nas suas diversas vertentes, quer nas suas repercussões no imaginário social e na Literatura de Viagens portuguesa contemporânea, numa zona de confluência onde a escrita e a viagem desempenham o seu sentido derradeiro: o de serem partilhadas.

Palavras-chave: literatura de viagens, imagologia, identidade, fronteira, questões genológicas, estudos interartes, fragmento.

Abstract

Starting from a specific look at a heterogeneous textual *corpus* of contemporary Portuguese Travel Literature, with a special focus on the late 1990's and the early years of this century, the present research assumes as a unifying purpose the study of eleven works by ten authors, which arise as an epistemological object of this project, in a field of inquiry where a plurality of discourses and multidisciplinary areas of knowledge converge, within the scope of Comparative Literature.

Thus, focusing on works such as *Sul* (1998) and *No teu Deserto. Quase Romance* (2009) by Miguel Sousa Tavares, (2004), *Baía dos Tigres* (1999) by Pedro Rosa Mendes, *Livro Usado* (2004) by Jacinto Lucas Pires, *O Mal* (2004) by Paulo José Miranda, *Viagens Sentimentais* (2007) by Tiago Salazar, *Alma de Viajante* (2007) by Filipe Morato Gomes, *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* (2008) by Gonçalo Cadilhe, *Onde os Rios têm Marés* (2008) by Ana Isabel Mineiro, *Caderno Afegão. Um Diário de Viagem* (2009) by Alexandra Lucas Coelho and *Traços de Viagem* (2009) by Manuel João Ramos, we seek to problematize issues of genre, identity, imagology, interart studies or relating to the refiguration of geographic, social, ontological and textual space, among other displacements.

Therefore, summoning the theoretical assumptions of a significant cast of researchers, we will first explore the hybrid nature of viatical literature around the genre issue, in which we will elucidate the idea of textual drift and crossing of boundaries. This will be followed by a thorough analysis of some contemporary Portuguese Travel Literature, in a context of convergence with postcolonial and cultural studies, gender and identity issues and imagology, among other areas of study. In the third stage, we will try to demonstrate the multifaceted character that the viatical text can embody in the inter-artistic framework, namely focusing on photography, the graphic diary and film discourse. Finally, we will look at the manifestations of a fragment practice in the *corpus*, trying to understand how that practice contributes to multifocalized and geocentric representations in a porous and fluid genre.

With all this in mind, along this study we intend to contribute to the construction of a pluriperspective view of the national scenario of viatical literature in authors who, in their intense experience of travelling through the physical space, seek to problematize the viatic act as a mirror image of alterity in its various aspects, as well as in its repercussions on social imaginary and on the contemporary Portuguese Travel Literature, in a confluence zone where writing and travelling play their ultimate sense: that of being shared.

Keywords: travel literature, imagology, identity, frontier, genre issues, interart studies, fragment.

Introdução

*Rasguei o tempo tantas
vezes:
como linha de eléctrico
partida,
a direcção: desvio,
rasgados: sedimentos
de passagem*

*Onde encontrar as margens
precisas de navio
para acostar?
(...)*

Ana Luísa Amaral

Encarada como uma prática intemporal fundada numa existência multissecular, a viagem desde sempre se afirmou como um ato insuprimível da condição do *homo viator* denegando a impositividade de um permanente enraizamento e integrando um vasto *corpus* textual de que é pilar. Traduzindo a complexidade das relações entre a literatura e o espaço, bem como a suas representações de índole imagológica, identitária e interartística, entre outras, tal *corpus* permite a emergência de um lídimo género híbrido, plasmado numa escrita porosa e fluida.

Se tivermos em conta que o ato viático incorpora uma multiplicidade de sentidos e propósitos, verificamos que todo o escritor-viajante escreve a sua viagem, estabelecendo as coordenadas do seu analema num território geográfico e de escrita que, nas palavras de Patrick Holland e Graham Huggan, espelha a prática de uma “art of dissimulation” (2000: 11), materializada numa porosidade textual que lhe confere um estatuto de hibridez genológica¹ ou tão-só de uma narrativa proteiforme, como daremos a ver ao longo deste estudo. Não por acaso Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux caracterizam a

escrita viática a partir da construção do relato do escritor-viajante com base no seu imaginário e experiência pessoal de deslocações:

Na verdade, a escrita de viagem não ignora certos privilégios da ficção: há antecipações, prolepses, recuos ao passado, analepses e, sobretudo, elipses, porque o viajante não diz tudo. O leitor terá de adivinhar, nas entrelinhas e nas pausas, as razões para um silêncio ou uma aceleração em determinada passagem, para um entusiasmo ou uma aversão que acabam por não se exprimir em palavras. Escrita apaixonada, sempre subjectiva, a confissão de viagem é também o testemunho da sensibilidade dum indivíduo, duma geração, duma época. (Machado/Pageaux 2001: 43)

Por conseguinte, quer centrando-nos na representação do espaço e identidades nos universos textual e interartístico, quer assumindo um enfoque imagológico ou simplesmente a experiência do ato de escrita, as obras do *corpus* por nós eleito brotam de uma livre criação sincrética, conduzindo o leitor a uma atitude reflexiva sobre espaços e culturas outras, lançando-lhe o repto de viajar com os autores pelas páginas dos livros, já que, para eles, a viagem é, antes de mais, um pretexto para a escrita ou para a sua representação em textos de outras artes.

Partindo de um olhar específico sobre um objeto textual heterogéneo da Literatura de Viagens portuguesa contemporânea e inserido numa linha de continuidade da nossa dissertação de mestrado, intitulada *Gonçalo Cadilhe e a Outra face do mundo: viagens sobrepostas* (2009), a presente investigação tem como propósito aglutinador a análise de onze obras de dez autores², com especial enfoque na reta final da década de 90 e na atualidade, as quais se erguem como objeto epistemológico deste projeto, num campo de indagação onde convergem uma pluralidade de discursos e áreas do conhecimento multidisciplinares no âmbito da Literatura Comparada.

¹ Como, a propósito, observa Philippe Antoine: “Montage de genres, de voix, de textes, le Voyage est comme prêt à accueillir l’ensemble des discours (...)” (Antoine 2001: 5).

² Debruçar-nos-emos sobre duas obras do escritor Miguel de Sousa Tavares.

Neste quadro de investigação aplicada em várias frentes, em que se quer mais do que um estudo monográfico circunscrito a um autor, procura-se então dar a ver uma panorâmica significativa do estado da Literatura de Viagens, num horizonte mais alargado e mais próximo do fio do tempo, pelo facto de um exame mais aprofundado sobre a investigação desenvolvida em torno dessa produção no período em apreço, se reduzir grandemente a meros estudos esparsos, e não a uma concentração num *corpus* textual que permita ancorar uma avaliação sustentada da poética do género e reflita o pulsar de uma criação viática em Portugal, a partir da lente de escritores-viajantes portugueses.

Trata-se então não apenas de contribuir para a deteção de um conjunto mais alargado de toda uma produção literária viática, bem como de contribuir para a construção de uma visão pluriperspetiva da produção literária nacional neste domínio, analisando a produção textual de uma constelação de autores que deixam marcas singulares no presente palco da escrita de viagens.

Confirma-se assim a inscrição deste estudo nos pressupostos teóricos do domínio da Literatura Comparada, ancorado no impulso de proporcionar uma abordagem multifacetada do nosso *corpus* e travejado numa orientação metodológica pluridisciplinar. Com efeito e como observa Helena Carvalhão Buescu,

(...) a literatura comparada parece poder surgir como espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência do carácter histórico, teórico e cultural do fenómeno literário, quer insistindo em aproximações caracterizadas por fenómenos transtemporais e supranacionais quer acentuando uma dimensão especificamente cultural, visível por exemplo em áreas como os estudos de tradução ou os estudos intersemióticos. Daqui decorrem três tendências, que julgo centrais para o entendimento das perspectivas actuais do comparatismo: uma tendência multidisciplinar (e mesmo eventualmente interdisciplinar); uma tendência interdiscursiva, visível no desenvolvimento das relações com áreas como a história, a filosofia, a sociologia e a antropologia; finalmente, uma tendência intersemiótica, que tenta colocar o fenómeno literário no quadro mais lato das manifestações artísticas humanas. De todas elas ressalta um aspecto comum: o de que a literatura comparada se situa numa área particularmente sensível da «fronteira» entre

nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais (Buescu 2001: 14).

Pela clarificadora definição apresentada, verificamos que é, justamente, assente nas possibilidades dialogantes dos textos entre si, com as diversas artes, numa vertente interartística, e ainda com outras áreas do conhecimento, que os postulados comparatistas assomam como um território de reflexão crítica fértil a nível multidisciplinar, discursivo e semiótico, em que o texto enquanto fenómeno estético-literário surge como resultado de um ponto de confluência de zonas de fronteira, num contexto cultural sendo, portanto, neste quadro de intersecções teóricas que se ergue a nossa investigação.

Assim, concentrando-nos na problematização de questões literárias, identitárias, imagológicas, interartísticas ou relativas à refiguração do espaço geográfico, social, ontológico, textual, entre outras deslocções, procura-se, antes de mais, examinar as motivações e o *modus operandi* de escritores-viajantes contemporâneos portugueses, criteriosamente escolhidos no circuito editorial, que buscam no ato viático a singularidade de uma legitimação criadora, materializada numa prática de escrita que encontra no tema da viagem o *leitmotiv* inspirador para a emergência de uma literatura do género, assumindo várias conformações textuais e artísticas.

Considerando que, em termos epistemológicos, a natureza polifacetada deste projeto assenta, como vimos, num molde comparatista já que a literatura, e a literatura de viagens de modo ainda mais marcado, se inscreve numa zona de fronteira transnacional, onde confluem identidades, culturas, línguas, discursos e horizontes artísticos nas suas várias conformações, o contributo da imagologia impõe-se na medida em que acolhe particularmente a questão da representação do Outro estrangeiro nos universos literário e interartístico, a qual cruza, inevitavelmente, o nosso estudo.

Se tivermos em conta que o processo de observação emerge como um construto do Eu, não podemos deixar de evocar Daniel-Henri Pageaux quando sublinha que a imagem é entretecida num contexto socio-histórico, cristaliza-se no tempo, na «longue durée» (Pageaux 1983: 79), não coincidindo com uma realidade específica, porquanto esta se encontra em permanente atualização e mutação. Como afirma Pageaux, “l’image ne coincide pas avec les réalités politiques, historiques, culturelles du moment, pas

forcément en tout cas; mais l'image est toujours en étroite relation avec une situation culturelle historiquement déterminée.” (*ibidem*). Ou seja, a construção da imagem está então associada a um fundo de referências que um imaginário vigente reflete, com os seus valores, crenças e interpretações do mundo. A imagem passa então pela elaboração e difusão de um discurso cultural e literário que veicula o Outro, por vezes assumindo uma roupagem interartística, já que as imagens relativas às deslocações pelas paisagens físicas e humanas decorrem também de uma refiguração por via de textos de outras artes, como a fotografia, o desenho, o cinema, entre outros territórios artísticos, pelo que nos apoiaremos em instrumentos reflexivos dos Estudos Interartes.

Perante o exposto, interessa-nos então examinar um considerável e variegado repertório de obras que compõem o universo da Literatura de Viagens portuguesa contemporânea – num enfoque transdisciplinar – da autoria de um elenco de escritores-viajantes que experienciam a condição do *homo viator* numa atribuição singular consolidada na escrita, estabelecendo-se assim como campo privilegiado desta investigação.

Por isso, torna-se imperioso notar que a escolha do *corpus* espelha, por um lado, a herança de um Portugal ancorado na última década do século XX, proporcionando um testemunho vivaz e acutilante do rescaldo da colonização portuguesa e, por outro, o século XXI, revelando claramente percursos outros por cartografias afetivas, numa época marcada por profundas mutações socioeconómicas e culturais, numa dimensão global e, portanto, multicultural.

Efetivamente, há mais de vinte anos que se vem manifestando uma tendência vigorosa para a afirmação de uma literatura viática portuguesa ora decorrente de contextos migratórios (em que se destacam a diáspora e os exílios) ora da viagem, corporizando uma multiplicidade de sentidos, de desígnios e de deslocações, implicando territórios culturais, identitários, artísticos, ontológicos, entre outros, evidenciando uma considerável visibilidade no espaço editorial e interpelando um espaço académico.

Destarte, partindo de *Sul* (1998)³ de Miguel Sousa Tavares, obra de conformação jornalística que marcou o panorama da narrativa de viagens nacional do final da década

³ Referimo-nos à data da primeira edição, mas utilizaremos a de 2004 (edição ampliada).

de 90, o presente estudo pretende expor, problematizar, explicitar ou tão-só dar a ver a afirmação de uma Literatura de Viagens portuguesa nas suas diversas dimensões e configurações, no contexto atual da produção e publicação de obras, cujos autores, inseridos num quadro hermenêutico polimórfico e polifónico, espelham um olhar de Portugal sobre o mundo contemporâneo e sua representação no espaço da escrita. Assim, optámos por estimular linhas dialogantes com o livro do mesmo autor, *No teu Deserto. Quase Romance* (2009), que retoma a travessia do Saara à distância de vinte anos, permitindo-nos equacionar duas formas distintas de a revelar, para além de nos focarmos num elenco significativo de escritores-viajantes que desvelam diferentes cartografias, produzindo uma visão multifacetada da sua experiência viática através de diversas expressões artísticas.

Significam estas palavras que as onze obras do *corpus* serão aqui encaradas na especificidade do olhar muito próprio de cada sujeito autoral convocado, corporizando assim um matizado mosaico da Literatura de Viagens portuguesa, no qual a História e a realidade nacionais se expõem ou revisitam, quer através de uma radiografia de uma geografia física e cultural de um país que se abre ao Outro estrangeiro quer ressumbrando os efeitos e consequências de uma narrativa exaltadora do gáudio imperial – os Descobrimentos portugueses⁴ – tocando de perto o seu legado, depois convertido numa ferida deixada em aberto pelo rescaldo pós-colonial. Não por acaso, ao longo do nosso périplo examinaremos um conjunto de narrativas representativas do Portugal pós-colonial que tem em Pedro Rosa Mendes e *Baía dos Tigres* (2005) um dos seus melhores intérpretes, entre outros olhares, igualmente críticos e também interpeladores.

Posto isto, tome-se esta breve referência a um Portugal antes e depois do império como um dos pontos de análise deste estudo, em obras que abrem portas à reflexão sobre questões de natureza identitária, cultural, artística e viática decorrentes de uma *colonial vision* (Lisle 2001: 3-6) e tendentes a uma *cosmopolitan vision*⁵. Ademais, é da ancoragem desta relação tensional patenteada na deslocação de escritores-viajantes por cartografias

⁴ Cf. por exemplo, a obra *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* (2008), de Gonçalo Cadilhe.

⁵ Note-se, a propósito, as clarificadoras palavras de Debbie Lisle: “(...) contemporary travel writing engages most profoundly in the wider debates of global politics through its structuring tension between *colonial* and *cosmopolitan* visions.” (Lisle 2001: 5)

afetivas, que resulta a seleção dos restantes livros do nosso *corpus*, nela procurando explorar as linhas pluriperspetivas da Literatura de Viagens entre dois séculos – XX e XXI –, num género de estatuto indeciso que surge, transpondo fronteiras discursivas e textuais. Deste modo, independentemente das diferenças existentes nos autores em apreço, tanto no glosar do tema viático como nos planos de construção narrativa ou até de imaginário, certo é que os dez nos permitem caracterizar o atual estado da literatura viática, possibilitando o vislumbre de vários cruzamentos no palco literário e interartístico.

Assim, para além dos já referidos livros de Miguel Sousa Tavares, estarão também em exame o já mencionado *Baía dos Tigres* (1999) de Pedro Rosa Mendes⁶, *Livro Usado* (2001) de Jacinto Lucas Pires⁷, *O Mal* (2004) de Paulo José Miranda, *Viagens Sentimentais* (2007) de Tiago Salazar, *Alma de Viajante* (2007) de Filipe Morato Gomes, *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* (2008) de Gonçalo Cadilhe, *Onde os Rios têm Marés* (2008) de Ana Isabel Mineiro, *Caderno Afegão. Diário de Viagem*. (2009) de Alexandra Lucas Coelho e *Traços de Viagem* (2009) de Manuel João Ramos.

Tendo como principal desígnio a necessidade de contribuir para a instauração de uma visão de conjunto da literatura viática contemporânea no panorama nacional, abrindo assim as portas para o debate epistemológico, de resto, pressentido no título da presente investigação, *Entre vozes e espelhos: um olhar sobre Literatura de Viagens portuguesa contemporânea*, ao longo dos capítulos será convocado todo um travejamento teórico de jaez diverso, possibilitando cruzamentos e interferências em conformidade com as linhas de investigação propostas, bem como também será feita toda a articulação trans/inter/intratextual entre os vários temas e assuntos em análise.

Assim, no primeiro capítulo “A Literatura de Viagens entre espelhos: géneros sobrepostos”, ocupar-nos-emos do estudo da identidade genológica da literatura viática, dada a sua natureza porosa e polimórfica, explorando, entre outros, os domínios dos géneros literários e de toda uma tradição teórica assente nas relações de tensão e/ou de osmose entre os mesmos, particularmente, associadas ao princípio de contaminação

⁶ Referimo-nos à data da primeira edição, mas utilizaremos a de 2005.

⁷ Utilizaremos a edição de 2004.

(Derrida 1980: 59). É, pois, neste quadro de influências e cruzamentos, que daremos conta da emergência de um género reconhecidamente compósito ao integrar outros géneros, como observa Jan Borm ao citar Jonathan Raban: “As a literary form, travel writing is a notoriously raffish open house where different genres are likely to end up in the same bed.” (*apud* Borm 2004: 16)

Com efeito, é no âmbito do ponto um deste capítulo – “Género e Literatura de Viagens: entre travessias e encruzilhadas” –, que dilucidaremos a ideia de deriva textual e cruzamento de fronteiras genológicas travejada nos postulados teóricos de vários investigadores, destacando, por um lado, a sua ancoragem no contexto europeu na primeira metade do século XIX, período da fulguração do Oriente e, por outro, sublinhando a instabilidade na construção de um género viático. Já no ponto dois – “Os paratextos e a sua funcionalidade: uma travessia entre margens textuais” –, centrar-nos-emos no papel dos paratextos enquanto elementos fautores de um espaço de liminaridade na obra, sublinhando a sua função amplificadora e destacando, entre outros exemplos, o poder legitimador do texto prefacial perante a crítica, confirmando assim a sua função de mediação na literatura viática, bem como o de promotor de vasos de comunicação entre o autor e o leitor. Não por acaso, os textos liminares, na narrativa de viagens, contribuem para a consagração da sua natureza porosa e híbrida assente na flexibilização de fronteiras genológicas, aspeto que abordaremos no subponto – “Da porosidade genológica em paratextos de alguma literatura portuguesa de viagens contemporânea” –, no qual serão analisados os processos paratextuais patentes nas onze obras do *corpus* de acordo com o olhar específico de cada autor, contribuindo para criação de espaços de liminaridade diferenciados.

Ainda no contexto deste capítulo assoma o ponto três – “Entre percursos e deslocções: várias formas de representar a viagem” –, no qual exploraremos os variados percursos físicos e textuais dos autores em apreço, incidindo na complexidade das relações da escrita de viagem com o referente espacial e respetivo imaginário, refletindo as potencialidades heurísticas das obras, a partir de uma multiplicidade de cartografias afetivas, ressaltando o poder germinador de uma literatura viática mais recente, numa vertente pluriperspetívica e multidimensional.

O capítulo segundo intitulado – “Uma visão caleidoscópica da Literatura de Viagens contemporânea nacional: registos em deslocação” –, desponta como uma reflexão sobre a Literatura de Viagens portuguesa atual num quadro polimórfico. Neste contexto, daremos conta de um movimento de influências provenientes de outras zonas de indagação como os estudos pós-coloniais e culturais, as questões de género e de identidade, a imagologia, entre outros, em que os textos adquirem uma dimensão mais lata, integrando assim um conjunto “más general de los textos culturales” (Nucera 2002: 245). Dito isto, no ponto um – “Horizontes da memória em *Sul e No teu Deserto. Quase Romance* de Miguel Sousa Tavares: a viagem revisitada” – focar-nos-emos justamente nas duas obras de um escritor-viajante paradigmático no atual contexto, já que aposta numa prática de escrita que permite debater a emergência de uma representação (re)inovada(ora) de pensar a mesma viagem, cruzando os universos viático e romanesco. Logo, no ponto dois – “A atitude diarística na narrativa de viagem: identidades dialogantes” – debruçar-nos-emos sobre o texto diarístico, uma das formas breves largamente utilizadas na literatura viática e que encontra em alguns autores do *corpus* um eco substantivo na sua representação, assomando assim como um dos moldes narrativos privilegiados e do qual lançam mão Miguel Sousa Tavares, Tiago Salazar, Pedro Rosa Mendes, Ana Isabel Mineiro e Alexandra Lucas Coelho.

É, portanto, neste quadro enunciativo, que assoma o ponto três – “Cartografias poéticas no feminino” –, colocando as duas únicas escritoras do nosso corpo textual em exame. Iremos então procurar identificar ou detetar a presença de alguns indícios de uma escrita do feminino nas obras de Ana Isabel Mineiro e Alexandra Lucas Coelho ou simplesmente marcas de género que nos permitam dar a ver ou não a manifestação de uma identidade ou olhar no feminino na narrativa de viagem portuguesa contemporânea. Neste sentido e longe de confundir o sexo do sujeito autoral ou a voz enunciativa com o “sexo dos textos” (Magalhães 1995: 24), pretendemos lançar o debate em torno do contexto viático onde a mulher se desloca por territórios perigosos, “(...) porque a escrita no feminino é, naturalmente, denominador simbólico das mulheres.” (*idem*: 11)

Já no quarto e último ponto deste capítulo – “Contar a viagem pela voz do historiador-viajante: entre o facto e o ficto” –, focar-nos-emos em *Nos Passos de*

Magalhães. Uma Biografia Itinerante de Gonçalo Cadilhe e em *Baía dos Tigres* de Pedro Rosa Mendes, obras que em muito contribuirão para a deteção de marcas de hibridização, patentes na confluência dos registos histórico e ficcional. No primeiro caso, daremos conta de um livro que ultrapassou a simples revisitação histórica da figura de Fernão de Magalhães, erguendo-se assim como um desafiante exemplo de hibridismo traduzido na sobreposição de narrativas viáticas distintas: a do narrador-viajante no trilho de Fernão de Magalhães, em sintonia com a sua deslocação pela biografia do mesmo, numa interessante convergência ficcional-factual, espelhando as imagens do Portugal expansionista e criando assim a exclusividade do seu próprio olhar, numa apropriação da História e realidade portuguesas, numa perspetiva atual. Já o último, surge como uma obra interpeladora pelas histórias ou *estórias* criadas por Pedro Rosa Mendes, tão verdadeiras na sua ficção que prometem trazer ao leitor muito mais do que unicamente a travessia do continente africano por terra também no rasto de Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, confirmando assim a sua inscrição na Literatura de Viagens.

No que concerne o terceiro capítulo – “Outras faces da viagem: entre paisagens artísticas” – iremos procurar demonstrar o cariz polifacetado que o texto viático pode revestir num contexto interartístico. Assim, estarão em debate textos de jaez diverso como a fotografia, o diário gráfico, o discurso fílmico, entre outros olhares. Logo, no ponto um – “Fotografia e viagem: entre a escrita e a captura do momento” – abordaremos a fotografia no âmbito dos Estudos Interartes analisando o seu papel na sua relação com a viagem em algumas obras do *corpus*, uma vez que esta se impõe como um texto representativo de uma criação artística, emergindo como uma prática recorrente na Literatura de Viagens contemporânea. No ponto dois – “Diário gráfico e viagem: entre trilhos e traços, o caso de Manuel João Ramos” – interessar-nos-á analisar o papel dos tradicionais cadernos/diários de viagem ou *moleskines*, diários gráficos, entre outros suportes e estratégias de representação das deslocações realizadas pelo autor como forma de legitimação do relato e de propor novas *viagens* estimuladas pela relação entre texto e imagem.

Seguindo este alinhamento interartístico e autoral surge o ponto três – “Declinações *fílmicas* e viagem em *Livro Usado* de Jacinto Lucas Pires” – perspetivado

na identificação de alguns processos isomórficos que coincidem com estratégias fílmicas e potenciais representações de viagens na obra em apreço, contribuindo assim para dar a ver a nossa proposta de transposição da mesma para o cinema, examinando algumas questões de natureza epistemológica em torno da relação entre literatura e cinema. Neste seguimento, assoma o subponto – “A viagem e o *flâneur*: uma outra forma de olhar” – onde nos deteremos no facto de Jacinto Lucas Pires assumir um percurso deambulatório de reminiscência baudelairiana, já que a viagem e a *flânerie*, na obra em exame, propõem formas outras de olhar o mundo. Por último, no ponto quatro serão apresentadas algumas conclusões e lançadas algumas pistas para um debate futuro em torno da poética do género num enquadramento interartístico: “Notas finais: paisagens viáticas interartes”.

Finalmente, no quarto capítulo – “Do fragmento à totalidade: reconfigurações pluriperspetivas na literatura viática portuguesa contemporânea” – atentaremos nas manifestações de uma prática do fragmento no *corpus*, procurando perceber de que modo esta contribui para representações multifocalizadas e geocentradas numa “escritura fronteriza” (Zavala 2006: 35), visando a instauração de diálogos nos planos textual, artístico e transdisciplinar. Neste contexto, emerge então o ponto um – “Fulgurações e declinações do fragmento no horizonte intertextual” –, onde estará em exame o fragmento no espaço intertextual das onze obras, ora pressentido numa macro-textualidade descontínua (Berchet 1989) ora estimulando uma relação com a totalidade. Já no ponto dois – “Retalhos de viagem: o caso das formas breves” – procuraremos explicitar a presença de uma teoria do fragmento nas obras do *corpus* através da análise de algumas formas breves como a crónica, a carta, as notas soltas, o registo jurídico, segmentos de um guião fílmico, a reportagem, as micronarrativas, entre outros, remetendo consequentemente para uma tessitura porosa e compósita, assumindo ressonâncias singulares na escrita dos diferentes autores. A culminar esta digressão pelo fragmento surge o subponto “Fragmentos de viagens entre *viagens*: Miguel Sousa Tavares em *No teu Deserto. Quase Romance* e Jacinto Lucas Pires em *Livro Usado*”, em etapa conclusiva, no qual nos centraremos em duas obras de dois autores que dão a ver o *modus operandi* de uma prática fragmentária singular.

Pelo ficou dito e lançadas as pistas para uma reflexão em várias frentes sobre a emergência de um Literatura de Viagens portuguesa contemporânea, cabe-nos agora abrir as portas ao estudo de um território de escrita que tem em Portugal o palco onde se reúnem dez atores-escritores-viajantes-criadores de viagens múltiplas pelos recantos mais inesperados de uma cartografia sempre em aberto.

Capítulo I

A Literatura de Viagens entre espelhos: géneros sobrepostos

Rien n'est plus profondément historique, en art et en littérature comme peut-être ailleurs, que l'émergence, le succès, la permanence ou le dépérissement d'une tradition.

Gérard Genette

The use of narrative strategies to interpret facts happens in a variety of genres – including contemporary travel writing. Like policy documents, eye-witness accounts, newspaper stories and documentaries, travel writing is part of the discursive terrain that shapes the «real world» of global politics.

Debbie Lisle

Qualquer consideração preambular sobre a identidade genológica da “Literatura de Viagens” passa por uma árdua tarefa de dilucidação, dado o profundo cariz polissémico que envolve o conceito de “género”⁸ e, particularmente, se partimos de um profuso *corpus* textual nacional contemporâneo que vai despontando no mercado editorial.

Na verdade, atendendo à complexidade concetual do objeto em exame, nem sempre é pacífica a delimitação de fronteiras propiciadoras de uma classificação clara, já que nos movemos num terreno poroso onde se rompem, reajustam, fundem ou metamorfoseiam tradições. Melhor dizendo, trata-se de um campo de indagação constituído por zonas compósitas que recobrem diversas aceções da prática do literário, podendo ser perspectivadas por uma multiplicidade de áreas disciplinares que contribuem para a sua constante reformulação, em conformidade com o contexto sociocultural que

⁸ Sobre o cariz poroso do conceito de género, observa Vítor Aguiar e Silva: “(...) o carácter multívoco e até equívoco do termo “género” (...) ora oscila entre categorias acrónicas universais – a lírica, a narrativa, (...) – ora se refere a categorias históricas e socioculturais – o romance, o romance histórico, a ode, a ode pindárica, o soneto, etc.” (Aguiar e Silva 1983: 385)

lhe está subjacente, “(...) repartindo-se o seu estudo por campos disciplinares múltiplos (Poética, Estilística, Retórica, História Literária, Linguística, Estética e Sociologia) cujas respectivas «filtragens» operatórias lhe conferem aspectualidades relativizantes.” (Silva *et al.* 2006: 2)⁹

Neste sentido, é justamente essa vertente multidisciplinar que legitima a atribuição do mais indeciso dos estatutos genológicos à Literatura de Viagens, fruto da confluência de um variegado e significativo número de domínios que lhe conferem um cariz nebuloso assente na permanente redefinição de fronteiras e na sua natural tendência para a hibridização, como se intui a partir da afirmação de J. M Caluwé: “Le genre est une nébuleuse. On est continuellement amené à redéfinir ses frontières.” (Caluwé 1990: 151)

Pelo que ficou dito, convirá, pois, reconhecer que a questão genológica ergue-se assim como uma das mais complexas e friáveis do fenómeno literário, pela sua ductilidade, passível assim de uma fundamentação epistemológica sistemática proveniente de um vasto quadro teórico onde pontifica a discussão, mas também onde prolifera a confusão, como afirma Jean-Marie Shaffer:

De tous les champs dans lesquels s'ébat la théorie littéraire, celui des genres est sans nul doute un de ceux où la confusion est la plus grande. Cela me semble pouvoir s'expliquer par le fait que les théories génériques manifestent souvent de manière exacerbée certaines difficultés, voire apories, qui structurent de nombreuses théories littéraires. (Schaeffer *et al.* 1986: 179)

Com efeito, como veremos, o mesmo género pode assumir ao longo dos tempos configurações textuais diversas, à semelhança do sistema normativo que o rege e, no caso concreto da Literatura de Viagens, pela sua natureza compósita e heteróclita, verifica-se que corporiza uma diversidade de modulações, a que de resto já aludimos, pois como observa Philippe Antoine: “Le récit de voyage fait partie de ces genres mêlés qu'aucune poétique ne saurait à première vue rigoureusement définir.” (Antoine 2001: 5)

⁹ Celina Silva alude mesmo à árdua tarefa de definição do termo género ao afirmar: “(...) na formulação-formalização do género como universal confluem critérios especificamente literários (formais, poéticos, retóricos), temáticos, sócio-culturais, pragmáticos, dando conta da quase impossibilidade da sua natureza e funcionalidade.” (Silva *et al.* 2006: 1-2)

Ora, seguindo esta linha de reflexão epistémica e em convergência com a orientação geral deste capítulo, tudo concorre, neste passo inicial, para convalidar o carácter de instabilidade concetual do termo “género”, resultante de alterações diacrónicas diversas e de uma prática literária que se vai reinventando ao longo dos tempos, através da incorporação de processos de transfiguração do antigo, criando uma dinâmica paradoxal do novo e envolvendo relações de rutura e/ou reabilitação com a tradição.

Se olharmos para o exemplo da Pós-Modernidade, ao invés das distinções apresentadas, damos conta de uma interpretação bem diversa do termo “géneros” que rasura os postulados tradicionais prescritivos, transformando-o num conceito anacrónico, como observa Ralph Cohen:

Os críticos pós-modernos têm procurado passar sem uma teoria dos géneros. Termos como ‘texto’ e ‘écriture’ evitam deliberadamente classificações genológicas. E as razões para tal são os esforços para abolir as hierarquias que os géneros introduzem, para evitar a presumida fixidez dos géneros e da autoridade social e literária que tais limites exercem, para rejeitar os elementos sociais e subjectivos na classificação. (Cohen 2001: 228)

Como podemos verificar, é neste quadro concetual de relações de tensão e/ou osmose na problemática da catalogação dos textos/obras, que a Pós-Modernidade acolhe a questão genológica, denegando submissões hierárquicas dos textos numa vertente de flutuação identitária, num contexto de permanente transmutação, como reforça J. M Caluwé:

D’ordinaire, on distingue dans chaque œuvre d’une part des éléments qui sont susceptibles d’être répertoires dans d’autres œuvres, d’autre part des éléments qui lui sont propres, constitutifs de son unicité. Quoi qu’il en soit, on n’aborde jamais un texte littéraire sans essayer de lui trouver des points communs avec d’autres textes. (Caluwé 1990: 151)

Pelas palavras citadas, a classificação genológica de uma obra advém, simultaneamente, dos traços que a singularizam e da copresença de elementos comuns noutros textos,

confirmando assim a sua natural tendência para os conceitos de “ambigüité et nécessité” (*idem*: 153), numa inevitável atribuição das marcas da hibridez e da transitoriedade.

Por conseguinte, torna-se relevante uma dilucidação sobre a função heurística do texto, no sentido que lhe é atribuído por Gérard Genette na *Introduction à l’architexte* (1986), isto é, enquanto entidade abstrata passível de transcendência e, portanto, geradora de uma discussão concetual¹⁰, como refere Maria Alzira Seixo:

Tem este escrito fundamentalmente dois sentidos: o de situar a discussão poética no terreno que, transcendendo o texto, faz apelo à teoria, e por isso o entende como um *arquitrato*, isto é, um pressuposto abstracto que em si concilia as formas conceptuais e categoriais que regulam (ou apontam para) a ordenação textual; e o de, a partir daí, postular uma hesitação teórica que não é mais possível ignorar (que muitas vezes tem sido eludida ou inadvertidamente ultrapassada) e que pondere a definição, evolução e actualização da problemática dos géneros literários. (Seixo 1986: 10)

Ora, neste quadro de intersecção ou de interferências recíprocas, impõe-se, desde logo, notar a pertinência dos postulados de Gérard Genette na problematização do conceito de *arquitrato* enquanto objeto formal da poética que proclama uma ideia de deriva, no sentido em que todos os textos emanam de um texto primordial arquetípico, a partir do qual emergem todos os outros, como observa na sua obra *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982):

L’objet de la poétique, (...) n’est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l’affaire de la critique), mais l’*architexte*, ou si l’on préfère l’architextualité du texte (...), c’est-à-dire l’ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d’énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. (Genette 1982: 7)

¹⁰ Em sintonia com a alusão à teoria genettiana, leiam-se as palavras de Celina Silva: “A história do género na literatura e na poética ocidentais apresenta-se *grosso modo* quer como uma aceleração crescente do ritmo das transformações genéricas no decurso dos séculos quer enquanto passagem do género concebido mais ou menos normativamente, à ‘genericidade’. Este tipo de dinâmica evolutiva da historicidade toma formas múltiplas cuja operatória depende do alcance de definição de presente e passado.” (Silva *et al.* 2006: 11)

Tal poder de amplificação e de singularidade textual inclui gêneros, modos do discurso e subgêneros, que desencadeiam relações de transcendência, pondo assim em evidência a superior noção de *transtextualidade*, a qual, segundo o investigador, assume diversas roupagens, pressentidas na dinâmica criada pelos cinco tipos de relações transtextuais que a integram, designadamente, a *intertextualidade*, a *paratextualidade*, a *metatextualidade*, a *hipertextualidade* e a *arquitextualidade* (*idem*: 8-14), organizadas “(...) dans un orde approximativement croissant d’abstraction, d’implication et de globalité.” (*idem*: 8)

Justamente porque assume a sua faceta de mosaico composto por matizes e cores diversos, a *transtextualidade*, de um modo geral e em termos mais amplos, afirma-se como o pilar de uma poética engendrada na ancestral noção de palimpsesto¹¹, ressaltando o conceito de *hipertextualidade*¹² a que o autor dá particular atenção, referindo que os textos derivam de hipotextos, isto é, de um texto-fonte/original através de processos de metamorfose com vista à sobredita propriedade textual (*idem*: 11).

Efetivamente, afigura-se aqui interessante a recuperação do conceito de intertextualidade de Julia Kristeva, agora com novos desenvolvimentos do autor:

Je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidéctiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre.¹³ (Genette 1982: 8)

¹¹ A partir dos trabalhos de Julia Kristeva, o investigador aprofunda a noção de intertextualidade, recorrendo à metáfora do palimpsesto para expressar o conceito de que os textos derivam de um texto preexistente, tal como no caso do pergaminho manuscrito medieval, em que através do processo de raspagem, se fez desaparecer a primeira escrita para nele escrever de novo, mas do qual, por vezes, se tem conseguido fazer reaparecer, por processos químicos, os caracteres do texto primitivo.

¹² A questão é explicada por Genette, do seguinte modo: “J’appelle donc hypertexte tout ce texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*. (Genette 1982: 14) Ou ainda: “(...) l’hypertextualité, comme classe d’œuvres, est en elle-même un architexte générique, ou plutôt *transgénérique*: j’entends par là une classe de textes qui englobe entièrement certains genres canoniques (quoique mineurs) comme le pastiche, la parodie, le travestissement, et qui en traverse d’autres – probablement tous les autres.” (*idem*: 15)

¹³ No rasto de Julia Kristeva na obra *Le Texte Du Roman: Approche sémiologique d’une structure discursive transformationnelle* (1976).

Muito em síntese, sem que caiba aqui uma digressão exaustiva pela teoria genettiana, orientamo-nos para a ideia de que os textos sofrem mutações contínuas no contexto da sua produção e receção através de um processo de reescrita.

Perante o exposto, e considerando que a natureza dúctil da questão genológica desde sempre se revelou um campo de indagação fecundo e promotor da abertura a uma multiplicidade de caminhos de problematização do fenómeno literário, logo verificamos que quando o tema é a Literatura de Viagens estamos então perante um *corpus* literário que, longe de ser homogéneo corporiza significativamente a sua feição porosa e complexa, como, a propósito, notam Glenn Hopper e Tim Youngs:

One of the most persistent observations regarding travel writing, then, is its absorption of differing narrative styles and genres, the manner in which it effortlessly shape-shifts and blends any number of imaginative encounters, and its potential for interaction with a broad range of historical periods, disciplines and perspectives. On much the same way that travel itself can be seen as a somewhat fluid experience, so too can travel writing be regarded as a relatively open-ended and versatile form, notwithstanding the closure that occurs in some of its more rigidly conventional examples. (Hopper/Youngs 2004: 3)

Pela observação transcrita, confirma-se assim a identidade híbrida da escrita viática, quando está em jogo a conformação de diferentes arquiteturas narratológicas e a sobreposição de géneros, construindo um texto caleidoscópico em busca de uma taxonomia, ou seja, de um “género” gravitando em torno de si mesmo.

(In)concluindo, na base deste capítulo, encontra-se uma brevíssima abordagem analítica de alguns postulados teóricos que alicerçam a tese da friabilidade histórica dos géneros/subgéneros, aqui também confirmada no reconhecimento da natureza dúctil da poética de viagem decorrente de um constante processo de transmutação textual norteadas, não por um único princípio ou por um único critério, mas pela impositividade de um *corpus* polimórfico em que se situa a literatura viática contemporânea portuguesa, como adiante verificaremos.

1. Gênero e Literatura de Viagens: entre travessias e encruzilhadas

Como acima referíamos a ideia de deriva textual é particularmente pertinente no que toca à Literatura de Viagens pela constante ancoragem, de resto com frequência explicitada das narrativas de viagem entre si. Entretanto, ainda numa linha de continuidade epistémica, destacamos a noção de *genericidade* de Jean-Marie Schaeffer¹⁴, realçando o poder transfigurador e germinativo do literário, criando uma dinâmica genológica multifacetada e em permanente transformação¹⁵, como observa Celina Silva:

A «genericidade» permite o engendramento de textos e, portanto, a instauração de obras, produzindo em simultâneo, novas combinatórias que redimensionam o todo; perpetua, mas também transforma, amiúde alargando, quando não criando outros gêneros, novas espécies de materialização, diferentes concretizações geradas através da recombinação do sistema e dos elementos constituintes do mesmo. (Silva *et al.* 2006: 4)

Pelo trecho citado, fácil é verificar que a supramencionada propriedade contida nos gêneros implica uma incessante remodelação e reatualização nos planos da prática do literário e da investigação, dando origem a novas emergências textuais e teóricas, num processo espiralar, no qual se inclui a literatura viática ao situar-se no “(...) carrefour de plusieurs genres.” (Gannier 2001: 91)

Dito isto, impõe-se notar que estamos perante obras complexas, de catalogação ambígua cuja fronteira entre a ficção e o traço de referencialidade patente no relato de viagem está longe de ser estanque, como observa Philippe Antoine:

¹⁴ Cf. a definição de Schaeffer: “(...) la généricité comme une composante textuelle, c’est-à-dire les relations génériques comme un ensemble de réinvestissements (plus ou moins transformateurs) de cette même composante textuelle. La littérature étant par définition institutionnelle, la généricité peut parfaitement être expliquée par un jeu de répétitions, d’imitations, d’emprunts, etc., d’un texte par rapport à un autre, ou des autres, et le recours à un postulat aussi «puissant» que celui d’une structure ou matrice de compétence se révèle parfaitement superflu puisqu’il n’explique pas plus des choses que ne le fait une conception transtextuelle de la généricité.” (Schaeffer 1986: 194)

¹⁵ Leiam-se, a propósito, as palavras de Schaeffer: “Si l’on suit la terminologie proposée par G. Genette, la généricité (appelée *architextualité*) n’est qu’un des aspects de la transtextualité qui comprend encore la paratextualité (...), l’inter textualité (...), l’hypertextualité (...) et la métatextualité (...)” (*idem*: 194)

La relation viatique est avant tout le récit d'une expérience appelée à se dire dans un continuum narratif. A ce titre, elle a nécessairement un lieu privilégié avec les fictions narratives, qu'elle alimente parfois, ou qu'elle influence. (Antoine 2001: 6)

Na realidade, o que se torna mais interpelador no texto viático, é o seu carácter poroso presente no cruzamento de diversas tipologias textuais, pois "(...) les genres se contaminent, au point que la confusion parfois s'instaure. Rien n'empêche la fiction d'adopter l'allure du compte rendu, ni le Voyage de se parer des séductions de la fiction..." (*idem*: 7).

Por consequência, faz sentido considerar como fator decisivo para justificar as modulações do género viático, o princípio de contaminação de Jacques Derrida: "I shall attempt to formulate, in a manner as elliptical, economical, and formal as possible, what I shall call the law of the law of genre. It is precisely a principle of contamination, a law of impurity, a parasitical economy." (Derrida 1980: 59)

Tal princípio de *per si* consubstancia-se, de forma inequívoca, na observação clarificadora de Debbie Lisle¹⁶:

Derrida's formulation of genre reverses Todorov's linear process of discursive codification by proposing that the law of genre is essentially a principle of contamination. Genres work in a «parasitical economy» so that a pure or original gender never exists: it is always already contaminated by other (not-quite-expelled) counter-laws, other rules, other traits and other genres. And that contamination is what frames generic instability: «a text cannot belong to no genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging». For Derrida, the principle of contamination requires participation in a discursive economy *without* membership. (Lisle 2006: 60-61)

Os excertos citados são relevantes a vários títulos. Com efeito, argumentar que os géneros não se circunscrevem a um *corpus* de convenções formais rígidas nem se imbuem de um propósito teleológico, aparece como o pilar sustentador da superior

¹⁶ Cf. *The Global Politics of Contemporary Travel Writing* (Lisle 2006: 58-61).

justificação de Derrida que aqui surge ratificada por Lisle, mormente, para acentuar o seu cariz de maleabilidade a novas condições históricas e estéticas.

Perante o aduzido e partindo do contexto literário nacional, basta evocarmos o exemplo do incitamento à realização da epopeia no quadro do Classicismo português do século XVI, que enroupou diversas produções genológicas até à atualidade, assumindo formatações diversas, como a do poema épico, como na epopeia camoniana, passando pela tragédia *Castro* de António Ferreira ou pelo texto poético, presente, entre outros exemplos relevantes, na emblemática *Mensagem* de Fernando Pessoa.

Assim, diante de um quadro de existência intersticial, podemos verificar que o género puro não existe, proporcionando-se, antes, o surgimento de múltiplas possibilidades hermenêuticas em consonância com o sentido prospetivamente libertador da atualidade, em que cada texto participa em mais do que um género.

Perante o exposto, impõe-se realçar que a poética de viagem se insere num panorama incontornavelmente multiangular e assenta numa ideia de friabilidade genológica, indo beber a diversas fontes sem perder a sua singularidade, colocando-se num permanente reequacionamento das fronteiras entre os universos factual e ficcional. Por um lado, aglutina o cruzamento de géneros/textos e, por outro, sobrepõe uma diversidade de propósitos “viáticos” que extravasam da viagem física. A essa heterogeneidade ficam associadas importantes reflexões de Debbie Lisle ao problematizar a viagem como uma deslocação marcada pelo imprevisto, pela circunstancialidade de fatores históricos, políticos, artísticos, religiosos, éticos, étnicos, entre outros, que a transformam num objeto epistemológico em que a escrita ganha um papel preponderante, em termos de validação, impregnando-a de densidade¹⁷:

I want to argue that the generic uncertainty of travel emerges, in part, from the impossibility of defining and categorising the topic at hand. “Travel” is never simply about physically crossing boundaries and encountering different people: the act of border

¹⁷Ao traçar o carácter híbrido do texto viático, argumenta Debbie Lisle: “If we apply a rigid «general poetics» of travel writing, then anomalous texts actually reinforce the boundary by either proving the genre’s existence (the anomaly remains excluded) or by reincorporating itself inside the generic boundaries (the anomaly remains assimilated). To foreground the perpetual instability that results from the travelogue’s vacillation between fact and fiction, a different reading of literary genre is required.” (Lisle 2006: 58)

potentially opens up wider epistemological questions about how truth claims are represented in language. In this sense, the discourse of literary genre regulates travel writing on two levels: firstly, by trying to categorise a practice as diverse and ambiguous as travel; and secondly, by trying to order the complex manner in which travel writing uses both fact and fiction to authorise itself. (*idem*: 31)

Considerações como as transcritas apelam para o profundo cariz de porosidade presente no ato de viajar em sintonia com a sua representação na escrita.

Se a ductilidade aflora então como uma característica significativamente transversal à poética do género, vale a pena evocar/convocar, muito sucintamente, o contexto viático europeu da primeira metade do século XIX, em que o Oriente emergiu como o destino de eleição, principalmente, dos viajantes franceses e britânicos, originando um leitorado voraz de um *corpus* textual que tematiza a viagem ao exótico, determinando assim mecanismos de validação de um tipo de narrativa que começará por ter uma profunda ressonância no periodismo enquanto *medium* de divulgação dos relatos, ocupando o espaço do folhetim, como observa Valérie Berty, referindo-se ao caso francês:

Les éditeurs qui découvrent le profit financier de cette presse à grand tirage, envisagent d'exploiter cet avantage en publiant, entre autres, des récits de voyage qui tout en flattant le désir d'exotisme de manière simple et sincère, satisferont en même temps le besoin des Français d'élargir leur horizon. Cette écriture qui relève souvent les défauts d'une écriture rapide par des effets de négligence, de répétitions, de pauvreté, d'utilisation de poncifs ou de manque d'étude en profondeur des personnages, des intrigues ou de l'Histoire, séduit pourtant les écrivains-voyageurs de l'époque. (Berty 2001: 48-49)

Ora, tal heterogeneidade de que se imbui a Literatura de Viagens, decorre justamente da sua natural tendência de cruzar fronteiras, adquirindo assim um cariz palimpséstico, estabelecendo diálogos com textos e autores anteriores, recorrendo a uma biblioteca mental propiciadora de uma expressiva trama intertextual, em que emerge a figura do escritor polígrafo, como observa Maria de Fátima Outeirinho:

Na verdade, a narrativa de viagem que se expande e procura legitimar-se enquanto gênero no século XIX, investe grandemente na convocação de uma biblioteca mental de que o viajante é portador, na construção e afirmação de uma tradição do gênero, dando a conhecer sinais de pertença a uma família de textos e autores com os quais dialoga nem que pela mera alusão. (Outeirinho 2008 a: 73)

Pelas palavras transcritas, confirma-se que os principais traços da escrita viática oitocentista passam, antes de mais, pela busca de filiação na tradição de um gênero numa inscrição transnacional, quer através da constante referência livresca, promovendo uma rede intertextual significativa, quer pela instauração de processos retórico-formais como a repetição, a hipotipose, o discurso indireto livre, a ironia, entre outros, contribuindo para a circulação de bens culturais.

Torna-se assim evidente que a época de Oitocentos foi palco da florescência de múltiplas influências teóricas e mutações socioculturais, pressentindo-se já uma mudança de paradigma na forma de encarar a narrativa de viagem, porquanto esta deixa de ser o mote para reflexões outras, como nos séculos anteriores¹⁸, passando a adquirir um estatuto próprio em que sobressai, entre outros, um filão autobiográfico, espelhando a subjetividade do narrador autodiegético, numa intenção de consolidação da imagem do escritor-viajante nas suas deslocações físicas e pela escrita.

Entretanto, é também este, o período em que a literatura viática regista sinais de um viajante-textual preocupado em marcar presença voluntariamente no relato, evivendo-o de uma dimensão testemunhal, ao assomar no texto com uma intenção legitimadora, conferindo-lhe assim maior credibilidade, como sublinha ainda Valérie Berty: “Les écrivains de ce siècle n’écrivent plus à propos du voyage, mais écrivent le voyage.” (Berty 2001: 81).

É, pois, neste contexto sociocultural e estético que se inscreve a Literatura de Viagens enquanto projeto literário validado pela publicação de obras, após um processo de reescrita, surgindo como um texto híbrido em que se relata a viagem acontecida, como

¹⁸ Referindo-se ao século anterior, observa Valérie Berty: “Pour les écrivains du XVIIIe siècle, le voyage personnel n’était pas un sujet littéraire à part entière. Le voyage demeure une illustration, un cadre por introduire des intentions littéraires précises.” (Berty 2001: 81)

sublinha a autora: “Dès que les écrivains voyagent, la littérature commence à fixer l’object et la finalité du voyage. Dès lors, la figure du voyageur se confondra de plus en plus avec celle de l’écrivain.” (*idem*: 83)

Ora, tomando-se esta breve referência histórica como um dos pontos de partida que permitirá compreender a razão pela qual a Literatura de Viagens se funda num estatuto indeciso firmado na ambiguidade decorrente da miscigenação genológica, vale a pena convocar a pertinente reflexão de Patrick Holland e Graham Huggan¹⁹:

But what exactly, *is* a travel book? By which criteria should it be judged? Who qualifies as a travel writer? And more specifically, who merits inclusion in a study of this kind? Travel writing, it need hardly be said, is hard to define, not least because of it is a hybrid genre that straddles categories and disciplines. Travel narratives run from picaresque adventure to philosophical treatise, political commentary, ecological parable, and spiritual quest. They borrow freely from history, geography, anthropology, and social science, often demonstrating great erudition, but without seeing fit to respect the rules that govern conventional scholarship. Irredeemably opinionated, travel writers avail themselves of the several licenses that are granted to form that freely mixes fact and fable, anecdote and analysis. (Holland/Huggan 2000: 8)

Torna-se, portanto, claro que pela sua natural tendência para a hibridização, o termo “Literatura de Viagens” continua a fazer parte de um vasto campo de indagação aplicada, no qual se cruzam múltiplos campos disciplinares, tendo como *corpus* uma vasta e compósita constelação de autores, cujas obras revelam uma marcada porosidade, decorrente, quer da figura do escritor-viajante quer da convocação de diversas tipologias discursivas/gêneros textuais, como a autobiografia, o texto memorialístico, a narrativa romanesca, o diário, notas ou impressões de viagem, entre outros registos, num constante confronto entre facticidade e ficção, como esclarece Jan Borm:

¹⁹ Leia-se, a propósito, o Prefácio à obra *Tourists with Typewriters. Critical reflections on contemporary travel writing* (2000).

(...) travel writing or travel literature can be a useful heading under which to consider and to compare the multiple crossings from one form of writing into another and, given the case, from one genre to another. (Borm 2004: 26)

Portanto, inevitavelmente enraizada em determinadas sensações, impressões e experiências do sujeito textual, a escrita viática assenta, não só na constante instabilidade das fronteiras genológicas, bem como na tensão entre a rigidez de uma poética modelar tradicional e a incorporação/conciliação de elementos factuais e ficcionais patentes nas narrativas, como observa Philippe Antoine:

(...) il faut bien constater que les genres se contaminent, au point que la confusion parfois s'instaure. Rien n'empêche la fiction narrative d'adopter l'allure du compte rendu, ni le Voyage de se parer des séductions de la fiction... (Antoine 2001: 7)

Neste sentido, o relato de viagem inclui-se nesse quadro das já aludidas relações de osmose/tensão recíproca entre géneros canónicos e não canónicos, configurando assim um domínio mais amplo representado pelos textos autobiográficos, memorialistas, epistolares, cronísticos, entre outros.

Ora, se na sua propensão para o hibridismo, o texto viático é, como vimos, fruto dessa relação intersticial entre os diversos géneros, a metáfora da viagem representa o motor de arranque para a construção narratológica, emergindo, simultaneamente, como *leitmotiv* e elemento aglutinador do fio diegético, assente numa relação dialética em que “(...) the narrative structure of travel writing is contained in the journey and vice versa: beginning – middle – end is inseparable from home – away – home” (Lisle 2006: 37).

Por conseguinte, concentrando-se em torno de um estatuto não ficcional do *travelogue*, Lisle destaca a utilização de recursos retórico-formais como a metáfora, o simbolismo e a personificação com o propósito de criar o efeito de verificação dos factos narrados (*idem*: 39) ou nas palavras de Roland Barthes, *l'effet de réel* (Barthes 1968: 88), o que consubstancia de *per si* a arquitetura ficcional, já que estes processos estilísticos assumem uma função legitimadora do relato. Torna-se, deste modo, inevitável constatar

que essa característica assenta no olhar do narrador autodiegético que visa criar um sentimento de credibilidade no leitor face ao universo narrado, no seu contacto com o Outro.

De modo semelhante, também Ottmar Ette na obra *Literature on the move* (2003), revela a existência de uma intensa relação de contiguidade entre o romance e o relato de viagem, sublinhando a natureza complexa e compósita de ambos (Ette 2003: 28-31), sem, no entanto, deixar de sobrelevar a especificidade do último:

Contrary to the novel, the travelogue is a hybrid form not only referring to the ingested genres and its variety of speech, but also in regard to its characteristic of evading the opposition between fiction and diction. The travelogue wears off the boundaries between both fields: it is to be assigned to a literary area that we might term frictional literature (Ette 2003: 31).

Ao estabelecer a oposição supracitada, o autor realça a singularidade do traço de hibridismo que atravessa o *travelogue* cujo poder transfigurador assenta na aglutinação de géneros outros e na diluição dos limites “between fiction and diction” (*idem*: 31), contribuindo para o surgimento do termo “frictional literature” (*ibidem*).

A funcionalidade simbólica do recurso à sobredita catalogação, torna explícita uma prática de escrita que se inscreve no já demonstrado princípio de miscigenação dos géneros, motivada pelo cruzamento de tipos de discurso e de pré-textos que resultam do facto da viagem emergir como o motivo para a escrita ou desta última se constituir a própria viagem²⁰. Reconheça-se de antemão que nem sempre é clara esta distinção, já que o escritor-viajante pode não definir com limpidez os termos do seu pacto com o leitor²¹,

²⁰ A ambígua classificação do termo está patente no olhar cruzado de Odile Gannier, ao afirmar: “Il n’est pas pour autant nécessaire que le texte soit d’une nature homogène: le voyage, régit toujours peu ou prou par le hasard, par la variété des paysages ou des gens rencontrés, se prête au mélange fantasque des tons; on va des descriptions esthétiques aux réflexions philosophiques, en passant par l’anecdote cocasse (Gannier 2001: 91-92).

²¹ É sobejamente conhecida a expressão terminológica “horizonte de expectativa” de que fazem uso aestéticas da receção e que, o seu principal teorizador, Hans Robert Jauss, define do seguinte modo: “(...) toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l’horizon d’une attente, c’est-à-dire d’un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative (Jauss *et al.* 1986: 42). Assim, uma obra é recebida no quadro sociocultural e estético em que foi produzida, pelo que a identidade

deixando-o viajar consigo numa cumplicidade estratégica, mercê da utilização de recursos retórico-estilísticos, tópicos literários²² e de falsa modéstia, entre outros aspetos. Neste contexto, registre-se a relevância dada ao acaso como pretexto para a realização de viagens outras ou como elemento fundador de efeitos de veridificação no relato retranscrito, criando assim um jogo ficcional ou *frictional* entre o narrador-viajante e o leitor (Machado/Pageaux 2001: 42), legitimado pela escrita. A este propósito observa Maria Lúcia Garcia Marques:

(...) a introdução de elementos que quebrem a «linearidade» do percurso: o inesperado, o inovador, o contrário (no sentido daquilo que se opõe, que contraria), a vicissitude, portadora e desencadeadora de larga taxa de emotividade, enfim, uma outra perspectiva para uma nova expectativa.

Aquilo que os contadores de histórias tão bem introduzem com a expressão que aqui tão bem me serve:

Eis senão quando...

(Marques 2010: 92).

Como ficou aqui sugerido, a introdução de acontecimentos de índole diversa na narrativa de viagem permite ativar mecanismos de impressionabilidade, surpresa ou mesmo a criação de um efeito de sedução e cumplicidade latentes entre narrador-leitor, assentando numa arquitetura narratológica que pode envolver figuras, a natureza ou acontecimentos extraordinários²³.

genológica de um texto decorre, não só da diversidade de leituras explicitamente determinadas pelo contexto da sua criação, como também pelo acervo de códigos e referências diacrónicas que este faz intervir na sua escrita, refletindo a sua cosmovisão em cumplicidade com um leitorado historicamente situado: “Si l’on s’en tient au principe fondamental de l’historisation du concept de forme et que l’on considère l’histoire des genres littéraires comme le processus temporel de l’établissement et de la modification continus d’un horizon d’attente, il faut remplacer toutes les images d’évolution, de maturité et de décadence par les concepts non téléologiques permettant l’expérimentation d’un nombre limité de possibilités (*idem*: 57-58).

²² Veja-se o exemplo do *locus amoenus* do Classicismo ou o *locus horrendus* do Romantismo.

²³ Cf. a Introdução à obra *Tourist with Typewriters. Critical reflections on Contemporary Travel Writing* (2000) de Patrick Holland e Graham Huggan, on se lê: “Travel writing, for all its trickery, remains a disseminator of folks wisdom; the travel writer, a raconteur among raconteurs, often cherishes this wisdom and is perfectly prepared to wander the globe to seek it.” (Holland/Huggan 2000: 13)

Consequentemente, o texto viático²⁴ dimana da subjetividade do viajante-textual que alia a refiguração dos espaços descritos às suas experiências pessoais, refletindo detalhes do seu imaginário com o propósito de atrair o leitor, instaurando um pacto de leitura e o desejo de viajar consigo para os lugares do Outro. Em outras palavras: trata-se de uma espécie de viagem dentro da viagem plasmada na idiossincrasia discursiva do narrador, formalizando-se através do já aludido *effet de réel* que não se reduz ao simples “travelogue”, mas, sim, ao de uma arte de representar a viagem numa corrente de escrita elaborada, como escrevem Patrick Holland e Graham Huggan:

Travel writing emerges as a practiced art of dissimulation, conscious of itself as at once generically elusive and empirically disingenuous, deliberately dissembling, unclear. Travel narratives, like their writers, tend to conceal as much as they reveal: their “factual” disclosures are screens for cannily structured fictions, and their personal confessions masks for motivational doubts and fears. (Holland/Huggan 2000: XI)

Tal como ficou sublinhado no início deste ponto e para se finalizar esta reflexão sobre a questão da instabilidade na construção de um gênero, torna-se claro que é justamente nessa “art of dissimulation” que se molda e edifica a literatura de viagens, resultante de um complexo e indelével cruzamento genológico, num quadro hermenêutico polimórfico, movendo-se num terreno onde a abrangência coexiste com a especificidade.

²⁴ Sobre a escrita de viagem, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux estabelecem uma relação indissociável entre a descrição dos espaços visitados e os processos de subjetivação através da utilização de mecanismos estilísticos e retórico-formais para “agarrar” o leitor: “Assim, o viajante tenta recompor um fragmento de autobiografia, um texto estranho, no qual se misturam observação e imaginação, estando o eu íntimo com o espaço percorrido, descrito. O viajante tem de reviver, de reencontrar uma série de momentos dispersos da verdade de si próprio e, ao mesmo tempo, de não se esquecer da unidade da viagem em si mesma.” (Machado/Pageaux 2001: 42-43)

2. Os paratextos e a sua funcionalidade: a travessia entre margens textuais

Se a natureza dúctil dos géneros viaja nessa zona movediça de relações de osmose ou de tensão recíprocas entre tradição e inovação, fundada numa existência multissecular em que o texto viático emerge como o pretexto para a instauração de uma digressão por um novo campo discursivo, não é por acaso que evocamos/invocamos os postulados de Gérard Genette presentes em obras como *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982)²⁵ e *Seuils* (1987) que examinam as relações transtextuais, entre as quais a *paratextualidade* ou transcendência textual do texto, como “(...) ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.” (Genette 1987: 7), [c]ontribuindo assim para a emergência da obra numa permanente interpelação ao leitor.

De facto, o conceito em análise consiste na conjugalidade entre o texto principal e o espaço de liminaridade²⁶ que lhe está associado, ou seja, essa “«Zone indécise» entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte) ni vers l’extérieur (...)” (*idem*: 8), sendo o lugar de *transition*, mas também de *transaction* (*ibidem*), propiciando uma travessia inter, intra e transtextual significativa, na medida em que nele se promovem protocolos em que participam autor, editor e leitor/público (*idem*: 14). Assim, para Genette, *paratextos* são, por definição, um conjunto de textos liminares, situados nas margens ou *franças* do texto (*idem*: 8), contornando-o, de índole fragmentária, que com ele estabelecem uma relação de continuidade e, ao entrelaçarem-se na sua urdidura, estendem a sua rede de significações e de referências, conferindo-lhe, simultaneamente, unidade, autonomia e abrangência,

(...) tous les paratextes considérés seront eux-mêmes d’ordre *textuel*, ou du moins verbal: titres, préfaces, interviews, autant d’énoncés, d’étendues fort diverses, mais tous

²⁵ Cf. nas páginas iniciais deste capítulo, a convocação desta obra, a propósito da questão genológica.

²⁶ Na base da utilização deste termo, está o conceito de *liminality*, introduzido pelos antropólogos Victor Turner e van Gennep, o qual tem vindo a alcançar uma forte expressão em diversos campos de indagação, tais como os Estudos Culturais e Literários. Assim, derivado do latim *limen*, o conceito liminaridade assenta na noção de “transitory, in-between state or space, which is characterized by indeterminacy, ambiguity, hybridity, potential for subversion and change.” <http://borderpoetics.wkidot.com> liminality. Consultado em 17 de agosto de 2014.

partagent le statut linguistique du texte. Le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte: s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte. (*idem*: 12)

Pelas palavras citadas, todos esses elementos pré e pós-textuais que constituem os *paratextos*, designadamente, título, subtítulo, nome do autor, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, dedicatórias, epígrafes, notas marginais, de rodapé, ilustrações, entre outros, assumem então uma função amplificadora do texto, permitindo uma constante atualização/flexibilização, tendo em conta o contexto da sua receção²⁷.

Neste quadro epistemológico aplicado ao campo paratextual, Genette concebe uma taxonomia formalizada em duas modalidades de paratextos, de acordo com a sua relação com texto autoral propriamente dito: o peritexto e o epitexto. A primeira, de cariz espacial, gravita em torno do texto “(...) comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres des chapitres ou certaines notes;” (*idem*: 10), mantendo com o mesmo um diálogo contínuo enquanto a última, de igual modo, circundando o texto, mas sem nele se imiscuir, assume-se, “généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d’une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres).” (*ibidem*)

Dito de outro modo: os elementos paratextuais surgem como um *leitmotiv* à leitura do texto principal, fornecendo não apenas uma multiplicidade de informações a um leitorado formatado por interesses comuns, como também contribuem para a legitimação da obra, ao nível do seu acolhimento pela crítica literária, tendo em conta o período de produção e de receção, num quadro sociocultural específico.

Logo, não é por acaso que realçamos a função prefacial no texto viático, a que Gérard Genette dá particular atenção, pois é nela que se estabelece a comunicação entre o autor e o leitorado. Com efeito, é no prefácio que se entrecem temas e processos retórico-formais²⁸, visando não só atrair o leitor, mas sobretudo “(...) *valoriser le texte* sans indisposer le lecteur par une valorisation trop immodeste, ou simplement trop visible, de son auteur.” (Genette 1987: 184), [r]ecorrendo também a um lugar comum do prefácio

²⁷ Cf. *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982), Gérard Genette p. 9.

²⁸ Um dos temas da retórica latina revisitados por Gérard Genette, no sentido de persuadir o leitor, incitando-o à leitura, é a *captatio benevolentiae* (Genette 1987: 184).

histórico, a *véridicité* (*idem*, 191) como estratégia de valorização do sujeito-autoral²⁹, inscrevendo-se numa tradição legitimadora do texto prefacial³⁰, no sentido em que nele se apresentam protocolos de leitura: “La plus important, peut-être, des fonctions de la préface originale consiste en une interprétation du texte par l’auteur, ou, si l’on préfère, en une déclaration d’intention.” (*idem*: 205)

Feita esta breve revisitação ao conceito genettiano de paratextualidade, caberá aqui tão-somente examinar as implicações estruturais, semânticas, inter e intratextuais que os paratextos assumem na Literatura de Viagens *latu sensu* bem como, debruçar-nos, concretamente, sobre o panorama nacional contemporâneo já que, uma das suas marcas consiste, justamente, na dinâmica textual criada por este jogo discursivo numa livre criação sincrética.

Se tivermos em conta o fundo de referências históricas associado ao despontar da literatura viática no já aludido contexto oitocentista, verificamos que os prefácios, entre outros elementos paratextuais, surgem então como um espaço reflexivo de um discurso metapoético ou do fazer literário, aliando protocolos de leitura que não se esgotam no tema da viagem, mas que a elegem como pré e pretexto para narrativas outras dirigidas a um leitorado ávido que *viaja* pelas páginas dos relatos, como observa Maria de Fátima Outeirinho, referindo-se à Literatura de Viagens do século XIX: “(...) pede-se à narrativa de viagem uma função de entretenimento que assenta no prazer do *déjà vu* ou neste caso, do *déjà lu*, entretenimento que se joga no prazer do reconhecimento.” (Outeirinho 2008 a: 73)

Posto isto, é pois, numa época marcada pela massificação da prática da viagem corporizada no advento do turismo e pelo fulgor dos relatos de viagem³¹, que o prefácio confirma a sua função liminar e mediadora na literatura viática, quer pela sua

²⁹ Leiam-se, a propósito, as palavras de Gérard Genette: “Le seul mérite qu’un auteur puisse s’attribuer par voie de préface, sans doute parce qu’il relève de la conscience plutôt que du talent, est celui de véridicité, ou à tout le moins de sincérité, c’est-à-dire d’efforts vers la véridicité.” (*idem*: 191)

³⁰ Cf. a obra *Seuils* (1987) de Gérard Genette pp. 184-218.

³¹ Neste contexto, Valérie Berty caracteriza uma nova classe de viajantes e refere que o vocábulo “tourist” emerge no ano de 1800 em Inglaterra, significando apenas a curiosidade de conhecer o diferente: “(...) c’est au XIXe siècle que des voyageurs, partant sans mission ou intention particulière autre que celle de satisfaire agréablement une curiosité, prendront finalement le nom de touristes. (...) Ce n’est qu’aux alentours de 1800 que l’on observe les premières occurrences du mot «tourist» employé par les Anglais” (*idem*: 53).

inscrição numa tradição histórica³², quer ainda por se revelar um elemento paratextual relevante para a apresentação da obra, emergindo outrossim como espaço privilegiado de interpelação ao leitor, onde se firmam pactos de leitura, contendo informações sobre a viagem real, como realça Valérie Berty:

La communication avec le lecteur ne s'en tient pas à un lien affectif. La préface instaure également un jeu entre le réel et le fictif propre à satisfaire à la fois les attentes de rêves et des savoirs des lecteurs de récits de voyage. (Berty 2001: 89)

Por isso mesmo, é muito comum constatar que a funcionalidade simbólica dos textos liminares na narrativa viática, sob os mais variados formatos, para além de permitir o diálogo com o texto autoral, aposta claramente numa estrutura de descontinuidade ou fragmentariedade, partilhando variegadas designações “(...) comme des «croquis», des «notes», des «impressions fugitives».” (*idem*: 93), entre outras, contribuindo assim para a validação da natureza porosa da literatura viática, assente na flexibilização de fronteiras genológicas³³.

Na realidade, essa prática da descontinuidade incorpora discursos vários, acionando uma dinâmica intratextual firmada na alternância de ritmos, como estratégia de captação do leitor.

³² Note-se a observação da autora: “La préface, discours paratextuel, «séparé du texte», et instance médiatrice, n’apparaît véritablement qu’au XVI^e siècle. Les ouvrages les plus anciens possèdent en premières lignes ou en pages de leur texte, des déclarations d’intention.” (*idem*: 85)

³³ Leiam-se, a propósito, as palavras de Jan Borm: “(...) the genre *travel book* mixes different forms of writing, while continuously crossing over into other genres. Concerning the overall sense given here to travel writing, it can help to establish numerous intertexts between various narratives whose principal narrative modes may not be the same order, but which share the same archetype of the journey as a form of quest.” (Borm 2004: 25)

2.1. Da porosidade genológica em paratextos de alguma literatura portuguesa de viagens contemporânea

Reconhecendo-se de antemão que o cariz maleável do texto viático, na sua propensão para o hibridismo, promana também, como vimos, dos paratextos, centrando-nos agora no caso português contemporâneo e perante um *corpus* assaz vasto, ater-nos-emos nos exemplos de algumas obras, nas quais sobressai um espelhamento das estratégias discursivas e recursos metapoéticos sobejamente utilizados, mas que em muito contribuem para a emergência de uma Literatura de Viagens fluida produzida por uma constelação de escritores-viajantes que recorrem aos elementos paratextuais como terreno fecundo para a afirmação de uma escrita viática que nos ajuda a consolidar a nossa identidade, num contexto de pluralismo cultural.

Na verdade, e focalizando-nos assim numa época como a nossa, se tivermos em conta que o circuito comercial, em termos de receção e pós-receção³⁴, recorre a estratégias de reconhecimento da poética do género que passam, entre outras, por uma interpelação constante ao leitor através de mecanismos de sedução/captação presentes quer nos já aludidos elementos paratextuais quer no texto principal, não deixa de ser interessante verificar, que, muitas vezes, é a aposta nesse jogo lúdico patente na sobredita sensação do *déjà vu* ou do *déjà lu* (Outeirinho 2008 a: 73) que mais impele à validação do livro pelo público, ao permitir-lhe viajar pelas cartografias afetivas dos autores, bem como pela escrita, num pacto de uma inesgotável cumplicidade entre o escritor-viajante e o leitor.

Assim, propomo-nos efetuar uma análise dos paratextos num mosaico constituído por onze obras diversas unidas pelo tema da viagem e pelo olhar do sujeito viático, contribuindo para uma abordagem significativa desses elementos diligenciadores de informações precisas ao leitor, relativamente à condição do homo viator, protagonista da viagem nas suas variadas dimensões.

³⁴ Termo aqui utilizado no sentido que lhe é atribuído por Michel Pierssens, segundo o qual a receção de uma obra não deverá ser olhada apenas no seu período de publicação, mas também no da sua pós-receção, como sublinha o autor: “On doit maintenant aussi parler de post-réception dans la mesure où, à ses lectures premières, s’est ajouté un phénomène de conservation ou, au contraire, de non-conservation des textes très dépendant de la sociologie du lectorat mais également de la nature matérielle des supports.” (Pierssens 2007: 21)

Com efeito, independentemente das diferenças existentes entre os dez autores em exame, tanto a nível de construção narrativa como das cartografias selecionadas, de imaginário ou até de estilo, interessa-nos aqui perceber a funcionalidade dos elementos paratextuais e o seu impacto nas obras escolhidas com base numa apreciação/descrição individual, incidindo numa abordagem comparatista. Neste sentido, tentaremos nelas detetar um conjunto de traços comuns ou outros, capazes de nos ajudar a caracterizar e levar ao inegável reconhecimento de uma literatura viática portuguesa contemporânea, num período marcado por profundas mutações.

Ora, tendo como ponto de partida a obra *Sul* de Miguel Sousa Tavares, publicada em 1998 e desde então objeto de várias reedições³⁵, é na capa e na folha de rosto da mesma que surgem os primeiros elementos liminares de cariz *peritextual*, designadamente, o nome do autor, o título e o subtítulo, fotografias e um pequeno apontamento informativo³⁶, sendo, que é na badana da capa que o escritor deixa antever uma nota autobiográfica, apresentando a sua intenção de escrita, ao fazer a seguinte revelação:

Uma das pessoas que me ensinou a viajar foi a minha mãe. Ensinou-mo com uma simples frase. (...)

«Miguel, viajar é olhar». Até hoje, fiquei sempre cativo desta frase e do que ela implica e compromete o verdadeiro viajante. Tal como minha mãe escreveu algures, só o olhar não mente, porque todo o real é verdadeiro. (Tavares 2004)

Esta observação enquadrada neste espaço liminar, assume uma função justificadora do propósito de escrita sobre a viagem, desafiando o leitor para a questão da validação das experiências do narrador-viajante pelas paisagens físicas e humanas.

Apresentada esta nota de partida para a deteção desses elementos nas dezasseis crónicas coligidas numa antologia, tendo como ponto cardeal o sul do mundo, seguem-se outros textos liminares, como o poema “Deriva” de Sophia de Mello Breyner Andresen

³⁵ A última edição é de 2008.

³⁶ Nota onde se lê “edição nova e aumentada”.

(*apud* Tavares: 7), aqui cumprindo a função de epígrafe, numa alusão ao tema da viagem no período dos Descobrimentos, até nos depararmos com o texto introdutório, assinado pelo autor (*idem*: 9) em que se torna explícita a referência a outras componentes paratextuais de que o sujeito autoral se mune como certidão da viagem real, garantindo assim a assunção do pacto com o leitor:

Este é um livro que reúne apenas a parte boa daquilo que me coube em sorte ver e contar. É um livro de viagens, um livro com pouco mais que um saco de viagem e uma máquina de filmar ou de fotografar.

Fiz o que pude para justificar o privilégio que tive. Trouxe comigo o que podia para partilhar com os outros: filmes, fotografias, relatos, mapas, instruções de viagem. (*ibidem*)

As palavras do autor são importantes a vários títulos, ao nível do paratexto. Por um lado, cumprem a função pré-textual onde se apresentam as motivações para a escrita visando instaurar um protocolo de leitura e, por outro, introduzem novos ingredientes paratextuais, quer integrando o corpo textual, quer assomando nas suas franjas, servindo, portanto, um propósito totalizador.

Por este ângulo de análise, não pode deixar de ser significativo, o facto de todas as crónicas³⁷, por vezes, convertidas em diários de bordo³⁸, conterem um texto liminar verbal, à exceção da primeira “Ruínas do Império” (*idem*: 13), que se pré-textualiza de *per si* com um texto fotográfico representando uma casa abandonada, numa sugestão disfórica e ilustradora de um olhar triste sobre a realidade decadente do pós-colonialismo português em S. Tomé e Príncipe, aqui funcionando em perfeita sintonia com o texto e com o seu título (*idem*: 12-15).

³⁷ Os textos liminares na obra encontram-se colocados nas quinze crónicas, em conformidade com a seguinte sequencialização narratológica: “Amazónia, a última fronteira” (Tavares 2004:17); “Um coração no Egipto” (*idem*: 37); “Goa, o sonho impossível” (*idem*: 45); “Um rio há-de correr em Cabo Verde” (*idem*: 61); “Alentejo: sobre uma paisagem de ruínas” (*idem*: 73); “Alhambra: os jardins de Alá” (*idem*: 83); “Emboscada em Marráquexe” (*idem*: 89); “A costa dos Espíritos” (*idem*: 101); “S. Tomé e Príncipe: as ilhas maltratadas” (*idem*, 111); “Tunísia: azul e branca” (*idem*, 127); “Nordeste: essa praia não tem fim?” (*idem*: 137); “Outono em Veneza” (*idem*: 153); “Guadalupe, a quarta ilha da segunda viagem” (*idem*: 163); “Uma noite em África” (*idem*: 171) e “A pista para Tamanrasset” (*idem*: 187). De realçar que todas as crónicas são datadas.

³⁸ Cf. pp. 137-152 e pp.187-229.

De notar, que é também ao nível do paratexto, que se percebe uma narrativa de aparência fragmentária, sem a perspicuidade de um fio condutor que não seja o ntretocado pela voz do “contador de histórias”, em pleno ato de *captatio benevolentiae* (Genette 1987: 184), o que de resto, se confirma como um traço relevante da poética do género.

Dito isto, torna-se imperioso referir que o texto pós-liminar colocado na badana da contracapa aparece em jeito de nota de conclusão, aludindo de modo implícito à circularidade da viagem e, explicitamente, fazendo o balanço do que ficou para trás, enveredando, o sujeito-textual, por um trilho temático reflexivo, num alinhamento ontológico sobre a viagem, o valor da amizade encetada na espontaneidade do contacto com o Outro, como, a propósito, esclarece o sujeito autoral: “O que mais deixei para trás em cada viagem que fiz, foram os amigos que não voltei a ver. Amigos verdadeiros, instantâneos, intuitivos, amigos do peito, para toda a vida.” (Tavares 2004)

Por isso mesmo, a introdução dos paratextos pré e pós-textuais propiciam a criação de um espaço intersticial (Genette 1987: 8), contribuindo assim para uma dinâmica de deslocamentos entre o texto e as suas margens, criando uma obra fragmentária em que o escritor-viajante emerge como o vínculo totalizador.

Não obstante poder observar-se essa tendência para o fragmento em *Sul*, não deixa de ser surpreendente a retoma da travessia do Saara cerca de onze anos mais tarde³⁹, com a publicação da obra *No teu Deserto. Quase Romance* em 2009, em que Miguel Sousa Tavares recorre ao seu alter-ego *frictional* (Ette 2003: 31) da viagem acontecida, diluindo-se na figura do narrador-viajante de *Sul*, recuperando, deste modo, uma linha contínua suspensa. Assim, à distância do tempo percorrido sobre a referida travessia do deserto, iremos assistir à emergência de outro tipo de representação da viagem, numa obra marcada pela quase ausência de elementos paratextuais, a gravitar entre esferas ficcionais e factuais.

Realmente, estes constituem-se elos dialogantes com a obra *Sul*, especificamente, no que toca à sua última crónica-diário de viagem do sujeito-textual ao Saara,

³⁹ Lembramos que a data da primeira edição é 1998, pelo que a alusão aos onze anos decorre tão-só desse facto e não do tempo da história.

enveredando por uma glosa romanesca. Não por acaso o livro apresenta uma capa singela, na qual, para além do título e subtítulo, sobressai um matiz branco, a evocar a luminosidade do deserto. Já a badana da mesma, apresenta citações do texto-base, seduzindo o leitor para as diferentes viagens que se pré-anunciam: a viagem real, a ficcional/sentimental que se vão enredando *friccionalmente*, à medida que a analepse se vai revelando, e ainda, a viagem ontológica. A completar este espaço, cumpre-se a função epigráfica com o poema de Fernando Pessoa in “Poesias de Álvaro Campos” a dialogar com a trama romanesca que se pressente na mensagem: “No lugar dos palácios desertos e em ruínas/À beira do mar, /Leiamos, sorrindo, os segredos das sinas/De quem sabe amar. (...)” (*apud* Tavares 2009: 7), seguida de uma dedicatória – “Para a Cláudia lá em cima, numa estrela sobre o Sahara” (*idem*: 9).

Num olhar atento para o subtítulo “Quase Romance”, confirma-se o traço de hibridismo que singulariza não só o relato viático, mas também o estabelecimento de um protocolo de leitura que promete uma ancoragem em deslocações outras, como pela trama romanesca (a narrativa sentimental, a que já aludimos), bem como pelo registo ou discurso memorialístico, autobiográfico, reflexivo, que também se vai pressentindo no espaço liminar e no texto principal.

Com efeito, o corpo textual cumpre uma estrutura narratológica assente na divisão em capítulos, em que os textos liminares assomam como núcleos semânticos da viagem acontecida, cumprindo, ora desígnios romanescos (*idem*: 11) ora meta-reflexivos, ora ontológicos (*idem*: 49), culminando num capítulo intitulado “Chegada” (*idem*: 123-125). Tal capítulo assoma simultaneamente com a função de epílogo da viagem real e da narrativa romanesca com a alusão à morte da protagonista, Cláudia.

Assim sendo, o imaginário criativo do narrador-viajante, em termos paratextuais, passa também pela aposta no texto pictórico, o desenho, o qual, surgindo em escassas páginas⁴⁰, propõe uma nova deslocação pelo espaço desértico e disfórico até chegar a uma sugestão do oásis ou felicidade (*idem*: 117), em sintonia com a imagem que o narrador guarda da fotografia de Cláudia, numa cristalização eterna: “E é hoje, ainda, a imagem

⁴⁰ Cf. pp. 88, 98 e 117 da obra *No teu Deserto. Quase Romance*.

mais forte, mais verdadeira, que tenho de ti. Não saias nunca desta fotografia, Cláudia! Não saias – tu, não.” (*ibidem*)

Perante o apontado, torna-se, de imediato, evidente a relevância assumida pelo texto fotográfico enquanto espaço liminar para a construção da trama romanesca encaixada no relato da viagem real, aqui incorporando uma índole pré-textual e pretextual, espelhando o estabelecimento de relações intra e intertextuais, criando um explícito pacto de confidencialidade com o leitor. Deste modo, não podemos deixar de aludir à presença dos dados biobibliográficos do autor colocados na badana da contracapa, encerrando com a sua fotografia na mesma, legendada como uma citação assaz interpeladora do livro⁴¹, num incitamento explícito à leitura, à travessia e à viagem.

Se em *No teu Deserto* os paratextos apontam a presença de uma narrativa sentimental em torno da viagem, não deixa de ser curioso o diálogo evidente com o título da obra *Viagens Sentimentais* (2007) de Tiago Salazar. Aqui, ao invés da motivação romanesca, a invocação do adjetivo está simplesmente ao serviço de um conjunto de relatos viáticos justificado pelo subtítulo, “Travessias com o coração lá dentro”, numa sugestão intimista.

Nesta obra, a capa, contrapa e respetivas badanas apresentam uma estruturação muito semelhante à de *Sul*, em que o texto fotográfico, o desenho e outros elementos liminares como excertos do prefácio assinado por Luísa Costa Gomes⁴², citações do corpo textual, ou ainda a inscrição de informações biobibliográficas do autor, conduzem o leitor a um mosaico matizado de cartografias afetivas, numa interpelação constante à alteridade. Ademais, a presença das fotografias na capa e contrapa espelham uma intenção testemunhal e de inclusão do sujeito autoral, neste espaço, implicando inegavelmente o leitor na sua experiência viática, visando um propósito legitimador. Logo, não é por acaso que os paratextos iconográficos documentam o contacto com figuras comuns com que o narrador-viajante se vai cruzando ao longo das suas *Viagens Sentimentais* por lugares criteriosamente selecionados como atesta o índice⁴³, obedecendo a uma estrutura interna

⁴¹ Cf. “Às vezes, lá onde moro, fico à noite a olhar as estrelas como as do deserto e oiço o tempo a passar, mas não me angustia mais: eu sei que é justo e que tudo o o resto é falso.” (Tavares 2009)

⁴² Cf. o Prefácio intitulado “Vivê-la para escrevê-la” por Luísa Costa Gomes (*apud* Salazar 2007: 13-14).

⁴³ Cf. o Índice que apresenta a seguinte sequencialização: Ásia, África, América e Europa pp. 289-291.

que aposta num processo de afunilamento geográfico, deixando assim uma ténue sugestão da proximidade com a Europa e, consequentemente, com Portugal.

Além das sobreditas associações que apelam à cumplicidade do leitorado, podemos ainda notar a presença de três epígrafes retiradas de obras de Pablo Neruda, Laurence Sterne e Javier Moro (Salazar 2007: 9), abordando o *topos* da viagem nas suas várias dimensões, propondo não apenas várias deslocações pela escrita através da convocação de uma biblioteca mental a dialogar com o corpo textual, mas também o estabelecimento de uma iniludível relação intertextual. Ora, se os textos de Neruda e Sterne transpõem as fronteiras físicas, privilegiando a travessia sentimental do sujeito viático e o poder cristalizador da memória, já o de Javier Moro explora a metáfora da viagem ontológica, criando assim um jogo de espelhos em que o Eu se reflete.

Se tivermos em conta que a “Nota Introdutória” (*idem*: 12) aparece como o espaço reservado ao ritual dos agradecimentos e da interpelação ao leitor, não deixa de ser relevante sobrelevar o prefácio de Luísa Costa Gomes (*idem*: 13-14), pelos significativos comentários da autora sobre uma obra que corporiza traços de hibridização e que suscita protocolos de leitura, filiando-se claramente na literatura de viagens, como, de resto, a prefaciadora observa:

Tudo em que Tiago toca se transforma em escrita. Uma vez é mais reportagem, outras é mais literatura de viagens. Uma vez é mais lírico, uma vez ensaísta e quase historiador, outras épico, outras picaresco. Às vezes as saudades apertam e ele torna-se mero mortal apaixonado. O viajante, como se chama a si próprio a partir de certa altura, é um escritor de viagens. (*apud* Salazar 2007: 13)

Apresentada esta caracterização de partida sobre as marcas da escrita de Tiago Salazar, importa desde logo notar que este elemento paratextual não se limita a cruzar o texto do escritor-viajante no plano da viagem acontecida, entre outras divagações. Mais do que isso, aqui reside a exposição de um propósito legitimador na referência às obras de autores reconhecidos que também escreveram sobre os mesmos lugares, apontando assim uma interessante relação intertextual, onde pontuam nomes como Karen Blixen,

Patrick Süskind, Germano de Almeida, José Eduardo Agualusa, Mia Couto, Camilo José Cela, entre muitos outros “Poetas dos lugares” (idem: 14).

Em *Alma de Viajante* de Filipe Morato Gomes (2007), os paratextos surgem significativamente associados a uma esfera privada que imediatamente se conjuga com a pública, sob o olhar de um leitorado cúmplice de um jogo de sedução, cujas cartas são inegavelmente lançadas pelo sujeito viático nesse espaço de liminaridade, como sublinha o autor:

Mais do que um relato de viagem, este livro é uma viagem de emoções. De histórias. Relata momentos ímpares vividos no desconforto da estrada, o estado de permanente descoberta, a empatia das amizades efémeras, os cheiros, os sabores, os sorrisos, enfim, o prazer inigualável da liberdade. (Gomes 2007: 8)

Se atentarmos na badana da capa, observamos uma citação associada à partida da viagem, retirada do capítulo I, “O Primeiro dia do resto da minha vida” (idem: 50-52), a remeter para a viagem à aventura, à descoberta⁴⁴, enquanto na badana da contracapa, despontam as notas de cariz sinóptico e biográfico, seguidas da contracapa onde assoma uma fotografia de uma criança oriental e uma citação, cumprindo não apenas a sua função paratextual, mas também a sentimental.

Ora, apostando na presença de um título de índole igualmente emotiva – *Alma de Viajante* –, aqui impregnado de um laivo espiritual, o livro de Morato Gomes contém o índice de uma cartografia afetiva (idem: 4-7), articulado numa linha trajetória ilustrada com imagens fotográficas de peculiar beleza, que antecede a etapa introdutória intitulada “Cartão de embarque” (idem: 8-9). Sucede-se a esta, um expressivo número de páginas (idem: 10-48) dedicadas à fotografia, numa clara interpelação ao leitor,

⁴⁴ Cf. “De olhar embaciado, fito, compenetrado, o *placard* que me anuncia um voo sem volta. Caracteres turvados pela emoção ganham dimensão desproporcionada sobre um corupio de gente como eu, que parte e volta, volta sempre para onde partiu uma, outra e outra vez. Mas hoje, aos meus olhos, tudo é diferente. Por uma vez, o inexpressivo placard transporta, naquela exacta linha onde o olhar se detém, uma mensagem única e nova e tão longamente ansiada de liberdade por ser chegado o dia, o tal onde o resto da vida começou na letra de uma canção.” (Gomes 2007: 50)

permitindo-lhe uma viagem pelo texto-imagem⁴⁵, fundada no olhar do narrador-viajante, como observam Patrick Holland e Graham Huggan: “(...) travel books do not necessarily act as substitutes for actual travel; on the contrary, they may often function as its catalysing agents.” (Holland/ Huggan 2000: 9)

Poderemos então afirmar que é no texto liminar que o sujeito viático apresenta o seu protocolo com o leitor, não só desvendando as suas deslocações reais, como também imprimindo traços de hibridez, em que perpassa uma escrita mesclada e polimórfica, na qual as vozes do cronista, do jornalista, do fotógrafo e do contador de histórias facilmente se diluem numa explícita polifonia e polimorfia, corporizadas pelo narrador-viajante (*idem*: 9).

À imagem do que foi acontecendo com os autores/obras anteriores, também em Filipe Morato Gomes podemos assinalar a presença de textos liminares nos trinta capítulos em que se organizam as suas crónicas viáticas, numa sequência narrativa fragmentária, intercalada por algumas notas soltas (*idem*: 94), (*idem*: 102) (*idem*: 155) e culminando com o “Epílogo” (*idem*: 205), seguido de uma dedicatória final.

Por sua vez, já em *Onde os Rios têm Marés* (2008) de Ana Isabel Mineiro, os paratextos surgem num alinhamento tradicional, apresentando a capa com o título da obra e respetivo subtítulo – “Viagem pelo Norte do Paquistão e Estrada de Karakorum”⁴⁶ – aflorando sobrepostos numa fotografia da autoria da escritora-viajante que abarca a contrapa, representando um grupo de *kalashes* da aldeia de Krakal, no vale de Bumburet, no Paquistão, vestidos com trajes tradicionais, numa remissão direta para a cultura da alteridade⁴⁷.

Se atentarmos nos fragmentos textuais patentes na contracapa, verificamos, que para além de uma brevíssima citação da nota introdutória, sublinhando uma viagem

⁴⁵ Nesse sentido, é claramente privilegiado o enfoque dado à fotografia como elemento (para)textual, porquanto se situa numa zona interartística permeável à criação de um sentido dialogante com o texto escrito, como observa Susan Sontag: “A fotografia num livro é, obviamente, a imagem de uma imagem. Mas como é, antes de mais, um objeto impresso e plano, uma fotografia perde muito menos as suas qualidades essenciais em livro do que uma pintura.” (Sontag 2012: 13) Esta questão é retomada no capítulo III intitulado “Outras faces da viagem: entre paisagens artísticas”.

⁴⁶ O subtítulo está também presente na página de apresentação da obra (Mineiro 2008: 3), antecedido pela página que contem os dados biobibliográficos da autora (*idem*: 2).

⁴⁷ Esta fotografia integra um conjunto de outras presentes no livro, encontrando-se entre as pp. 96-97.

solitária – “Desta vez parti sozinha e à solta...” –, não deixam de ser expressivas as notas de apresentação do editor, cuja funcionalidade paratextual aponta, não apenas para o diálogo com o texto principal, como também surge numa aceção metapoética, já que lhe atribui uma modulação cronística, assumindo assim um matiz de taxonomia genológica:

Viajante impenitente, Ana Isabel Mineiro aventurou-se num país dilacerado pelo islamismo radical para explorar alguns dos lugares mais remotos do planeta, lá onde as fronteiras do Paquistão confinam com o Afeganistão e a China. (...)

Ana Isabel Mineiro apresenta-nos agora a crónica do seu emocionante quanto divertido périplo oriental. Retrato vívido de regiões que têm existido numa intemporalidade hoje ameaçada pelo avanço duplo do fundamentalismo e da modernidade. *Onde os Rios têm Marés* é tudo quanto a literatura de viagem deve ser – uma janela de palavras aberta sobre o mundo. (2008)

Pelas palavras do editor, não passa também desapercibida a intenção de elevação da escritora-viajante à condição de heroína épica na sua demanda solitária por uma região assolada pelo fundamentalismo religioso, em que a mulher usa *burqa* e obedece à *purdah*, confinando-se ao espaço doméstico a maior parte do tempo⁴⁸.

As estas referências paratextuais vem ainda associar-se, a presença de outros elementos, designadamente, uma dedicatória (*idem*: 5), um mapa alusivo aos territórios visitados (*idem*: 6), uma epígrafe interpeladora ao ato de viajar numa aceção ontológica (*idem*: 7)⁴⁹, a “Introdução” (*idem*: 11), um “Apêndice” (*idem*: 189) e um índice remissivo (*idem*: 191), para além do habitual índice (*idem*: 9), aqui a estabelecer uma sintaxe bastante peculiar da estrutura narratológica, num apontamento inter e transtextual⁵⁰.

⁴⁸ Cf. Mineiro, pp. 28-29.

⁴⁹ Passamos a transcrever a epígrafe de Aitareya Brahmanan – Rigveda (800-600 a. C.): “Não há felicidade para aquele que não viaja. Assim ouvimos dizer. Ao viver na sociedade dos homens, o melhor homem torna-se pecador. Vagueia, pois!... A sorte daquele que está sentado, senta-se; ergue-se quando ele se ergue; dorme quando ele dorme; move-se quando ele se move. Vagueai, pois!” (*apud* Mineiro 2008: 7)

⁵⁰ Sublinhe-se que esta apreciação é aqui utilizada para dar conta da singularidade dos títulos atribuídos aos oito capítulos que integram a obra, a remeter subliminarmente, quer para uma biblioteca mental, quer para a convocação de filmes: “Estrada Fora” (*idem*: 13-34); “A Importância de se chamar Kalash” (*idem*: 35-61); “Estrada Fora II” (*idem*: 62-76); “O Gato das Botas” (*idem*: 77-125); “Kafka na fronteira” (*idem*: 126-137); “Da lagoa Azul a Kashgar” (*idem*: 138-161); “Kafka na fronteira II” (*idem*: 162-167); “O Xangri La dos Damascos” (*idem*: 168-188). Não deixa de ser clara a alusão indireta a autores como Oscar Wilde, Jack Kerouac ou ainda, diretamente, a Franz Kafka.

É justamente a partir do espaço paratextual, que se torna imperioso invocar as palavras da viajante-textual, em nota introdutória, remetendo para as imagens gravadas na memória de uma viagem anterior, sendo estas aliás uma condição imprescindível à escrita desta sua deslocação, justificando assim o seu pacto com o leitor:

A primeira vez que viajei nesta região ia a caminho do Tibete. Ficaram-me na memória as montanhas do Karokorum, (...). Quis voltar, ficar mais tempo, conhecer a cidade de Chitral e os vales kalash na fronteira com o Afeganistão. Desta vez quis partir sozinha e à solta – nem um guia actualizado tinha. A única parte da viagem com data foi o trekking no K2, que fica numa zona restrita e, como tal, não pode ser feito sem autorização oficial obtida por uma agência devidamente creditada. O resto ficou a depender exclusivamente da minha vontade, dos transportes e dos desabamentos de terra. Estes três princípios levaram-me então numa viagem intensa da qual trouxe excelentes memórias, belas imagens, e alguns quilos de amoras secas. (*idem*: 11)

Na verdade, é neste espaço preambular que se formaliza a apresentação da obra, guiada pelas linhas da memória, conduzindo a narradora-viajante tão-somente ao retorno a uma região estilhaçada, desta vez, confirmando aqui o sentido ontológico da sua deslocação, no feminino, não no sentido de quem se redescobre, mas de quem se reencontra num espaço revisitado.

Pelo que ficou dito, torna-se, por isso, claro que o protocolo com o leitor, é estabelecido neste rendilhado do texto liminar, propondo-lhe seguir trajetórias de uma cartografia afetiva revisitada pela deslocação física e pela memória, mas também interior, refletindo as impressões viáticas de um sujeito textual que se dissolve no relato, transparecendo num acorde intimista.

Portanto, esta mesma constatação da dissolução do sujeito na narrativa, leva-nos a convocar as palavras de Patrick Holland e Graham Huggan:

The subjectivity of memoir is fragmented, or at very least incomplete; in *travel* memoir, this sense of fragmentation – of psychic dislocation – is reinforced by physical distance and the experience of estrangement. (Holland/ Huggan 2000: 14)

Porém, se nos centramos na análise da estrutura externa do texto principal, podemos encontrar notas de rodapé⁵¹ criadas para a dilucidação de alguns termos orientais ou para o fornecimento de informações outras, reforçando assim a sua função amplificadora do texto, a que se reúnem os já aludidos elementos paratextuais, designadamente, o “Apêndice” (*idem*: 189) e o Índice remissivo (*idem*: 191), os quais, adquirem particular relevância, pois, no primeiro caso, acrescenta considerações finais sobre o ato viático, a solidão e sobre a mulher viajante e, no último, cumpre tão-só a função liminar.

Por conseguinte, o “Apêndice”⁵² assume uma missão explicitadora da condição da mulher-viajante por conta própria, com base na demonstração da ausência de “perigos de viajar sozinha” (*idem*: 189), como, de resto, escreve o sujeito autoral, aqui, paradoxalmente, colocando-se à margem dessa original tendência de preocupação agónica e preconceituosa de uma cultura ocidental, caracterizada com ironia (*idem*: 189-190) neste espaço de dilucidação do pacto com o leitor:

Nos países islâmicos, meus senhores, é considerado uma grande cobardia e uma vergonha atacar fisicamente uma mulher, e até a maior parte dos grupos radicais de analfabetos que se auto-intitulam “islâmicos” se escusa a usar a violência contra estes seres tão frágeis. E é precisamente nestes países que existe maior desigualdade social entre homens e mulheres e, que nos vêm trazer água e refrescos quando a camioneta avaria, que nos vão buscar a única cadeira da sala de espera, que passamos à frente nas filas; às vezes basta fazer voz fininha, e temos logo um lugar sentado no autocarro. (...)

Que bom ser fraquinha! (*ibidem*)

⁵¹ Recorremos aqui a uma profusa citação das páginas das referidas notas de rodapé que perpassam ao longo da obra, cumprindo assim a sua função paratextual de dilucidação ao leitor sobre questões emergentes no texto principal. Neste espaço da margem do texto, Cf., a propósito, as pp.13-14; pp.16-17; pp. 21; p. 27; p. 31; p. 41; p. 45; p. 48; p. 53; p. 56; p. 63; p. 65; p. 66; p. 69; p. 71; p. 82; p. 84; p. 89; p. 91; p. 98; p. 107; pp. 109-110; p. 114; p. 128; p. 132; p. 135; p. 137; p.139; p.141; p.145; p.147; p.152; p. 154; pp. 164-165; pp. 169-170; p. 176; pp. 185-187; p.189.

⁵² Refere-se, em nota de rodapé, o seguinte: “Este texto foi publicado originalmente no suplemento “Fugas” do *Público* de 23/4/2006.”

Neste quadro, após uma reflexão sobre sobre as vantagens e desvantagens da arte de viajar sozinha na pele de uma ocidental, o paratexto “Apêndice” surge então como a confirmação de dois propósitos: por um lado, serve para legitimar o respeito pela figura da mulher na sociedade oriental, por outro, imbuí-se de uma dimensão irônica, ao contribuir para a reflexão sobre as questões de gênero na percepção ocidental, viabilizando assim uma constante atualização e flexibilização no contexto da sua recepção.

De modo semelhante, também Alexandra Lucas Coelho em *Caderno Afegão. Um Diário de Viagem* (2009) se debruça sobre a mesma temática, ainda que fora do espaço liminar, dando conta da constante iminência dos perigos da viagem solitária no feminino, num Afeganistão marcado pela guerra. Com efeito, tal preocupação é evidente ao longo do texto-base, seguindo uma modulação diarística guiada por uma sintaxe cronológica muito célere e intensa, abarcando cerca de um mês, entre 31 de maio e 29 de junho de 2008.

Com prefácio assinado por Carlos Vaz Marques corporizando uma viagem a partir da deslocação pelas páginas da obra, o leitor é convidado, em primeiro lugar, a imaginar⁵³ um país disfórico e surreal, para depois, ter a ousadia de lá ir, num incitamento épico, a mergulhar assim numa realidade tornada acessível apenas pela escrita, como refere Vaz Marques:

Vamos com ela aos jardins de Babur. Descobrimos com ela – num país masculino, onde até na morgue há frigoríficos distintos para os cadáveres de homens e mulheres – a herança da extraordinária rainha Gowar Shad. Mergulhamos o olhar no azul intenso de Band-e-Amir, um milagre atribuído Ali, primo e genro do Profeta, que continua a proporcionar a quem o visita os bens mais escassos num país em guerra: tranquilidade e alegria.

(...)

⁵³ Nesse sentido, é claramente privilegiada a apreciação de Carlos Vaz Marques sobre a escrita de Alexandra Lucas Coelho quando afirma no prefácio: “Conseguimos imaginar a noite demasiado escura de Jalaladab. Conseguimos até imaginar o cheiro a lixo às portas de Herat, onde «cheira tão mal como se tudo estivesse podre».” (apud Coelho 2009: 5)

O facto de Alexandra Lucas Coelho escrever tão bem faz o resto. É o meio de transporte em que viajamos por um lugar aonde, é quase certo, nunca iríamos de outro modo. (*apud* Coelho 2009: 7)

Se, antes de mais, o texto prefacial cumpre, claramente, a sua função de valorização da obra e do sujeito autoral, ao estabelecer protocolos de leitura⁵⁴, já os outros elementos paratextuais emergem como elementos subsidiários para a legitimação da viagem realmente acontecida. Assim, para além de transportarem informações peritextuais fautoras de uma relação de continuidade com o texto fonte, tais elementos⁵⁵ expandem a sua rede de intersecções e de referências de cariz genológico, biobibliográfico, entre outras.

Por isso mesmo, a introdução destes elementos faz emergir questões pertinentes, concretamente, em “Agradecimentos”, onde a autora justifica a realização da viagem por motivos profissionais, ao mesmo tempo, que contribui para a confirmação do cunho híbrido da obra patente na expressão: “(...) incluir boa parte das reportagens neste livro.” (*idem*: 329), numa explícita alusão a um posterior processo de reescrita.

Ora, num olhar mais atento dos processos paratextuais, verificamos que existe uma curiosa e propositada (?) indecisão por parte da autora, na atribuição de uma inequívoca taxonomia genológica da obra, dado utilizar rotulagens diversas, tais como “Caderno”, no título, “Diário”, no subtítulo e, finalmente, “reportagens”, o que de *per si* confirma, não apenas a natureza porosa do livro, como também nos remete para uma estratégia de (re)construção narrativa híbrida, aqui muito perceptível nas franjas do texto, marca, de resto, bastante recorrente nas figurações do género.

⁵⁴ De notar, no Prefácio, a curiosa citação por Carlos Vaz Marques do famoso soneto “Floriram por engano as rosas bravas/ No Inverno” (*apud* Coelho: 6), aqui a propor uma interessante relação intertextual com a obra do poeta-viajante, Camilo Pessanha, num claro incitamento ao leitor.

⁵⁵ Aliás, o livro em causa inclui os habituais mapas, colocados, respetivamente, na badana da capa, na p.10 e na badana da contracapa, uma dedicatória (*idem*: 9), a “Bibliografia” (*idem*: 331-332), a “Nota biográfica” (*idem*: 333) e um oportuno conjunto de notas de rodapé. De facto, se tivermos em conta que o espaço é construído pela linguagem e que o leitor acredita no *fair play* do viajante -textual, as notas de rodapé emergem com uma função legitimadora da escrita viática, porquanto esta se assume como uma representação mental do espaço elaborado pelo mesmo. A este propósito, Cf. as pp.13-16; p.18; pp. 22-24; p.28; pp.31-32; p.34; p.37; p.41-42; p.53; p.56; p.63; pp.65-66; pp.68-69; p.71; p.74; p.98; p.106; p.110; p.114; p.124; p.153; pp.155-156; p.181; p.195; p.197; pp.208-209; p.218; p.232; p.272; p.281; p.298; p.303; p.308; p.313.

Para além do apontado, importa sublinhar que a obra de Lucas Coelho convoca uma significativa biblioteca mental, propondo uma vasta rede de sentidos dialogantes, criando assim um espaço reservado, a “Bibliografia” (*idem*: 331-332), onde, para além de outros escritores proeminentes ligados ao universo afegão, desfilam autores-viajantes reconhecidos como Robert Byron⁵⁶, E. M. Forster⁵⁷, Salman Rushdie⁵⁸, Rory Stewart⁵⁹, Bruce Chatwin⁶⁰, entre outros, cujas obras citadas, servem, simultaneamente, o propósito de validação do texto da autora e assumem uma intenção interpeladora, no sentido em que incitam o leitorado a enveredar por deslocações outras, na Literatura de Viagens.

No caso de Pedro Rosa Mendes, em *Baía dos Tigres* (1999)⁶¹, livro a contar já com diversas reedições, assistimos a uma zona paratextual que cedo nos remete para deteção de traços hibridez genológica, de resto, muito explícitos, se tivermos em conta a referência à classificação de romance, numa rotulação ficcional patente na capa⁶² e folha de rosto (Mendes 2005: 5), bem como inscrita na contracapa, a apreciação crítica de José Eduardo Agualusa, numa expressiva alusão à ancoragem da obra na literatura de viagens:

Em 1997, Pedro Rosa Mendes propôs-se realizar uma viagem impossível: a travessia do continente africano, por terra, «De Angola à Contracosta». (...) Este livro não se resume ao relato dessa aventura. Ele constrói-se a partir de histórias, narradas na primeira pessoa, dos extraordinários personagens que Pedro Rosa Mendes descobriu. (...) Portugal precisava de um livro como este. Um livro capaz de justificar todo um passado comum de errância pelo mundo e de renovar a chamada literatura de viagens. Neste caso, grande literatura. (Agualusa 2005)

Assim sendo, a contracapa surge assim como um espaço onde a paratextualidade assume uma vertente simultaneamente metapoética, pela atribuição do estatuto viático à obra de Rosa Mendes e pelo estabelecimento de um protocolo de leitura.

⁵⁶ Cf. pp. 68-69, 71, 85, 216.

⁵⁷ Cf. p. 69.

⁵⁸ Cf. p. 70.

⁵⁹ Cf. p. 70.

⁶⁰ Cf. pp. 71 e 298.

⁶¹ Data da primeira edição: outubro de 1999. Neste estudo, utilizaremos a edição de 2005.

⁶² Onde se lê a seguinte nota: “6ª edição Prémio de Ficção do Pen Club”. Tal remete para a sua inclusão na catalogação de romance, justamente, pela atribuição do referido prémio.

Não por acaso é nas franjas do texto-base que se materializam os primeiros sinais indicadores da porosidade de uma obra, que não se cinge ao mero relato factual da viagem acontecida de Angola à contracosta, na senda da travessia protagonizada por Capello e Ivens⁶³, como também reúne narrativas de figuras que desfilam num quadro disfórico marcado pela guerra e pela morte, como informa o autor em “Nota” introdutória:

Em junho de 1997 aterrei em Luanda com a intenção de atingir Quelimane por terra. A razão para tal projeto era a mais nobre de todas, ou seja, nenhuma em especial. Estas páginas são o atlas para ler a travessia: a cartografia afetiva de uma rota cujos locais têm rosto de gente e onde espaço e tempo são as coordenadas que mais mentem.

Avisaram-me todos: a guerra permanecia nessa latitude. Houve baixas entre os companheiros de estrada.

O meu regresso também não estava prometido. (Mendes 2005: 14).

Apresentadas então as diretrizes do projeto e o propósito da viagem no texto liminar, o sujeito-autoral dá conta de escassas informações pré-textuais que afloram como elementos fautores de uma desafiante proposta de leitura, contribuindo para a aproximação entre o narrador e o leitor através da deslocação pela escrita e por um território marcado, essencialmente, pelo legado da colonização portuguesa numa África contemporânea em guerra consigo própria.

De facto, é justamente no espaço paratextual que a obra revela a sua natureza compósita, como observa Maria de Fátima Outeirinho ao comentar a nota liminar:

Apostando na miscigenação e/ou alternância entre *facto* e *ficto*, *Baía dos Tigres* agencia elementos paratextuais e textuais que oferecem simultaneamente ao leitor indicações precisas de um conjunto factual documentando a viagem feita, e eventuais possibilidades de efabulação, (...) (Outeirinho: 2013)⁶⁴

⁶³ Aspeto a que voltaremos no capítulo seguinte.

⁶⁴ Remetemos para a intervenção de Maria de Fátima Outeirinho – “ ‘O mundo vive, mesmo de outra maneira’ ”: *Baía dos Tigres*, de Pedro Rosa Mendes” –, em *QUE FAREI QUANDO TUDO ARDE: O FOGO E AS SUAS REPRESENTAÇÕES NA LITERATURA - III Encontro do Grupo de Estudos Lusófono*, em 4 de outubro de 2013.

Perante o exposto, não deixa de ser relevante, notar a presença de outros elementos paratextuais que acabam por cruzar o texto fonte, como no caso da dedicatória⁶⁵ (Mendes 2005: 7), da epígrafe da autoria de Victor Segalen⁶⁶ (*idem*: 9), do texto cartográfico (*idem*: 12), de resto, elemento bastante recorrente na poética do género, da inclusão da página de siglas (*idem*: 15), do recurso à colocação de algumas notas de rodapé⁶⁷ e, finalmente, da emocionada nota de “Agradecimentos” (*idem*: 407-408), cuja funcionalidade contribui para complementar dados factuais e/ou ficcionais.

Ora, se atentarmos na mensagem veiculada no texto epigráfico, torna-se claro que a sua convocação serve, não apenas uma intenção reflexiva na sua intersecção com a narrativa, ao desvelar várias linhas de leitura pela viagem real e pela escrita, como também assume uma dimensão interpeladora, ao dar voz e visibilidade às histórias de vida, pintando o retrato de um continente literalmente minado⁶⁸ pela fome, guerra e destruição, como, reforça Maria de Fátima Outeirinho:

(...) a narrativa de Pedro Rosa Mendes apresenta, tal como sucede em muitas narrativas de viagem, um traço hipertrofiado que se prende com a atenção dada ao outro, permitindo a inscrição de narrativas de vida, de uma história do quotidiano, de uma memória individual e coletiva. (Outeirinho: 2013)

E é, justamente, neste sentido, que o paratexto final, “Agradecimentos”, se imbui de um propósito legitimador, quer da viagem acontecida, ilustrando a factualidade do contacto com o Outro, quer da concretização de uma grande empresa corporizada na travessia épica de um território perigoso e da sua cristalização na escrita.

⁶⁵ Cf. “Para Dulce” (Mendes 2005: 7) a imprimir ao texto um matiz sentimental.

⁶⁶ O tópico da morte e de um espaço desolador está bem patente no texto de Pedro Rosa Mendes, tal como podemos intuir da leitura da epígrafe de Victor Segalen in *Estelas e Terra Amarela*: “*Estamos na última./Comemos os nossos cavalos,/ os nossos pássaros, ratos e mulheres./E temos fome ainda.*” (apud Mendes: 9)

⁶⁷ Vejam-se, a propósito, as pp. 87; 118; 153; 157-159; 161; 164-165; 169; 202-203; 208; 210; 229; 247; 273; 284; 286; 292; 297; 300-301; 305, 308; 325; 326; 329-330; 352 e 400 da obra em exame.

⁶⁸ Cf. “Em cada vinte minutos alguém é morto ou mutilado por uma mina antipessoal. Há mais de cem milhões de minas enterradas em 70 países. Cerca de um décimo está em Angola. No Cuando Cubango, onde se supõe que estão 45 por cento das minas de Angola, são elas a principal população. Gente foi sempre pouca, e nestes anos tem morrido muita.” (*idem*: 23)

Entretanto, nem só Pedro Rosa Mendes aposta numa inscrição viática tradicional de seguir as pegadas de outros viajantes, também Gonçalo Cadilhe o faz na obra *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante*⁶⁹ (2008). Assim, ao partir da realização da viagem de Fernão de Magalhães, o autor foi urdindo todo um imaginário histórico e viático, incorporando na sua narrativa a confirmação de um registo híbrido, multifacetado⁷⁰, de resto, muito pródigo no recurso a elementos paratextuais como nos propomos dar a ver.

Com efeito, ao colocarmos o nosso escopo de análise no espaço paratextual materializado na capa e respetiva badana, torna-se claro o estabelecimento de um pacto com o leitor, evidente no título e subtítulo, bem como no texto de apresentação do livro, onde se podem ler informações sobre a viagem no rasto de Magalhães e do percurso seguido pelo autor, enquanto na contracapa e badana surgem, respetivamente, uma citação da obra e os dados biobibliográficos do escritor-viajante. É ainda de realçar a presença do mapa intitulado “Itinerário de Fernão de Magalhães”, seguido de um conjunto de fotografias da autoria de Gonçalo Cadilhe, cumprindo também uma função paratextual, não obstante, localizarem-se no espaço reservado ao texto principal, aqui assumindo uma clara intencionalidade documental.

Concentrando-nos agora no exame dos restantes elementos liminares, verificamos que, contrariamente a Pedro Rosa Mendes, Cadilhe arranca com um texto liminar sem título, onde se pode ler os agradecimentos, mas, sobretudo, uma nota justificativa muito interessante: “Este projeto ultrapassou o simples objectivo que inicialmente se tinha proposto, ser um livro, e tornou-se algo mais. Como agora se diz, tornou-se um projecto multimédia.” (Cadilhe 2008: 7)

⁶⁹ De facto, é de referir que o elemento paratextual “Uma biografia Itinerante” emerge a jeito de subtítulo e encerra já a catalogação da obra pelo autor, a qual vem também expressa na folha de rosto da mesma e na “Nota Introdutória” (Cadilhe 2008:10) enquanto na capa está inscrita uma curta nota, explicitando a vertente biográfica da obra; “Uma volta ao mundo baseada nas viagens do mouro navegador português da história.” (*idem*: 2008)

⁷⁰ A propósito da hibridez da obra, leia-se a observação de Maria de Fátima Gil: “Na verdade, cruza-se nesta obra a vivência do presente com a evocação do passado, combinam-se factos com ficção e entretese-se a História com a Literatura para produzir uma obra que se situa na fronteira entre autor e heteroreferencialidade e se mostra, do ponto de vista genológico, triplamente híbrida: como biografia, como *travelogue* e como autobiografia. (Gil 2016: 179)

Importa então olharmos para a “Nota Introdutória” (*idem*: 9-12), elemento paratextual de excelência onde o autor-viajante apresenta e explicita as várias fases da arquitetura e da construção do seu projeto viático e multimedial e de escrita da obra, descobrindo um protocolo de leitura que, em muito, lembra as crónicas de Fernão Lopes, no sentido da criação de uma estratégia da retórica da verificação:

Os factos históricos aqui descritos, sobretudo os que se referem ao navegador, foram recolhidos em diversas biografias, estudos, colóquios e conversas com especialistas sobre Magalhães. Não inventei nada, limitei-me a reescrever os dados que se encontram disponíveis. Posso, isso sim, ter interpretado mal algum comentário, alguma leitura a que tenha tido acesso. Se tal for o caso, espero ser corrigido e poder emendar eventuais erros ou distorções aqui presentes, numa futura edição deste livro. (*idem*: 10-11)

Apresentada esta demarcação de partida, serve ainda este paratexto para fornecer uma justificação de cariz metatextual, sublinhando a porosidade de uma obra construída na intersecção de fronteiras genológicas. Por isso mesmo, assistimos à introdução de uma conjugalidade de registos diversos, como o discurso histórico, por via das fontes recolhidas e consultadas pelo autor, criando uma metodologia de investigação em tudo similar à do historiador-viajante.

É pois na convergência da biblioteca mental convocada, da inclusão de testemunhos orais do contexto académico e da biografia itinerante, que se entrelaçam as linhas de um narrativa viática densa formatada na modulação cronística, apostando assim num propósito legitimador das *viagens* em causa, como de resto, se questiona o escritor-viajante: “Quanto me custaria uma viagem do género? Em que moldes escrevê-la, apresentá-la? como uma biografia *tout court*? Como itinerário histórico? Como ambos?” (*idem*: 9)

Compete então a este espaço liminar a instauração de um protocolo de leitura com um leitor avisado e convidado a assumir viagens outras nos passos de Magalhães, guiadas por um sujeito viático que ora expõe o seu propósito:

Em paralelo com a biografia itinerante fui escrevendo sobre o desenrolar da minha viagem actual. Assim, a «ambientação» histórica dos lugares visitados, a sua importância na vida de Fernão de Magalhães e a sua «posição» na História de Portugal surgirão nas próximas páginas lado a lado com a habitual temática dos meus livros: a descrição das peripécias e contratempos, os encontros culturais que se dissimulam nas amizades efémeras das estradas de pó, os instantâneos que revelam o mundo. (*idem*: 11)

Pela passagem transcrita, impõe-se desde logo notar que não estamos face a narrativas expressamente autobiográficas⁷¹ e/ou biográficas, apesar de o autor recorrer a elementos paratextuais que acabam por dialogar com traços desse género textual, entre outros, mas o que se torna deveras mais interessante neste texto preambular é a interpelação direta ao leitor, conduzindo-o à reflexão sobre as marcas e tópicos recorrentes nas suas crónicas de viagem, numa leve caracterização metapoética da sua escrita.

Contudo, a funcionalidade dos paratextos não se esgota na “Nota introdutória”, manifestando-se também no espaço liminar reservado às sete partes que compõem a estrutura interna da obra⁷², onde surgem elementos paratextuais gerenciadores do relato que se sucede. De igual modo, afloram as “Notas” finais (*idem*: 179-191), nas quais se encontram, entre outros, alguns esclarecimentos autorais, mas, principalmente, transcrições da bibliografia consultada, materializando-se, destarte, o propósito legitimador documental. A franja paratextual do livro termina assim com as páginas dedicadas à “Bibliografia”, numa explícita inclusão do leitor na sua viagem pela biblioteca mental convocada, aqui a embeber-se de um intuito de validação da índole histórica e factual da narrativa.

Se em Gonçalo Cadilhe assistimos à presença de um espaço paratextual profuso, despontando, na sua materialidade, como pedra angular de uma narrativa viática em que prepondera uma intenção legitimadora da figura de Fernão de Magalhães, pertencente ao

⁷¹ Termos utilizados na atribuição que decorre da observação de Linda Anderson na introdução à obra *Autobiography* (2001) ao referir-se ao ensaio de Paul de Man “Autobiography as De-facement”, observando: “He [Paul de Man] identifies autobiography with a linguistic dilemma which is a liable to be repeated every time an author makes himself the subject of his own understanding. The author reads himself in the text, but what he is seeing in this self-reflexive or specular moment is a figure or a face called into being by the substitutive trope of propopoeia, literally, the giving of a face, or personification.” (Anderson 2001: 12)

⁷² Cf. *Nos Passos de Magalhães* pp. 13; 29; 41; 65; 93; 125; 167.

património histórico coletivo da cultura portuguesa, no panorama atual, já em *O Mal* (2002) de Paulo José Miranda, tal não se verifica. Além do mais, a escassez de elementos paratextuais presentes cumpre, numa primeira abordagem, a funcionalidade de provocar no leitor uma sensação de estranheza selada no título, dado o forte cariz polissémico que o vocábulo “mal” concentra, capaz de suscitar remissões de ordem empírica que facilmente apontariam para universos temáticos distintos do da viagem.

Nesta perspetiva, independentemente das diferenças existentes no plano paratextual e textual, quer em Cadilhe quer em Paulo José Miranda observamos o recurso ao traço do biografismo na construção narratológica das suas obras, ao transportarem o leitor para deslocações no rasto de outros viajantes, este último, pela vida e obra de Camilo Pessanha, numa cumplicidade inter/intratextual de um narrador-viajante que se deixa conduzir num espaço povoado por referências biográficas e literárias ao poeta.

Realmente, se olharmos para a capa onde figuram o título, o nome do autor e a classificação editorial⁷³, verificamos que é também neste espaço liminar que recai a atenção do leitor, pela já aludida plurissignificação que reveste, já que o título *O Mal* emerge de *per si* como uma expressão nominal desconcertante e de especial argúcia, desde logo manuseada habilmente com o propósito de captar o leitor mais ou menos avisado.

Efetivamente, a presença dos dados biobibliográficos do autor (*idem*: 1), da dedicatória (*idem*: 7) e das epígrafes⁷⁴, apela à cumplicidade de um leitorado conhecedor da obra de Camilo Pessanha que irá acompanhar a viagem real do viajante-textual, cujo propósito é escrever um ensaio sobre o poeta simbolista, citando excertos da sua obra, numa constante inclusão da biografia do escritor, com destaque para a sua passagem por Macau.

Neste contexto, a viagem realizada por Pessanha por recantos exóticos termina com outro elemento paratextual, a nota de “Agradecimentos” (*idem*: 107), onde se percebem as fontes consultadas a partir da especificidade do olhar do sujeito autoral sobre

⁷³ Série oriental- *viagens* (2002).

⁷⁴ Cf. as epígrafes da autoria de Camilo Pessanha e do escritor Jorge Silva Melo (Miranda 2002: 9).

a realidade e História portuguesas, tendo como escopo o autor de *Clepsidra* e a sua transferência para o Extremo Oriente⁷⁵.

De modo semelhante e tendo o Oriente como rota e palco para deslocações outras, concretamente Macau, também em *Livro Usado* (2004) de Jacinto Lucas Pires assistimos a uma parca utilização de paratextos ao narrar uma viagem ao Japão.

Posto isto, não obstante a obra apresentar um espaço paratextual muito sóbrio, limitando-se à enunciação do título presente na capa e inscrito nas duas páginas de rosto subsequentes que antecedem o mapa do Japão (Pires 2004: 2-5), será tão-somente na contracapa que poderemos aceder aos dados biobibliográficos do autor, sem a presença de qualquer sinopse ou de outros elementos liminares, ao invés do que acontece nas obras entretanto analisadas, independentemente das diferenças existentes.

De resto, se tivermos em conta que o título enquanto microtexto pode emergir como um enigma a desvendar, compreende-se assim que tal ambiguidade desperte no leitor a curiosidade de descobrir o fio condutor de uma viagem também pelo paratexto, como observa Georges Jacques no artigo “Le Discours Intitulant”⁷⁶:

À partir du moment où le titre ouvre un code herméneutique, commande une énigme, les ambiguïtés conduisent souvent le lecteur à travers un succession de leurres. (...) Dans bon nombre de cas, l’ambiguïté demeure toutefois jusqu’au bout. (...) La formulation du titre peut révéler um secret du texte ou mettre sur la voie de sa découverte. (Jacques 1990: 206-207)

É pois neste quadro de ambiguidade e parcimónia paratextual que surge *Livro Usado*, apostando num jogo de espelhos onde a viagem real e a deslocação pela escrita despontam numa clara intenção de sedução do leitor, como sublinha Georges Jacques: “Beaucoup de titres reflètent la thématique ou la symbolique de l’ œuvre.” (*idem*: 206).

⁷⁵ Camilo Pessanha apresenta-se a um concurso para professores no recentemente criado Liceu de Macau (*Diário do Governo*, 19/08/1893) e é nomeado em 18/12/1893 professor de Filosofia.) Cf. <http://cvc.instituto-camoes.pt/sabermasobrecpessanha/02.html>, consultado em 11 de abril de 2015.

⁷⁶ Cf. pp. 203-210 do estudo “Le Discours Intitulant” de Georges Jacques, in *Méthodes du texte. Introduction aux études Littéraires*, (1990), Maurice Delcroix e Fernand Hallyn. Trata-se de um artigo inscrito no capítulo III da sobredita obra, intitulado “Aspects du Paratexte”.

Por fim, atentemos em *Traços de Viagem* (2009) de Manuel João Ramos, cujo espaço ou percurso paratextual é complementarizado pelo recurso a outros textos numa expressiva conjugalidade com o discurso interartes⁷⁷ aqui representado por desenhos ou esboços que se articulam habilmente com o discurso verbal, fazendo com que na sua deslocação pela escrita das viagens efetivamente acontecidas, transpareça a intenção de implicar o leitor de um modo mais ou menos informal, ao mesmo tempo que nos dá conta do seu “vício gráfico” (Ramos 2009: 130), estabelecendo um interpeladora relação entre texto e imagem.

Observa o viajante-textual na “Conclusão”:

Nenhum viajante vê nada verdadeiramente visto. Vê o que leu e ouviu, lê o que viu e sentiu. Ilude a consciência com imaginadas realidades exóticas e, quando as escreve ou as desenha, finge esquecer que não há nos traços que faz, outra realidade que não a da ficção partilhada. (*idem*: 135-136)

Ora, confirmado o propósito do ato viático nas suas diversas dimensões, também nesta franja textual não deixa de ser interessante sublinhar a constante inclusão do texto iconográfico como elemento paratextual servindo desígnios diversos: por um lado, impõe-se como promotor de indicações que documentam as viagens realizadas, e, por outro, apresenta-se como uma nova face de dar a ver ou interpretar a viagem refigurada pelo olhar do sujeito viático, incluindo o leitor no espaço pré-pre-paratextual/textual.

Com efeito, a obra é apresentada com uma capa *sui generis* evidenciando marcas do discurso interartes, onde confluem desenhos ilustrativos das viagens e paisagens visitadas, a inscrição do título manuscrito em letra de relevo, entre outros elementos paratextuais, designadamente, a badana, contendo os dados biobibliográficos do autor, e a contracapa e respetiva badana, onde se encontram excertos da introdução e do livro, sobretudo de índole metapoética, já que estão direcionados para uma reflexão sobre o ato de viajar.

⁷⁷ Expressão utilizada no sentido que lhe é atribuído por Claus Clüver no ensaio “Estudos Interartes: introdução crítica” (2001), ao debruçar-se sobre as relações entre as várias relações interartísticas e intermediais, assunto a que voltaremos no capítulo III deste trabalho.

Assim, cumpre desde logo notar que é justamente na capa que o espaço liminar se revela mais interpelador, já que o título e o subtítulo despontam com funções paratextuais complementares. Ou seja, se o primeiro reenvia para um novo registo das viagens efetuadas – o desenho –, o último fornece informações de índole genológica sobre o tipo de relato – “Experiências remotas/Locais invulgares” (*idem*: 2009) –, remetendo claramente para o discurso verbal, promovendo assim um constante diálogo entre a imagem e o texto, ancorando-se nos procedimentos da “novela gráfica”⁷⁸ (Eisner 1978) onde não há uma relação de subalternidade do texto iconográfico à narrativa escrita, mas meramente uma síntese de ambos, tal como observa Hillary Chute⁷⁹, a propósito da banda desenhada:

Comics might be defined as a hybrid word-and-range form in which two narrative tracks, one verbal and one visual, register temporality spatially. Comics moves forward in time through the space of the page, through its progressive counterpoint of presence and absence: packed panels (also called frames) alternating with gutters (empty space). Highly textured in its narrative scaffolding, comics doesn’t blend the visual and the verbal – or use the visual to illustrate the other – but is rather prone to present two nonsynchronously; a reader of comics not only fills in the gaps but also works with the often disruptive back-and-forth of *reading* and *looking* for meaning. (Chute 2008: 452)

A esta apreciação dos sobreditos elementos paratextuais vem ainda associar-se o exame dos outros processos ao nível peritextual, designadamente, a arrumação estrutural tripartida da obra em “Introdução” (*idem*: 7-11), o desenvolvimento, organizado em

⁷⁸ Termo utilizado na atribuição dada por Will Eisner na obra *Um Contrato com Deus. Uma Novela Gráfica* (2015), em cujo prefácio se pode ler: “Em 1978, e encorajado pelos artistas gráficos experimentais Otto Nückel, Franz Masareel e Lynd Ward, que nos anos 1930 tinham publicado romances sérios contados por arte sem texto, tentei criar uma obra maior de modo semelhante. Numa tentativa vã de conseguir o patrocínio de uma grande editora, decidi chamar-lhe uma graphic novel – uma novela gráfica.” (Eisner 2015: vi)

⁷⁹ CF. “Comics as Literature? Reading Graphic Narrative” in *MLA Journals PMLA* Vol. 123, No. 2 (pp.452-465), consultado em 6 de abril de 2015.
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/25501865?sid=21106368508343&uid=3738880&uid=4&uid=2>

capítulos e subcapítulos (*idem*: 13-130), e a “Conclusão” (*idem*: 131-136), cuja funcionalidade acaba por cruzar o(s) texto(s) propriamente dito(s).

Além de gerenciar o estabelecimento do protocolo de leitura, o texto liminar intitulado “Humpty-Dumpty” (*idem*: 9-11), desvela a presença de duas vozes de enunciação, a do sujeito-autoral e a do narrador-viajante, que se diluem num texto complexo e poroso, no qual se cruzam o discurso metatextual com a ficção, no sentido em que se parte de uma narrativa de viagem, tendo como *leitmotiv* uma deslocação física por um lugar místico, o convento de Debra Damo, na Etiópia, aqui representado num espaço de ambiguidade paratextual.

Por conseguinte, não deixa de ser curioso notar que os elementos paratextuais contribuem para a construção da já aludida ambiguidade como no caso do sobredito texto, porquanto se instala um jogo de espelhos entre os universos factual e ficcional e as instâncias autor/narrador, promovendo uma interessante sobreposição de entidades e vozes, como observa, a propósito, Fernand Hallyn⁸⁰:

Une fiction peut s’annoncer ou s’avouer comme telle par un ensemble de conventions génériques, par un prologue, ou un autre moyen. On peut considérer que le langage y fonctionne à plusieurs paliers, le «narrateur» narrant le narré et une autre instance ou la même instance à un autre niveau («l’auteur») signalant le caractère de la fiction. L’ambiguïté est alors levée au premier niveau dans la mesure où la nouvelle instance peut à son tour relever d’un univers de fiction. (Hallyn 1990: 213)

Na verdade, torna-se aqui interessante notar a complexidade deste elemento paratextual, apresentando aquele que será o pré-pretexto para o seu excuro pelas suas reflexões sobre o ato viático enquanto metáfora e experiência do sublime histórico⁸¹:

⁸⁰ CF. pp. 210-215 do estudo “Problèmes du discours préfaciel” de Fernand Hallyn, in *Méthodes du texte. Introduction aux études Littéraires*, (1990), Maurice Delcroix e Fernand Hallyn. Trata-se de um artigo inscrito no capítulo III da sobredita obra, intitulado “Aspects du Paratexte”.

⁸¹ Expressão utilizada no sentido que lhe é atribuído por Frederic Jameson, a partir da noção desenvolvida por Edmund Burke em que o sublime consiste na sensação provocada por paisagens que simultaneamente deslumbram e apavoram, colocando o homem perante a consciência da sua finitude. Assim, o termo “sublime histórico” tem origem em Frederic Jameson, que defende uma transformação na experiência do sublime: “(...) lo «sublime», tal y como se ha resuscitado de las obras de Edmund Burke y de Kant; y es que quizá deberíamos aunar ambas las nociones para dar lugar a una especie de sublimidad *camp* o «histórica». Como se recordará, lo sublime era para Burke una experiencia cercana al terror: el vislumbrar,

O terror – e a atracção – do abismo é um constituinte fundamental da viagem. Partimos e viajamos, porque esperamos regressar um dia. (...)

Viajar é proceder em círculo, em busca da sensação mágica de uma corda transformada em cobra. É a vivência do paradoxo (...)

A não ser que saíamos, definitivamente, fora do círculo, permanecendo para sempre no topo de um penhasco perdido, onde tudo o que aprendemos antes deixará de ter utilidade e onde, por falta de papel, a nossa memória se esbaterá, como o ar rarefeito do norte da Etiópia. (Ramos 2009: 9-10)

A reflexão sobre o ato de fuga à circularidade do ato viático aqui apresentada, encontra eco no espaço “Conclusão” (*idem*: 131-136), no qual o viajante-textual recorre ao paratexto para, por um lado, confirmar a utilização do texto gráfico enquanto metáfora de um trilho ontológico por uma cartografia pessoal⁸² e, por outro, para encerrar em espiral as suas considerações metapoéticas de um viajante-textual que não se cinge ao relato pela palavra.

Quicá a resposta possa estar na observação de Maria de Fátima Outeirinho, ao examinar o diálogo interartes em *Traços de Viagem*: “Certo é que o viajante não se exime a representar o experimentado pela escrita e pelo desenho, talvez como forma de perpetuar uma qualquer relação com um mundo ao qual não se pertence.” (Outeirinho 2014: 564)⁸³

Dito isto, não é por acaso que autores como Manuel João Ramos nos propõem obras que não se restringem à simples narrativa de viagem cujos elementos paratextuais cumprem a habitual função integradora, “(...) autorizando assim pensar processos e

a la vez con asombro y con espanto, el resplandor fugaz de algo cuya enormidad sobrepasa toda vida humana; Kant refinaria esta descripción para plantear la cuestión de su representación, de forma que el objeto de lo sublime ya no sea cuestión de la mera potencia y de la incommensurabilidad física del organismo humano y de la naturaleza, sino también de los límites de la figuración y de la incapacidad del espíritu humano para representar la inmensidad de tales fuerzas. (...) No obstante, hoy podemos reconstruir esta experiencia de un modo distinto, en el momento en que la propia naturaleza está llegando a su ocaso radical.” (Jameson 1991: 77-78)

⁸² Cf. “Que sentido fará deixar para os outros algum traço das nossas viagens?” (*idem*: 135)

⁸³ Cf. “Experiências viáticas entre o texto e a imagem: livros de *ler-ver*”, Maria de Fátima Outeirinho in *Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada. Literatura e Política* nº 17-18, (2014), pp. 559 - 569. http://sigarra.up.pt/flup/pt/publs_pesquisa.formview?p_id=107372

estratégias de representação.” (*idem*: 563), [a]spetos em que nos deteremos no capítulo III do presente estudo.

Perante o que até agora ficou exposto, poder-se-á concluir que mais do que adornarem o texto principal, os elementos paratextuais cumprem nas franjas do texto a sua função integradora na construção da obra, entranhando-se assim no seu território, numa aparente fragmentariedade que permite ao leitor realizar a travessia entre as suas margens, corporizando no ato de escrita a sua dimensão totalizadora.

Nesta perspetiva, tal reflexão parece-nos significativa, principalmente quando se trata de um vasto *corpus* textual em que este espaço e seus processos assomam de forma multifacetada, imprimindo, igualmente, um cunho autoral próprio, numa poética que pela sua natureza porosa e com tendência à hibridização, se vai reiventando também à margem do texto.

3. Entre percursos e deslocações: várias formas de representar a viagem

Partindo dos pressupostos expostos e em convergência com uma linha de análise que envolve o ato viático e o seu espelhamento na escrita, atardemo-nos sobretudo num breve excurso sobre esta matéria, concentrando-nos especialmente na última década do século XX até à atualidade. Na prática, interessa-nos explorar as produções textuais estabelecidas em Portugal por autores-viajantes distintos, protagonistas dos seus percursos físicos e textuais.

Explorando, entre outras, algumas formas de encarar e definir o ato viático, a verdade é que desde sempre, programado ou imprevisto, este imbui-se de uma multiplicidade de dimensões: a experiência de um espaço exótico, a busca ontológica, a revelação, a fuga, o exílio, o isolamento ascético voluntário, o comprazimento na errância, a peregrinação, a deslocação pela escrita e/ou por outras artes, para só enunciar algumas. Estas funcionam como causas do mesmo e os seus relatos, entre outros aspetos, caracterizam-se, normalmente, pela busca da captação de um real marcado pelo pluralismo cultural e étnico, melhor dizendo, pela presença do Outro dentro ou fora de fronteiras. Pode ainda assumir a forma de incursão interior, ou seja, de autognose e/ou deslocamento criativo, corporizando assim uma escrita intimista, reflexo de uma cartografia pessoal e afetiva ou tão-somente emergir como um estado de permanente desassossego, indutor metamórfico de viagens outras, como seguidamente constataremos.

Posto isto, no seio deste quadro caracterizador da viagem nas suas diversas vertentes, a designação Literatura de Viagens surge cunhada nas noções de deslocação e “fronteira”⁸⁴, quer no tocante ao espaço geográfico, quer no que tange à

⁸⁴ Dado o seu cariz de permeabilidade, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin propõem a seguinte definição do conceito de fronteira: “The idea of a frontier, a boundary or a limiting zone to distinguish one space or people from another, is clearly much older and used more widely than in colonial and postcolonial theory. (...) Colonial frontiers were created as imperial discourse sought to define and invent the entities it shaped from its conquests. The numerous ruler-straight frontiers of imperial maps indicate how colonial **cartography** existed as much to record actual features and distinctions between various places and peoples. The frontier or boundary that limited the space so defined was a crucial feature in imagining the imperial self, and in creating and defining (**othering**) those others by which «Self» could achieve definition and value.” (Ashcroft *et al.* 1995: 107-108)

articulação ou cruzamento com outros géneros⁸⁵. Por outras palavras, mais do que significar o extremo que separa dois países, o sobredito vocábulo implica um contacto permanente entre mundos, envolvendo relações de harmonia e/ou de tensão, sem que haja realmente a determinação de uma identidade com ambos ou com um deles, o que se transforma num vínculo de alguma complexidade. De facto, entre o real e o imaginário, as fronteiras surgem como um espaço intersticial mesclado onde se reequaciona a relação entre o Eu e o Outro pela contiguidade, implicando um redesenho identitário. Noutra aceção, elas podem emergir em zonas perigosas pelo facto de existirem fisicamente, proporcionando fossos culturais, políticos e religiosos entre os povos vizinhos, como observa Luciana Stegagno Picchio:

Os teóricos da fronteira reconhecem existirem em volta de uma fronteira, qualquer que ela seja, zonas híbridas de interrelação entre as duas realidades atravessadas pelas linhas de separação. Existem literaturas, línguas, culturas fronteiriças que participam das duas realidades. O problema voltou a ser actual recentemente, quando, no sentido de impor as suas fronteiras, linguísticas e religiosas, os povos se dilaceram. (Picchio 1999: 20)

Ora, é precisamente no plano do hibridismo que a noção em análise deixa perceber as suas diversas dimensões, pois para além de significar uma separação geográfica, estende-se aos níveis identitário e textual.

De forma análoga, podemos apontar fronteiras outras no tocante ao relato de viagem encaradas num enquadramento mais vasto, incidindo na intersecção com formas “literárias” consideradas da “margem”, ou seja, do domínio da paraliteratura, como observa Alain-Michel Boyer:

La paralittérature n'est pas cependant un bloc homogène, un système clos; ses œuvres sont aussi diverses que celles qui sont reconnues par les institutions et elle obéit, elle

⁸⁵ Relativamente a esta questão, Domenico Nucera, no ensaio “Los Viajes y la Literatura” observa: “La literatura de viajes por su misma naturaleza está acostumbrada a traspasar confines. Más bien es precisamente éste su primer carácter: cruzar la frontera para ver qué hay al otro lado, comparar lo interior con lo exterior, el aquí y el allá. Y éste es el punto de contacto más precioso con el comparatismo literario, que, con distintos instrumentos críticos, hace exactamente lo mismo: mirar más allá para comparar.” (Nucera 2002: 243)

aussi, aux fluctuations historiques. Mais force est de reconnaître que dans tous les cas, ses lecteurs sont considérés comme des victimes passives et veules, vouées à subir docilement les roueries de ceux qui n’entendent que les asservir ou les corrompre. (Boyer 1992: 9)

A esse nível, as fronteiras compreendem todos os textos considerados menores à luz de um posicionamento epistemológico da literatura, tais como a crónica, textos autobiográficos, memorialistas, epistolares, entre outros, já que, como escreve Odile Gannier: “Le récit de voyage allie des domaines et des genres différents, et s’accommode de l’hétérogénéité: à la limite, sa spécificité échappe à la taxinomie générique” (Gannier 2001: 9)

Ora, tal ductilidade transforma a Literatura de Viagens num exemplo paradigmático da instabilidade genológica, revelando-se um profícuo campo de indagação agenciador de uma fluidez decorrente de novas formas estéticas de heterogeneidade, que encontram nos contextos viáticos atuais um espaço privilegiado de desenvolvimento, numa lógica de interpelação das realidades em transmutação, corporizando um variegado mosaico de obras e/ou “viagens” pluriperspetivas, de que resultam formas textuais híbridas⁸⁶, dada a sua porosidade. Dito de outro modo: ao escrever a viagem vivenciada, o escritor-viajante empreende um *modus operandi* que consiste na seleção do material recolhido e/ou anotado durante a deslocação, sua redação e estruturação final, para efeitos de publicação. Acima de tudo, o livro resulta do imaginário criativo do autor ao promover uma obra em que afloram registos diversos, conferindo-lhe um cariz palimpséstico.

Isto posto, em jeito de síntese, lembremos as pertinentes observações de Fernando Cristóvão num olhar atual sobre a escrita viática contemporânea, as quais advertem para a difícil tarefa de estabelecer os critérios subjacentes à atribuição de uma taxonomia da “Nova Literatura de Viagens” (Cristóvão 2009: 13-17), tendo em conta a sua variedade. Assim, no texto introdutório à obra *Literatura de Viagens: da Tradicional*

⁸⁶ Note-se, a propósito, a afirmação de Ralph Cohen: “O surgimento de um género é determinado pela sua relação com os outros. Se a escrita fosse sempre idêntica não haveria nem espécies nem qualquer necessidade de distinções genológicas acerca de obras inteiras.” (Cohen 2001:229)

à Nova e à Novíssima. *Marcas e Temas* (2009), o autor postula “uma tipologia possível” (*idem*: 15) para uma caracterização autónoma de uma poética do género nos dias de hoje, seguindo um paradigma temático, genológico e sociológico: “Viagens de conhecimento do país”, “Viagens de exploração colonial”, “Viagens exóticas”, “Viagens de aventura”, “Viagens de grande reportagem jornalística”, “Viagens de Repórter de Guerra”, “Viagens culturais”, “Viagens de reconstituição histórica” e “Viagens de Turismo Religioso” (*idem*: 13-17). Neste âmbito, prosseguindo neste estudo e no intuito de demonstrar novos suportes de difusão da escrita de viagem contemporânea, moldada nos processos inovadores e transformadores das modernas tecnologias, afirma o referido teórico:

Ao texto rápido da crónica da etapa moderna, contrapõem-se agora a mensagem simplificada na sua formação vocabular, o uso do inglês, os ícones ideográficos, as abreviaturas, os ideogramas, os símbolos. Linguagem esta salva da confusão, em última instância, pela estrutura gramatical. Acresce a esta prática o uso do anonimato do autor, ou mesmo do pseudónimo, que agora é *nick*.

Marcas típicas são também, sem dúvida, a da primazia concedida à oralidade, o triunfo da espontaneidade, o uso do lúdico e do improvisado, o gosto pela linguagem cifrada grupal.

(...)

Textos assim, tipo manta de retalhos, podem ser considerados literários? (*idem*: 17-18).

Ora, de acordo com estas palavras, podemos inequivocamente colocar questões de ordem epistemológica atinentes ao estatuto indeciso destes textos como literários, já que assumem uma configuração lacunar e fragmentária condicionada pela natureza compósita e sincopada da poética do género e, paradoxalmente, pelo germinar de novas repercussões discursivas e tecnológicas que produzem uma “novíssima” retórica da escrita de viagem, claramente distinta da anterior. Todavia, sem que caiba aqui o enfoque do nosso estudo, parece-nos importante aludir à emergência de um *corpus* textual da viagem que começa a ter alguma visibilidade atualmente, como refere Fernando Cristóvão:

Convivendo com a nova literatura de viagens, a novíssima, se forem admitidos como minimamente literários os seus textos, dela se distingue claramente.

Se a linguagem da anterior é rápida, a desta é mais veloz, por ser frequentemente sincopada, e até por os seus textos, mais do que quaisquer outros, serem governados pelas técnicas das ciências da comunicação. Textos ligados a viagens, mas que dependem mais da tecnologia dos aparelhos do que de qualquer meio de transporte. A mensagem é, assim, muito condicionada pelo computador, pelo telemóvel e pela aparelhagem fotográfica e de som. (...)

Ao texto rápido da crónica da etapa moderna, contrapõem-se agora a mensagem simplificada na sua formulação vocabular, o uso do inglês, os ícones ideográficos, as abreviaturas, os ideogramas, os símbolos. (Cristóvão 2009: 17)

Estas observações sugerem um permanente regresso da literatura contemporânea europeia ao magistério fundador da escrita de viagem, no sentido em que esta se caracteriza, não só pela participação em mais do que um género, mas também por se afirmar como o legado da Literatura de Viagens tradicional, como sublinha Fernando Cristóvão a «“etapa tradicional”, os séculos que vão do XV ao final do XIX » (*idem*: 9), seguindo-se-lhe “A Nova Literatura de Viagens”, que irrompe com o advento do turismo e da sua expressão na escrita (*idem*: 10).

Ora, se o fundo de referências da literatura viática começa por estar associado a uma visão europeia logo se cruza, na literatura portuguesa atual, com uma ancoragem nos pioneiros da arte de viajar, padronizando o ato de viajar: a partida, a aventura e o regresso.

Neste sentido, não se poderá esquecer que é na Idade Média de Marco Polo, (século XIII) e depois no século XV com Cristóvão Colombo, que o conceito *homo viator* emerge como protagonista de uma deslocação física causadora de um discurso baseado numa experiência, essencialmente empírica, mas imbuída de efabulação⁸⁷. Assim sendo, a cartografia da viagem tem então as suas raízes na experiência intensa destes viajantes

⁸⁷ Considerando a complexidade do papel do escritor-viajante ao construir a sua narrativa de viagem, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux afirmam que “(...) todo o viajante é um mentiroso, pelo próprio facto de que conta a *sua* história, de que conta *histórias*.” (Machado/Pageaux 2001: 34). Esta tendência natural para a efabulação é explicada da seguinte forma: “Queremos dizer com isto que o escritor-viajante, ao tentar fazer obra literária, vai efabular. E o importante, do ponto de vista do estudo literário, é observar segundo que lógica se vai construir esta espécie de «mentira», segundo que fantasia criadora se vão desenvolver as confidências do viajante.” (*ibidem*)

cujos relatos começam já na Idade Média, marcados pela travessia das fronteiras terrestres, servindo vários propósitos, entre os quais o religioso e o ascético, atingindo nos séculos XVI e XVII uma expressiva ressonância com a grande empresa dos Descobrimentos portugueses.

Não por acaso, na obra *Ciência e Alteridade na Literatura de Viagens* (2003), João Carlos Firmino Andrade de Carvalho se refere ao período das Descobertas de Quinhentos como uma época que

(...) está associada uma certa expressão literária a que genericamente se dá a designação de *literatura da expansão* e/ou *literatura de viagens*, (...). A chamada literatura de viagens da época da expansão portuguesa é uma designação genológica cómoda mas ambígua, na medida em que se refere a um vasto e heteróclito conjunto textual. (Carvalho 2003: 56).

De resto, um momento representado por uma vasta constelação textual compósita, onde pontificam os diários de bordo, a crónica e o relato de viagens⁸⁸, entre outras formas, em que assistimos à função iniciática da viagem dos portugueses além-mar com base na deslocação física, promotora de uma retórica descritiva do espaço e do encontro com o Outro/ o Diferente/ o exótico (*idem*: 59-61)⁸⁹.

Em termos mais explícitos, trata-se de uma literatura onde perpassa o olhar ocidental traduzido no impulso colonial e na imposição das imagens de um Portugal glorioso que ultrapassou a fronteira do mar, conquistando a outra face do mundo. Por conseguinte, qualquer projeto textual ligado às viagens marítimas portuguesas corporiza tessituras diversas eivadas de uma *colonial vision* (Lisle 2001: 3-6), fundada numa matriz

⁸⁸ Os textos viáticos matriciais deste período são a *Carta a el-rei D. Manuel* de Pêro Vaz de Caminha (1500), os relatos de naufrágios da *História Trágico-Marítima* (segunda metade do século XVI), a viagem segundo Fernão Mendes Pinto na sua *Peregrinação*, escrita antes de 1580, mas publicada em 1614. No entanto, neste quadro da viagem física e a sua representação textual não podemos deixar de referir o papel relevante da epopeia lusa *Os Lusíadas* (1572) de Luís de Camões como o exemplo típico de hibridismo que caracteriza a poética do género.

⁸⁹ Neste sentido, observa Carlos Firmino de Andrade: “No plano retórico, há a considerar uma retórica dadescrição que integra o realismo expressivo da narrativa, a qual se desmultiplica nas modalidades de retórica do olhar, da quantificação, da contenção, da geografia, da monstruosidade, do exótico, do épico-catastófico, da utopia, da oratória, sem esquecer uma retórica maneirista que, de certo modo as enquadra a todas.” (Carvalho 2003: 61)

eurocêntrica que persiste em obras da atualidade de forma mais ou menos explícita, como mais tarde daremos conta.

Tome-se esta breve referência histórica ao período expansionista português, como um ponto de partida que permitirá compreender ao nível transnacional, a emergência de um vasto repertório textual polifónico e polimórfico resultante de uma livre criação sincrética nos mais diversos contextos políticos, socioculturais e estéticos. Tais cenários foram palco de deslocções outras como a expatriação, o desterro, a emigração, o exílio político, religioso ou cultural, que propiciaram o aparecimento de um conjunto de obras que espelham as imagens de um país marcado pelo peso do colonialismo e da diáspora, como observa Ana Paula Coutinho Mendes:

Sucessão de perspectivas à parte, parece indiscutível que Portugal foi, nesses séculos XV e XVI, não o fim da cauda da Europa mas o princípio ou génese da sua ligação com o «Novo Mundo». Outros enredos se seguiriam, levando milhares de portugueses a procurar de modo temporário ou definitivo, paragens outras para sobre(viver): uns tiveram de fugir às perseguições religiosas e políticas que combatiam ou expulsavam todo o corpo estranho à homogeneidade e à ortodoxia, quaisquer que elas fossem; outros acabariam por deslocar-se, empurrados quer pelas malhas ou «borras» do Império, quer pelas vicissitudes da conjuntura socioeconómica miserabilista da sua terra natal, em contraste com as necessidades de reconstrução e desenvolvimento nalguns outros países. (Mendes 2009: 61-62)

Como consequência, a herança das Descobertas e do colonialismo português revelará a face negra da viagem em meados do século XX com o surto emigratório para a Europa e América, devendo-se a fatores de ordem económica e sociológica, em relação aos quais apenas nos limitamos a aludir, por este se constituir um *corpus* assaz vasto e não caber nesta investigação. Por isso, ao invés das distinções invocadas, ater-nos-emos aqui ao sentido mais abrangente da experiência da viagem enquanto deslocção a vários níveis, entre os quais, a escrita que marca a realidade portuguesa contemporânea.

Ora, neste contexto, o que se verifica na prática é que a nossa narrativa de viagem atual ancora, não só na já referida poética de matriz tradicional (Cristóvão 2009:10-17),

bem como na eclosão da Literatura de Viagens oitocentista como, de resto, já aludimos no tratamento do ponto anterior, da qual, entre outras, se destaca a figura paradigmática de Almeida Garrett, cujos ecos se pressentem em autores como Miguel Sousa Tavares, Gonçalo Cadilhe, Filipe Morato Gomes, Tiago Salazar, Pedro Rosa Mendes, Paulo José Miranda, Jacinto Lucas Pires, entre outros que integram o nosso *corpus* textual, atingindo um estágio de massificação que Maria Lúcia Garcia Marques resume, do modo seguinte:

O que faz o sucesso deste tipo de literatura, agora mais acessível e abrangendo um público mais vasto, é, provavelmente, o carácter testemunhal dos relatos de viagens, na sua grande parte autobiográficas, divulgando uma aventura pessoal de um indivíduo, em que o real surge, através da pena de quem escreve, identificando com experiências diversas, num rol de sucessos e azares que lhe dão o picante da aventura com a segurança do diferido, em leitura amena. (Marques 2010: 89)

Pelas palavras transcritas, confirma-se assim na literatura viática mais recente a já aludida tendência de maior proximidade do escritor-viajante com o público, elegendo uma cartografia pessoal e afetiva, não só imbuída do propósito ontológico, mas também de uma interpelação constante ao leitor-viajante através das páginas dos seus relatos, permitindo-lhe viajar através do seu olhar pelo espaço visitado e pelo Outro, numa vertente de interferência multidimensional.

Na realidade, nem sempre é fácil a catalogação de obras cujos autores, mais do que refletirem a viagem realmente acontecida, projetam construções ficcionais que transportam o leitor para universos romanescos polifacetados habilmente urdidos pelo escritor-viajante quer assumindo matizes autobiográficos, quer revisitando viagens de outros autores, promovendo assim uma multiplicidade de deslocações que não se esgotam na viagem em si mesma. São disto exemplo obras como *Baía dos Tigres* (2005) de Pedro Rosa Mendes, *No teu Deserto. Quase Romance*. (2009) de Miguel Sousa Tavares, *O Mal* (2002) de Paulo José Miranda e *Livro Usado* (2004) de Jacinto Lucas Pires, entre outras, dada a sua complexidade narratológica fruto de um jogo de espelhos em que as viagens pelo território, pela ficção e pela escrita se imbricam, abrindo-se a novas possibilidades hermeneúicas, sobre as quais nos deteremos *a posteriori*. Todavia, interessar-nos-á aqui

explorar, sucintamente, a presença do traço de hibridização nos autores/obras referidos, numa abordagem demonstrativa desse estatuto de surpreendente indecisão, pois neles converge o fio condutor da viagem.

Independentemente das diferenças existentes entre os autores, tanto no tocante à cartografia escolhida como de imaginário e de especificidades estilísticas/retórico-formais, é possível estabelecer pontes entre as suas obras, que nos ajudam a intuir alguns traços que caracterizam a hibridez da poética do género.

Deste modo, no contexto spatiotemporal de uma obra como *Baía dos Tigres*, Pedro Rosa Mendes viaja pelo continente africano revisitando a História⁹⁰, recolhendo *estórias* de vida das figuras com que se cruza numa travessia enriquecida pelo “(...) recorrente encontro com histórias. Uma por contar. Outras a pedir para ser contadas de maneira diferente, num diálogo permanente entre o que se vê e o que se sente.” [c]omo escreve, a propósito, Isabel Nery (Nery 2009: 137), tratando-se de uma obra em que realidade e ficção se diluem, resvalando numa surrealidade tão real, que deixa em aberto uma permanente indecisão taxonómica.

Se nos concentrarmos agora em Miguel Sousa Tavares, rapidamente verificamos que o livro *No teu Deserto. Quase Romance* faz a retoma da viagem relatada em *Sul* (2004), narrativa de viagens do autor. Na verdade, a viagem pelo Saara, aí também retratada, é revisitada em *No teu Deserto*, trazida à esfera do individual, em que as personagens se movimentam no espaço em trânsito, o deserto, urdindo uma teia romanesca, tendo a viagem como mote. Não é por acaso que o subtítulo nos remete para esse espaço intersticial, resultante dessa sobreposição viática proposta por um narrador investido de um desígnio ontológico, deixando assim entrever os vários planos da viagem: a real, a temporal, a amorosa, a reflexiva, a escrita. É, portanto, a este nível, que as duas obras de Miguel Sousa Tavares confirmam a tendência para a hibridização do género, como abordaremos no capítulo seguinte⁹¹.

⁹⁰ Referimo-nos, essencialmente, ao *leitmotiv* da viagem do autor no rasto dos exploradores Hemenegildo Brito Capello e Roberto Ivens “De Angola à Contracosta”.

⁹¹ Leia-se mais adiante, no capítulo II, ponto 1, intitulado “Horizontes da memória em *Sul* e *No teu Deserto. Quase Romance* de Miguel Sousa Tavares: a viagem revisitada”, uma análise mais aprofundada desta obra num cotejo pluriperspetívico com a obra *Sul* do mesmo autor.

Já no caso de Paulo José Miranda em *O Mal*, sobressai o cruzamento das viagens física, meta-reflexiva e pela escrita, representadas na voz de um sujeito-textual que se desloca a Macau no rasto do poeta-viajante Camilo Pessanha, traço, igualmente, bastante recorrente e típico na literatura viática.

Com efeito, este livro espelha a propensão para uma escrita autobiográfica imbuída de laivos romanescos, ao interseccionar a viagem real do narrador-viajante autodiegético, encarnando a figura de um professor de Português que se desloca a Macau na reta final do século XX, com a biografia do poeta simbolista, que também aí viveu setenta anos antes.

É então no quadro de um projeto de investigação literária e de autoexílio ou mesmo fuga do país de origem, numa assunção diaspórica, que o viajante-textual apresenta o seu propósito viático, estabelecendo o seu protocolo com o leitor:

Quando cheguei, Macau era muito diferente, eu era muito mais novo. Acabara o curso há poucos meses, era o primeiro mandato do presidente Mário Soares e, com vinte e três anos, trazia ainda um desgosto de amor e ideias românticas: encontrar uma paz que não se pode encontrar, abandonar o mundo e, talvez, por isso mesmo, escrever um ensaio sobre Camilo Pessanha, que não é certo não ter vindo aqui parar pelas mesmas razões que eu. (Miranda 2002: 15)

Narrada na primeira pessoa, a viagem a Macau começa por estar associada ao plano do privado, ao apresentar o narrador-viajante que prepara o seu ensaio sobre Pessanha, criando laços e pontes entre a vida do poeta e a sua, emergindo ambos como vítimas de uma Nação-Império ou de um Portugal espalhado pelo mundo, aqui representado com uma ironia fina, quase trágica: “Um livro de poemas é apenas uma coisa, inútil, e não faz milagres. Que jornalista atravessou o mundo para escrever acerca de Pessanha?” (*idem*: 12) ou tão-somente quando observa: “Em Macau não se respira, nem para dentro nem para fora, nem ar nem coisa nenhuma. (...) Em que parte do mundo se poderia odiar mais o mundo do que em Macau?” (*idem*: 41)

Estamos, pois, perante uma obra construída por várias camadas narrativas sobrepostas, assentes na viagem real a Macau, da qual ressaltam deslocções reflexivas

sobre questões linguísticas, identitárias, imagológicas⁹², políticas, coloniais, entre outras, alusivas à presença de Portugal no Oriente.

Não deixa de ser curioso sublinhar a crítica acutilante do sujeito viático sobre a desvalorização da língua e identidade portuguesas no contexto atual de Macau, expondo todo um odioso pós-colonial contra um Portugal esbulhado do sonho imperialista, onde agora falar português é sinónimo de marginalização,

Porque, do mesmo modo que o português era imprescindível para a subida aos lugares de topo na hierarquia do funcionalismo público, quando sob a administração portuguesa, agora isso acontece com o mandarim. (*idem*: 79)

Portanto, temas como a língua portuguesa (*idem*: 78-87), a ruína do império (*idem*: 40) e a descolonização (*ibidem*), o desencanto de ser português em Macau (*idem*: 30, 39-41), o ceticismo existencial (*idem*: 58-59), entre outros igualmente interpeladores, conduzem o leitor aos meandros da emigração/exílio/errância (*idem*: 82-83) e à sua tristeza demolidora⁹³, plasmados numa obra híbrida pautada pelas viagens geográfica, interior e pela escrita, num paralelismo situacional entre o autor de Clepsidra e o viajante-textual.

Ora, nesse trilho de escrita rente às experiências de vida e aos contextos socioculturais e temporais de ambas as vozes que se pressentem e cruzam na narração, em estreita cumplicidade, torna-se claro que, ao longo do livro, ambas retratam o tema da

⁹² A este respeito, impõe-se dilucidar que a Imagologia literária integra uma área específica da Literatura Comparada cujo campo de indagação ancora numa matriz eurocêntrica, procurando examinar a visão do ocidental sobre o Outro estrangeiro ao nível da produção artística/representação na literatura. Neste quadro, note-se a clarificadora definição de imagem proposta por Daniel-Henri Pageaux no ensaio “L’Imagerie Culturelle: de la Littérature Comparée à l’Anthropologie Culturelle” (1983): “Une «image» est – faut-il le rappeler? – une représentation, c’est-à-dire quelque chose qui tient lieu pour quelqu’un, de quelque chose; c’est donc un substitut, un lieu et place, d’autre chose. Une représentation n’est donc pas une «image» au sens artistique du terme, ou si l’on préfère elle est une image, non dans le sens analogique (plus ou moins ressemblant à quelque chose) mais dans le sens référentiel (image pertinente par référence à une sorte d’idée préexistant à la représentation). On voit ainsi en quoi l’imagologie littéraire a partie liée avec l’histoire des «idéas» ou des «mentalités», puisque l’image de l’étranger est seconde par rapport aux idées, aux systèmes idéologiques qui s’installent entre pays, nations, cultures ou aux systèmes rêvés, revus et corrigés, que tout individu peut à son aise tisser, reconstruire, recomposer: l’Autre est aussi ce qui permet de vivre et de penser ... autrement.” (Pageaux 1983: 7).

⁹³ Leia-se, a propósito: “Ao fim de alguns anos habituamo-nos a já não ser lembrados pelos que ficaram em Portugal, a já não existir senão neste exílio do Extremo Oriente.” (Miranda 2002: 47)

viagem, bem como abordam aspetos de natureza estética e conjuntural, glosados numa metáfora disfórica de asfixia existencial – Macau é o *buraco* para Pessanha: “A imagem física do limite, por excelência, tal como o horizonte no mar se torna a imagem metafísica, também por excelência” (*idem*: 60), sendo, para o narrador, de modo análogo, uma vida suspensa:

Esta vida pode acabar a qualquer momento. (...) Hoje, amanhã, no próximo mês, não sei precisamente quando, mas vou ter de partir. Com os portugueses a acabarem-se, o trabalho acaba-se. (...) Em Macau, Portugal não é futuro. Esta é a grande diferença, enorme, entre os imigrantes e os portugueses em Macau; regressar não é um prémio, mas um castigo. (*idem*: 59)

Pelas palavras transcritas, apesar das diferenças epocais e de imaginário, impõe-se aqui realçar a intersecção/interferência das sobreditas vozes, assente no conceito de focalização genettiana⁹⁴, em que assistimos, claramente, à natural tendência para a alternância entre focalizações, num contexto de relato *frictional* (Ette 2003: 31), em que o narrador-viajante ora assume o seu ponto de vista da deslocação física e ontológica, em jeito de monólogo, ora corporiza a figura de Pessanha através de comentários e citações alusivos à sua vida e obra.

Desta forma, o sujeito viático emerge como protagonista do relato, implicando-se na viagem realmente acontecida, ao mesmo tempo que dá visibilidade ao poeta Camilo Pessanha, em termos biográficos e intra-intertextuais, contribuindo assim para o assomar de viagens e vozes sobrepostas.

Pelo que ficou dito, as referidas entidades mesclam-se e reinventam-se numa narrativa porosa, criada por excursos que transcendem a deslocação física, reservados a considerações de índole ontológica, linguística, meta-literária, sociopolítica, cultural,

⁹⁴ No seu estudo sobre a questão das focalizações na narrativa, Gérard Genette distingue três tipologias: “(...) aquele em que o primeiro tipo, geralmente representa a narrativa clássica, narrativa *não-focalizada* ou de *focalização zero*. O segundo será a narrativa de *focalização interna*, quer seja *fixa* (...), *variável* (...) ou *múltipla*, como nos romances por cartas, onde o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens-epistológrafas; (...). O nosso terceiro tipo será a narrativa de *focalização externa*, (...) onde o herói age à nossa frente sem que algumas vezes sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos.” (Genette 1995: 187-188)

entre outras, formatados nessa ambiguidade enunciativa de que são expressão as vozes do narrador-viajante e a de Pessanha.

Posto isto, a arquitetura narratológica apresentada surge alicerçada num jogo de espelhos em que se fundem as figuras do sujeito textual-escritor-ensaísta com a do autor do poema “Canção da Partida” (*idem*: 16-17), aqui a despontar como fórmula para a escrita do ensaio, bem como para a obra de Paulo José Miranda⁹⁵. Dito de outro modo: ao dar voz a Camilo Pessanha, neste caso, a funcionar como motor da ficção, o autor lança mão de uma estratégia sobejamente utilizada na literatura viática, visando, por um lado, urdir a trama romanesca em que narrador e o poeta se cruzam, e por outro, expor o propósito explícito da viagem: “(...) escrever um ensaio sobre Pessanha” (*idem*: 15).

Encarado por este prisma, *O Mal* desvela a presença de uma escrita reflexiva e autobiográfica a gravitar em torno de viagens a Macau, representando a realidade atual de um Portugal pós-colonial, a terra natal, esbarrando com a revisitação de um passado colonialista mítico e com o retorno a um presente de estagnação e desencanto. Ou seja, assente no pretexto viático, o regresso à realidade ou à verdade de uma busca permanente de autognose da identidade portuguesa, acontece a partir da deslocação ontológica e da viagem intertextual, com a convocação de uma biblioteca mental, ao citar a obra *O Labirinto da Saudade*, de Eduardo Lourenço:

E esta autognose continuamente adiada deriva do irrealismo da imagem que temos de nós mesmos e sempre tivemos depois de Camões, enquanto portugueses. A exiguidade do território foi compensada, de diferentes modos consoante as épocas históricas, pelas Áfricas, pelos Brasis, pelas Índias longínquas, que de nossas tinham apenas o desejo português de escamotear a realidade em que nos íamos encontrando. (*idem*: 36)

Se o fundo de referências textuais começa por evocar um património coletivo da História de Portugal colonialista, logo se irá cruzar, com a esfera do privado do viajante-textual ao longo da trama narratológica da viagem, assente na alternância de sequências narrativas, onde convergem personagens femininas que representam um Eu em

⁹⁵ A este respeito, leia-se o referido poema citado na obra em exame, pp. 16-17.

fragmentação: Rafaela, a mulher, simboliza o ódio “(...) o que de pior há na sociedade. (...) O mal pelo mal” (*idem*: 23), o lado minotáurico. Por seu lado, Maria, aparece como uma deusa⁹⁶, já que é “(...) a causa substancial de uma mudança na [sua] hermenêutica acerca do poeta.” (*idem*: 62), [r]epresentando assim a transfiguração de Pessanha e a mentira, pois “(..) a Maria é o Pessanha. Também para ela o amor está do outro lado do mundo, é o amor que alguém tem por si.” (*idem*: 67).

Não deixa de ser emblemática a alusão à figura de Carlota Joaquina, *leitmotiv* para digressões outras numa narrativa introspectiva sobre os valores do legado pós-colonial. Efetivamente, trata-se de uma personagem que corporiza o Portugal colonial, o etnocentrismo, aqui vislumbrado no confronto do viajante-textual com a dura realidade de Macau: “Colonialista convicta, não podia sequer ouvir a palavra «transição». (...) Em público, mantinha a direcção turística-política sobre Pessanha, mas em privado referia-se ao poeta como «o pelintra», «o gajo dos versos», «o *hippy avant la lettre*». Havia enriquecido por estas paragens e não importa saber como.” (*idem*: 88).

De facto, neste excuro pelo rasto de Pessanha e por um Portugal entregue a si próprio, após a descolonização, Carlota representa a verdade, tal como a visita do narrador a Aberdeen, o lugar da indigência, da disforia onde “a vida atinge a miséria absoluta” (*idem*: 94), como, de resto, sublinha: “Aberdeen e Carlota são duas faces da mesma verdade: a vida imediata, em busca da sua própria satisfação. Pessanha é o ódio, a consciência, a mentira, a poesia.” (*ibidem*)

Deste modo, confrontamo-nos com uma narrativa em digressão sobre a arte poética numa convergência inevitável com a viagem real a Macau, num excuro ontológico assente no reencontro do viajante-textual com Pessanha “O mal fazendo-se importante como se fosse alguém no mundo, e o ódio deitado a fumar o seu cachimbo de ópio. O mal, as pessoas, a tentarem atrasar a vida; o ódio, Pessanha, a apressar a morte. (...) Os portugueses continuam a partir.” (*idem*: 99) Neste sentido, a viagem reflexiva continua pela obra poética e pela língua portuguesa num espaço condenado ao sabor da perda: “A língua, em Pessanha, jamais assumiria a imagem de um território, mesmo que

⁹⁶ “Era uma mulher para além do ódio e do amor: uma deusa. E não se luta contra uma deusa, agradece-se o tempo que ela nos concede” (*idem*: 63)

esse território fosse o mundo, mais o Universo e a via Láctea ou até *um país perdido*.” (*idem*: 101)

Pelo que aqui fica dito, julgamos que o cruzamento de registos, designadamente, a narrativa viática real, o texto autobiográfico incorporando um matiz romanesco, a par da biografia de Pessanha numa digressão intertextual sistemática pela sua poesia através dos processos de citação e alusão, entre outros traços que lhe conferem uma natureza porosa, fazem de *O Mal*, uma obra concebida sob o signo da hibridez genológica, deixando assim, em aberto, uma série de questões que se formalizam numa viagem reflexiva pelos espaços culturais em terras do Outro, trilhadas por portugueses cativos de uma lucidez enunciadora de um discurso reinventado: Camilo Pessanha, Portugal, Macau, o colonialismo decrépito e o *mal*, sacudindo as consciências de um odioso colonial: “Carregar comigo o grande ensinamento de Pessanha, e a sua poesia. De Macau nada mais. Que o futuro me poupe pelo menos duas recordações do mal, já que é para o aumento da dor que caminho.” (*idem*: 104)

Se em Paulo José Miranda a viagem ao Extremo Oriente resultou numa série de deslocções a partir do olhar cruzado com Pessanha, num autoexílio pressentido na busca ontológica e na reabilitação da figura do poeta, em *Livro Usado* de Jacinto Lucas Pires, o Japão surge como um espaço de deambulação de um narrador-viajante-*flâneur*⁹⁷, focalizando a sua lente na representação das paisagens físicas e humanas através da observação minuciosa, no sentido baudelariano do termo. Ou seja, tal como em Baudelaire, em que o poeta/artista parte da observação do espaço urbano intuído na

⁹⁷ Na base da utilização deste termo, está a expressão *flâneur* convocada por Charles Baudelaire (1821-1867), no século XIX, a partir do artigo sobre Constantin Guys, “Le peintre de la vie moderne” (1863), no qual caracteriza o artista de *la modernité*: “Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? A coup sûr, cet homme, tel que je l’ai dépeint, ce solitaire doué d’une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d’hommes, a un but plus élevé que celui d’un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitive de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée en question. Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire. (...) La *modernité*, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable (...). Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n’avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer.” (Cf. https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html, consultado em 6 de janeiro de 2015.

valorização do transitório, do fugidio e do contingente, o narrador-viajante da obra em análise assume uma atitude de desrealização e/ou refiguração dos lugares visitados na captação do novo olhar, essencialmente, a partir da deambulação pela vida urbana, onde encontra a beleza no artificial, no presente, ao vaguear no seio da multidão.

Efetivamente, o facto de a deslocação ao Japão assumir feições outras num território, que mais do geográfico é também o lugar da escrita e da reflexão ontológica e imagológica, tal também se deve ao recurso a um registo imagístico corporizado no visualismo descritivo, patente na utilização de processos retórico-formais onde pontificam a enumeração e a hipotipose ou enargia, os quais, por um lado, imprimem ao relato um forte matiz referencial, levando o leitor a imaginar-se no espaço representado, despontando, por outro lado, a metáfora, a adjetivação, a antítese, o símbolo, entre outras, conquanto que tais recursos estilísticos emirjam investidos de uma função transfiguradora da viagem, elevando-a ao plano do imaginário simbólico, onde perpassam figuras anónimas descritas por um viajante-textual exímio na arquitetura de microficcões que decorrem do seu filtro narrativo interior. Assim, se compreende a alusão quase obsessiva a aves, enquanto símbolos recorrentes: os pássaros brancos (*idem*: 8) corvos (*idem*: 12), pombas (*idem*: 24), a águia (*idem*: 121), a constante referência aos velhos, o contraste luz/sombra numa paisagem onde a natureza se dilui na vida urbana, entre outros, e no confronto cultural:

Um homem de óculos pela rua à caça de estrangeiros para praticar o seu inglês: «*Where are you from? Portugal? Oh! Lisbon, Coimbra, Porto, Cape Roca... Cape Roca, yes? Obrigado! Obrigado? Um, dois, três, quatro, cinco! Brazil, Angola, Mozambique, East Timor, Macau! Vasco da Gama, Bartolomeu Dias, Rosa Mota...Rosa Mota?*» (...)

Entre prédios modernos e sujos, num largo vazio («escrever sobre a vida, fazer da vida o assunto, compreender a vida»), uma pequena árvore de flores brancas; contra ela bate o som suave dos automóveis. (*idem*: 21)

Pela citação, verificamos que mais do que cingir-se à referencialidade da deslocação, o viajante-textual de *Livro Usado* problematiza questões de natureza imagológica na captação das imagens do oriental sobre o ocidental português bem como o inverso, com

base nas representações no imaginário sociocultural incorporadas no olhar do escritor-viajante cuja interpretação do Outro resulta na fabricação da “image littéraire de l'étranger” (Moura 1998: 45), como refere Jean-Marc Moura:

C'est que l'appréhension de la réalité étrangère par un écrivain (ou un lecteur) n'est pas directe, mais médiatisée par les représentations imaginaires du groupe ou de la société auxquels il appartient. D'où la nécessité de travailler sur l'imaginaire social environnant l'image littéraire de l'étranger. (*ibidem*)

Ao filiar-se, inevitavelmente, na abordagem imagológica, propondo-se com uma obra que promove o contacto com o território etnocultural do Outro, *Livro Usado* surge assim como uma narrativa de viagens fragmentária em que o viajante-textual se detém na descrição minuciosa dos lugares visitados e de figuras anónimas que compõem o retrato do quotidiano, as quais funcionam como a força motriz para a viagem reflexiva em torno de questões identitárias e imagológicas e em que o ocidental e o oriental se entreolham de muito perto.

Embora esteja longe de uma dilucidação definitiva em torno da questão genológica, dado o seu carácter de contaminação, certo é que a reflexão aqui realizada, teve em consideração a natural diabolização que o termo corporiza, ao viajar entre a normatividade e a transgressão, como bem lembra Celina Silva:

(...) a tradição do género determina um dado número de possibilidades de aplicação, mas, só subsiste como tal, se se auto-regular e transformar, o que acarreta desvio e/ou transgressão; identidade implicando alteridade porque correlativas. Porém, o teor da transgressão, o nível ou o elemento da norma objecto da operação de ruptura encontram-se condicionados pelo presente, o momento histórico e histórico-literário no qual a mesma se efectua. (Silva *et al.* 2006: 11)

Dito isto, impõe-se procurar compreender as causas da emergência de um conjunto de autores portugueses que, no final da década de 90, se dedicam à experiência da viagem real e pela escrita, adotando uma configuração textual de matriz comum assumindo, contudo, formatações diversas que justificam o hibridismo intrínseco à literatura viática.

Nesta perspetiva, parece indiscutível que mais do que a instauração da poética do género na contemporaneidade portuguesa, algumas configurações do olhar parecem convergir numa tendência comum: a viagem ontológica entre viagens outras, onde se entrelaçam deslocações por cartografias afetivas pelo Outro ou por textos de diversas artes, formalizadas no ato de escrita, como pretendemos dar a ver.

Capítulo II

Uma visão caleidoscópica da Literatura de Viagens contemporânea nacional: registos em deslocação

*Cidades e ciladas
Mas também
O pasmo de tão grande architectura
As sedas os perfumes a doçura
Das vozes e dos gestos*

*Os grandes pátios da noite e sua flor
De pânico e sossego*

Sophia de Mello Breyner Andresen

Embora seja já vasto o repertório bibliográfico sobre o tema da viagem produzido em Portugal, sobretudo a partir do período das Descobertas⁹⁸, é a partir da última década do século passado, num cenário marcado pela globalização, que assistimos à ressurgência de uma literatura a gravitar em torno de uma cartografia afetiva, pessoal ou de outra índole. Tais obras veiculam uma diversidade de propósitos viáticos, dos quais ressaltam a deslocação pela escrita, a busca ontológica e/ou a representação do Outro estrangeiro, no imaginário criativo de escritores-viajantes contemporâneos.

Se é, justamente, a partir da segunda metade do século XX que assistimos ao despontar de uma escrita de viagem introspetiva, refletindo o desencanto da experiência da guerra e propiciando o surgimento das questões identitárias, ou seja, relativas ao questionamento do lugar do sujeito no mundo, não será de estranhar que no cenário

⁹⁸ Reportando-se a este quadro viático, na obra *Ciência e Alteridade na Literatura de Viagens* (2003), João Carlos Firmino Andrade de Carvalho refere-se ao período das descobertas de Quinhentos como uma época designada por *literatura da expansão* e/ou *literatura de viagens* perspectivada numa aceção genológica híbrida, dada a diversidade de textos que a integram (Carvalho 2003: 56). Esta ideia é reforçada por Maria Lúcia Garcia Marques quando se refere à Literatura de Viagens portuguesa produzida entre os séculos XVI e XVII, período em que “(...) abundam os autores e sobre a qual se tem produzido copiosa matéria explicativa e crítica.” (Marques 2010: 89-90)

viático atual, os escritores-viajantes adotem uma forma de viajar mais ligada ao espaço da alteridade e escolham diversos meios de transporte como forma de deslocação, permitindo uma maior conectividade entre o Eu e o Outro. Tal aproximação resulta numa escrita de viagem de pendor intimista, como sugere Casey Blanton:

Self-reflexivity and instability, both as theme and style, offer the writer a way to show the effects of his or her own presence in a foreign country and to expose the arbitrariness of truth and the absence of norms. (Blanton 2002: 27)

Estes aspetos permanecem nos relatos contemporâneos e configuram, não só, um evidente diálogo com outras tipologias textuais como, por exemplo, a autobiografia ou narrativas de ficção, ao mesmo tempo que também proporcionam a realização de uma viagem única protagonizada por um viajante-textual singular.

Se as experiências viáticas narradas do espaço percorrido são comuns a muitos autores, é também sobre uma base comum de partilha das mesmas que se funda a construção de uma subjetividade moderna. Quer isto dizer, que nos últimos vinte anos, a área da Literatura de Viagens absorveu influências provenientes de outros campos de investigação, designadamente, no âmbito dos estudos pós-coloniais e culturais, das questões de género e de identidade, da imagologia, entre outros, passando os textos a pertencer a um conjunto “más general de los textos culturales” (Nucera 2002: 245), o que em muito contribuiu para a afirmação ideológica no seio da poética do género.

Na realidade, segundo Domenico Nucera, a porosidade que caracteriza a Literatura de Viagens resulta desta estreita articulação entre outras áreas de indagação relacionadas com a transposição de fronteiras genológicas e/ou textuais, em consonância com as deslocções geográficas:

Precisamente porque es adyacente a otros géneros, con los que a veces se solapa, la literatura de viajes se presta, pues, a ser estudiada con instrumentos comparatistas, que son los que permiten moverse a las fronteras y las perspectivas interdisciplinarias. (*idem*: 244)

Então, neste quadro epistemológico de linhas de convergência, algumas obras têm o seu fundo de referências associado à expressão de uma ideologia dominante como no caso dos *postcolonial studies* enquanto outras problematizam a experiência da viagem numa matriz feminina em rota de colisão com a tradicional voz masculina, detentora de um forte protagonismo⁹⁹.

Importa ainda destacar que muitos escritores-viajantes manifestam uma evidente preocupação em equacionar questões em torno da representação imagológica do Outro estrangeiro e ao nível identitário, numa vertente nacional e transnacional, com base na especificidade do seu próprio olhar. Por conseguinte, para além de espelhar uma incursão pelo território geográfico e cultural patente na sua faceta de hibridismo, o texto viático pode aglutinar expressa ou subliminarmente os já aludidos ângulos de abordagem, proporcionando um diálogo inter e transtextual. De um modo ou de outro, todos esses textos acabam por resgatar lugares singulares no contexto geral da Literatura de Viagens contemporânea, e Portugal não é exceção.

Com efeito, não é nova a tendência para a evocação do período das Descobertas quinhentistas como um exemplo paradigmático num quadro de efervescência política, socioeconómica, religiosa e ideológica que desemboca no Renascimento, época em que pululam os diários de bordo, as memórias, a epistolografia e as crónicas, de entre um profuso e diverso repertório textual. De resto, no olhar de Luciana Stegagno Picchio, trata-se de “(...) uma literatura de fronteira, uma literatura entre o mar e a terra.” (Picchio1999:20), [e]m que o mar surge como *leitmotiv* para a transposição para o Novo Mundo, motivando a criação de um “*topos* literário” (*idem*: 21) em que assenta a experiência da viagem, refletindo uma característica deste tipo de relato construído a partir do tópico tradicional:

Sinais de terra, como indício de uma fronteira a transpor na viagem entre o conhecido e o desconhecido, o velho e o novo, aparecem em toda a literatura de viagem marítima. (...) Os sinais que o cronista de viagens refere são sempre os sinais a que o homem se pode agarrar para se confrontar com o desconhecido: a erva verdíssima,

⁹⁹ Esta questão vai ser desenvolvida no ponto três deste capítulo: “Cartografias poéticas no feminino”.

emanação e símbolo primeiro da terra, as aves, cuja sede permanente, como a do homem, é a terra, certos peixes que o homem vindo do mar conhece, pois já os encontrou perto das margens do mar da sua terra, peixes domésticos se pode dizer, o vento de terra, sinal da proximidade de uma terra firme que, para maior segurança e estabilidade, se anuncia normalmente como um alto monte. (*idem*: 21-22)

É, portanto, neste quadro de expansão além fronteiras terrestres e marítimas que pontuam textos como o *Diário da Viagem de Vasco da Gama*, por Álvaro Velho (1497), a *Carta a el-rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil* de Pêro Vaz de Caminha (1500), os relatos de naufrágios da *História Trágico-Marítima* (segunda metade do século XVI), *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, escrita antes de 1580, mas publicada em 1614, os relatos dos missionários da Companhia de Jesus por terras da Ásia e do Brasil, entre outros, associados à grande empresa dos Descobrimentos na sua forma mais exaltante (dora) e/ou controversa, numa perspectiva das narrativas e dos *postcolonial studies*.

Ora, é justamente no século XIX, com o florescimento do Romantismo, que a literatura viática portuguesa¹⁰⁰ saboreará o esplendor do exotismo proporcionado pela vulgarização da viagem, pela emergência do turismo e das publicações nos periódicos dos relatos de viagem ao lugar do Outro, a par de uma profunda tendência cosmopolita de deslocação pelo espaço europeu ou oriental. É nesta esteira que, mais tarde, emergirão obras como *O Egipto – Notas de Viagem*¹⁰¹ de Eça de Queirós, *Viagens: Espanha e França* e *Viagens: França, Baviera, Áustria e Itália*¹⁰² de Luciano Cordeiro ou de *Holanda*¹⁰³ de Ramalho Ortigão, entre outros exemplos possíveis.

Perante tais alusões e a jeito de conclusão desta brevíssima panorâmica histórica, resta-nos muito sucintamente aludir a um conjunto de obras/autores que tematizam a viagem numa vertente realista, retratando as vagas emigratórias e de autoexílio imposto por um regime político ditatorial e pela Guerra Colonial, de onde sobressaem figuras

¹⁰⁰ A este respeito, não poderemos deixar de referir a obra *Viagens na minha Terra* (1846) de Almeida Garrett, embora se trate de uma viagem realizada pelo próprio país, entre *viagens* outras, já que esta se inscreve no formato matricial de hibridização que caracteriza a poética do género.

¹⁰¹ Trata-se de um conjunto de notas de viagem coligidas e publicadas postumamente por um dos filhos do autor em 1926, mas relativa a uma viagem ocorrida por ocasião da inauguração do Suez.

¹⁰² Obras publicadas, respetivamente, em 1874 e 1875.

¹⁰³ Obra publicada em 1883.

indelévels, como José Rodrigues Miguéis¹⁰⁴, Ferreira de Castro¹⁰⁵, Rui Cinatti¹⁰⁶, José Saramago¹⁰⁷, de entre um variegado mosaico de escritores.

De facto, um olhar mais amplo sobre o presente contexto português desvela um painel autoral assaz diverso, abrindo portas a uma análise minuciosa de um *corpus* textual que tanto espelha a herança de uma *colonial vision* como manifesta a tendência para uma *cosmopolitan vision*, surgindo estas estruturadas numa relação complexa assente num plano de enunciação, ora subtil ora substancial (Lisle 2001: 3ss), não podendo ser analisadas estanquamente¹⁰⁸.

Deste modo, de acordo com Debbie Lisle, a primeira caracteriza-se pela visão colonial moldada na cultura eurocêntrica enquanto a última emerge rente às circunstâncias da comunidade global:

These two visions cannot be understood separately; it is not enough simply to chart how writing reproduces the categories of Empire in an effort to ward off the homogenising forces of globalisation, nor is it enough to argue that travel writing has successfully resolved its irrelevancy by championing the principle of global civil society and cosmopolitanism. Rather, these two visions exist in a complex relationship with one another – sometimes antagonistic, sometimes symbiotic, sometimes ambiguous.” (*idem*: 5)

¹⁰⁴ Cf. o conto *Arroz do Céu* (1983).

¹⁰⁵ Cf. o romance *Emigrantes* (1928).

¹⁰⁶ Vejam-se, a título de exemplo, as obras *Impressões de uma viagem pelos territórios portugueses de África Ocidental* (1936) e *Lembranças para S. Tomé e Príncipe*: 1972 (1979).

¹⁰⁷ Leiam-se, a propósito, as argutas palavras de Ana Paula Coutinho Mendes sobre uma forma outra de deslocação, o exílio: “(...) Há uns anos atrás, o Prémio Nobel da Literatura, José Saramago, imaginou que Portugal se despegava qual «jangada de pedra» do Velho Continente. Nada, afinal, de completamente extraordinário, uma vez que essa desvinculação imaginada foi acontecendo realmente ao longo da História de Portugal, ainda que sem abarcar todo o território e corpo comunitário da nação, sem que a partida acontecesse sempre para o lado do Atlântico e sem que a separação tenha obrigatoriamente arrastado consigo um desapareço de imaginário.” (Mendes 2009: 62)

¹⁰⁸ Na base desta afirmação, estão as seguintes palavras de Debbie Lisle: “My point is that the cosmopolitan vision in travel writing does not necessarily contradict or escape its colonial and patriarchal heritage. (...) Rather, by claiming to celebrate difference under the auspices of cosmopolitanism, travel writers rely on the same mechanisms of discrimination they always have – only these mechanisms emerge in more subtle and imaginative ways.” (Lisle 2001: 71)

São, portanto, muitos, os escritores-viajantes coetâneos que, não obstante um regresso ao legado colonial¹⁰⁹, plasmam, nas suas obras, uma modalidade discursiva e representacional de uma atitude de *filia*¹¹⁰ (Machado/Pageaux 2001: 61) face à cultura da alteridade, em sintonia com a reconstrução de um painel colonial imbuído de uma dimensão cosmopolita, mais resistente aos efeitos do confronto colonialista (*idem*: 68-ss).

É, pois, nesse contexto de produção textual marcado por um *discourse of modern subjectivity* da viagem (*idem*: 68) que se destacam autores de que lembramos Graham Greene, considerado uma “symbolic figure for contemporary writers” (*ibidem*), cujas obras incidem na viagem interior do sujeito, refletindo uma dimensão ontológica. No caso aludido, trata-se, pois, de uma escrita que se inscreve numa instauração discursiva autorreflexiva, em que o eu-textual se assume como uma figura centrípeta em deslocação geográfica e introspetiva, numa atitude de demanda identitária entre a multidão e/ou no lugar do Outro¹¹¹.

Sendo assim, perante um número tão expressivo, relevante mesmo, de autores que se incluem como exemplos de uma “heightened subjectivity in the genre” (Blanton 2002: 60), confirma-se que não é nova essa tendência para a expressão do intimismo na

¹⁰⁹ Veja-se, a propósito, a justificação de Debbie Lisle: “(...) despite significant social and political changes (e.g. decolonisation, women’s liberation, civil rights, feminism), many travel writers continue to secure their own identities by producing difference on racial and gendered grounds.” (*idem*: 69-70)

¹¹⁰ Referimo-nos a uma das quatro atitudes fundamentais que regem a representação do Outro, de acordo com Daniel-Henri Pageaux e Álvaro Manuel Machado, designadamente, a mania, a fobia e a filia: “A realidade cultural estrangeira é tida pelo escritor ou pelo grupo como sendo absolutamente superior à cultura de origem. Há, neste primeiro caso, aquilo a que chamamos uma «mania». (...) [a] realidade cultural estrangeira é tida como inferior ou por negativa em relação à cultura de origem: há então uma «fobia» (...) [a] realidade cultural é tida por positiva e situa-se no interior de uma cultura igualmente considerada de maneira positiva. Estamos então perante o primeiro único caso de trocas bilaterais que procedem de uma admiração mútua: é a atitude a que chamaremos «filia». (...) A quarta e última análise é aquela em que não se põe o problema do juízo positivo ou negativo, pelo menos de maneira imediata. É o caso, por exemplo, do escritor ou do crítico que se afirma «cosmopolita» e para o qual o estrangeiro, na sua singularidade, daria lugar a uma realidade mais ou menos uniforme que este letrado considerará, digamos, a sua república das letras.” (Machado/Pageaux 2001: 61-63)

¹¹¹ Na verdade, não deixa de ser significativa a relevância atribuída por Casey Blanton à obra de Graham Greene no panorama da Literatura de Viagens atual, no sentido em que esta se revela representativa de um novo discurso/dimensão na escrita de viagem moderna: “(...), the real beginning of heightened subjectivity in the genre.” (Blanton 2002: 60). Todavia, importa desde já lembrar que o período Romântico foi abundante na produção de uma Literatura de Viagens, que, entre outros aspetos, deixou marcas do espelhamento da personalidade do narrador nos relatos assente numa perspetiva euro/egocêntrica, em que o sujeito enunciativo se impregna nas paisagens humanas e físicas, representando-as pelo filtro da sua escrita/olhar. Note-se, a propósito, obras como *Viagem a Itália* de Goethe (1786-1788), *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768) de Laurence Stern, *Viagens na minha Terra* de Almeida Garrett, entre um número considerável de exemplos.

escrita viática, num quadro histórico marcado pelas Descobertas e que, como vimos, atinge o seu apogeu no Romantismo. De facto, é no período romântico que o olhar do sujeito viático se pressente impregnado nos relatos das suas deslocações, retratando a sua mundividência, lugar de origem e biblioteca mental, formatados numa perspectiva eurocêntrica.

Não será, portanto, inegável que a construção dessa personalidade emerja como o resultado da observação do viajante-textual através de uma lente condicionada por uma arquitetura narratológica impregnada de uma profunda subjetividade, funcionando como um espelho refletor/refigurador(tivo) da sua deslocação. São assim significativos os escritores que corporizam essa arte de se imiscuir no processo de viajar nas suas diversas vertentes e poder-se-ia citar, a título de exemplo, os casos de Bruce Chatwin¹¹², Jack Kerouac¹¹³, Annemarie Schwarzenbach¹¹⁴, Paul Theroux¹¹⁵, de entre um vasto elenco.

De resto, se tomarmos em conta o panorama português contemporâneo, em especial a partir da última década de 90, verificamos o surgimento de uma profusão de autores que foram beber a essas fontes e influências e as revisitam nas suas obras, imprimindo à literatura viática traços dessa autocentralidade, por vezes, nostálgica, em muito devedora à herança romântica e que também se pressente no nosso *corpus* expressa ou subliminarmente na voz e no olhar de um narrador autodiegético, figura fulcral da viagem real e da sua refiguração pelo processo de escrita.

Confirma-se assim que são, entretanto, muitos os escritores contemporâneos que, apesar de colocarem questões de foro existencial nos seus relatos de viagem, retratam a

¹¹² Entre outras obras de enorme relevo do autor, ver em especial *In Patagonia* (1977).

¹¹³ Cf. *On the road* (1957), entre outros exemplos, igualmente, representativos.

¹¹⁴ Escritora-viajante suíça (1908-1942) que, para além de se ter notabilizado na fotografia, jornalismo, romance e poesia, teve um papel muito relevante na literatura de viagens ao escrever sobre as suas deslocações ao Médio Oriente, como observa Gonçalo Vilas-Boas, ao comentar os seus contributos para desenvolvimento da poética do género: “Annemarie Schwarzenbach foi uma grande viajante. (...) Não se trata de descrever as zonas em que viaja, mas a relação com as paisagens, as outras realidades, diferentes das europeias, mas em risco de desaparecerem face ao progresso, aos processos de modernização que não podiam pactuar com o nomadismo e outras formas de vivência.” (Vilas-Boas 2008 a: 181)

¹¹⁵ Para além das emblemáticas *The Great Railway Bazaar: By Train Through Asia* (1975), *The old Patagonian Express* (2008), de sublinhar esta meta-reflexão sobre a Literatura de Viagens na obra *A Arte da Viagem*: “A narrativa de viagem é a mais antiga do mundo, a história que o errante conta ao povo reunido à volta da fogueira depois do seu regresso de uma jornada. «Isto foi o que vi» - notícias do mundo mais vasto; o bizarro, o estranho, o chocante, histórias de animais ou de outras pessoas. «São como nós!» ou «Não são nada como nós! A viagem do viajante tem sempre a natureza da reportagem. E também é a origem da ficção narrativa, (...)» (Theroux 2012: 8-9)

deslocação física não apenas como um meio de experienciarem a cultura da alteridade, bem como uma forma de empreenderem deslocações outras, pela criação literária, esbatendo uma tradição colonial marcada pelos preconceitos etnocêntricos.

Pode inferir-se daqui a nossa intenção de problematizar uma determinada tendência social e estética da escrita de viagem portuguesa, num palco cada vez mais reconhecidamente multicultural, tomando como ponto de partida um *corpus* textual multigenológico, cujas características se arrolam num acervo discursivo plural e multifacetado.

Realmente, nunca a experiência viática esteve tão implicada com a globalização e com a construção de um projeto de vida de escritores-viajantes que encaram a viagem por cartografias afetivas como um *modus vivendi* como, por exemplo, Gonçalo Cadilhe, em que o lugar outro do Outro, de tão sobejamente conhecido, sofre uma transfiguração pela escrita, legitimada por um leitorado avisado, que procura nas reflexões do narrador cadilhiano uma justificação plausível para o ato de viajar. Não é por acaso, que as paisagens representadas pela lente do narrador assumem uma função interpeladora e simultaneamente ontológica, levando-o, por isso, a questionar:

Por vezes, as pessoas admiram-se com os sítios por onde passei.
Exclamam: só te falta mesmo ir à Lua! Provavelmente, se somasse os quilómetros que tenho no corpo, dava, de facto, para ir à Lua e voltar. Mas penso depois: ir à Lua para quê? (Cadilhe 2006: 11)

Por consequência e tomando como ponto de partida o exemplo de Gonçalo Cadilhe, verificamos que a atração por uma escrita de viagens a gravitar em torno dos núcleos mediáticos é, de resto, um dos traços recorrentes em alguns escritores- cronistas-viajantes-jornalistas-criadores considerados neste estudo, partilhando as suas deslocações físicas e pela escrita com um leitorado focado no processo viático através da leitura das páginas de jornais/revistas, onde, em alguns casos, são inicialmente publicados e, só mais tarde, editados em livro numa perspetiva lúdico-pragmática-financeira determinada por uma conjuntura assolada pela crise económica.

Assim sendo, independentemente das diferenças existentes entre os autores que nos propomos examinar, tanto a nível da construção narratológica como do propósito viático e de imaginário, é possível verificar nas suas obras a convergência de alguns traços que contribuirão para uma reflexão de cariz epistemológico em torno da Literatura de Viagens portuguesa contemporânea, como procuraremos dar conta.

Efetivamente, as leituras desenvolvidas em torno das obras em exame, redescobrem o traço multissecular do hibridismo onde perpassa um entrelaçamento de registos, tais como: “crónicas”, “reportagens”, “diários”, “cadernos”, “impressões”, “memórias”, “apontamentos,” “biografias itinerantes”, “quase romance”, “descrições”, “cartas”, entre outros. Por conseguinte, apesar das diferenças mais ou menos subtis que a referida tipologização discursiva e/ou genológica deixa transparecer, une-as um traço significativamente transversal à maioria dos textos: o formato jornalístico.

Ademais, são muitos os autores em apreço que a ele recorrem, enveredando por uma *praxis* de escrita a que se associa uma desestabilização de formas que resulta num matizado mosaico textual. Não por acaso alguns desses textos/obras surgem em finais do século XX, altura em que começam a despontar no palco nacional, as novas gerações de escritores-viajantes-jornalistas que encaram a viagem como uma nova tendência socioprofissional e estética, promotora de um reconhecimento no plano artístico, como é o caso, entre outros, de Miguel Sousa Tavares.

Deste modo, tomaremos como ponto de partida cronológico da nossa investigação a reta final da década de 90, focando-nos no sobredito autor, com a publicação da obra *Sul* (1998) em estreito diálogo com *No teu Deserto*. *Quase Romance* (2009).

1. Horizontes da memória em *Sul* e *No teu Deserto*. Quase Romance de Miguel Sousa Tavares: a viagem revisitada

Se alguma obra suscita o interesse do investigador pela hibridez da sua natureza perspectivada numa linha de transversalidade e num contexto estético multidisciplinar é, inequivocamente, a obra *Sul* (2004) de Miguel Sousa Tavares, pois imbuí-se de um conjunto de traços recorrentes na Literatura de Viagens, tais como a intensa presença das representações culturais e a exploração das questões identitárias¹¹⁶, extravasando as fronteiras da literatura e assumindo feições outras, como observa o autor, em etapa introdutória:

Fiz o que pude para justificar o privilégio que tive. Trouxe comigo o que podia partilhar com os outros: filmes, fotografias, relatos, mapas, instruções de viagem. Certas coisas não pude dividir nem contar, porque eram impartilháveis: os cheiros, o sabor da comida, a poeira e o cansaço acumulados, essa desesperada nostalgia depois de cada regresso. Outras coisas ainda deixei lá, porque não podia trazer: são coisas que viajam comigo para sempre e cuja memória há-de morrer comigo – os amigos, as estrelas no céu e outras coisas como o medo, a alegria, a solidão, a descoberta. (Tavares 2004: 10)

Como podemos depreender deste excerto do texto liminar, o sujeito autoral apresenta subtilmente vários traços da poética do género, no tocante à variedade de registos, suporte documental relativo à viagem em termos geográficos, contactos com o Outro e, sobretudo, a presença da modelização do relato na primeira pessoa.

É então fundando-se num formato marcadamente jornalístico que o autor dissolve toda a factualidade da viagem numa antevisão ao leitor de um relato marcado por uma

¹¹⁶ Seguindo a linha de convergência na reflexão de teor metatextual sobre a Literatura de Viagens, é de realçar esta curiosa definição concetual do narrador da obra *1Km de cada vez* (2009) de Gonçalo de Cadilhe: “(...) o tema Literatura de viagens dá pano para mangas, e facilmente podia originar conclusões precipitadas. Imaginaria a audiência que eu ia falar de Homero, Heródoto, Júlio César, Camões ou Wagner? Todos eles deixaram páginas admiráveis e que colocam o leitor na posição incómoda de saber que existe o outro, a diferença, a fronteira, o resto do mundo. Todos eles se interrogaram sobre a própria identidade ao viajar em outras culturas. Quando tal acontece estamos perante Literatura de Viagens.” (Cadilhe 2009: 117)

refiguração subjetiva das paisagens humanas e físicas, eivando-as de uma forte carga sensorial patente num discurso intimista, quase lírico.

Curiosamente, no trecho liminar citado, nota-se a presença de um tom confessional, renunciando um narrador-viajante autodiegético, denotando a vaga reminiscência de uma obra matricial da Literatura de Viagens do Romantismo português: *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett, num diálogo atualíssimo: “Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crónica.” (Garrett 1995: 16)

Feita esta rápida revisitação da obra garrettiana neste olhar cruzado, a verdade é que sabemos hoje que os textos de viagem contemporâneos nacionais, entre outras fontes, brotaram da criação garrettiana oitocentista, num universo sincrético de profunda efervescência literária e da prática da escrita de viagem.

É, pois, neste quadro de reflexão que nos debruçaremos sobre uma obra que porventura terá estimulado a emergência de uma nova vaga na produção textual no panorama viático nacional, assente no pilar multissecular da viagem como tema para a escrita ou no inverso. Nesta perspectiva, *Sul* emerge como um ritual ontológico em que o sujeito viático assume a deslocação com um certo travo épico, à semelhança do herói que enfrenta todos os desafios e adversidades, atingindo a catarse através da chegada, da maturidade, da autodescoberta. Na verdade, a viagem empírica adquire na obra o sentido existencial do *homo viator*, como observa Michel Onfray:

Longe de constituir uma terapia, a viagem define uma ontologia, uma arte de ser, uma poética do eu. Partir para nos perdermos aumenta riscos, já consideráveis, de nos encontrarmos face a nós próprios, ou pior ainda, face ao que há em nós de mais redutível. (Onfray 2009: 85)

Por consequência, a haver uma relação entre o ato da deslocação física e o da viagem interior, estamos perante a assunção de uma dimensão outra, em que o sujeito cada vez mais granjeia uma consciência planetária e multicultural patenteada na reinvenção ou remodelação de uma arte de a representar através da escrita. Leiam-se, a propósito, as suas palavras:

O Sul é uma porta de avião que se abre e um cheiro inebriante a verde que nos suga, o calor, a humidade colada à pele, os risos das pessoas, o ruído, a confusão de um terminal de bagagens, um excesso de tudo que nos engole e arrasta como uma vaga gigantesca. Apetece fechar os olhos, quebrar os gestos e deixar-se ir. Mas é justamente neste caos que eu procuro a lucidez do contador de histórias. (Tavares 2004: 10)

Como podemos notar neste passo do texto liminar, a entidade enunciativa seduz o leitor com um quadro onde as paisagens humanas e físicas desencadeiam uma explosão sensorial, propondo-lhe uma catarse partilhada através da escrita, como notam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux:

O leitor terá de adivinhar, nas entrelinhas e nas pausas, as razões para um silêncio ou uma aceleração em determinada passagem, para um entusiasmo ou uma aversão que acabam por não se exprimir em palavras. Escrita apaixonada, sempre subjectiva, a confissão de viagem é também o testemunho da sensibilidade dum indivíduo, duma geração, duma época. (Machado/Pageaux 2001: 43)

Compreende-se assim, a sua inclusão na experiência corporal das sensações *vividas* no espaço pelo eu-textual numa leve sugestão hipotipótica¹¹⁷ reforçada pela ativação de um forte visualismo descritivo presente nesta deambulação pelo sul do mundo, até ao momento final em que recobra o equilíbrio do escritor enquanto arquiteto da trama e anuncia a narrativa que vai seguir-se.

Todavia, se refletirmos sobre todos os cenários evocados ou descritos na obra em apreço, veremos que as técnicas utilizadas pelo eu-textual não são redutíveis a uma única fórmula de representação, incitando, desta forma, o leitor a viajar, não só pelos lugares retratados pelo narrador, como também pelas páginas de *Sul*.

¹¹⁷ No sentido que lhe é atribuído por Umberto Eco “(...) a hipotipose mais do que fazer ver, tem de dar vontade de ver” (Eco 2003: 193). De igual forma, permanecem atuais a este propósito, as argutas considerações produzidas por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux sobre a escrita de viagem, ao sublinhar o relevo da hipotipose entre as marcas dessa escrita: “Analepses, prolepses ou elipses da escrita de viagem constituem uma estranha retórica que convirá inventariar: prosopopeia da natureza ou do espaço a que se dá voz, hipotipose duma descrição, parataxe de uma sequência de impressões, anáforas líricas que exprimem ênfase perante um espectáculo considerado grandioso...” (Machado/Pageaux 2001: 43)

Muito em síntese, trata-se de um jogo de espelhos onde se reflete uma entidade dupla: a do viajante e a do contador de histórias. A este propósito, leiam-se as palavras do autor:

Eu sou um contador de histórias. Pagam-me para isso, pagam-me para percorrer o mundo e contar o que vi.

Umás vezes vi tragédias, miséria, coisas que magoava descrever. Outras vezes vi sonhos, esperanças, histórias felizes. (Tavares 2004: 10)

Ora, entre nós como bem se sabe, não é nova essa tendência para a fusão de papéis/vozes no texto viático, contribuindo para a consolidação da figura do escritor-viajante enquanto o fuso orientador para a profusão de relatos na reta final do século XX, evidenciando as vicissitudes da itinerância, mas, também, de uma catalogação do gênero.

Perante o apontado, acolhemos a obra supramencionada como exemplo expressivo com fortes ecos no palco da escrita viática nacional contemporânea de formato jornalístico, em estreito diálogo com *No teu Deserto. Quase Romance* do mesmo autor, propondo um excuro pelos horizontes da memória da entidade enunciativa e pela tessitura textual, numa confluência de registros: o jornalístico¹¹⁸ e o ficcional- romanesco¹¹⁹.

Dito isto, ao partirmos para a análise de *Sul*, verificamos a presença dos já aludidos elementos paratextuais¹²⁰ propiciadores de uma profusa porosidade genológica patenteada no cruzamento de uma textualidade que oscila entre a narrativa, o diário, a crônica de costumes, a reportagem, a refiguração descritiva das paisagens físicas e humanas, a digressão histórica, o comentário, entre outras modalidades¹²¹.

¹¹⁸ Cf. Evo Clemente: “O escritor e o jornalista completam-se. O jornalista e o escritor procuram a mesma aventura da descoberta dos mundos encantados que para um estão nas páginas da notícia para outro no ritmo do homem.” (Clemente 1986: 72)

¹¹⁹ Cf. o título e subtítulo da obra *No teu Deserto. Quase Romance*, sugerindo uma classificação ambígua e abrindo espaço a indagações e considerações de natureza genológica.

¹²⁰ Aspeto já explorado no capítulo anterior.

¹²¹ Para além dos textos liminares que atravessam a obra, destacamos o poema “Deriva” de Sophia de Mello Breyner Andresen, a servir de epígrafe à obra *Sul*, por tematizar a viagem nas suas diversas vertentes: as Descobertas, a representação da alteridade, o exótico e a viagem pela escrita.

Na realidade, assistimos a um mosaico discursivo de índole diversa, inserido numa estrutura fragmentária que serve de base a uma narrativa de viagens soltas que se caracteriza pela descontinuidade espaciotemporal e textual, tendo como elemento aglutinador um ponto cardeal: o sul¹²². Em termos mais explícitos, trata-se de um conjunto de dezasseis relatos de viagens por lugares vários do planeta, unidos por um traço totalizador, o sul, como sublinha o autor:

Este é um livro que reúne apenas a parte boa daquilo que me coube em sorte ver e contar. É um livro de viagens, um livro de alguém que, como nos sonhos de infância, teve a sorte de partir tantas vezes com pouco mais que um saco de viagem e uma máquina de filmar ou de fotografar. (*idem*: 10)

Como podemos notar neste passo da nota preambular, o escritor apresenta a sua obra num molde cronístico, sobressaindo uma narrativa de feição coloquial numa atribuição autobiográfica que atinge o seu ponto culminante na modulação diarística¹²³ (*idem*: 187-229).

Deste modo, cria um efeito de verificação ou *effet de réel* (Barthes 1968: 88)¹²⁴, pontuado pela sucessão das datas que o narrador vai registando diariamente, num relato mais ou menos circunstanciado dos acontecimentos, traço este, muito recorrente na poética do género e, igualmente, evidente em obras como *Onde os Rios têm Marés* (2008) de Isabel Mineiro¹²⁵ e *Caderno Afegão. Um Diário de Viagem* de Alexandra Lucas Coelho (2009), entre outros exemplos do nosso *corpus*, a que, posteriormente, voltaremos.

¹²² Salienta o autor: “Nem sempre viajei para sul, mas nada vi de tão extraordinário como o sul.” (Tavares 2004: 9)

¹²³ Veja-se, a propósito, a afirmação do narrador-viajante no texto liminar: “(Diário de bordo de uma viagem ao Sahara, limpo de poeira e de inutilidades e acrescentado de vírgulas, uns anos após.)”. Trata-se da justificação de natureza paratextual que segue o título do último capítulo “A pista para Tamanarasset.” (Tavares 2004: 187)

¹²⁴ Aspeto a que mais tarde voltaremos no ponto 2 deste capítulo, intitulado “A atitude diarística na narrativa de viagem: identidades dialogantes”.

¹²⁵ Para além de se manifestar em todo o relato, o tom diarístico assume maior visibilidade formal no capítulo dedicado ao *trekking* – “Gato das botas” – (Mineiro 2008: 77-125), no qual o eu-textual efetua um registo diário exaustivo: “Trekking, dia um. Acordei cerca das três e meia da manhã, com o chamamento para as mesquitas.” (*idem*: 82 e ss)

Ora, tratando-se de um autor de fortuna sobejamente reconhecida no palco mediático nacional, Miguel Sousa Tavares protagoniza uma evolução re-inovada(ora) na escrita viática portuguesa da reta final do século XX com *Sul* e sua posterior revisitação no seu livro *No teu Deserto. Quase Romance*. De facto, é inegável a sua projeção na prática da escrita de viagens contemporânea, consagrando-se como um paradigma autoral seguido por escritores-viajantes como, por exemplo, Gonçalo Cadilhe¹²⁶, numa inscrição jornalística de matriz oitocentista que prevaleceu até aos dias de hoje¹²⁷.

Miguel Sousa Tavares consolidou então a sua imagem de escritor aclamado com a publicação do seu primeiro romance histórico, *Equador*¹²⁸ (2003), que rapidamente se converteu num dos maiores sucessos de vendas em Portugal, ultrapassando os 300.000 exemplares vendidos. Note-se, a propósito, que a mestria deste autor reside também na sua tendência para a porosidade, no sentido que lhe é atribuído por Fernando Cristóvão, ao catalogar o citado livro como uma obra sobre “ – «Viagens de reconstituição histórica», ficcionais ou não, (...) evocando as roças coloniais de São Tomé e os dramas da injustiça social, a densidade e contradição das relações humanas.” (Cristóvão 2010: 16)

Destarte, o autor extravasa a sua atividade de jornalista, cronista de viagem, social, político e desportivo, ao manifestar o seu olhar de escritor com fortes ressonâncias culturais nos mais diversos estratos da sociedade portuguesa.

É ainda de registar que, para além do destaque assumido neste contexto e transcendendo o universo da escrita, o autor ocupa um lugar de referência no cenário mediático pelas suas funções de comentador e pela adaptação do romance histórico *Equador* (2003) a uma série televisiva, propiciando uma interessante relação intermedial.

¹²⁶ Veja-se a “Nota Introdutória” da obra *A lua pode esperar* onde o autor sublinha o relevo que Miguel Sousa Tavares ocupa na sua prática da escrita de viagem: “Aproveito aqui para agradecer a todos em geral. (...) Ao Miguel Sousa Tavares, que me permitiu a estreia no jornalismo na saudosa *Grande Reportagem*.” (Cadilhe 2006:13) Note-se a expressividade textual da epígrafe escolhida para a segunda parte da obra de Gonçalo Cadilhe *Tournée. Textos e fotografias*. (Cadilhe 2008:63) citada do livro *Sul*.

¹²⁷ Na verdade, esta relação de complementaridade entre jornalismo e literatura tende a manter-se no presente (Trigo 1986: 13).

¹²⁸ Obra traduzida em inglês, espanhol, holandês, francês, alemão, italiano, catalão, grego, servo-croata, checo e bósnio, está disponível no mercado editorial de mais de vinte países. Venceu a vigésima quinta edição do Prémio Literário *Grinzane Cavour* para o melhor romance estrangeiro editado em Itália e no Brasil atingiu o topo de vendas.

Na realidade, o narrador de *No teu Deserto. Quase Romance* retoma a viagem pelo Saara, impregnando-a de uma forte nota romanesca resultante de um jogo de espelhos assente na semântica do vocábulo “romance”¹²⁹ e na quase dissipação da fronteira entre os universos real e ficcional. A este nível, a narrativa de viagem dá corpo à já aludida noção de hibridização genológica fundada no palco de efervescências culturais em florescimento no século XVIII, embebendo-se ainda da aceção passional do lexema por importação ou contaminação com a língua inglesa, significando “love affair”¹³⁰. Neste contexto, o narrador apresenta o *leitmotiv* para o encaixe da narração sentimental na viagem real, ao justificar:

E foi assim, abrindo a gaveta à procura de qualquer outra coisa, que sem aviso, me escorregou para as mãos uma fotografia tua tirada durante aqueles quatro dias. Fiquei a olhar-te longamente, longa, longa, longamente. E longamente me fui dando conta de que tudo aquilo acontecera mesmo: eu não o sonhara, durante vinte anos. Nisso, quando guardam para sempre um instante que nunca se repetirá, as fotografias não mentem – esse instante existiu mesmo. Porém, a mentira consiste em pensar que esse instante é eterno, que dois amantes felizes e abraçados numa fotografia ficaram para sempre felizes e abraçados. (Tavares 2009: 15)

Como podemos notar no excerto transcrito, o viajante-textual utiliza a descoberta da fotografia de Cláudia¹³¹, não só como um artifício poético de verificação do seu relato viático, mas também como pretexto para o excursão amoroso, a partir de um conjunto de factos que pode manipular numa narração ulterior desenhada num quadro de índole

¹²⁹ Como Carlos Reis esclarece: “O romance é a par do conto, ou da epopeia, um género narrativo de larga projecção cultural, fruto de uma popularidade e de uma atenção por parte dos seus cultores que, sobretudo a partir do século XVIII, fez dele decerto o mais importante dos géneros literários modernos. (...) O romance tem revelado uma extraordinária capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática; afirmando-se como fenómeno multiforme, num tempo em que as constricções das Poéticas não têm já razão de existência (...)” (Reis 1994: 356)

¹³⁰ Cf. a tradução “caso amoroso”.

¹³¹ Trata-se da co-piloto do narrador na travessia do Saara, como podemos notar nas duas únicas alusões à figura desta mulher em *Sul*: “A Cláudia quis ficar connosco, como viajante que era do meu *jeep*, mas eu obriguei-a a seguir com os outros, porque não havia nada em que ela pudesse ajudar, talvez apenas complicar, pois que os muçulmanos não gostam de mulheres, ainda para mais loiras, a intrometer-se em negócios de homens.” (Tavares 2004: 226). E ainda nesta citação “De acordo com a combinação que estabelecemos no princípio, eu fico com o jantar e a Cláudia com a loiça.” (*idem*: 190)

autobiográfica e memorialística, imbuído de um subtil acorde de lirismo romântico¹³². A este propósito, veja-se o forte diálogo com o poema de Álvaro de Campos cuja função paratextual, não só reforça a presença de uma forte hibridização discursiva como também dá corpo a este sentido de nostalgia amorosa que, claramente atravessa toda a obra:

No lugar dos palácios desertos e em ruínas
À beira do mar,
Leiamos, sorrindo,
os segredos das sinas
De quem sabe amar.

Qualquer que ele seja, o destino daqueles
Que o amor levou
Para a sombra, ou na luz se fez sombra deles,
Qualquer fosse o voo.

Por certo eles foram mais reais e felizes. (*apud* Tavares 2009: 7)

Podemos daqui inferir a confluência de linhas viáticas que tecem o corpo textual: a da escrita, através da convocação do género lírico e a da espaciotemporalidade forjada numa vertente multidimensional: física, interior/onírica e ontológica. Aliás, é no “No lugar dos palácios desertos e em ruínas” que o sujeito poético evoca “(...) o destino daqueles/Que o amor levou” (*ibidem*) – a expressar a correlação com a narração da viagem ao deserto e a

¹³² De modo semelhante, pressente-se, ainda que vagamente, a presença da voz do narrador de *Viagens na minha terra* ao encaixar a novela da *menina dos rouxinóis* na sua viagem a Santarém. Cf. o capítulo X, do qual vale a pena visitar alguns excertos: “Interessou-me aquela janela. Quem terá o bom gosto e fortuna de morar ali? Parei e pus-me a namorar a janela. Encantava-me, tinha-me ali como num feitiço. Pareceu-me entrever ali uma cortina branca... e um vulto por detrás... Imaginação decerto! Se o vulto fosse feminino!... era completo o romance. (...) Já se vê que este diálogo passava entre mim e outro dos nossos companheiros de viagem. Apeámo-nos com efeito; sentámo-nos; e eis aqui a história da *menina dos rouxinóis* como ela se contou.” (Garrett 1995: 82-85) Note-se o forte diálogo seguido pelo narrador de *Quase romance* quer na estratégia utilizada para introduzir a narrativa sentimental quer no propósito legitimador do seu relato.

sua relação com Cláudia, eivada de um tom taciturno, a roçar a plangência e a cruzar com o parágrafo de abertura da obra:

(No fim, tu morres. No fim do livro, tu morres. Assim mesmo, como se morre nos romances: sem aviso, sem razão, a benefício apenas da história que se quis contar. Assim, tu morres e eu conto. E ficamos de contas saldadas.) (*idem*: 11)

É, portanto, deste jogo de palavras que se constrói o labirinto textual, deixando o novelo de Ariana conduzir o leitor à viagem realmente acontecida e à outra, aquela que o narrador vai urdindo no seu espaço interior, num tom confessional, para mergulhar num passado mais-que-presente:

Esta história que vou contar passou-se há vinte anos. Passou-se comigo há vinte anos e muitas vezes pensei nela, sem nunca contar a ninguém, guardando-a para mim, para nós, que a vivemos. (...) lembro-me de tudo, exactamente de tudo, hora, por hora, quase cada olhar nosso, cada gesto cada sorriso, cada amuo. Sim, às vezes acontece-me esta coisa curiosa, quando olho para trás através dos anos: lembrar-me de todos os detalhes – até daqueles que na altura achei que não teriam importância nem significado – e todavia ser incapaz de situar o tempo exacto em que vivi as coisas. Como se as continuasse para sempre a viver, ou como se nunca as tivesse vivido. (*idem*: 11-12)

Como podemos depreender desta revisitação ao passado relatada pela voz de um narrador preocupado em legitimar o seu relato, é impressionante o jogo de espelhos criado numa fronteira entre o mundo ficcional e o factual, encorpando estruturalmente o fio diegético forjado num ornato jornalístico, seguindo um artifício narrativo de desvendamento da narração amorosa: a morte de Cláudia, ao invés do relato da viagem que sucederá a analepse, numa sequencialização encadeada dos acontecimentos de onde emergem duas vozes enunciativas: a do narrador e a da protagonista.

Por isso, a designação *Quase Romance* incorpora as categorias narratológicas estruturadas num molde romanesco, nas quais se destacam figuras que atravessam uma tecedura textual compósita inscrita no relato de viagem e no romance, na qual Miguel Sousa Tavares aposta ao corporizar uma narração com voz feminina.

Deste modo, partindo do diário de bordo da viagem inicial presente em *Sul*, o sujeito viático constrói a trama narrativa com base numa estruturação circular: partida de Lisboa, travessia do Saara argelino e regresso. Assim, a jornada do Saara é retomada em *No teu Deserto*, surgindo como o pretexto para a viagem interior do narrador numa configuração sentimental e existencial. Por outras palavras, o viajante entende o deserto não só como uma corporização de um ritual de iniciação ontológica em deslocação, como também como a emergência de um espaço onde se desenvolve a partilha de um segredo, assomando numa aceção sacralizada, no sentido que lhe é atribuído por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux:

É preciso não esquecer as formas quase míticas que uma viagem pode assumir: evasão, procura, iniciação, viagem que remete para uma viagem anterior, libertação simbólica, prisão e armadilha para um ser solitário, revelação, conhecimento dum nível superior. (Machado/Pageaux 2001: 44)

É justamente a partir desta linha analítica que o espaço pode ser mais do que um território geográfico, imbuindo-se de uma simbologia multifacetada da deslocação ao remeter para o relato precedente, para a incursão ao centro do Eu e, simultaneamente, para o desvendar dos enigmas que o lugar promete revelar ao leitor na narrativa romanesca. A este propósito, leia-se a seguinte reflexão do narrador sobre o deserto como metáfora da existência:

Na verdade, o deserto não existe: se tudo à sua volta deixa de existir e de ter sentido, só resta o nada. E o nada é o nada: conforme se olha, é a ausência de tudo, ou, pelo contrário, o absoluto. Não há mar, não há rios, não há sequer árvores ou animais. Não há música, nem ruído, nem som algum, excepto o do vento de areia quando se vai levantando aos poucos – e esse é assustador. Será assim a morte, também, Cláudia? (Tavares 2009: 49)

Confirma-se assim que a refiguração do espaço físico atinge acordes introspectivos sobre a condição humana e a consciência da sua finitude perante o pavor do derradeiro mistério: a morte.

Partindo deste contexto poético-filosófico, o deserto ergue-se como um palco de diversas confluências de ordem metafísica, sociológica e hierática, no qual as reflexões do eu-textual adquirem uma dimensão ontológica gerada no seu confronto com o niilismo existencial.

É justamente esse impulso de comunhão do Eu com esse lugar estéril e desabitado, que nos parece fundamental realçar na obra em apreço. Por um lado, o deserto surge como um “não-lugar”, no sentido que lhe é atribuído por Marc Augé, dado o seu cariz de transitoriedade, de ausência de referências e desenraizamento identitário¹³³. Por outro lado, reveste-se de um sentido religioso e transcendente, ao despontar como um local de erradicação dos pecadores punidos pelos seus atos de rebelião contra Deus. Consequentemente, a este nível de análise, norma e transgressão são as premissas que alicerçam esta perspetiva do deserto, na medida em que este prefigura o lugar da errância, como observa Michel Onfray:

O Antigo Testamento não menosprezou este desafio. Basta ler as páginas de Génesis para nos cruzarmos com Abel e Caim, dois irmãos condenados à tragédia, votados à maldição. Todos conhecemos bem ou mal a história do fratricídio ou do primeiro homicídio. (...) Deus amaldiçoa Caim e castiga-o condenando-o a errar. Génesis da errância: a maldição. Genealogia da viagem eterna: a expiação – daí a existência de uma culpa anterior ligada ao ser como uma sombra maléfica. O viajante descende da raça de Caim, tão cara a Baudelaire. (Onfray 2009: 11-12)

Apesar da profusão de significados apontados, é na sua vertente ascética que o deserto se assume como uma matriz de demanda identitária. Encarado como o lugar da errância e da remição investe-se de uma dimensão epifânica para o viajante, pela isenção

¹³³ Cf. Marc Augé trata-se de um espaço transitório, porque “(...) não pode definir-se, nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico.” (Augé 2005: 67). No entanto, não podemos esquecer de que a linguagem se inscreve num tempo do discurso, tornando-se assim, naturalmente, histórica, pois a partir do momento em que é registada, assume-se como pertencente ao momento deferido.

de códigos e de referências, bem como, por permitir a realização da meta-viagem explícita, a autognose, como observa o narrador, assumindo a máscara de Cláudia: “Eu tinha vindo para me afastar dum outro deserto sem fundo onde sentia que me estava a precipitar; tu tinhas vindo em trabalho, para fazeres um filme e reportagens fotográficas.” (Tavares 2009: 59)

Em suma, verificamos que a travessia física do deserto na obra em exame, desencadeia deslocações outras por parte do narrador-viajante que reflete sobre a viagem à luz de novas expressões de escrita e de protocolos de leitura, assumindo-as como um ritual de iniciação de um Eu, que busca na aventura e no despojamento, a magia da descoberta interior.

Assim, num olhar cruzado pela obra em exame, o leitor percebe a dimensão tributária da dedicatória do narrador à figura de Cláudia, enveredando por uma nota memorialista a marcar o tom autobiográfico do relato imbuído de ingredientes romanescos, dando lugar a uma digressão ao passado e pelos espaços interior e/ou sentimental, geográfico e textual¹³⁴. Note-se o curioso efeito de ambiguidade criado pelo autor na atribuição do subtítulo *Quase Romance*, no sentido do já aludido caso de envolvimento amoroso, mas, principalmente, pelo seu cariz de hibridez ao incorporar uma pluralidade de registos e vozes num quadro onde coexistem os limites da fronteira entre a viagem real e ficcional, como observa Carlos Reis:

(...) o romance actual cruza-se intensamente com outros géneros narrativos, perfilhando o registo histórico e cultivando as instâncias da biografia, da autobiografia, do diário e das memórias (...) assim se desvanecem os limites da ficcionalidade, num tempo cada vez mais propenso à coexistência de registos discursivos muito diversos. (Reis 1994: 362)

Pelas palavras transcritas, podemos notar que se diluem as fronteiras entre a viagem real e a retranscrita pela voz de um narrador mais velho, assombrado por um segredo dessa

¹³⁴ Cf. Carlos Reis: “O estatuto funcional da dedicatória não pode ser considerado à margem da sua condição de existência, em dois planos distintos, mas entre si relacionados: o plano intradieético e seminarrativo, que é o que principalmente interessa numa perspectiva narratológica, e o plano extradieético e sociocultural que, no entanto, se projecta no primeiro” (*idem*: 91). É de sublinhar, que numa homenagem póstuma, o autor dedica a obra a Cláudia, com as palavras seguintes: “Para a Cláudia lá em cima, numa estrela sobre o Sahara.” (*idem*: 9)

omnipresença da figura feminina, numa atitude de balanço sentimental e ontológico. Leiam-se as palavras do narrador de *No teu Deserto*:

Ali estavas tu, então, tão nova que parecias irreal, tão feliz que era impossível de imaginar. E o mais extraordinário é que olhando-te, dei-me conta de que não tinhas mudado nada, nestes vinte anos: como nunca mais te vi, ficaste assim para sempre, com aquela idade, com aquela felicidade, eterna, desde o instante em que te apontei a minha *Nikon* e tu ficaste exposta, sem defesa, sem segredos, sem dissimulação alguma.

Foi ao terceiro dia da nossa viagem, na estrada entre Oran e Argel, Novembro de 1987. (Tavares 2009: 15-16)

Em conformidade com esta passagem, podemos constatar o poderoso enfoque dado ao retrato de Cláudia e à cristalização da sua imagem no arquivo fotográfico e mental do narrador, ocupando a centralidade do relato amoroso que se seguirá no contexto da viagem efetiva, aqui registada com precisão documental: a presença da data e do lugar. É curioso notar que a narrativa sentimental coincide com a analepse referente aos quatro dias da travessia do Saara numa viagem que tem a duração de um mês e meio como sublinha o narrador: “Vê como eu me lembro, vê se não foram assim, passo por passo, aqueles quatro dias que demorámos até chegar juntos ao deserto.”¹³⁵ (*idem*: 22)

Todavia, num percurso mais atento pelas páginas de *Sul*, percebemos que o narrador inicia o diário de bordo da viagem ao sétimo dia, seguindo uma linha fragmentária pela omissão ou rasura dos seis dias precedentes (Tavares 2004: 189), dos quais apenas quatro serão relevantes para a vertente romanesca da viagem revisitada. Logo, justifica-se a ponte entre ambas as obras, pois é na última que a deslocação ao deserto ganha substância ficcional, possibilitando ao narrador partilhar o segredo da sua travessia com o leitor:

Então com o passar dos anos, fui pensando que um dia teria de contar esta história. Não a história de como atravessámos o deserto e voltámos, mas a história de

¹³⁵ O diário de bordo presente em *Sul* começa no sétimo dia e termina no trigésimo sexto com a data de registo de 1996 (Tavares 2004: 189-229). Este aspeto é confirmado pelo narrador de *No teu Deserto* ao situar a viagem real na data de 1987 e ao relatar o mês e meio da sua duração (Tavares 2009: 16-17).

como conseguimos chegar ao deserto. Devo isso à Cláudia. Não posso continuar a guardá-lo só para mim. (Tavares 2009: 20)

Deste modo, urdem-se as linhas constitutivas da trama passional que vai ganhando corpo em consonância com o desenrolar da representação viagem real. Na verdade, o grau de autenticidade romanesca do relato legitima-se no jogo de máscaras desempenhado pelo narrador autodiegético que se desdobra no Outro através de um processo de travestismo poético no feminino, manifestando o turbilhão emocional do seu mundo interior, em sintonia com a expressividade deste excerto:

Despi-me, a água quente já me esperava na banheira e Deus sabe como aquele banho me apetecia! Passei a perna por cima da borda para mergulhar o pé e experimentar a temperatura da água. Ao entrar, olhei para o quarto e vi-te a olhar para mim. Foram apenas segundos e soube-me bem, não sei explicar porquê – talvez por vaidade, talvez porque já me sentisse íntima de ti e esse teu olhar não tivesse nada de estranho ou de maldade, talvez porque queria que tu me visses e queria ver-te a olhar-me. (*idem*: 57)

Como se observa no exemplo supracitado, estamos perante um momento narrativo que ultrapassa a fronteira do simples diário de bordo da viagem pelo Saara à semelhança do que acontece em *Sul*, desvelando o poder dissimulador do eu-textual conseguido no seio de uma estruturação diegética que subverte a lógica da simples narrativa de viagem, no sentido em que, ao invés de desvendar as paisagens físicas e humanas, esconde ou tão-só omite um segredo: a presuntiva relação amorosa. De resto, é na base desta suspeita tão habilmente tecida pela mão de um narrador cúmplice e avisado, que se desenham as etapas a que o mistério se refere.

Na realidade, estamos na presença de um enigma arquitetado por um narrador parcial que aposta, num jogo desconcertante de silêncios partilhados e conversas transbordantes entre si e a sua companheira de viagem, o que se arvora como um fator crucial para um desenlace desestruturador e disfórico¹³⁶. Porém, não deixa de ser eufórica

¹³⁶ Como reforça o narrador: “Quando tu morreste, eu estava fora. Estava no deserto, vê a coincidência.” (*idem*: 123) Para além deste exemplo, note-se a emergência de ressonâncias trágicas no contexto da revelação da morte de Cláudia: “À hora que me disseram que tinhas morrido, ainda não havia estrelas.

a evocação do passado pela voz de um narrador comprometido com a viagem acontecida, propiciando o princípio de uma ação completa e uma num entrelaçamento do cômico e do trágico. Dito de outro modo: no limiar da sua travessia do deserto, o viajante-textual deixa-se extasiar pela expectativa de atingir o único e verdadeiro lugar de partida e/ou chegada, em comunhão com aquela que será a protagonista de duas viagens distintas: a sentimental e a da memória.

Portanto, ao longo dos percalços da viagem vivenciados por ambos numa cumplicidade inexpugnável, o desaparecimento de Cláudia transporta o vazio e o silêncio, contribuindo para a catarse pela escrita: “Encontrámo-nos para atravessar o deserto juntos e logo nos separámos. Não ficou rasto algum, só duas ou três fotografias onde ela está e onde às vezes eu estou também. Por isso escrevo esta história.” (*idem*: 22)

A tendência para uma narrativa viática compósita de pendor autobiográfico a gravitar em torno de marcas romanescas e trágicas está também patente na convocação de peripécias, figuras e ambientes, que, facilmente, fazem coincidir os planos da ficção e da realidade, tal com podemos notar no seguinte passo:

Mas desta viagem, eu lembro-me exactamente quando foi e que idade tinha: tinha trinta e seis anos, e lembro-me por isso mesmo, porque foi o ano da minha vida em que me senti novo. Nem aos vinte e cinco, nem aos vinte e um, nem aos dezoito. Foi aos trinta e seis anos de idade que eu me senti eternamente jovem, quase imortal ou, mais arrepiante ainda, indiferente à própria ideia de morte. (*idem*: 12)

Como podemos observar, o fio da memória constitui a decifração do mistério coberto pela névoa do passado revelador do enredo romanesco num jogo meta-narrativo onde se encaixam vozes desveladas pelas teias da intertextualidade. Por outras palavras: trata-se de uma reflexão que o texto realiza sobre si próprio, no sentido em que o autor parte do registo diarístico em *Sul* para a construção da narrativa sentimental que surgirá *a posteriori*, desencadeando um jogo de cumplicidade com o leitor que não pressupõe,

Ainda não havia noite para te chorar – e é à noite que eu choro. Não fui ao teu enterro. Não me apoiei nos outros em frente ao teu caixão para não chorar. Não te chorei. Não fui a tempo – e há um tempo para isso. Não te vi a subir a uma estrela, não te vi a rir lá de cima – porque, mais uma vez, eu estava atrasado.” (*idem*: 125)

necessariamente, que este conheça a obra anterior. Por conseguinte, a trama ficcional eivada de um certo rendilhado lírico, ergue-se nas páginas de *No teu Deserto* assente numa estrutura narratológica circular da viagem efetuada e da sentimental: partida, deslocação ou travessia e chegada. Destarte, o leitor assiste à arquitetura de um relato polifónico¹³⁷, a partir do qual, as personagens atravessam o espelho do presente para exorcizarem o espectro do passado através da memória redentora. Leiam-se, a propósito, os seguintes exemplos:

A mim, parecia-me que tinha sido há muito tempo que havíamos regressado do deserto. Essas cinco semanas passadas no Sahara iam-se esfumando no meu espírito tão rapidamente nos tínhamos aproximado e depois afastado. Esfumavam-se no meu espírito: não na minha memória. (...)

Separarmo-nos assim, sem mais, nós que vivêramos tão próximos durante essa quarentena no deserto, onde só houvera duas escolhas possíveis: ou nos tornávamos íntimos, cúmplices e um apoio recíproco, ou o deserto tornar-se-ia um inferno, todos os dias. (*idem*: 103-104)

No trecho supratranscrito, é de notar que o regresso da viagem ao deserto deixa inconclusa a possibilidade de revelação do segredo gerado no jogo cúmplice entre os companheiros de viagem expresso na linguagem dos sentidos, olhares e sensações em constante irradiação. Compreende-se desta forma a fragilidade do sujeito de enunciação que, ao assumir a voz da protagonista, tenta dissipar a bruma da incerteza, na sua tentativa de reconciliação com o presente ao questionar o passado:

Mas era agora que eu queria não sentir este vazio, não te sentir tão distante, tão longe do deserto. Queria só dar um sentido à nossa viagem. (...) Mas o que fomos nós um para o outro: apenas companheiros ocasionais de viagem? Com o tempo contado, com tudo previamente estabelecido e com prazo de validade previsto à partida? Foi só isso, diz-me, foi só isso o nosso encontro? Não ficou mais nada lá atrás, não deixámos nada de nós os dois no deserto que atravessámos? (*idem*: 111).

¹³⁷ Trata-se de uma obra onde confluem diversas vozes narrativas, tais como a de Cláudia, aspeto a que mais tarde voltaremos.

Nesta passagem, pressentimos a frustração do sujeito em trânsito temporal e textual, na sua travessia de exploração do labirinto das memórias estilhaçadas, enveredando por um excursus reflexivo propiciador da miscigenação de registos que esbatem as fronteiras entre o relato de viagem, o diário, a autobiografia, o romance e o quase-romance.

Em termos mais amplos, convém notar que se trata de uma obra que enroupa diversas modulações genológicas entretecidas por uma amálgama de fios textuais de representação da narrativa, designadamente a convergência da narração em primeira, segunda e terceira pessoas, a descrição (*idem*: 77-78), a reflexão metafísica sobre o espaço, (o deserto) (*idem*: 49), o monólogo interior (*idem*: 108-111), as marcas dos textos memorialístico e autobiográfico pela voz de um narrador que se distancia do arquétipo da viagem épica e enceta uma outra, a do reencontro consigo próprio, a partir da recuperação ficcional da figura de Cláudia. Consequentemente, a narrativa viática é repensada numa nova formulação de escrita que se ajusta ao hibridismo textual da obra, resultante de uma confluência de registos que moldam a tessitura da trama romanesca.

Especificamente perante o ponto de vista analítico aqui privilegiado, é de sublinhar o paradoxo de uma obra onde se mesclam acontecimentos e situações de índole autobiográfica e confessional com eventos de uma viagem realmente acontecida há vinte anos, narrados pelo viajante-textual de *Sul*, onde emerge o elo *frictional* (Ette 2003: 31)¹³⁸. Dito de outra maneira: o eu-textual constrói a sua narrativa de ficção com base numa perspetiva de

(...) authentication by the immediate experience and seeing (narrated I) is effectively complemented by the perspective of narrating I, to whose authentication proceedings belong the description of critical use of sources and a discursive mediation that considers the dissemination of knowledge about society. (*idem*: 30)

¹³⁸ Associado à condição híbrida da narrativa de viagem, o termo de Otmar Ette tem vindo a ser bastante utilizado no decurso desta investigação, a partir da expressão “frictional literature” (2003: 31).

Logo, a partir de figuras e ambientes reais, como, no caso do relato da viagem ao Saara, o eu-textual toca de perto o romance ao arquitetar a ficção romanesca, sem deixar de lado a possibilidade de questionamento por parte do leitor.

Perante estas considerações, no olhar cruzado de Fernando Cristóvão, torna-se claro que ambas as obras de Miguel Sousa Tavares comungam de

(...) «marcas» [textuais] provenientes tanto da narrativa histórica como da observação antropológica, como da forma do seu tratamento literário, como dos instrumentos que a veiculam, e servem tanto a verdade como a verosimilhança ficcional, segundo modelos narrativos-descritivos de que a Literatura tem, se não o segredo, pelo menos a «receita». (Cristóvão 2010: 10)

Em conformidade com esta afirmação, uma classificação de *No teu Deserto* está longe de uma catalogação assente em critérios uniformes, ao esbarrar não só com a contiguidade com outros discursos, como também com uma diversidade de traços que consubstanciam um molde narrativo reinovador da escrita de viagens, pela mão do autor, numa apropriação da “receita” que inclui ingredientes retórico-formais pertencentes, simultaneamente, aos universos ficcional e factual.

Portanto, num olhar mais atento pelas páginas de *Sul* e tendo como ponto de partida uma zona de confluência genológica, destacamos o já referido poema “Deriva” de Sophia de Mello Breyner Andresen, quer no cumprimento da sua função paratextual quer no diálogo com um conjunto de tópicos que pré-anunciam os relatos fragmentados das viagens realizadas a sul pela voz de um narrador aventureiro e sonhador.

Aliás, tendo como referência uma clara evocação do período histórico dos Descobrimentos portugueses, o sujeito poético pinta um quadro exótico e sinestésico composto de paisagens humanas e de uma natureza exuberante com a sua fauna e flora. São assim expressivas as alusões à cultura do Outro: “Vi homens nus bailando nos areais/ E ouvi o fundo som das suas falas/ Que nenhum de nós entendeu” (*apud* Tavares: 2004), desvelando uma visão negativa e crítica do processo de colonização europeia que se pautou pela violência e pela usurpação: “Vi ferros e vi setas e vi lanças” (*ibidem*).

Neste texto liminar estão também presentes elementos que remetem para o Oriente: o ouro, o deserto e a figura mítica do Preste João da Índias. Esta epígrafe abre, portanto, um conjunto de possibilidades hermenêuticas para os relatos que se seguem, partindo da evocação de um cenário de *mirabilia*¹³⁹, deixando no ar um matiz poético da função testemunhal do viajante-textual e é nesta vertente que este propõe um conjunto de dezasseis relatos, tendo como elemento aglutinador a deslocação a sul.

É na sequência deste processo que o sujeito de enunciação de *Sul* constrói uma narrativa de viagens soltas assente na descontinuidade espaciotemporal e textual, sinalizando uma fragmentariedade estrutural cuja fórmula consiste em criar uma ação una e completa, na qual o narrador nunca perde a ponta do novelo de Ariana.

Face ao referido, na aparente indecisão da fixação da sua textualidade, trata-se de uma obra tecida como uma manta de retalhos atravessada pela linha unificadora do sul do mundo, fundando-se num processo de harmonização discursiva inscrito na referencialidade descritiva dos espaços e também na tendência para a dissolução da factualidade através da incorporação da subjetividade do narrador, “contador de histórias”, protagonista da viagem, ancorando numa espécie de revivalismo romântico¹⁴⁰ a cruzar com a do viajante-textual de *Sul*:

A Casa Grande tem um imenso terreiro plano sobre as rochas e o mar. Fica numa ponta da ilha e há trinta anos era a sede e habitação do administrador da roça. Chega-se lá através de uma interminável recta de terra batida, que as árvores ameaçam engolir sem aviso prévio, e depois uma alameda de palmeiras onde as crianças saltam ao caminho, e como em todos os lugares em África, nos repetem o mais insistente e o mais comovente dos pedidos: uma esferográfica.

¹³⁹ Note-se a expressividade do verso: “Vi prodígios espantos maravilhas” (*apud* Tavares: 2004) a remeter para a descrição do imaginário maravilhoso associado aos relatos de viagem e à figura do Preste João das Índias.

¹⁴⁰ Se atentarmos no primeiro capítulo de *Sul*, “Ruínas do Império” (Tavares 2004: 13-15), pressentimos a reminiscência do magistério matricial garrettiano, particularmente, o capítulo X, com a descrição do vale de Santarém, com a inclusão daquele que será pretexto “ocasional” para o encaixe da novela da “menina dos rouxinóis.” (Garrett 1995: 84-85), sempre cortada por divagações.

Quem construiu esta casa queria viver aqui, queria talvez, morrer aqui. Só assim se explica a sua exposta beleza, a solidez das pedras das suas paredes, a harmonia de todo o terreiro onde ela foi plantada, a sua frente virada ao mar e ao caminho de regresso a casa. (...)

Fiquei a ver o mar lá de cima, do terraço, até que um velho veio caminhando até mim e se me apresentou como o guarda da casa, «no tempo do Sr. Martins». E como era no tempo do Sr. Martins, perguntei-lhe eu. Oh, no tempo do Sr. Martins, a roça produzia cacau e café em abundância e qualidade, mil quinhentos trabalhadores saíam todas as manhãs para o mato e voltavam ao cair do sol. (...) Lembrei-me de uma outra história que uma portuguesa me contou. De uma outra roça, uma outra Casa Grande, de uma outra terra que fora colónia portuguesa. Também aí ela encontrara uma casa esventrada, semiengolida pelo mato, destelhada, quase só as paredes mestras ainda em pé. E também aí aparecera o antigo guarda da casa que, trinta anos depois, se considerava em funções, muito embora já nada houvesse para guardar. (Tavares 2004: 13)

Note-se, desde já, o inquestionável diálogo com o texto de Almeida Garrett na utilização do mesmo *leitmotiv* para o desenvolvimento do fio condutor a um relato de viagem que revela uma propensão para o hibridismo textual e para a refiguração do espaço: a habitação, a janela e a Casa Grande. No primeiro caso, o tópico romântico da imagem das ruínas está plasmado nesta descrição, salientando a janela significativamente meia aberta com o propósito de adensar o mistério enquanto no último, pressentimo-lo no cenário retratado, irradiando o desencanto do olhar pós-colonial patente no discurso do eu-textual, onde convergem um tom lírico e uma tensão agónica trespassados pela visão de um presente em ruínas e pela nostalgia de um passado marcado pela presença portuguesa em S. Tomé e Príncipe. Não por acaso o narrador consagra todo um capítulo a esta região – “São Tomé e Príncipe: as ilhas maltratadas” (*idem*: 111-125), no qual descreve com minúcia a decadência dos espaços em contraste com uma natureza deslumbrante e crítica, acutilantemente, os efeitos perversos da colonização lusa. Neste contexto, sobreleve-se a marca do género memorialista¹⁴¹ patente no subtítulo “Memórias coloniais” (*idem*: 113-

¹⁴¹ O texto memorialístico caracteriza-se pelo facto do Eu narrar a sua história pessoal em articulação com o contexto epocal em que viveu, com o propósito de a tornar pública. Na realidade, o sujeito assume uma função testemunhal dos acontecimentos históricos e do espaço vivenciado, filtrando as suas recordações íntimas e recorrendo a fontes escritas e orais.

119) na confluência com um pormenorizado excursão histórico pelo passado mais-que-perfeito do colonialismo nacional, em sintonia com a incursão do narrador pelo espaço, como documenta o texto liminar:

Não é bem um país, é um projecto dos deuses atraído pelos homens. Da escravatura colonial à independência, que já leva vinte anos de ilusão, repete-se o contraste entre uma natureza exuberante e os homens que a arruinam. Como se as ilhas fossem demasiado perfeitas para a condição humana. (*idem*: 111)

Para além destes traços, ressalte-se a proximidade de um estilo digressivo com o intuito de captação do detalhe mais inédito próprio do repórter de jornal que ambos os autores em análise configuram. Esta verificação permite-nos passar rapidamente ao capítulo “Alentejo: sobre uma paisagem em ruínas” (*idem*: 75-82), no qual o narrador-viajante ou, melhor, “[u]m jornalista em estado de graça” (*idem*: 75), adotando um estilo divagacional, deambula¹⁴² pelas paisagens em ruínas e encarna a figura do sujeito autoral numa estratégia tecida pela retórica do acaso, implicando uma mudança, não só do propósito da viagem, como também do registo: a reportagem¹⁴³. Neste contexto, o eu-textual decide implicar-se numa deslocação, relatando os factos à medida que estes evoluem, delineando, deste modo, uma estratégia de verificação da viagem realmente acontecida.

¹⁴² O ato de deambular deve aqui ser entendido no sentido baudelaireano do termo, ou seja, no da desrealização do real, como observa Matei Calinescu, na obra *As 5 faces da Modernidade* (...): “Desde Baudelaire, a estética da Modernidade tem sido constantemente uma estética da imaginação, oposta a qualquer espécie de realismo (...). Um defensor da Modernidade em estética, Baudelaire é ao mesmo tempo um exemplo quase perfeito da alienação do artista em relação à sociedade e à cultura oficial da sua época.” (Calinescu 1999: 60)

¹⁴³ Note-se a estratégia seguida pelo narrador: “Eis que a senhora acaba de me dar uma excelente ideia: uma reportagem. A ideia inicial era essa, de facto, mas há dois dias que eu andava por ali a deambular, fazendo quilómetros para trás e para a frente, imiscuindo-me em todos os povoados que encontrei, importunando as pessoas com perguntas parvas, gastando rolos de fotografias, mas, na verdade, devo confessar que ainda não tinha percebido muito bem o que andava ali a fazer, tirando o gozo de ter um automóvel só para mim e vários dias em branco para preencher ao ritmo que me apetecesse. Mas agora já sabia: estava ali em reportagem.” (*idem*: 76).

O mesmo tipo de raciocínio sobre a existência de uma afinidade entre discursos, parece estar subjacente a toda a obra, pelo que, entre outros, destacamos os capítulos “Goa, o sonho impossível” (*idem*: 47-60) e “Um rio há-de correr em Cabo Verde” (*idem*: 61-72), corporizando um registo digressivo de tom intimista que espelha uma visão pós-colonial da decadência do Portugal imperial, como se verifica nesta observação despiciente do narrador à ditadura salazarista: “Penso na impossível missão de Vassalo e Silva e dos seus oitocentos homens, e penso em Salazar, o homem que queria manter um império que só conhecia dos mapas e das descrições alheias” (*idem*: 49) ou ainda neste excurso histórico:

Os portugueses que vieram para Goa vieram para se instalar, para criar raízes, para introduzir hábitos e para se aculturarem. Vê-se nas casas do interior nas igrejas, nas formas de cultura dos campos, na arquitectura dos edifícios públicos de Pangim. Muitos nasceram em Lisboa ou vice-versa, reproduzindo nas suas deambulações o triângulo Lisboa-Moçambique-Índia que dominou o comércio no Índico e no golfo Pérsico durante sucessivas gerações. Depois de 1961, alguns permaneceram para trás, defendendo-se da aplicação da Evacuee Property Act, mediante a qual as autoridades indianas declaravam expropriadas as propriedades de todos os que abandonassem o território, seguindo a retirada da Administração portuguesa. (*idem*: 56-57)

Em conformidade com os exemplos supradelineados, podemos constatar a presença de uma viagem de reconstituição histórica assente na inserção de uma reduplicação de tempos e paisagens físicas e humanas, numa evocação algo irónica do colonialismo português resgatada num estilo digressivo e, simultaneamente, legitimador dos factos documentados, compatível com o olhar do historiador, aspeto a que mais tarde voltaremos¹⁴⁴.

De modo semelhante, a entidade enunciadora traça o retrato de um Cabo Verde por si revisitado após dez anos e descreve a degradação do espaço geográfico e social, resultante da independência. Também aqui o relato é marcado pela reflexão ao sabor do

¹⁴⁴ Procuraremos em momento posterior problematizar a relação entre a narrativa de viagem e a narrativa histórica, estabelecendo vários diálogos com as obras do *corpus*.

acaso e das circunstâncias criadas pela viagem, desvelando uma atitude crítica do narrador sobre o passado colonial, por exemplo, no seu retorno ao antigo campo de concentração do Tarrafal, um dos símbolos de repressão do colonizador “(...) sinal mais evidente do abandono de Portugal” (*idem*: 68). Na verdade, na sua deambulação entre o passado e o presente, o viajante-textual vai construindo um registo histórico, no qual alude ao processo de colonização do seu país, avaliando os efeitos do legado pós-colonial num Cabo Verde paupérrimo, marcado pela seca e pela mestiçagem mais, concretamente, quando se refere à cidade do Mindelo de onde brotaram “(...) os filhos dos colonos portugueses e a elite cabo-verdiana, como Amílcar Cabral, que depois despediu os portugueses” (*idem*: 70). Registe-se o processo de ironização patente no exemplo citado bem como na seguinte caracterização da cidade:

O Mindelo é um bocado de Portugal, assim uma espécie de Miramar, mais degradado e mais quente. Ou Portugal é uma espécie de Mindelo, tanto faz. Porque aqui há cabo-verdianos que gostam mais de Portugal do que os próprios portugueses, há gente que vive com um pé no Mindelo e outro em sítios tão inesperados como Celorico da Beira. (*idem*: 71)

Tal como podemos notar no passo transcrito, ao percorrer o espaço do Outro, o narrador recobra um tom divagacional, tecendo considerações sobre o cruzamento identitário que o Mindelo representa, reconhecendo-se neste espelho legado pela presença de um Portugal colonial que olha com nostalgia¹⁴⁵.

Assumirá igualmente ressonâncias familiares a manutenção das mesmas formas discursivas ao longo da obra em exame, onde também abundam os comentários sobre a História da arquitetura árabe, como no capítulo “Os Jardins de Alhambra” (*idem*: 82-88) ou a notação biográfica alusiva à figura do inglês, John Hopkins, no intitulado “Emboscada em Marráquexe”[sic] (*idem*: 89-100) que “(...) viveu vinte e dois anos em

¹⁴⁵ Leiam-se, a propósito, as palavras do narrador: “Ah, se nós soubéssemos...como esta gente é brava e franca, como é amiga e leal, como são tão melhores do que nós – que temos Schengen e a União Europeia, o Serviço de Estrangeiros e a polícia mais racista do mundo e enchemos a boca com palavras carregadas de coisa alguma: PALOP, comunidade lusófona, vertente africana da nossa política externa, relação especial dos portugueses com África.” (Tavares 2004: 72)

Marráquexe sem, nunca mais regressar à Europa” (*idem*: 91), a cruzar com a citação integral de um poema berbere escrito em sua homenagem póstuma¹⁴⁶:

*Que pena que já não possas ver mais
as muralhas vermelhas de Marráquexe
e a multidão que ao teu lado caminha na
porta de Essaouira*

*Que pena que já não vejas
os jacarandás, as roseiras, as buganvílias nas fontes
que já não oiças o som da água nas fontes
que já não escutes o silêncio dos pátios
que já não vejas as estrelas nos terraços
Que pena que já não possas alisar com a mão
os azulejos do Palácio Bahia*

*Que pena que já não vejas todas
as coisas que amávamos
que não caminhaes, não sintas, não te percas
em Marráquexe – a mais bela das cidades do Sul. (*idem*: 92)*

Como podemos verificar, ao imprimir uma tonalidade lírica ao relato, um género responde a outro, produzindo uma imagem de Marraquexe que funciona como elemento metafórico para a realização da viagem do narrador por esse espaço mitificado. Mas o que importa neste passo salientar é a cumplicidade instaurada entre géneros que se formaliza numa porosidade discursiva de que resulta uma mescla textual.

De facto, o encaixe da história de Hopkins serve propósitos outros para além da confluência de registos, despontando não só como elemento impulsor para a narração da

¹⁴⁶ Trata-se de um poema da autoria da família do médico inglês, John Hopkins, herói da Primeira Guerra Mundial e viajante, que escolheu Marraquexe para viver e como última morada.

viagem do eu-textual no rasto de “(...) um só, entre centenas de estrangeiros cativos para sempre em Marráquexe [sic]” (*ibidem*) como também para uma deambulação pelo espaço físico e pela primeira metade do século XX, onde são convocadas as figuras históricas de Roosevelt e de Churchill (*idem*: 95-96), entre outras de “(...) sucessivas gerações de *beautiful people*: pintores, escritores, políticos, atrizes, costureiros, arquitectos” (*idem*: 98).

Para se finalizar a enunciação exemplificativa e fragmentária das diversas modulações genológicas assumidas em *Sul*, retomamos a marca diarística patente no capítulo “Nordeste: essa praia não tem fim?” (*idem*: 137-152) e no já aludido “A pista de Tamanrasset” (*idem*: 187-229), este último, assomando, não só como o fio condutor da viagem textual até *No teu Deserto* como também se revelando uma espécie de antologia sinóptica de reflexões ontológicas, em sintonia com as paisagens físicas e humanas visitadas pelo viajante-textual. Logo, este facto adquire especial relevância num quadro cénico em que a viagem física por uma natureza desertificada adquire uma dimensão catártica, à qual só o diário pode dar pura expressão ao assumir uma função confessional, como veremos no ponto seguinte.

Efetivamente, quer na sua travessia das praias do nordeste brasileiro quer na do deserto do Saara, o poder criador do narrador ultrapassa o confessionalismo de cariz autobiográfico ao exceder os limites do seu “Eu”, na assunção da marca da primeira pessoa do plural, criando um jogo performativo entre narrador e sujeito autoral denominado *vraisemblance pragmatique*¹⁴⁷, como escreve Alain Deremetz:

(...) la vraisemblance pragmatique «qui concerne la fictivité de l’acte de narration», *i.e.* tout ce qui, dans le récit, concerne «le mode d’information du narrateur et les circonstances de l’énonciation»; (...) cette vraisemblance pragmatique «constitue la pièce maîtresse et la condition nécessaire (mais non suffisante) de l’autorité de la voix narrative». Pour être reçue, toute fiction devait feindre de ne pas être fictive et de ne rien rapporter qui «n’ait été vécu par l’auteur, su par la *vox populi* (*i.e.* la *fama*) ou connu par documents. (Deremetz 2004: 6)

¹⁴⁷ Cf. Alain Deremetz “Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle” n°1 de Alain Deremetz, *Dictynna*, 2004.

É precisamente desse efeito de comunhão enunciativa que se verifica entre as vozes narrativa e autoral que resulta o poder legitimador do relato e o pacto de verificação com o leitor, numa cumplicidade que representa a condição do *homo viator*, como ele próprio observa:

Esta é uma viagem onde se juntou a geografia ao sonho, chegando-nos quase a fazer sentir como os descobridores de antigamente. (...) Dentro de alguns anos, esta viagem será um «clássico», hoje é apenas conhecida de meia dúzia dos mais de seiscentos «bugueiros» credenciados em Natal.

Ao longo dos mil quilómetros da viagem, fomos conscienciosamente elaborando o *road book* do itinerário: quem vier a seguir, com os nossos «bugueiros» tem a tarefa facilitada. (Tavares 2004: 139)

Como vemos, estas observações tornam explícita uma prática da escrita de viagens multissecular que nos é apresentada como habitual e que se traduz numa miscigenação, através do acolhimento e da apropriação de elementos herdados de uma tradição modelar e da incorporação de outras marcas discursivas/textuais, num quadro de permanente tensão entre fronteiras, como podemos comprovar no início da narração analéptica da viagem em *No teu deserto*: “Partimos então de Lisboa, numa manhã de Novembro. Partimos simbolicamente da Torre de Belém, o lugar mítico das antigas viagens dos navegadores portugueses de Quinhentos.” (Tavares 2009: 23)

Note-se, que no exemplo supracitado, desaparece toda a rigidez cronológica e a circunstancialidade do diário de bordo presente em *Sul*, atingindo uma transfiguração romanesca gerada no espaço intersticial onde facto e ficção se mesclam. Deste modo, assistimos a uma harmonização interdiscursiva em que a voz do narrador assume vários timbres, criando uma estrutura narrativa em que a viagem se reescreve pelo poder transformador do diário e da instauração de um pacto de revelação entre o viajante-textual e o leitor.

2. A atitude diarística na narrativa de viagem: identidades dialogantes

Um olhar pelo *corpus* revela que para além da crónica, da autobiografia, da carta, das memórias, da biografia itinerante, entre outras tipologias textuais, o diário emerge como um dos moldes narrativos privilegiados no panorama contemporâneo da Literatura de Viagens nacional, ao albergar modulações de diversa índole.

Situado na família dos textos de carácter autobiográfico/biográfico e memorialístico, o diário caracteriza-se pela sua natureza fragmentária, pela presença de datação, notação deíctica, tendência para o confessionalismo, descontinuidade, desfasamento temporal entre os registos, podendo revestir-se de uma índole fáctica, ficcional ou tão-só *frictional*.

Além disso, dada a sua intensa proximidade do *monólogo interior autónomo* (Cohn 1983: 208-216), o texto diarístico distingue-se daquele pelo facto de incidir num tempo presente, como observa Dorrit Cohn:

There are many reasons why the fictional diary is a close relative – and an important ancestor – of the autonomous monologue. For one thing, the two forms share the fiction of privacy: diarists ostensibly write, as monologists speak, only for themselves. (...) [a] diarist's past history normally emerges in the order it presents itself to his memory: fragmented and allusive, rather than continuous and explicit. (...)

But the diary is also traditionally the first-person form that lends itself most naturally to a focus on the *present* moment: since a diarist's moment of narration progresses in time, he has to tell his inner and outer condition anew every time picks up his pen for a new installment, as a monologist is continuously verbalizing his changing condition in his mind. (*idem*: 208-29)

Independentemente das diferenças existentes entre ambas as formas textuais, ao atravessarem os livros de viagem, tais traços de uma escrita intimista representam não apenas o corolário de uma experiência viática, como também denotam a tendência para a fragmentação do discurso, resultante de uma intercalação cronologicamente exaustiva.

É, pois, ancorado na viagem realmente acontecida, que o viajante-textual assume as rédeas de um relato na primeira pessoa, lançando mão do diário enquanto forma de relato fragmentário harmonizável com o texto-fonte em algumas obras do nosso *corpus*.

Posto isto, partindo de obras como *Sul, Viagens Sentimentais, Baía dos Tigres, Onde os Rios têm Marés* e *Caderno Afegão. Um Diário de Viagem*, procura-se examinar o propósito pré-textual e intratextual do diário na construção de uma tessitura textual híbrida.

Efetivamente, o texto diarístico distingue-se de outros géneros autobiográficos, no sentido em que espelha a presença de um Eu que estabelece um pacto narrativo com o leitor a nível temporal, organizando uma narrativa fragmentária construída ao sabor do momento, ao invés do que sucede na autobiografia ou na biografia, que permitem uma manipulação dos factos *a posteriori*¹⁴⁸. Por conseguinte, num quadro enunciativo de relato fragmentado, o diário assenta na *décalage* entre a experiência do vivido pelo sujeito textual e o momento da escrita, contribuindo desse modo para a criação de um intrincado jogo de espelhos, indutor de um traço discursivo que Roland Barthes designa por *l'effet de réel*¹⁴⁹:

Sémiotiquement, le «détail concret» est constitué pour la collusion directe d'un réfèrent et d'un signifiant; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (...). C'est là ce que l'on pourrait appeler *l'illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le «réel» y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier (...); autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul réfèrent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. (Barthes 1968: 88)

¹⁴⁸ Cf. *Signes de Vie: le pacte autobiographique 2* de Philippe Lejeune: "L' autobiographie s'inscrit dans le champ de la connaissance historique (désir de savoir et de comprendre) et dans le champ de l'action (promesse de d'offrir cette vérité aux autres) autant que dans le champ de la création artistique." (2005: 38)

¹⁴⁹ Ao qual temos vindo a aludir.

Pelas palavras transcritas, *l'effet de réel* resulta da colusão entre o referente e o significante, resultando num constructo de verificação corporizado no *détail concret*, gerado numa complexa urdidura textual, onde abundam elementos como datas, factos, confidências, referências deíticas, registos de língua variados, entre outros elementos convocados no texto, possibilitando uma leitura descontínua, promovida pelo cariz aleatório gerado entre a ordem cronológica das notas e a ocorrência dos acontecimentos, confirmando, desta forma, a sua fragmentariedade.

Logo, o diário resulta de uma escrita dispersa, em que a imagem do sujeito enunciador se vai construindo na adoção de um registo íntimo dos factos por si relatados, devidamente datado e obedecendo a uma ordem cronológica quotidiana, como observa Carlos Reis:

(...) o **diário** narrativo constitui um subgénero muito marcado do ponto de vista temporal; registo quotidiano de eventos e vivências, o **diário** assenta a sua especificidade antes de mais no tipo de narração que privilegia: a narração intercalada, justamente caracterizada pelo facto de ser uma enunciação narrativa intermitente, ocorrida em momentos de pausa da história, neste caso constituída pelas experiências que o dia-a-dia vai propiciando ao narrador. (...)

As características essenciais do diário narrativo têm que ver directamente com as motivações que o originam: a necessidade de ir anotando os incidentes de uma viagem (...). Daqui decorrem as seguintes características: fragmentação diegética imposta pelo ritmo em princípio quotidiano dos actos narrativos que compõem o diário; tendência para o confessionalismo, assumido de forma mais ou menos aberta; peculiar posicionamento e configuração do destinatário, cujo estatuto pode ser modulado de formas diversas. (Reis 1994:105)

Como depreendemos da citação transcrita, o diário corporiza, de forma iniludível, a anotação datada dos acontecimentos/impressões do eu-textual em absoluta autogestão, dando origem a uma narração intimista, assente na sucessão cronológica dos factos, criando, desta forma, um efeito de espelhamento instituído na dialética autor-empírico-

autor-textual, implicando implícita ou expressamente o leitor num “pacto autobiográfico” (Lejeune 2005: 27), como sublinha Fernanda Irene Fonseca:

(...) o tema do diário é sempre, antes de tudo mais, o seu autor, ou melhor a criação de uma imagem que o *eu* enunciador quer deixar de si próprio num género de escrita em que o leitor é envolvido pelo autor num pacto – «o pacto autobiográfico» – que estabelece uma identidade entre o autor, o narrador e a personagem que a própria escrita cria. (Fonseca 2008: 11)

Assim, este subgénero pode ainda consubstanciar uma deslocação de cariz referencial, tendo por base a experiência pelas paisagens visitadas ou outra, a das divagações e digressões do narrador, fundada a partir da incursão interior no seu próprio. Eu, desencadeando uma travessia ontológica.

Mas, especificamente perante o ângulo de análise aqui privilegiado, mais do que espelhar as experiências do Eu, o diário viático dirige-se a um leitor ávido da partilha da experiência do viajante-textual como sublinha Phillipe Lejeune:

Quand je tiens un journal et que, allant en voyage, je continue à le tenir, est-ce un journal de voyage? Non. Le paysage de ma vie se délie sous d’autres cieux: c’est moi le sujet, pas le voyage. Il n’y a journal de voyage que quand on isole celui-ci sur un support spécial, avec un titre, un début (le départ) et une fin (le retour). L’unité n’est plus celle du moi, mais du voyage: unité dramatique (souvent, on ne sait rien, ou guère, du voyageur avant ou après), unité thématique, et valeur sociale. En effet, si l’on isole le journal de voyage, c’est parce que, à la différence du reste du journal, il est supposé intéressant pour autrui, et qu’on envisage de le communiquer. On est légitimé. Jusqu’au XIXe siècle, aucun journal n’a été publié – sauf les journaux de voyage. (Lejeune 2005: 161-162)

Tome-se esta pequena nota introdutória relativa à definição de diário no presente contexto, como o ponto de partida que permitirá a revisitação do último capítulo de *Sul*, mais concretamente, o “Diário de bordo de uma viagem ao Sahara, limpo de poeira e de inutilidades e acrescentado de vírgulas, uns anos após.” (Tavares 2004: 187-229)

É justamente a partir da sua busca do sul, que Miguel Sousa Tavares reúne um conjunto de narrativas numa obra entretecida por fragmentos das viagens físicas realizadas, sugerindo uma entropia estrutural.

De facto, se tivermos em conta a já aludida divisão interna em dezasseis capítulos, constatamos a existência de uma fragmentação formal e temática. A primeira, desde logo resultante da segmentação discursiva em capítulos, obedece a uma sintaxe cronológica aleatória, situando-se entre os anos de 1990 e 2004; a última, decorre de uma descontinuidade de temas reunidos em fragmentos textuais, alicerçados numa estrutura interna labiríntica cujo *continuum* textual esparso emerge apenas unido pelo fio temático – o sul do mundo –, gerenciado pela voz do sujeito viático.

Por isso mesmo, a inclusão do formato diarístico em duas etapas distintas na arquitetura da obra – “Nordeste: essa praia não tem fim?” (*idem*: 137-152) e “A pista de Tamanrasset” (*idem*: 187-229) –, indicia a sua natureza fragmentária, dando conta de uma exaustiva arrumação cronológica dos acontecimentos, materializada na travessia das praias desertas do Nordeste brasileiro e do deserto do Saara. No primeiro exemplo, o viajante-textual elabora o “*road-book* do itinerário” (*idem*: 139), dando conta de quatro dias de viagem enquanto no último, regista o diário de bordo da travessia do deserto do Saara, correspondendo a vinte e nove dias de relatos pontuados por elipses, omissões e intermitências.

Neste contexto, estamos perante uma escrita marcada pela coexistência de um discurso em primeira e terceira pessoas, numa atribuição épica da viagem que é iniciada *in medias res*, ou seja, no sétimo dia (*idem*: 189), num relato subjetivo e pormenorizado, onde o narrador descreve os percalços técnicos e humanos e alude às várias figuras que compunham o seu grupo de viajantes ou nas suas palavras: “Trinta portugueses sozinhos no coração do Sahara (...)” (*idem*: 194), culminando no trigésimo sexto dia, no navio, na viagem de regresso (*idem*: 223-229).

Note-se a presença da minúcia descritiva patente em todo o relato, designadamente em passagens relativas às características do terreno, às condições atmosféricas, aos carros, com os seus problemas mecânicos, aos acidentes de percurso, aos perigos e medos, ao sacrifício, ao cansaço, entre outros, desvelando a dimensão da

viagem como metáfora iniciática de aprendizagem ou demanda existencial e também de um sentido épico.

Curiosamente, a construção de uma cartografia afetiva, tendo por base a viagem real e/ou imaginária em muito dialoga com a epopeia lusa, no sentido em que o viajante-textual se encaixa no paradigma do herói épico ao enfrentar as adversidades do terreno inóspito, assumindo a voz de um sujeito coletivo (o grupo de portugueses) perante o desafio de um número tão significativo de acontecimentos probatórios da coragem humana, por desertos desde sempre navegados.

Confirma-se desta forma a função estruturante do texto diarístico ao assumir a sua vertente cronológica dos factos relatados, com matizes épicos e a sua função de catarse pela escrita, como escreve o narrador, respetivamente: “Tínhamos vivido mais de um mês juntos, de manhã à noite, enfrentando juntos ventos e tempestades, dias de esplendor e dias de exaustão, sofrimentos, alegrias (...)” (*idem*: 226) ou ainda:

Que desespero não poder saber notícias de casa! Três semanas sem uma única notícia! Faço um esforço imenso para não pensar em nada, mas às vezes é difícil. Aos poucos vai-se perdendo a noção dos dias, o tempo deixa de ter sentido. Navega-se. (*idem*: 209)

De sublinhar como esta tipologia textual esteve desde sempre associada ao relato de viagem, albergando uma diversidade de recursos poético/narrativos como a autorreflexividade, a fragmentação do sujeito na sua experiência da viagem realmente acontecida, o monólogo interior e o tom confessionalista numa atitude ora de exílio autoimposto ora de contacto com a cultura da alteridade traduzida numa poética dos lugares, mantendo-se o diário como uma prática de escrita muito utilizada e difundida no cenário atual.

Já no caso de Tiago Salazar, autor de *Viagens Sentimentais* (2007), o *trekking* surge como *leitmotiv* para instauração discursiva do sujeito no registo diarístico em que a montanha se revela o lugar da ascense. Então, “Diário íntimo” apresenta-se num formato de monólogo interior, numa assunção introspetiva e sublimadora do cansaço de duas

semanas na montanha “(...) na pegada de João Garcia (...)” (Salazar 2007: 37) do sujeito em fragmentação num momento autorreflexivo:

Bom ouvir a tua voz no meu interior. Vivo o meu momento de rendição. Três semanas de montanha, de solidão, de apaziguamento. Depois da tortura do trekking, eis a bênção do encontro. Nunca me expus tanto a estar comigo e sob duras penas de caminhadas intermináveis, espécie de meditação activa, transumante. (...) Vejo-me e aos meus erros, as armadilhas que eu próprio engendro e como tudo pode ser tão simples se não oferecer resistência. (idem: 54)

Tal como ficou sublinhado nas palavras do viajante-textual, a intimidade da página do diário permite-lhe realizar o balanço da viagem real e ainda o das outras deslocações no plano espaciotemporal do seu universo mental.

Deste modo, o Eu empreende uma viagem sensorial numa atitude de desdobramento, revendo-se em dimensões outras, criando um jogo de espelhos numa existência extracorpórea: “*Vejo-me e aos meus erros, as armadilhas que eu próprio engendro e como tudo pode ser tão simples e não oferecer resistência.*” (ibidem)

Na verdade, o adjetivo “íntimo” confere ao texto a marca de uma experiência interiorizada, como observa Michel Onfray:

Viajar conduz inexoravelmente à subjectividade. Despedaçada, fragmentada, dispersa ou compacta, num só bloco, acabamos sempre por encontrar-nos face a nós próprios, como diante de um espelho que nos convida a fazer o balanço do nosso trajecto socrático: o que aprendi sobre mim? A que conclusões cheguei durante a viagem? (Onfray 2009: 88)

No entanto, a introspecção a que conduz a viagem física repercute-se também no encaixe da micronarrativa fragmentária “Foi uma vez na América”, uma digressão pela terra do *Peter Pan*, (Salazar 2007: 193-197) cuja grafia em itálico remete para a presença de traços marcadamente diarísticos.

Com efeito, estes manifestam-se pela existência de uma intermitência enunciativa nos relatos, na datação dos acontecimentos a abrir o texto e ao longo do mesmo, como podemos notar nos seguintes exemplos: “(...) 12 de Setembro de 2004, às seis e um quarto da tarde” (*idem*: 193); “(...) pintar o Sete em Setembro” (*idem*: 196); “Sábado (dia 14) subi a um plátano (...)” (*ibidem*), e também pela voz do narrador a produzir a refiguração do espaço físico numa interessante autorreflexividade ficcional, sugerida, quer pelas figuras retratadas quer pela descrição marcadamente hipotípica estribada na enumeração dos elementos cénicos que integram o lugar visitado e a sua transfiguração no espaço mental do narrador:

Fragmentos da estada pastoral.

No ar:

Lagartos irisados, aves canoras, gaios, condores...

Na terra:

Alpendres, cadeiras de baloiço, lareiras, trilhos, quintas, cavalos, velhos álamos de troncos retorcidos, bétulas, ancoradouros, faróis e faroleiros...

Na cabeça:

*pôr do Sol em Menemsha, concursos de pesca em Dutcher Dock, sapos coaxantes, cegonhas tresmalhadas pousadas na beira dos lagos e lagoas e à beira da estrada, gansos em comício, escola de voo de flamingos, extensão de campos bravios e de rochedos, ilha flutuante sobre matagal e rochas, lago coroado por canaviais, velhos e cães inseparáveis (cães existenciais?), água do mar que termina à entrada da porta de casa (de todas as casas), copas de abetos (tonalidades: verde-prateado e vermelho-ferrugem), via-férrea estreita e pequena locomotiva polida, vento agradável que sopra da ravina de Oak Bluffs e tufões na ponta de Aguinah (...) (*idem*: 194-195)*

Pelo trecho citado, fácil é constatar a presença de um estilo mais espontâneo e torrencial de dissecar a realidade observada, criando, por um lado, o *efeito de real* do relato circunstanciado pelas suas referências ao espaço físico e social e, por outro lado, a representação da viagem a esse outro nível de um país narrado como experiência única do eu-textual, formatada na modulação diarística.

No que concerne a obra *Baía dos Tigres* (2005) de Pedro Rosa Mendes também se revela a presença do diário aos níveis intra e intertextual, pois surge não apenas na qualidade de texto citado e/ou evocado como também, assumindo a função de meta-narrativa legitimadora da viagem realmente acontecida e do excursus histórico do narrador.

Portanto, impõe-se desde logo notar que não estamos perante relatos expressamente autobiográficos, dando conta de episódios marcantes na experiência do eu-textual num cenário marcado pelos despojos da guerra, mas, sim, perante a narração ficcionada de histórias de figuras com que se cruza no espaço e no tempo, servindo uma intenção de crítica às políticas de descolonização ocidental que deixaram um rasto de morte.

Se o fundo de referências ficcionais começa por estar associado à viagem real num plano privado, ou seja, o do viajante-textual, logo se mistura com a factualidade das paisagens humanas, como no capítulo “Lubumbashi, 21.8.97” (*idem*: 161-164), em que acolhe a formatação diarística para denunciar, na primeira pessoa, um continente estilhaçado, dominado pelo fantasma da guerra e mergulhado no caos das políticas territoriais:

Notável: reina a ordem no caos do Congo. O único assédio até agora foi o túnel de formalidades na fronteira: duas passagens na *santé*, onde os enfermeiros dão voltas aos cartões de vacinas como se fossem notas falsas, e uma pequena irritação (minha) porque o visto zairense que me deram em Luanda era falso. Paguei cem dólares por ele e desembolsei mais 60 por outro ... (*idem*: 161)

Pela leitura do excerto conseguimos imaginar a irritação do sujeito de enunciação perante um constrangimento acontecido no trajeto, ressaltando as dificuldades da sua travessia através da denúncia da corrupção nas fronteiras e também o tom confessional típico desta tipologia textual.

Ora, esta tonalidade diarística prossegue até ao final do capítulo, dando conta do movimento do narrador na mira de um encontro consigo mesmo ou com o Outro, não podendo deixar de ser relevante o seu cruzamento com o português, Fernandes (*idem*: 162-163), também ele um deslocado e que passa a centralizar a narração:

Um clássico africano:

Jovem branco, solteiro, cheio de futuro na guelra, chega do Puto nos anos 50 – na linha de Benguela – para trabalhar num comércio; antes tinha dado aulas em Angola, no colégio S. João de Brito, que era da Companhia Agrícola de Angola, na Boa-Entrada, Gabela. Em Angola foi professor ou, como ele diz, «comecei a contar grão de milho, se quiser. E galões de gasolina. E parafusos» nos armazéns gerais dos Serviços Indígenas da Companhia. Em Elizabethville encontrou «o melhor hospital da África Austral», Muchengue, e também diz que «o racismo aqui era acentuado, os negros não podiam ir a lado nenhum, nos lugares públicos só entravam os que tinham carta cívica, que eram muito poucos».” (*idem*: 162)

Para lá da incidência de teor biográfico aqui corporizada em diário de viagem, note-se a presença de uma forte circunstancialidade, pressentida na especificação de lugares e datas, a que o narrador atribui enorme relevo, construindo uma narrativa mediante diferentes vozes, perspectivas e discursos como se pode verificar ao longo do capítulo.

De modo semelhante, surge o capítulo “Lobito, 14.6.97” (*idem*: 197-200), em que o molde diarístico assume a função de crítica acérrima às condições intransitáveis da estrada do Lobito e à falta de qualidade dos meios de transporte, resultado das políticas governamentais da Angola pós-colonial. Destaca-se, sobretudo, a radiografia de um território destruído pela guerra, retratando um povo desencantado: “– Angola não vale a pena, pá! Com o dinheiro que Angola tem, já podiam arranjar as estradas.” (*idem*: 199).

Em termos de intertextualidade na obra, o diário dos escravos Pedro João Baptista e Anastácio Francisco, autores da primeira travessia de Angola a Moçambique a pé (*idem*: 201-205), emerge como elemento documental, servindo propósitos de verificação histórica, num terreno textual que se pauta pelo hibridismo discursivo. Neste quadro, a citação de passagens do aludido diário serve, simultaneamente, o propósito do diálogo intertextual, bem como de pretexto/pré-texto para a construção ficcional consubstanciada numa tripla função da travessia do narrador: a territorial, a textual e a histórica.

De facto, trata-se da convocação de fragmentos do diário de viagem dos dois pombeiros “(...) que chegaram antes de todos os exploradores europeus de nome gordo

que muitas vezes, na segunda metade do século XIX, aproveitaram, ignoraram ou, entre alguns incorrigíveis, desprezaram o seu saboroso diário de viagem.” (*idem*: 201-202), o qual se constitui como o exemplo de um momento seminal de reconstituição histórica, de notação lendária ou até de um certo realismo mágico¹⁵⁰, imprimindo ao relato citado uma grande vivacidade¹⁵¹.

Na realidade, ao transcrever excertos do mesmo, o narrador não só convoca as marcas diarísticas num corpo narrativo fragmentário, como também realiza o superior intuito de validação, daquela que é considerada a deslocação primordial, realizada pelos míticos pombeiros, questionando também o discurso histórico vigente:

Pedro João Baptista escreveu um diário para o conhecimento europeu da África Central, em cada dia mesmo em que ele acrescentava dados à «derrota», funcionou como a invenção de uma geografia pela palavra. De nada importa que, para a gramática e para a ciência (nos seus cânones oitocentistas), essa palavra fosse inexacta. Ela teve a mesma força das «canções» íntimas dos aborígenes australianos, cujo território é inventado no acto mesmo de o cantar. As pistas, as pedras, os rios, o deserto, os lagartos e os espíritos antepassados sempre lá estiveram, mas apenas (re)nasceram como o lugar quando foram falados.

Sendo o primeiro que entrou e saiu para contar, Pedro João Baptista teve o mais invejável dos privilégios do viajante: a virgindade primordial do olhar. Para ele, como para os aborígenes que desfiavam de memória linhas que cruzam o vazio aparente da Austrália, houve uma verdade superlativa: no mapa pessoal do estrangeiro – esse que aqui

¹⁵⁰ A expressão “realismo mágico” é aqui utilizada numa evocação da corrente literária que emergiu no início do século XX pela mão de autores latino-americanos como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, entre outros, retratando o imaginário popular efabulado nas suas obras através de narrativas/gestas de pendor fantástico que se harmoniza com o quotidiano das personagens.

¹⁵¹ A este propósito afirma o narrador: “Foi escrito há quase 200 anos: Baptista realizou, com o companheiro Anastácio Francisco, uma das travessias africanas mais injustamente esquecidas, já que foi das mais notáveis. Dois escravos semi-iletrados foram os primeiros a ligar Angola e Moçambique por terra – e a pé.” (*idem*: 201) e observa ainda, em nota de rodapé: “Capelo e Ivens, na sua imorredoura «De Angola à Contracosta», referem-se a Honorato da Costa como o «iniciador atrevido desta empresa simpática» – a travessia – e dos pombeiros escrevem que «os homens em semelhante serviço empregados não eram de molde a poder garantir-lhe o mais singelo valor científico». A dupla de exploradores conjectura sobre as «peripécias» que, no seu conhecimento, «ficaram no escuro pela falta de instrução dos protagonistas (...)» e em que não menor número deviam ser as noções de interesse, que a ciência afinal não pode aproveitar.” (*idem*: 202)

está em causa –, antes de ele o contar não havia território; havia notícias dele. Por isso mesmo a chegada é, ao mesmo tempo, uma criação (o lugar surge), um mapeamento (recebe uma coordenada) e uma arqueologia (porque tudo o que está supõe ou desvenda tudo o que esteve). No limite, como acontece com as «linhas aborígenes», o viajante é apenas o seu relato, identifica-se com ele porque dele extrai a própria identidade; não existe fora do mapa; viajante e mapa são uma e a mesma entidade. (*idem*: 203)

Pela passagem transcrita depreendemos que o diário surge como texto catalisador de reflexões de diversa índole, assumindo, entre outros, matizes metalinguísticos¹⁵², transtextuais¹⁵³, metatextuais¹⁵⁴, imagológicos¹⁵⁵, socio-históricos¹⁵⁶, antropológicos¹⁵⁷, viáticos¹⁵⁸, épicos¹⁵⁹ e ainda de crítica à política eurocêntrica de colonização¹⁶⁰, que, de resto, perpassam em toda a obra.

Além de traduzir a já referida intenção legitimadora da travessia, o diário dos dois escravos impõe-se como um exemplo de uma vaga escrita étnica cuja voz se fez ouvir através do viajante-textual, ao cruzar-se com esse outro imaginário simbólico corporizado

¹⁵² Cf. Mendes: “Estamos aqui a falar o dialecto do PAM. Eu falo o dialecto do PA-A-am! Quero comida o pula dá.” (2005:57). São ainda de realçar os exemplos das pp. 65-69, entre outros.

¹⁵³ Cf. Mendes: “Joaquim não é apenas um inventor-filólogo. Há anos que escreve dois livros. «O primeiro e o último» resultou de uma agonia: ver o mundo estragado de conflitos, «principalmente no seio da família». Joaquim procurou dentro de si uma doutrina conciliatória que pudesse resolver cada conflito na raiz. Depois de três anos esse catecismo do entendimento surgiu com o nome de o «O Termo Vago» terá no mínimo 500 páginas, incluindo versos, profecias, conselhos e uma história filosófica da existência actual da vida e da sua continuidade.” (2005: 67)

¹⁵⁴ Sobre estes aspetos, note-se a seguinte observação do narrador-comentador-crítico em pleno ato de metatextualidade: “Escrevia com os pés mas olhava com génio. Nada lhe escapava, como prova a descrição de Tete: desde as confusões resultantes do exílio da corte do Brasil por causa de «grande Bonaparte» até à «desunião que na dita Villa há de huns com os outros», apesar de formalmente confuso. O pombeiro inventou uma gramática anárquica, onde o discurso directo irrompe sem aviso e os verbos não têm isso de conjugação, onde a pontuação tem a irregularidade do fôlego e expressões eruditas convivem com um léxico existente em nenhum dicionário. Os conceitos científicos não estão lá – os pontos cardeais não existem mas é uma evidência que Leste se diz «andar com o sol na cara». O rigor da descrição é tal que foi fácil identificar os locais e acidentes por onde passou o pombeiro. Além disso, o caos metódico de Baptista produz registos paralelos, não raro divergentes, com resultados que, antes de tempo, poderíamos chamar de surrealistas.” (*idem*: 204)

¹⁵⁵ Cf. Mendes: “Elvis usava um gorro de lã, com uma borla cor-de-rosa e um bordado a dizer «Alexandra». Estava com um amigo, Chiquinho. São a imagem da Angola que empreende por onde pode.” (2005: 58)

¹⁵⁶ Entre outros e variados exemplos que atravessam a obra, Cf. Mendes (2005: 43-45).

¹⁵⁷ Cf. Mendes: “O «rei Cazembe é um preto muito retinto e rapagão barba razarena, olhos vermelhos, muito conversário com brancos negociantes, que na sua corte vêm negociar». Este é o parecer de Pedro João Baptista.” (2005: 201)

¹⁵⁸ Cf. Mendes (2005: 201-202).

¹⁵⁹ Cf. Mendes (2005: 203).

¹⁶⁰ Cf. Mendes (2005: 29-34), entre outros exemplos, igualmente ilustrativos.

numa viagem ímpar: a do Outro que se reencontra consigo próprio numa espécie de gesta ontológica e identitária:

A canção de Pedro João Baptista oferece um narrador bizarro – uma «raridade de qualidade», diria ele –: o pombeiro é duplamente estrangeiro. É-o para os portugueses que o têm por escravo da mesma forma que para os africanos desconfiados e conscientes da aculturação branca. Mandam Baptista ver o Outro e ele vai, vendo um Outro diferente de qualquer outro visto pelos exploradores europeus. O Outro de Baptista pode ser estranho, inimigo ou misterioso mas não é exótico; é irmão e vive num berço familiar (...). (*ibidem*)

É curioso sublinhar o estatuto de duplicidade e/ou ambiguidade do pombeiro¹⁶¹ na sua deslocação num território geográfico e cultural onde dialogam entidades representativas de realidades identitárias diferentes: a do colonizador, a do escravo colonizado e a do Outro, desconhecido de ambos. Dito de outro modo: Pedro João Baptista representa a ambivalência entre dois mundos – o mundo do colonizador e o mundo do colonizado – e, não pertencendo a nenhum deles, a sua identidade vai-se diluindo na assunção da sua dupla origem, aqui simbolizada pela figura do morcego: “ – «Morcego.» Este desenho conta a solidão dos desta espécie: o morcego foi expulso pelos pássaros porque tem dentes em vez de penas e foi expulso pelos ratos por ter asas.” (*idem*: 204)

Nesta perspetiva, o registo desta experiência única fixada num texto também ele marcado pelo hibridismo da palavra, manifesta-se como um fator revelador do cariz compósito de uma narrativa que atravessa outra narrativa – a dos dois pombeiros.

¹⁶¹ Note-se como o narrador, desde logo, se refere ao estatuto de hibridismo destas figuras ao caracterizá-las sob o ponto de vista étnico: “Os pombeiros, normalmente mestiços ou negros, representavam interesses comerciais em zonas do sertão angolano onde os brancos não podiam chegar.” (*idem*: 201) Sobre a questão da miscigenação, no ensaio “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, escreve Boaventura Sousa Santos: “A porosidade de fronteiras entre Próspero e Caliban atingiu a sua expressão identitária máxima na figura do mulato e da mulata. A ambivalência das representações a seu respeito é bem elucidativa da natureza de um pacto colonial tão aberto quanto desprovido de garantias. Ora vistos como seres degradados geneticamente, expressão viva de uma traição a Caliban, ora vistos como seres superiores, combinando o que de melhor havia em Próspero e em Caliban, os mulatos foram, ao longo dos séculos, uma mercadoria simbólica cuja cotação variou com as vicissitudes dos pactos e das lutas coloniais.” (Santos 2001: 61)

Importa ainda salientar que este diário de viagem representa a recuperação das memórias no plano do privado, sobretudo do tempo da escravidão, revelando figuras quase míticas numa atitude reivindicativa da primazia dos direitos de descoberta/travessia de um território que sempre lhes pertenceu, conferindo ao relato um interessante travo épico num acorde polifónico. Por outras palavras, o diário de Pedro João resgata o seu lugar na história ao cruzar-se com viagem do narrador. Efetivamente, nesta sobreposição viática e textual são várias as vozes que ecoam nas narrativas em univocidade com o sujeito de enunciação.

Também no caso de *Onde os Rios têm Marés* (2008) de Ana Isabel Mineiro, o diário brota como uma prática de escrita num quadro enunciativo de um relato fragmentado, assumindo uma feição intratextual e metatextual na economia da narrativa viática: “A noite caiu quando escrevia o diário debaixo do pátio das nogueiras, sentada no charpoy.” (Mineiro 2008: 54) Note-se aqui, a dupla função do texto diarístico: a confessional do Eu em deslocação territorial/ontológica/textual e a de representar a figura da mulher ocidental escritora-viajante numa viagem solitária pelo Norte do Paquistão e Estrada do Karakorum.

É desde logo curiosa a similitude de processos com *Viagens Sentimentais* de Tiago Salazar, no sentido em que o diário surge igualmente associado ao *trekking* e a uma topografia afetiva que se traduz no lugar do (re)encontro com o Eu através da ascense: a montanha.

Todavia, em Ana Isabel Mineiro o referido espaço imbui-se de uma dimensão mística e imagológica, propiciando a autognose pela deslocação territorial e a representação do Outro estrangeiro no texto de viagem¹⁶². De resto, a fragmentariedade que se pressente na construção narratológica da obra, deixa transparecer alguns traços da

¹⁶² Cf. Mineiro: “Trekking, dia um. Acordei cerca das três da manhã, com o chamamento para as mesquitas. Não sei quantas seriam, mas em proporção com o tamanho da aldeia, deu-me a impressão que cada casa teria sua pequena mesquita... a população de Askole é xiita, tal como a maioria dos *baltis* mas a profusão de mulheres «à vista» e a trabalhar, de trancinhas, boinas vermelhas bordadas e sorriso aberto, não lembra nem de longe nem de perto o Irão.” (2008: 82) Ou ainda nesta passagem, na qual, é representado o espaço social: “Mas debaixo de chuva e atascada em lama, a paisagem e a aldeia tinham um aspecto desolador: uma névoa branca tapava o horizonte e as ruas estavam transformadas num pântano onde patanhavam galinhas, cabras e crianças enlameadas, embrulhadas em panos e cobertores, algumas com bebés desnorreados pendurados nas costas, todos de olhos arregalados para nós. Grupos de homens agachados, junto às três ou quatro lojas da aldeia, pareciam esperar por trabalho como carregadores.” (*idem*: 120-121)

modulação diarística¹⁶³ como a intermitência narrativa e uma especificidade temporal, com destaque para o capítulo IV “O Gato das Botas” (*idem*: 77-125), abarcando treze dias de *trekking*: “Não só pelo K2 ou outros dos três «oito mil» do Baltistão, mas também pelo gigantesco glaciar Baltoro ou por uma das centenas de picos de seis e de sete mil metros que atraem montanhistas e caminhantes de todo o mundo.” (*idem*: 78)

Apesar desta tipologia textual habitualmente se enunciar na voz do narrador autodiegético, na obra em análise, o diário de viagem surge cunhado em várias modulações enunciativas, o que de resto se passa na totalidade da mesma, remetendo para a fragmentação do Eu.

O facto de se tratar de uma deslocação em grupo, proporcionou um relato expresso na primeira pessoa gramatical do singular e do plural, ora evidenciando uma tendência para a centralidade da narradora num matiz intimista¹⁶⁴ ora revelando uma estreita cumplicidade entre esta, os seus companheiros de viagem e o leitor. Se nalguns pormenores ergue-se uma narradora extasiada pela contemplação de uma paisagem telúrica, eivada de um certo sublime histórico¹⁶⁵, outras situações há em que o eu-textual cede a vez a vozes outras, como no exemplo do guia Dodstar:

O Dodstar pensou que eu estava zangada e veio atrás de mim.

– Sabes, em Hunza os homens e as mulheres dançam juntos.

– Juntos como?

¹⁶³ A estrutura interna da obra obedece a uma linearidade viática pelo espaço revisitado e integra oito capítulos: “Estrada Fora” (Mineiro 2008: 13-34); “A importância de se chamar Kalash” (*idem*: 35-61); “Estrada Fora II” (*idem*: 62-76); “O Gato das Botas”; (*idem*: 77-125); “Kafka na Fronteira” (126-137); “Da Lagoa Azul a Kasgar” (*idem*: 138-161); “Kafka na Fronteira II” (162-167); “O Xangri La dos Damascos” (*idem*: 168-188), seguido por Apêndice (*idem*: 189-190) e Índice Remissivo (*idem*: 191-194).

¹⁶⁴ Cf. Mineiro: “O meu pé direito tinha deixado de dar notícias desde Chitral, altura em que enfiei uns chinelos de dedo. Mas tinha chegado a hora da verdade: calcei umas meias de algodão bem justas ao pé e depois um segundo par, como costume fazer para ficar mais confortável nas botas de trekking. As segundas meias tinham o desenho animador de um gato sorridente que, uma vez metido dentro das botas, ficava com a cabeça de fora sempre a sorrir.” (2008: 77)

¹⁶⁵ Cf. Mineiro: “Dia sete, de manhã cedo, pé ante pé, subir o que parece ser dunas de gelo para descer do outro lado, ao encontro de crevasses e lagos de cores misteriosas. Se no deserto escorregamos na areia fina e cada passo se desmultiplica em vários, aqui escorregamos no gelo e nas pedras que o cobrem e os passos são pequenos e calculados, com o pé bem apoiado no chão. (...) Aqui, as montanhas não são apenas pedras duras cobertas de neve – são forças vivas, energias em movimento que estremecem e se sacodem em derrocadas e avalanches, estalando e rugindo com uma intensidade e frequência espantosa. É sobre este universo instável que vamos caminhando, pisando o manto de gelo do imponente K2.” (*idem*: 105-107)

- Um grupo de homens e outro de mulheres.
- Na nossa terra as mulheres podem ver os homens dançar ao longe, de cima de um telhado, ou assim ... mas os homens não podem ver as mulheres. Em Chilas é que não podem ver danças uns dos outros. Mas na Europa é normal, não é? (*idem*: 93)

Realmente, ao cabo dos treze dias registados, encerra-se o ciclo do relato do *trekking* sob o formato diarístico, desta vez com a narração circunstanciada do percurso descendente do *trekking* com o regresso a Skardu, cumprindo o ciclo viático: partida-viagem-regresso, ao mesmo tempo em que dá início a um novo ciclo com destino a Gilgit (*idem*: 119-125).

Para além deste exemplo, existem outras referências ao diário de viagem, ao longo do livro, como sinal de hábito de escrita de um autor empírico que se deixa confundir com a voz enunciativa do relato, abrindo um espaço de in(ex)clusão narrativa onde convergem o Eu que escreve e o Eu que narra: “Estive horas ao frio na fronteira e já podia ter tomado um banho quentinho e estar a escrever o meu diário metida numa cama quentinha.” (*idem*:135) Noutros momentos surge tão-só como recurso ou instrumento de consulta da passagem do tempo: “Abri o meu diário e contei os dias no pequeno calendário que levo sempre comigo.” (*idem*: 146)

Muito em síntese, embora, a modulação diarística enforme, particularmente, o capítulo IV de *Onde os Rios têm Marés*, adquire aqui uma certa dimensão épica, no sentido de reafirmação da intrepidez da viajante-textual ao desbravar um terreno árduo e inóspito num ato de contemplação da natureza inefável, de descoberta ontológica e da alteridade, num contexto enunciativo de relato fragmentado de uma cartografia afetiva que se enreda subtilmente na teia viática, criando efeitos de hibridez de registos.

Já no contexto de *Caderno Afegão. Um Diário de Viagem* (2009) de Alexandra Lucas Coelho, é de notar que se trata do caso mais consistente e paradigmático da tipologia diarística do *corpus* em exame, pelo facto de se estruturar externa e internamente, em torno da experiência interiorizada de uma viagem ao Afeganistão em pleno cenário de guerra.

Não por acaso, a sobredita obra corporiza uma escrita fragmentária não linear, marcada por uma narração intercalada em que o registo diário dos acontecimentos alterna

com a ocorrência dos mesmos, ainda que cumprindo uma sintaxe cronológica sequenciada, como, de resto, ressumbra do vocábulo “caderno”, aqui a remeter para o cariz de apontamentos esparsos.

É, justamente, da palavra “Caderno” que transbordam interferências discursivas de um sujeito viático cindido entre a experiência da viagem e a da escrita da mesma, num estado de complexa fragmentação no espaço estilhaçado pela guerra.

Aliás, o livro está repleto de intermitências, apresentando uma descontinuidade textual assinalada pela presença de sinais gráficos, que, por sua vez, travejam a natureza fragmentária do relato, donde se ergue uma escrita composta por notas soltas de viagem que se vão alinhavando no corpo textual, dentro de cada capítulo, referenciado com a data ou até mesmo com a indicação de curtos segmentos inscritos com a notação das horas e minutos, expressando assim um ritmo entrecortado e sincopado (Coelho 2009: 289-291), como observa José Romera Castillo,

La escritura diarística, en contraposición a las autobiografías y las memorias, tiene condicionada su estructura por la marca del cotidiano discurrir del tiempo: la fragmentariedad del día a día, expuesta en breve apuntes, ligados al cercano presente (ya pasado), que sintetizan vivencias, reflexiones, obersaciones, pensamientos, apuntes de cosas múltiples. De ahí que los datos, por estar más cercanos en la memoria, sean más frescos, directos y fieles que en las otras tipologías de escritura. (...)

El diário es, pues, una escritura fragmentaria en la que se plasma, día a día, las anotaciones del quehacer cotidiano. (Castillo 2006: 110)

Se nos concentrarmos no “Prefácio” à obra em análise, da autoria do jornalista Carlos Vaz Marques, verificamos que este realça o poder vivificador da deslocação física e textual da autora a um território nunca antes visitado pelo leitor comum, mas que lhe permite imaginá-lo, através da viagem pela sua escrita¹⁶⁶, como nota:

¹⁶⁶ A este propósito, a citação seguinte, não poderia ser mais sugestiva em termos da náusea levada ao paroxismo pela viajante-textual na sua deslocação pela cidade: “(...) as colinas transbordam, por entre um ar cada vez mais amarelo, mais enevoento, carregado com o dióxido de carbono dos maus tubos de escape e de lixo, urina e fezes nas ruas. (...) Mas uma das razões porque pode ser arriscado andar a pé é pisar um

Vamos com ela aos jardins de Babur. Descobrimos com ela – num país masculino, onde até na morgue há frigoríficos distintos para os cadáveres de homens e mulheres – a herança da extraordinária rainha Gowar Shad. Mergulhamos o olhar no azul intenso de Band-e-Amir, um milagre atribuído a Ali, primo e genro do Profeta, que continua a proporcionar a quem o visita os bens mais escassos num país em guerra: tranquilidade e alegria. (...)

O facto de Alexandra Lucas Coelho escrever tão bem faz o resto. É o meio de transporte em que viajamos para um lugar aonde, é quase certo, nunca iríamos de outro modo.” (Marques *apud*, Coelho 2009:7)

Na realidade, na sua deslocação pela escrita, a viajante-textual utiliza o diário como registo intimista do seu próprio olhar sobre um lugar periclitante e em decadência, pondo a nu um panorama surreal num acumular de sensações que vai partilhando com o leitor, como, entre outros, no exemplo da presença das rosas em Cabul: “Cá está o pátio, com roupa estendida, e a terra, com rosas, como sempre. Esse é outro dos cheiros de Cabul.” (Coelho 2009: 49), [e]m que perpassa um travo poético na evocação deste elemento simbólico como uma réstia de esperança num ambiente disfórico.

Concentrando-se sobretudo à volta de Cabul, o modo como o diário viático arranca, logo no primeiro capítulo (*idem*: 13-16), leva de imediato a constatar a construção encadeada do registo de cerca de um mês de deslocações da narradora por entre as maiores cidades do país, entre outras: Herat, Jalalabad, Kandahar, Mazar-i-Sharif, Bagram e Bamiyan, com regresso a Cabul. Daqui resulta uma obra estruturada em doze capítulos, obedecendo a uma organização espaciotemporal específica na alusão a datas e aos lugares visitados. Por conseguinte, impõe-se uma breve descrição da arrumação do diário de viagem, no sentido de realçar a sua natureza fragmentária e intermitente, justificando uma experiência individualizada da narradora.

Assim, *Caderno Afegão. Um Diário de Viagem* surge como um conjunto de registos diários, devidamente datados e cartografados, organizados de acordo com os

dos canais de esgoto a céu aberto que existem entre a rua e o passeio em quase todas as ruas. O que se vê lá dentro está à altura do que cheira, e esse é um dos cheiros de Cabul.” (Coelho 2009: 27)

seguintes locais: “Dubai – Cabul” 31 de Maio (Coelho 2009:13-16); “Cabul” 1-5 de Junho” (*idem*: 17-79); “Cabul – Herat” 6-7 de Junho (*idem*: 81-101); “Herat – Cabul” 8-12 de Junho (*idem*: 103-149); “Cabul – Jalalabad 13 de Junho (1 dia), (*idem*: 151-173); “Jalalabad – Cabul” 14 de Junho (*idem*: 173-177) (1 dia); “Cabul” 15 de Junho (*idem*: 179-189); “Kandahar Noite de 16 para 17 de Junho” (início de registo às 2h30) e dia 18 de Junho (*idem*: 191-229); “Kandahar – Cabul 19 de Junho” (*idem*: 231-236); “Cabul” 20 de Junho (*idem*: 237-250), abarcando três dias, de 20 de Junho a 23: 21 de Junho (*idem*: 251-255), 22 de Junho (*idem*: 256-267) e 23 de Junho (*idem*: 268-275); “Cabul – Mazr- I-Sharif” dia 24 de Junho (*idem*: 277-288); “Mazr-I-Sharif – Bagram – Cabul” dia 25 de Junho (*idem*: 289-292); “Cabul – Bamiyan” dia 26 de Junho (*idem*, 293-305); “Bamiyan – Ban-E-Amir – Bamiyan” dia 27 de Junho (*idem*: 307-318); “Bamiyan – Cabul” dia 28 de Junho (*idem*: 319-324) e, por fim, “Cabul” dia 29 de Junho (*idem*: 325-326).

A culminar esta nota estruturante da obra em exame, é de sublinhar que todos os relatos seguem uma cronologia linear com início a 31 de maio de 2008 e termo a 29 de junho, conduzidos por uma voz narrativa que vai dando expressão a vozes outras, ora de figuras com que se cruza ora de autores cujos textos vai convocando, pondo em evidência a sua biblioteca mental, num jogo de efeitos intertextuais¹⁶⁷ de que nos ocuparemos no capítulo IV desta investigação.

Não pode, todavia, deixar de ser relevante em termos discursivos que o formato diarístico alberga modalidades textuais de diversa índole numa instauração híbrida onde cabem a reflexão, o comentário, as digressões pelos universos histórico, literário, social, político, a descrição do espaço físico e social, entre outros, dando voz a confidências do “Eu” em situações diversas, como esta de perigo iminente:

¹⁶⁷ Cf. nota de rodapé (*idem*: 68) onde é feita a alusão a Robert Byron em *The Road to Oxiana* (1937) e a Bruce Chatwin, a propósito de um excuro histórico sobre a figura de Zahiruddin Muhammad Babur poeta, imperador, inventor de jardins e autor da primeira autobiografia da literatura islâmica, *Baburnama* (*idem*: 64-65). É justamente esse impulso de dialogar com obras outras como, por exemplo, Robert Byron em *The Road to Oxiana* (1937) ou ainda de Bruce Chatwin no livro *What am I doing here* (1988) (*idem*: 68-69) que perpassa na obra.

2h30

O céu treme. Trânsito de aviões, talvez explosões, ao longe. Cães a ladrar, carros na estrada mesmo por trás da minha cama, e mais um avião lá em cima. Não sei o que está a acontecer. Não sei em quem confiar. Ninguém diz quem é, nem o que faz. O que estou aqui a fazer? É como se o céu a todo o momento fosse explodir. (*idem*: 191)

Ou ainda, traduzindo o mal-estar do eu-textual perante contratempos provocados pelo caos dos voos (*idem*: 289-291), como se pode notar na expressividade das suas palavras: “O QUE É QUE ESTOU AQUI A FAZER? Boa pergunta, concordo. Explico que não tenho *travelling orders* porque devia ter voado num avião que saiu duas horas mais cedo, e aliás NÃO QUERO ESTAR AQUI.” (*idem*: 290) Reconheça-se de antemão nestas palavras da narradora, esse impulso de dialogar com autores outros como Bruce Chatwin em *What am I doing here* (1988), num cruzamento de vozes e de citações textuais a ecoar a passagem do escritor-viajante pelo Afeganistão em 1970 (*idem*: 71)¹⁶⁸.

Importa, porém, notar que o termo confessionalismo¹⁶⁹ é aqui utilizado no sentido que lhe é atribuído por Fernanda Irene Fonseca, ao problematizar a noção de *falsidade* na escrita diarística como sendo um ato de construção autoral, já que “ (...) o tema de um diário é sempre, antes de tudo o mais, o seu autor, ou melhor a criação de uma imagem que o *eu* enunciador quer deixar de si próprio num género de escrita em que o leitor é envolvido num pacto – «o pacto autobiográfico» – que estabelece uma identidade entre o autor, o narrador e a personagem que a própria escrita cria.” (Fonseca 2008: 11)

Logo, se atendermos ao facto de que a escrita diarística se inscreve num *pacte autobiographique*¹⁷⁰, verificamos que a aludida marca confessional emerge aqui imbuída

¹⁶⁸ Veja-se a inclusão da figura de Bruce Chatwin: “O próprio Chatwin termina o seu *Lamento pelo Afeganistão* invocando as coisas afegãs de que gostava, e entre elas há esta: «Não mais leremos as memórias de Babur no seu jardim em Istalif e veremos o velho cego a farejar o seu caminho entre roseiras.»” (*idem*: 71)

¹⁶⁹ Na base desta afirmação, está o artigo “Tempo de mudança: análise de um diário inédito (1944-1949) de Vergílio Ferreira” in *O Fascínio da Linguagem, Actas do Colóquio de homenagem a Fernanda Irene Fonseca* (2008).

¹⁷⁰ Cf. Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*: “Le «pacte autobiographique», tel que je l’ai défini, suppose une intention de communication, immédiate ou différée. Mais si l’on écrit seulement pour soi, l’expression a-t-elle un sens? Un journal est-il régi par un «pacte»? La réponse est oui,

de uma tonalidade de fingimento poético, já que a escrita diarística não se reduz a um mero relato superficial e simplista das experiências vividas e/ou (re)criadas por essa identidade triádica.

Ora, é justamente a esse nível do confessionalismo e monólogo interior que a obra em apreço assume a função de catarse, espelhando uma teia complexa de emoções contraditórias de uma viajante-textual confrontada com um contexto bélico ameaçador e asfixiante como no caso, entre outros, da labiríntica Cabul (Coelho 2009: 13-19)¹⁷¹.

Pode inferir-se daqui a dupla vertente do diário: a de confessionalismo do sujeito de enunciação e a do estabelecimento de um protocolo de cumplicidade com o leitor numa viagem perigosa e solitária a um país onde a mulher é olhada com displicência (*idem*: 32), mas também onde subsiste uma minoria resistente ao poder masculino como no caso de Fauzia Kufi, uma das deputadas afegãs (*idem*: 27) que elege a narradora como confidente. Deste modo, a singularidade dessa versão de confiança no feminino reside no facto de se cruzarem duas perspectivas de uma mesma realidade: a afegã e a ocidental sob a direção muito particular da escrita a duas vozes filtrada pelo eu enunciador.

Posto isto, para além de permitir ao leitor a descoberta de um país agónico e decadente num quadro de desolação¹⁷², a função do diário de viagem em *Caderno Afegão*. *Um Diário de Viagem* é também a de dar voz e visibilidade à mulher, contribuindo para a instauração de um pequeno grupo que se exprime nos mais variados planos da sociedade, debatendo-se pela legitimação dos direitos femininos. A este nível, o diário ultrapassa o seu cariz confidencial, assumindo aqui um papel de denúncia do ostracismo sociocultural e religioso falocêntrico imposto à mulher afegã, vítima da

même si ce pacte reste implicite. Car tout journal a un destinataire, ne serait-ce que soi-même plus tard.” (Lejeune 2005: 27)

¹⁷¹ Paralelamente, a um outro nível de uma experiência narrada, pelo facto de enformar outras tipologias textuais, *Caderno Afegão* faz jus à dimensão lendária e histórica do *moleskine* utilizado por uma vaga de escritores-viajantes como Bruce Chatwin, Ernest Hemingway, entre outros nomes incontornáveis de uma elite de intelectuais do *mainstream* artístico, pela sua característica de espontaneidade no registo circunstanciado de histórias, notas de viagem e/outras, funcionando como laboratório do pensamento.

¹⁷² Note-se, a propósito, o exemplo do cenário de destruição da cidade de Kandahar: “O chão treme à passagem de uma coluna de tanques canadianos. Durante toda a noite foi o céu que pareceu tremer, num incessante movimento aéreo, rasando a cidade. Por trás do soldado Mahamud há entulho, restos de cimento e tijolos, pavimento partido, paus. Andando um pouco mais, entra-se no terreiro junto à estrada principal da prisão. O portão e parte do muro foram pelos ares. Há carcaças de carros e edifícios esventrados. As precárias lojas de estrada ficaram desfeitas. E as explosões chegaram ao outro lado da rua, onde várias lojas foram parcialmente destruídas.” (Coelho 2009: 193)

discriminação, como testemunha a narradora: “Os jovens são o futuro e são, em regra os homens. Não chegam a dez as raparigas a um cantinho do auditório, todas embrulhadas em lenços que lhes deixam apenas os olhos à mostra.” (*idem*: 162)

Então, a preocupação de ouvir as vozes das minorias está também presente na obra, contrariando uma tendência masculina para a publicação do diário apesar de se tratar de uma prática essencialmente feminina como observa Philippe Lejeune: “On publie surtout des journaux d’hommes (80%), alors que ce sont majoritairement les femmes qui écrivent des journaux (65%).” (Lejeune 2005: 96)

Não será, portanto, de estranhar que o olhar da mulher se corporize num registo marcado pela coexistência de traços diferenciais de género¹⁷³, pois quer Ana Isabel Mineiro, quer Alexandra Lucas Coelho, na sua escrita, apresentam marcas peculiares no seu modo de representar a viagem real e a relação com o Outro, estabelecendo um diálogo no feminino, no qual a expressão da diferença ou semelhança é intuída, numa espécie de aliança instintiva e intuitiva, como adiante veremos.

¹⁷³ O termo “género” é aqui utilizado numa das várias atribuições que podemos encontrar na obra de Chris Beasley *Gender & Sexuality. Critical Theories, Critical Thinkers* (2009): “«Gender» typically refers to the social process of dividing up people and social practices along the lines of *sexed identities*. The gendering process frequently involves creating hierarchies between the divisions it enacts. One or more categories of sexed identity are privileged or devalued. In modern Western societies gender divides into two. (...) The binary nature of gender in Western society means that the features of one category exist in relation to its supposed opposite. To be a man is to be not-woman and vice versa.” (Beasley 2009: 11-12)

3. Cartografias poéticas no feminino

Independentemente das diferenças e/ou semelhanças existentes entre Ana Isabel Mineiro e Alexandra Lucas Coelho, tanto a nível de arquitetura narrativa como de traços retórico-formais e/ou de imaginário, impõe-se detetar nas suas obras, marcas de uma escrita viática que espelhem um universo feminino, dando lugar à emergência de uma cartografia poética do feminino¹⁷⁴ no circuito editorial português atual.

Em vista disso, cumpre sublinhar que apenas nos ateremos a um enfoque restringido às especificidades dos textos em exame, longe, portanto, de pretendermos partir em busca de uma escrita feminina na linha das propostas que irromperam ao longo do século XX e muito sucintamente lembradas por Ana Gabriela Macedo no artigo “Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?” (2001):

(...) em *A Room of One's Own* [Virginia Woolf] não é apenas responsável pela cartografia literária feminina, ela lança igualmente as bases da tese da «écriture féminine», tal como seria, meio século volvido, reclamado pela crítica feminista francesa, nomeadamente, por Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Monique Wittig, entre outras. (Macedo 2001: 276)

De facto, se evocarmos o famoso artigo “Professions for women” (1931), a autora inglesa desconstrói a imagem da mulher submissa e artificial, inventada pelo patriarcado dominante cerceador da livre expressão da voz feminina em todas as esferas da sociedade.

Na sua famosa paródia ao poema “The Angel in the House” (1854) de Coventry Patmore, assistimos ao assassinio dessa figura patética montada pelo poder masculino, deixando assim emergir o sujeito de enunciação que se faz representar no corpo da escrita, como, de resto, ela mesma sublinha: “Se eu não a tivesse matado, ter-me-ia ela matado a mim. Teria arrancado o coração à minha escrita.”¹⁷⁵ (Woolf *apud* Macedo: 284)

¹⁷⁴ Neste sentido, apenas procuramos detetar nas obras em análise a presença de elementos “(...) indicadores de uma outra sensibilidade, de uma outra lógica, (...) e afins à experiência das mulheres: à sua experiência corporal, interior, social e cultural.” (Magalhães 1995: 22)

¹⁷⁵ Oitenta anos depois destas palavras, deparamo-nos com uma realidade que reflete intensamente o mundo contemporâneo, onde se continuam a escutar os ecos das correntes de força que cerraram fileiras contra a

Se é verdade que a escola francesa procura descobrir nos textos uma identidade e linguagem femininas associadas à descoberta do corpo e da libido¹⁷⁶, o modelo anglo-americano, numa primeira abordagem, começa por estudar a representação da mulher nos textos de autoria masculina e só num segundo momento lança os alicerces daquilo que virá a ser conhecido como o espaço do resgate da voz da mulher do silêncio e/ou opressão, ou seja, o que na designação de Elaine Showalter se denomina «ginocrítica» ou a construção do cânone no feminino (*idem*: 272)¹⁷⁷.

Ora, no caso das autoras que nos ocupam, interessa-nos tão-somente proceder a uma análise focalizada na deteção de alguns traços identificadores de um sujeito de enunciação no feminino num intrincado jogo ficcional de viver e contar a viagem, qual novelo de Ariana cujo fio nos conduz à saída do labirinto. Por outras palavras, mais do que as marcas de género evidenciadas na linguagem, interessa-nos perceber as perspetivas de duas mulheres ligadas por um estatuto ontológico específico e complexo, reequacionado nas suas deslocações reais e pela escrita de viagem¹⁷⁸. De resto, se tivermos em conta que estas constituem uma minoria do nosso *corpus* textual, torna-se aliciante verificar até que ponto se manifestam marcas específicas de um olhar no feminino na narrativa de viagem portuguesa contemporânea¹⁷⁹.

mudez das mulheres, tanto nos textos como nos mais diversos domínios socioculturais, rompendo com um imaginário doméstico ultrapassado. A este respeito, veja-se o contributo dado por figuras incontornáveis da nossa sociedade e circuitos académicos, como, por exemplo, de entre um vasto leque, Ana Luísa Amaral, nas suas áreas de investigação em torno do Estudos Feministas, Estudos *Queer* e Poéticas Comparadas.

¹⁷⁶ Cf. Macedo: “[a crítica francesa] (...) privilegiou a questão da linguagem, e a inscrição e definição do feminino (...) tendo-se desenvolvido a partir do estruturalismo e do desconstrucionismo, bem como do conhecimento e prática da psicanálise, nomeadamente lacaniana.” (2001: 276)

¹⁷⁷ Cf. Magalhães: “A linha anglo-americana (que se refere a si mesma como *feminist criticism*, ou *gender criticism*, ou em alguns casos, *gynocriticism* – ginocrítica –), centra-se, predominantemente, em textos da autoria feminina cuja matéria é a opressão sexual e social das mulheres e as suas lutas de libertação.” (Magalhães 1995: 19)

¹⁷⁸ Cf. Macedo: “A construção da própria diferença sexual na linguagem tem assim sido uma preocupação constante da crítica feminista, que a considera inseparável da construção cultural do conceito de género e identidade feminina.” (2001: 279)

¹⁷⁹ A propósito, note-se o posicionamento de Chris Beasley: “I have previously two theoretical trajectories which particularly attend to questions of identity: the first involves a focus on a singular Gender Difference while the second deals with (multiple) Differences, in particular intersections between race/ethnicity/imperialism (REI) and gender. I noted earlier that the Gender Difference framework may be described as containing a Modernist variant that aims to reclaim the content of the identity «women», and a Postmodern – specifically psychoanalytic – variant that aims to reassess the gendered devaluing of the feminine as «other», as «lack». The former deals with identity and women, while the latter deals with gendered ordering principles of power and the marginalized «feminine».” (Beasley 2009: 96)

Dito isto, importa desde já realçar que a identidade de género do sujeito de enunciação pode muitas vezes integrar um jogo de máscaras enformado num travestismo poético patente nos textos, dada a existência de obras em que se verifica a ocorrência de vozes masculinas ou femininas inseridas numa rede de sentimentos complexos face a uma mesma viagem narrada. A título de exemplo, lembramos uma das vozes de *No teu Deserto. Quase Romance* de Miguel Sousa Tavares, concretamente a de Cláudia, num dos momentos mais expressivos do Eu, no feminino, e ainda cumprindo a função de auto e heterocaracterização¹⁸⁰. Neste ponto de vista, a busca de uma lógica ou de uma especificidade no feminino pode realizar-se com base no levantamento de elementos para-pre-textuais que possam corporizar percepções e sensibilidades específicas de uma escrita feminina na Literatura de Viagens.

É, justamente, no quadro desta análise, que pressupõe duas obras escritas por mulheres, ambiguidades à parte e longe de confundir o sexo do autor empírico com “sexo dos textos”, trata-se de seguir na esteira de Isabel Allegro de Magalhães quando, no capítulo “O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina”, chama a atenção para temas abordados, universos criados e meios sociais em presença, posicionamentos das narradoras/autoras e criação das suas personagens femininas e aspetos da linguagem e da construção narrativa. (Magalhães 1995: 21-50).

Destarte, pondo de lado coincidências ou polémicas motivadas pelo debate em torno das questões de género, concentrar-nos-emos nos elementos que evidenciam a existência de marcas “predominantemente femininas” (*idem*: 24), portanto, distantes, do discurso dominante masculino, como escreve a investigadora:

Embora à partida condicionados pela perspectiva masculina no interior do código da língua, os textos, afinal, expressam a diversos níveis essa inegável diferença – antropológica, histórica e cultural – que existe entre uma maneira de estar no mundo

¹⁸⁰ Cf. Tavares: “Querido, meu querido: olha para ti, o que trazes aí? Flores...tu trazes-me flores? Não, um livro. Ah, um livro: achas que eu preciso de ler!... Olha para ti: pareces um pateta, de fato e gravata, o cabelo penteado. Tu, que eu só conhecia de cabelos em riste como o arame farpado, os olhos injectados de poeira apesar dos litros de *Optrex* que passavas o dia a deitar lá para dentro, a *T-shirt* coberta de manchas de óleo e nódoas de toda a espécie, as calças estratificadas em pó e sujidade, o lencinho de Indiana Jones preso ao pescoço como um amuleto!” (2009: 105)

própria dos homens e outra própria das mulheres. (...) É claro que sempre houve escritores em quem, de certa forma, reconhecemos uma «escrita feminina», assim como há também escritoras que criam uma «escrita masculina». Por razões complexas, difíceis de nomear – a que seguramente não é alheio o desejo de explorar em si mesmos o «continente» feminino, ainda em grande parte desconhecido (...). Mas é claro que esses casos são exceções, porque a escrita no feminino é, naturalmente, denominador simbólico das mulheres. (*idem*: 11)

Como podemos notar, seria manifestamente redutor inferir a presença do feminino na escrita a partir da marcação de género dos seus autores. Como, podemos, pois, detetar uma identidade feminina nas autoras do nosso *corpus*?

Inevitavelmente enraizadas numa afirmação da figura da mulher-viajante-escritora que assume a viagem como uma demanda ontológica, as obras *Onde os Rios têm Marés* de Ana Isabel Mineiro e *Caderno Afegão. Um Diário de Viagem* de Alexandra Lucas Coelho assomam como símbolos incontornáveis da redescoberta do Eu numa experiência da viagem solitária do feminino, respetivamente, pelo Norte do Paquistão e pelo Afeganistão, em contextos bastante diversos.

Se é certo que no caso de Ana Isabel Mineiro estamos perante uma viajante que vive a experiência da deslocação numa deriva ontológica e contemplativa, pontificada pela descoberta do Outro numa atitude de partilha e de filia, tendo como cenário uma paisagem inóspita, em que a mulher ocupa um papel expressivo num livro marcado pela referencialidade, em Alexandra Lucas Coelho assistimos a uma viagem de uma jornalista em busca da sua versão dos acontecimentos, assumindo assim um pacto com o leitor, ao transportá-lo a um lugar inenarrável, onde o surreal se converte em realidade, no século XXI.

De facto, a autora convida-nos, sem enfeites, a penetrar numa sociedade em que as diferenças de género¹⁸¹ são tão profundas que, facilmente se tornam pretexto de revolta

¹⁸¹ A expressão *género* é aqui utilizada no sentido que lhe atribuído por Chris Beasley na obra *Gender & Sexuality*: “Gender in the modern West usually refers to two distinct and separate categories of human beings (the division between men and women) as well as to the division of social practices into two fields. The gendering of social practices may be found, for example in contemporary Western societies, in a strong association between men and public life and between women and domestic life, even though men and women occupy both spaces.” (Beasley 2009: 11)

e de denúncia, constituindo então um leve indício da presença de uma escrita do feminino, no sentido em que o corpo textual surge como o veículo de resgate da figura da mulher numa sociedade patriarcal, como observa Carlos Vaz Marques: “Descobrimos com ela – num país masculino, onde até na morgue há frigoríficos distintos para os cadáveres de homens e mulheres – a herança da extraordinária rainha Gowar Shad.” (Marques *apud*, Coelho: 7)

Perante o apontado, todas as impressões registadas em *Caderno Afegão* permitem a expressão de vozes de ambos os géneros, provenientes de uma cultura cunhada no obscurantismo e no fundamentalismo, as quais contribuem para uma escrita onde confluem histórias na esfera do individual relatadas pelo olhar crítico, emocionado e revelador da viajante-textual, que se confronta com o odor a lixo de Cabul, sem, no entanto, deixar de sublinhar o seu “perfume a rosas” (*idem*: 6), numa escrita que não se pretende exclusiva, em termos de género, mas cuja expressão desvela uma profunda tendência para a demonstração da defesa das mulheres, aqui espelhada em todo o relato de viagem.

Existem, todavia, zonas de convergência em ambos os textos: a presença de reflexões críticas sobre a condição da mulher, a descrição das paisagens físicas e humanas com mais ou menos minúcia, a alusão a simbologias, entre outros elementos, que fazem com que os textos reivindiquem um património genético revelador da identidade do sujeito, como veremos.

Tome-se como exemplo, a “Introdução” de *Onde os Rios têm Marés. Viagem pelo Norte do Paquistão e Estrada do Karakorum* (2008) onde a autora justifica o propósito da viagem revisitada, explicitando a sua relação com o tempo, os lugares e sua condição de viajante solitária:

A primeira vez que viajei nesta região ia a caminho do Tibete. Ficaram-me na memória as montanhas do Karakorum, tão diferentes dos Himalaias, o belíssimo lago Karakuli, que avistei da janela do autocarro. Quis voltar, ficar mais tempo, conhecer a cidade de Chitral e os vales dos kalash, na fronteira com o Afeganistão. Desta vez parti sozinha e à solta – nem um guia actualizado tinha. (Mineiro 2008: 11)

A despeito de alguma perigosidade latente na deslocação por um território onde a narradora veste a roupagem de uma *flâneuse*, como se pode depreender destas palavras, não restam dúvidas para o levantamento de questões de género na sua experiência da viagem acontecida e pela da escrita, assumindo um matiz feminino. Com efeito, do ponto de vista do imaginário feminino presente em elementos retratados na obra em exame que indiquem marcas textuais de género mais ou menos explícitas, evocamos, sem margem de dúvida, a representação da condição da mulher numa sociedade dominada por homens¹⁸², na qual as referências às mulheres abundam¹⁸³, evidenciando uma tendência, por parte da autora, em resgatar uma maior visibilidade a uma minoria oprimida e, em alguns casos, de uma profunda surpresa numa perspectiva cultural igualitária entre géneros:

A cultura kalash é de uma igualdade surpreendente no que toca à diferenciação entre os sexos. Depois de ter constatado que as mulheres andam na rua, falam e cumprimentam com apertos de mão, dão de mamar em público, casam com quem querem, divorciam-se quando lhes apetece e trabalham arduamente nos campos, foi a vez de constatar que não há, sequer, lugar para cavalheirismos do género de ajudar a transportar uma mala, uma vez que as kalash são – pelos vistos – tão “fortes” como os homens.” (*idem*: 48)

O facto de se tratar de uma mulher-viajante solitária num contexto sociocultural e religioso conservador, contribui para o questionamento sobre as diferenças culturais Ocidente/Oriente, o que não constitui de *per si* um traço representativo de uma *écriture féminine*, pois tal facto contribui somente para dar uma maior proeminência à mulher

¹⁸² Cf. Mineiro: “Os funcionários, mal me viam sozinha apontavam-me o «lugar das mulheres».” (2008: 17).

¹⁸³ Na base desta afirmação, estão imensos exemplos patentes ao longo da obra, dos quais destacamos as páginas 21, 22, 28, 29, 30, 35, 37, 38, 41, 44, 45, 46, 48, 57, 58, 65, de entre outros possíveis. Assim, de entre as páginas referidas, são de destacar as seguintes citações: “De repente, quatro meninas entre os seis e os dez anos desceram a correr de um campo, atravessando a estrada. Mal me viram estacaram, de olhar fixo. Eram lindas, de carinhas rosadas, cabelos entrançados à frente e atrás e aquela espécie de coroas de búzios chamadas *shushut*, meio tombadas da corrida. (...) As meninas continuavam muito sérias a olhar para mim, mas sem arredar pé.” (*idem*: 37) Ou ainda: “A sorridente esposa era de Birir. Veio da cozinha para me cumprimentar e foia primeira vez que vi uma mulher sem o seu *shushut*. O cabelo longo e escuro, estava penteado em tranças de várias grossuras, à frente, sobre a testa, e atrás. Sorridente e curiosa, sentou-se connosco e ia fazendo perguntas ao marido, ao mesmo tempo que lhe pedia para traduzir tudo o que eu dizia. (...) – É preciso ter filhos, somos só três mil!” (*idem*: 45)

enquanto objeto de um olhar estrangeiro¹⁸⁴. Mais do que a representação imagológica da mulher paquistanesa, é curioso sublinhar os processos utilizados para evidenciar direta ou indiretamente marcas da presença de uma textualidade feminina, como no caso do confronto de imaginários e de papéis sociais: “Imagino o que seja um paquistanês desprevenido chegar à Europa, entrar num autocarro e vir uma velhinha indecente sentar-se-lhe ao lado com os saquinhos das compras, se calhar até trocar palavras sobre o tempo.” (*idem*: 14)

Deste modo, perante o ângulo de exame aqui privilegiado, facilmente se intui a presença de um traço da escrita do feminino no texto, ao reconhecer a existência de uma minoria silenciada. Deste modo, perante realidades complexas, a narradora chama a atenção para a exclusão da voz feminina numa sociedade patriarcal, investida de uma visão arquetípica porquanto: “A mulher é considerada o depósito e a medida da honra da família alargada, ou seja, da tribo, e qualquer atentado a esta honra é punido com sangue.” (*idem*: 29) Esta emerge, indubitavelmente, como uma perceção outra de assinar uma narração com marca de uma sensibilidade peculiar, ou seja, a da denúncia da exclusão da voz feminina de uma sociedade masculina.

A estas remissões e evocações das marcas de uma escrita do feminino vem ainda aliar-se a minúcia descritiva decorrente da observação das paisagens físicas e humanas, sobretudo o excesso de pormenor na representação da imagem da mulher, reproduzindo os costumes do ritual quotidiano e focalizando reiteradamente o elemento casa¹⁸⁵. Efetivamente, abundam os exemplos no livro, evidenciando marcas do labor da escrita da autora-viajante pela voz da sua narradora, aludindo a estes traços do cenário como símbolos da presença feminina, entre outros.

De forma semelhante, em *Caderno Afegão* a tendência para uma escrita autobiográfica numa enunciação no feminino, focalizada num relato de viagem a um espaço físico disfórico e inóspito, deixa de *per si* transparecer a necessidade de partilha de experiências do Eu no terreno, bem como o franquear ao leitor o acesso a um lugar quase proibido, no qual a viajante-textual se move com prudência (Coelho 2009: 40).

¹⁸⁴ Cf. Mineiro: “O autocarro estava cheio, mas eu era a única mulher sozinha, pelo que ninguém se sentou ao meu lado.” (2008: 14)

¹⁸⁵ Cf. Mineiro (2008: 53), entre outros exemplos, igualmente ilustrativos.

Logo, à disforia provocada pelas condições degradadas e nauseabundas (*idem*: 43-49), e pela deslocação em si, vem associar-se o arrojo da narradora ao penetrar em universos privados, como as casas, os banhos públicos, as ruas, as favelas, entre outros, contribuindo assim para a elaboração de um retrato social interiorizado por um sujeito de enunciação, testemunha ocular, que não se imiscui no plano do Outro. Ademais, será interessante notar a existência de aspetos que evidenciam sinais do quotidiano feminino na escrita de Lucas Coelho, designadamente, a referência a elementos simbólicos como o corpo feminino nos banhos (*idem*: 44-48), a casa¹⁸⁶ (*idem*: 49), o vestuário (*ibidem*), entre outros, refletindo uma sensibilidade feminina no corpo textual.

É justamente a partir da deteção/levantamento dos traços analisados no livro, que se pressente uma escrita onde a representação imagológica da mulher afegã se revela como uma marca recorrente, resultando daí a visão de uma realidade crua de uma minoria silenciada pelo domínio falocêntrico. A verdade é que estamos perante um mundo contemporâneo cristalizado no tempo, quebrando com o imaginário ocidental em que o estatuto da mulher é legitimado nas mais diversas esferas em que se move. Se é certo que as contantes interpelações à condição da mulher são pressentidas em toda a obra, dando conta de uma matriz discursiva marcada pelo olhar feminino de um eu-textual solidário, é também verdade que, ao esbarrarmos com a denúncia da discriminação da mulher pelas vozes de figuras femininas que irrompem ao longo do texto de Lucas Coelho, sublinhando a sua ausência de passado ou de rasto (*idem*: 32), tal facto não nos deixa indiferentes. Mulheres como a deputada afegã, Fauzia Kufi (*idem*: 26-34), funcionam como uma voz de contrapoder e de defesa dos direitos do seu próprio sexo, num regime corrupto, chauvinista e estigmatizante, em que a *burqa* é símbolo de opressão e da subserviência patriarcal¹⁸⁷, num país marcado pela guerra.

Neste contexto, as imagens que do Afeganistão ressaltam sobre a condição feminina pela voz da narradora, são a maior parte das vezes representadas por figuras que

¹⁸⁶ São inúmeros os exemplos da casa que perpassam ao longo da obra, associados a vários contextos sociais e representando a casa como o símbolo da condição da mulher, como se pode notar no seguinte exemplo, pela voz de Fauzia: “ – As pessoas querem coisas novas, esperam honestidade, estão cansadas de quem as usou e nós, as mulheres, não temos as mãos sujas de sangue, não matamos civis, e tentamos manter a paz em casa.” (Coelho 2009: 32)

¹⁸⁷ Cf. Coelho: “O sexo masculino é representado pelo adolescente Ahmad, que aos 14 anos vai bem encaminhado no papel do senhor da casa.” (2010:50)

tentam, de algum modo dar visibilidade à condição da mulher, seja por homens como Tarec¹⁸⁸ seja por mulheres como a já citada Fauzia Kufi, Fátima Gailani (*idem*: 56-60)¹⁸⁹, Zubaida Akbar¹⁹⁰, Jean McKenzie (*idem*: 60), Graziella Leite Picollo (*idem*: 61-63), entre outros exemplos, ou, muito simplesmente, pela própria viajante-textual, numa atitude de intervenção e resistência ao regime afegão.

É precisamente esse impulso de militância na luta pelos direitos das mulheres patente em *Caderno Afegão*, que nos leva a revisitarmos os postulados de investigadoras e defensoras dos direitos das minorias como Gayatri Charavorty Sipvak que aqui se revelam particularmente fecundos, como sublinha Lúcia Guerra ao citá-la:

Aparte del «feminismo francés» y el «feminismo anglosajón,» senãla Spivak, debe existir otro enfoque simultáneo que no sólo pregunte *quién soy* sino *cómo es la outra mujer*, cómo la estoy nombrando y de qué manera ella me está nombrando a mí. Dándole un giro histórico y outra connotación a ese cuerpo femenino, Spivak intencionadamente desconstruye las abstracciones glorificantes, cuestionando que el clítoris sea una figura central para la formulación teórica. Este órgano haria imperativo no sólo considerar su anulación dentro del discurso sino también como práctica de mutilación quirúrgica sufrida por las mujeres de ciertos lugares de Africa y Medio Oriente, amputación que busca garantizar que la actividad sexual femenina no irá dirigida al placer, sino exclusivamente ala reproducción biológica. Semejante mutilación marcaria, a nível metonímico, la supresión de *lo femenino*, tanto en la esfera simbólica como en una situación histórica concreta. (Guerra 2008: 75)

Neste quadro teórico, mais do que combater a mutilação genital, lutar contra o silenciamento do discurso feminino na sua singularidade identitária, surge como o cerne da preocupação das autoras em análise, as quais, apesar das diferenças discursivas, convergem numa preocupação comum: a inclusão da mulher na sociedade, através da

¹⁸⁸ Trata-se do treinador das meninas *boxeurs* (Cf. Coelho p. 39).

¹⁸⁹ Fátima Gailani, mulher de um ministro afegão e presidente do “Crescente Vermelho”, emerge como uma figura de enorme relevo na defesa dos direitos das mulheres discriminadas, assumindo-se como a porta-voz das minorias: “O Crescente Vermelho tem cinco *marasstun* («abrigos para viúvas, orfãos, velhos, doentes mentais») em Herat, Jalalabad, Mazar-i-Sharif e Cabul. E o programa de incentivo à literacia e formação das mulheres viúvas começou há três anos” (*idem*: 60).

¹⁹⁰ Cf. em especial as pp. 75-77 da obra em análise.

criação de um discurso legitimador do feminino, quer proporcionando-lhe a escuta da sua voz numa ordem simbólica dominante, quer contribuindo para uma maior visibilidade no texto viático contemporâneo português.

Daqui resulta, em jeito de conclusão, que, muito embora na literatura romanesca nacional ou estrangeira possamos detetar “indicadores de uma outra sensibilidade, de uma outra percepção do real, de uma outra lógica” (Magalhães 1995: 23), representativos de uma escrita tendencialmente feminina, no caso das autoras em apreço, parece-nos que devem ser encarados a partir do entendimento da responsabilidade social da literatura no feminino, mais do que pela presença de uma especificidade de marcas tipificadoras de um registo de género na narrativa de viagem.

Muito em síntese, terminada uma abordagem analítica das obras do *corpus* num quadro enunciativo autoral feminino que corporiza o ato viático real e pela escrita, contrariando assim a tendência histórica da presença de uma voz/olhar tradicionalmente masculinos, impõe-se uma viragem de perspetiva, independentemente do “sexo dos textos” (Magalhães 1995), ou dos seus autores, essencialismos à parte.

Portanto, considerando outros ângulos de análise que confirmam o cariz compósito da escrita viática, no ponto seguinte, debruçar-nos-emos sobre a obra *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* (2008) de Gonçalo Cadilhe, que em muito contribuirá para a deteção de marcas de hibridização discursiva patentes na confluência dos registos histórico e ficcional.

4. Contar a viagem pela voz do historiador-viajante: entre o facto e o ficto

Se o período da expansão marítima portuguesa se revelou profundamente fecundo na produção de uma escrita viática sob as mais diversas roupagens discursivas, a que já aludimos, a contemporaneidade, por sua vez, tem vindo a assumir uma tendência exaltadora e (re)inovada(dora) na revisitação de figuras históricas incorporadas no imaginário luso, tais como Fernão de Magalhães, Fernão Mendes Pinto, entre outras.

É exatamente esse ímpeto de reabilitação das memórias de viajantes-descobridores indelévels, que levou Gonçalo Cadilhe a deitar mãos à obra *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante*, a qual se reverteu num “(...) projecto multimédia.” (Cadilhe 2008: 7) [i]nscrito numa convergência de propósitos e de registos, tal como afirma o autor na “Nota Introdutória”:

Em paralelo com a biografia itinerante fui escrevendo sobre o desenrolar da minha viagem actual. Assim, a “ambientação” histórica dos lugares visitados, a sua importância na vida de Fernão de Magalhães e a sua “posição” na História de Portugal surgirão nas próximas páginas lado a lado com a habitual temática dos meus livros: a descrição das peripécias e contratempos, os encontros culturais que se dissimulam nas amizades efémeras das estradas de pó, os instantâneos que revelam o mundo.

Não querendo pecar por presunção, espero que esta biografia itinerante, metade viagem partilhada, metade História transmitida, possa sensibilizar os leitores para alguns aspetos. (*idem*: 11)

Confirma-se então claramente a amplitude deste projeto viático do escritor, justificando a sobreposição de viagens que se propõe realizar, de resto, traço bastante comum na sua obra¹⁹¹, espelhando ainda deslocações pela História de Portugal e biografia de Magalhães, no olhar cruzado do relato da viagem real, pela voz do narrador cadilhiano¹⁹². E,

¹⁹¹ Cf. Soares, Maria Dulce de Almeida Pinto (2009), *Gonçalo Cadilhe e a Outra face do mundo: viagens sobrepostas*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

¹⁹² Torna-se imperioso notar que Gonçalo Cadilhe continuou a apostar em obras no trilha de outras figuras históricas pertencentes ao património nacional e universal, como se pode ver pela posterior publicação de *Nos Passos de Santo António: uma viagem medieval* (2016) ou no filme-documentário *Nos Passos de Fernão Mendes Pinto* (2010) emitido pela RTP 1 in <http://www.rtp.pt/programa/tv/p27058>, consultado em 8 de setembro de 2017.

exatamente porque se trata de uma relação vivida à distância, é o próprio imaginário do autor que aposta numa instauração discursiva complexa, envolvendo a problematização da (re)conceitualização de História no âmbito dos estudos literários contemporâneos. Como observa Manuel Gusmão,

Sabemos que a própria língua pode dispor ou acolher a possibilidade de vários usos discursivos da palavra «história»: há, por exemplo, a história que se faz; a *história* que se escreve – a historiografia; e a história, narrativa oral ou escrita, que se conta, e que pode ser assumida quer como relato quer como ficção ou como mito. (Gusmão 2001: 182)

Pelas palavras transcritas, parece-nos, de facto, importante sobrelevar a polissemia patente no vocábulo “história”, propiciando assim uma reflexão de cariz epistemológico em torno da obra em apreço que, acima de tudo, se assume como um projeto viático singular no panorama literário atual e que, por isso mesmo, se constitui como nosso principal objeto de interesse. Aliás, nela convergem as várias faces da “história” supramencionadas, conduzidas pela mestria de um viajante-textual que viaja por um universo onde História, histórias e *estórias* se cruzam.

Feita esta breve nota preambular, impõe-se procurar explicitar a presença da marca da intermedialidade na obra em exame e que Gonçalo Cadilhe justifica, referindo que tal nasceu, inicialmente, das reportagens encomendadas pelo *Expresso* com a ideia clara de, no final da viagem, avançar com o livro. Neste quadro, poucas semanas antes da partida, o autor é contactado por Daniel Deusdado da produtora *Farol de Ideias*¹⁹³ para realizar um documentário de viagens para a RTP 2, o que aceitou, sugerindo a biografia de Fernão de Magalhães¹⁹⁴. Pelo que ficou dito, resta acrescentar que a relação intermedial não se limita apenas às fotografias/imagens ou mapas presentes no livro, na verdade, estabelece-se no ponto em que Gonçalo Cadilhe afirma que os oito episódios de 45 minutos foram realizados em sintonia com a escrita das reportagens efetuadas para o semanário, pelo que, certas vezes, editavam-se primeiro as mesmas, sendo o guião escrito *a posteriori*, outras, sucedia, precisamente o inverso, dependendo apenas da urgência requerida.

¹⁹³ Cf. <http://www.faroldeideias.com/documentarios.php>, consultado em 2 de novembro de 2016.

¹⁹⁴ Esta informação foi fornecida por Gonçalo Cadilhe em correspondência com ele trocada.

Neste ponto de vista, no que respeita à adoção do registo fílmico, verificamos que a vertente intermedial assume um estatuto inovador e espontâneo na narrativa viática cadilhiana, impregnando-a de um cariz dinâmico e multifacetado, com vista à legitimação histórica dos acontecimentos associados à viagem e vida de Fernão de Magalhães, bem como à instauração de um discurso interartes, em profunda sintonia dialógica, já que se trata de “textos” de artes diferentes como escreve Claus Clüver:

(...) todas as formas e géneros de arte intermedia e multimédia estão entre os objetos mais apropriados para os estudos interartes – uma área de pesquisa que, (...) atualmente não exclui mais as artes populares e mesmos os textos não-artísticos, e que há muito tempo compartilha um número de interesses e objetivos com uma série de outras disciplinas. (Clüver 1996: 639)

A estas remissões e evocações de índole biográfica e epistemológica relativas às tarefas de escrita e/ou fílmicas, ou ainda, de textos outros de várias artes, nas suas diversas faces e fases, vem associar-se uma meta-reflexão sobre o papel do escritor na urdidura do corpo textual.

Dito isto, ao longo do livro, no plano da arquitetura narratológica, observamos um primeiro registo no formato jornalístico, a reportagem viática, seguida do guião fílmico e da atividade de reescrita resultante de um conjunto de etapas: seleção, organização da informação recolhida, planificação, textualização, revisão e, finalmente, edição em livro e documentário televisivo.

Por conseguinte, *Nos Passos de Magalhães* aparece como a primeira das duas únicas obras na bibliografia do autor¹⁹⁵, apostando fortemente na interpelação ao leitor e na sua intervenção nas viagens sobrepostas, criando um diálogo atualíssimo com a figura do navegador e com o viajante-textual, já que este não se coíbe de emitir comentários e/ou juízos de valor sobre o papel dos governantes portugueses na História. Como se pode notar, a vertente intermedial que caracteriza a obra em análise é fruto dessa conjugalidade

¹⁹⁵ A segunda e última obra que reúne estas características intitula-se *Nos Passos de Santo António*, 2016.

bem-sucedida entre as diversas etapas que compõem o processo viático: o viajante, a viagem e o seu propósito final, a escrita.

Efetivamente, se tomarmos em conta a especificidade deste livro de Gonçalo Cadilhe, constatamos que o autor envereda pelos caminhos mais ou menos sinuosos da vida de Fernão de Magalhães, optando por um trilha discursivo de feição histórica com o propósito de enaltecer e legitimar a figura do navegador no imaginário do português do século XXI, mas sempre com o compromisso documental.

Para tal, e numa curiosa reminiscência dos processos de construção de uma retórica da verificação das crónicas de Fernão Lopes, a biografia itinerante cadilhiana assentará na recolha de testemunhos de personalidades de referência no circuito académico, depoimentos das figuras locais, na presença de um índice remissivo, “Notas” (*idem*: 179-191), bibliografia crítica e de contextualização (*idem*: 193-194), com o desígnio de, por um lado, reconstituir fielmente a cartografia magalhânica e de, por outro, viajar por um discurso propiciador de uma conceção histórica que garante ao leitor a crença num conjunto de factos e de acontecimentos que levaram Fernão de Magalhães a autoexilar-se, colocando-se ao serviço de Espanha, denotando um ressabiamento tipicamente português e que muito é criticado pela voz de um narrador resiliente na sua decisão de não permanecer indiferente ao passado.

Ora, no quadro deste ambicioso plano de investigação e depois de encontrada a formatação genológica mais conveniente, “biografia itinerante”¹⁹⁶, o autor inverte o desígnio matricial dos seus livros de viagens anteriores e, à semelhança da crónica lopeana, assume aqui a intenção legitimadora do seu relato, convocando fontes textuais e documentais consultadas e uma profusa biblioteca mental:

Os factos históricos aqui descritos, sobretudo os que se referem ao navegador, foram recolhidos em diversas biografias, estudos, colóquios e conversas com especialistas sobre Magalhães. Não inventei nada, limitei-me a escrever os dados que se encontram disponíveis. Posso, isso, sim ter interpretado mal algum comentário, alguma leitura a que

¹⁹⁶ Cf. o subtítulo da obra *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante*.

tenha tido acesso. Se tal foi o caso, espero ser corrigido e poder emendar eventuais erros ou distorções aqui presentes, numa futura edição deste livro. (*ibidem*)

Apresentado o contrato prévio com o leitor, estas palavras em muito ecoam as de Fernão Lopes no “Prólogo” à *Crónica de D. João I*, primeira parte, em que o relato do cronista se mescla com o do historiador, lançando as premissas para a construção do conceito de História.

Na realidade, se revisitarmos o texto matricial de Fernão Lopes, damos conta que o cronista arquiteta a sua conceção de História com base na síntese resultante da antinomia gerada a partir da ideia-chave que atravessa a estrutura semântica do texto: a verdade. Então, partindo da premissa antitética: História é/a História não é, de acordo com uma abordagem analítica em *círculo hermenêutico*¹⁹⁷, o cronista lança a base seminal do conceito de História.

De modo semelhante, Gonçalo Cadilhe consulta as suas fontes textuais e descreve a sua experiência dos lugares revisitados, criando uma cumplicidade com o leitor que se deixa conduzir pela voz do narrador-historiador-viajante no desenlace do fio dos acontecimentos históricos, biográficos e da sua própria viagem, num paralelismo situacional. De facto, na “Nota Introdutória” (*idem*: 9-12), o sujeito autoral anuncia o propósito da sua viagem física nos passos do navegador, aludindo, desde logo, ao índice remissivo (*idem*: 9) que sustenta o cariz documental da sua deslocação pelos textos consultados/convocados, garantindo a legitimação de um património coletivo e ainda,

¹⁹⁷ Cf. a definição proposta por Carlos Ceia no *Dicionário de Termos literários* in <http://www.edtl.com.pt> (consultado em 5-5-2012): “Expressão que aparece frequentemente na discussão hermenêutica actual, quer no âmbito filosófico quer no âmbito teológico. Refere a lógica interna da compreensão hermenêutica, isto é, a regra segundo a qual é necessário compreender o todo de um texto a partir das suas partes e estas a partir do todo. De acordo com H.-G. Gadamer, esta é uma regra cuja origem remonta à antiga retórica e que penetrou na hermenêutica moderna através da problemática protestante das condições de legibilidade e inteligibilidade do texto bíblico. A esta ideia de círculo hermenêutico subjaz, de facto, a apropriação hermenêutica moderna da retórica clássica e com ela um pressuposto que devemos caracterizar do seguinte modo: compreender um texto é, antes de mais nada, poder ser por ele interpelado, de tal modo que uma antecipação de sentido conduz sempre a nossa compreensão. Interpretar não é partir de um grau zero mas, pelo contrário, de uma pré-compreensão que envolve a nossa própria relação com o todo do texto, embora apenas se torne compreensão explícita quando, por sua vez, as partes que se definem a partir do todo, definem este mesmo todo.”

dando o seu contributo para a catalogação genológica da sua obra de um modo recorrente: uma biografia itinerante ou mesmo uma “biografia viajada” (*idem*: 122).

A construção de cartografias afetivas em torno de figuras emblemáticas do imaginário universal, tendo como ponto de partida a viagem pelo espaço percorrido pelo navegador e pelos seus feitos históricos/épicos, parece obedecer em *Nos Passos de Magalhães* a uma intenção exaltadora, rasurando, deste modo, as falhas cometidas por uma nação elitista e ressentida¹⁹⁸ que se recusa a reconhecer o homem experiente, tal como refere o narrador:

O navegador tem um último pedido: pode ele ir apresentar os seus serviços a outro monarca? D. Manuel responde, seco: pode ir fazer o que bem lhe apetece. Como quem diz podes ir para o Inferno. (...) A resposta de D. Manuel representa o momento fundamental da vida de Magalhães. O rei recusa [a *moradia*] e vira-lhe as costas. Os cortesãos riem. Portugal perde. A História ganha. (*idem*: 75)

Neste olhar despiciendo do rei, percebe-se aquilo que poderá, porventura, ser o passo mais certo de Fernão de Magalhães na sua quebra com o poder político português e imaginário em circulação, contribuindo assim para a propalação da língua e cultura portuguesas na outra face do mundo, seguidas do seu posterior reconhecimento numa conformação transnacional.

Enquanto viajante, cronista e biógrafo itinerante, Gonçalo Cadilhe não se coíbe de incorporar no livro os mais diversos aspetos da sua viagem na senda de Magalhães, com destaque para o saber assente, não apenas na erudição decorrente da consulta de fontes textuais, mas também em experiências culturais outras proporcionadas pela viagem real, numa constante alusão aos espaços visitados e respetivos topónimos magalhânicos, a par de cruzamentos intertextuais, visando a busca da *verdade* histórica sobre a figura do navegador. Além disso, o próprio narrador justifica a descoberta do seu interesse por

¹⁹⁸ Cf. o capítulo “Renúncia e Abandono” (Cadilhe 2008: 71-75).

Magalhães, a partir da leitura de John Chambers¹⁹⁹ (*idem*: 133-134), o qual funcionará como *leitmotiv* impulsionador do seu projeto da escrita biográfica, da sua viagem real e pela História. Consequentemente, abundam as notas explicativas²⁰⁰ e as referências bibliográficas²⁰¹, servindo o propósito de verificação.

Neste ponto de vista, revela-se eloquente a arquitetura narrativa da obra que obedece a uma estrutura circular, cuja divisão em sete partes antecedidas de elementos paratextuais²⁰² representa um espaço associado à figura de Magalhães, contendo um título e um texto liminar – Parte I “Portugal” (*idem*: 13-28); Parte II – “África Oriental” (*idem*: 29-39); Parte III – “Oriente” (*idem*: 41-28); Parte IV – “Atlântico Norte” (*idem*: 65-92); Parte V – “Atlântico Sul” (*idem*: 93-124); Parte VI – “Pacífico” (*idem*: 125-28) e Parte VII – “O globo Todo” (*idem*: 167-177). Como se pode facilmente constatar, além de espelhar a trajetória da viagem de Magalhães, a organização das sequências narrativas em sete partes permite associações semânticas que apelam à cumplicidade com o leitor, de um modo subliminar, já que o número sete remete para os espaços percorridos por ambas as figuras, entre outras associações igualmente possíveis.

Sobreleve-se então o forte cariz de circularidade do relato da viagem a cruzar com a biografia do navegador: a morte de Magalhães e o regresso a casa do narrador-viajante “Com a morte de Magalhães em Mactan, termina também a viagem que iniciei há sete meses atrás.” (*idem*: 170), [f]echando-se assim o círculo viático de ambos e confirmando o feito da circum-navegação a uma escala universal como, de resto, encerra o último capítulo do livro “Final não feliz” (*idem*: 173-177).

Neste contexto, a função iniciática da viagem magalhânica atinge o seu ponto culminante no imaginário do autor empírico, no momento em que põe em diálogo os narradores de *A lua pode esperar* (2006) e da obra em exame, no que toca à representação do plano em que radica a dimensão circular. Por um lado, é de registar o visionarismo que perpassa na primeira visita do narrador à baía de San Julián, por outro, é de sublinhar

¹⁹⁹ Cf. “Foi preciso um autor anglo-saxónico exaltar um marinheiro português para eu estar agora aqui.” (*idem*: 134)

²⁰⁰ Cf., a título de exemplo, entre outros, as pp. 179-191.

²⁰¹ De entre um vastíssimo leque de exemplos, Cf. as pp.193-194.

²⁰² Trata-se, respetivamente, do texto preliminar do autor com a justificação do projeto (*idem*: 7-8) e da “Nota Introdutória” (*idem*: 9-12).

a justificação do regresso e o seu fascínio por Magalhães, cumprindo igualmente a já aludida circularidade, em termos territoriais, estruturantes e pessoais:

Regresso a San Julián como um círculo que se conclui: foi aqui que teve início o meu fascínio, a minha perplexidade pela vida e pela viagem de Fernão de Magalhães.

O círculo fechou-se. (...) Todos os círculos são apenas isso: uma direcção que se reencontra consigo mesma. (*idem*: 109-110)

A viagem a esse outro nível de um Portugal exultado pelo patriotismo está bem presente na voz do narrador numa confluência de reencontros nos planos ontológico e épico, em que Magalhães, o herói, emerge enaltecido pelo seu feito sublimado(r) de anular o motim e de reduzir os traidores à mais vil das existências, o desterro, numa ilha deserta (*idem*: 113).

Portanto, não pode deixar de ser significativo que o deslumbramento do viajante-textual por Magalhães assuma no capítulo “Motim no fim do mundo” (*idem*: 109-113) uma profunda dimensão autobiográfica no contexto geral da obra, confirmando assim a citada circularidade, na confluência entre a primeira deslocação do narrador à baía de San Julián e a última.

Aliás, o narrador-viajante revisita os espaços percorridos pelo navegador com o intuito de legitimação dos factos biográficos e viáticos, mas também com o de reinterpretar a viagem de circum-navegação no século XXI, deixando escapar a ironia num ou noutro comentário crítico à sociedade portuguesa, refletindo um retrato atualíssimo de um Portugal estilhaçado pela crise e vítima de um futuro hipotecado. Vale a pena evocar um desses momentos textuais em que o narrador rompe com um imaginário nacional politicamente correto, quando, em 1519, a armada das Molucas está prestes a zarpar:

A tripulação é talvez uma das mais cosmopolitas que jamais saiu de um porto ibérico. Para lá dos castelhanos, viajam venezianos, bascos, genoveses, franceses, holandeses, gregos, britânicos, africanos, um árabe e o escravo oriental do capitão-general, Enrique. À boa maneira portuguesa, dos cinco portugueses

permitidos pela coroa espanhola acabam por se infiltrar 31: uns com nacionalidade falsa, outros com inscrições tralhas. (*idem*: 92)

Cinco séculos depois destas *trafulhices*, e não obstante a falha na criação da memória da figura de Magalhães no nosso arquivo histórico-literário, são muitas as vozes que continuam a revisitá-la, direta ou indiretamente, pelas páginas dos livros, pelos lugares ou ainda pelos passos do narrador cadilhiano, numa recuperação da imagem do navegador, visando o seu retorno ao património genético português. Dito de outro modo: os autoexílios correspondem muitas vezes à busca de reconhecimento pelo Outro e também a uma demanda ontológica, que, no caso de Magalhães, constituía acima de tudo, um desejo indelével e instintivo de se assumir enquanto descobridor ao serviço da comunidade, como sublinha o narrador-viajante:

Magalhães (...) tem uma motivação pessoal: é que já não pode voltar atrás. A sua fuga é para a frente. Em Portugal, é um traidor da pátria com a cabeça a prémio. Em Espanha, é um desterrado no fio da balança, quer a sua capacidade no mar, quer a sua lealdade em terra estão ainda por provar. Não é apenas a sua reputação que depende do resultado desta expedição – é a própria cidadania. (*idem*: 96)

Pelas palavras transcritas, percebe-se o despontar de um jogo de espelhos entre o navegador e o viajante-textual, o qual na sua deslocação pela História, biografia e espaço deixa transparecer a marca do seu próprio olhar, num processo de reinvenção ou reinterpretação dos factos pela escrita.

De modo semelhante, se tivermos em conta o capítulo “Letras a Bordo” (*idem*: 99-102), verificamos a referência ao cronista italiano, Antonio Pigaffeta, autor do diário de bordo da viagem de Magalhães, como uma das vozes relevantes que consubstanciam um arquivo multifacetado de fontes textuais e documentais consultadas pelos historiadores-investigadores contemporâneos, refletindo intensa e extensamente o imaginário em circulação do período das descobertas de quinhentos (*idem*: 101). A partir daqui, assistimos ao entrelaçamento dos registos histórico, ficcional, biográfico e

autobiográfico, de onde sobressaem os relatos de Antonio Pigafetta (*idem*: 117), Stefan Zweig, entre outros²⁰³, filtrados pelo olhar cúmplice do narrador cadilhiano em diálogo com o cronista italiano: “Eu só sei escrever. Sou um inútil a bordo.” (*idem*: 99); “[Pigafetta] (...) sabe escrever. Não é um inútil a bordo.” (*idem*: 100)

É, pois, clara, a tendência para uma meta-reflexão em torno do discurso histórico, sendo um dos traços característicos do capítulo “Retalhos de História” (*idem*: 103-107), entre outros, em que o narrador cruza a sua viagem com a de Magalhães, em trânsito pela baía de Montevideu, no Uruguai, numa confluência temporal do presente com o passado, procurando nela explicar a influência portuguesa no país. Curiosamente, não deixa de ser simbólica e oportuna, a referência ao navio-escola *Sagres* (*idem*: 103), servindo de mote à digressão histórica sobre a passagem do descobridor no Uruguai, a jeito de preâmbulo, recolhendo depoimentos de figuras locais, como os de Marcelo, professor alfarrabista, que nas palavras do sujeito-textual desponha como fonte de validação histórica, nas suas investigações sobre a mítica história da antropofagia dos charruas (*idem*: 106-107) ou na referência à toponímia magalhânica, justificada com alusão à tradição da gesta oral uruguaia (*idem*: 105). De notar aqui um forte diálogo com as fontes consultadas por Fernão Lopes, no sentido da legitimação dos factos narrados, já que a recolha de testemunhos estaria também na base da verificação histórica, entre outros referidos pelo cronista.

Torna-se, portanto, evidente, ao longo do capítulo bem como de toda a obra, o realce dado à História sob vários ângulos, por um viajante-textual fundado em diversas fontes textuais epocais, com destaque para o olhar do cronista da armada, Antonio Pigafetta, acrescidas de textos outros de historiadores e teóricos contemporâneos, cumprindo o propósito de legitimação do fundo de referências históricas do seu Portugal milenar (*idem*: 107).

²⁰³ Cf. as palavras do narrador: “Para lá do livro de Pigafetta, os historiadores socorrem-se do diário de bordo do piloto Francisco Albo, que contém informações extremamente profissionais e precisas da rota da Armada; do documento de um anónimo referido como «Piloto Genovês»; de uma descrição do imediato andaluz, Ginés de Mafra; e de um pequeno resumo da viagem atribuído a um marujo português, Vasquito Galego.” (*idem*: 101) São também de realçar, todas as referências do narrador aos cronistas portugueses e outras (*ibidem*).

De facto, as crónicas de viagem de Pigafetta imbuem-se de enorme relevo na viagem de Magalhães, pois foi “(...) aquele que a soube expor como uma das maiores conquistas marítimas da Idade dos Descobrimentos.” (*idem*: 101) As descrições de Pigafetta sobre a representação do Outro, aquando da chegada da armada ao Brasil, constituem um exemplo paradigmático do olhar eurocêntrico e teratológico dominante, permitindo ao sujeito-textual desconstruir essas imagens produzidas:

(...) o mundo indígena torna-se alvo das atenções de Pigafetta que, de uma forma caricata, descreve tudo o que lhe passa à frente do olhar: o tipo de alimentos, a forma de vestir, a estrutura familiar, a religião, (ou melhor, a falta dela) e os libertinos hábitos sexuais dos tamoiros, os habitantes originais do litoral carioca. (*idem*: 101-102)

Se o ponto de partida de Gonçalo Cadilhe para a escrita desta biografia itinerante é a viagem real, não podem, todavia, deixar de ser significativas as suas constantes remissões para uma biblioteca mental, bem como a introdução de um elemento inovador: a presença de páginas de uma bibliografia seleccionada de contextualização crítica e histórica, colocada no final da obra (*idem*: 193-194), e que, inevitavelmente, irá contribuir para a atribuição de um matiz histórico, num livro enformado na poética do género.

Realmente, em *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* percebem-se planos diversos de duas narrativas de viagens distintas e que se interseccionam no plano da escrita. Ou seja, por um lado, estamos perante a trajetória do eu-textual pela viagem de Magalhães corporizada, não apenas na deslocação espaciotemporal pela biografia e viagem factual do navegador, mas também nas marcas do seu legado a um património coletivo universal, enquanto, por outro, analisamos o relato do percurso do narrador pelo território magalhânico com os seus excursos, ora motivados pelas incursões ao passado, ora propiciados pelo seu contacto com o presente.

É, pois, nesta sobreposição de narrativas/viagens que reside o cariz de hibridização da obra, denotando uma preocupação (re)inovada(dora) do autor em cruzar, não só as histórias retiradas do domínio do privado, bem como de narrativas ligadas a acontecimentos históricos ou a figuras ilustres da cultura portuguesa, com base no já

aludido processo de reescrita, resultante de efeitos intertextuais corporizados, quer na utilização da citação quer no da paráfrase.

Por isso, mais do que contar a viagem ou relatar a vida de Magalhães, o autor contribui para a revisitação do Portugal expansionista, criando a especificidade do seu próprio olhar, numa apropriação da História e realidade portuguesas, numa perspetiva atual.

A propósito desta revivescência histórica realizada por um sujeito-textual no rasto de expoentes outros da cultura portuguesa ou europeia, consolidada pela escrita, caberá aqui lembrar Pedro Rosa Mendes, que à semelhança de Gonçalo Cadilhe também seguiu cartografias afetivas na reconstrução das viagens realmente acontecidas, como de resto, acontece com *Baía dos Tigres*, obra de que nos ocuparemos seguidamente.

Se no caso cadilhiano a pedra angular é a (re)descoberta de uma figura global num plano nacional, porquanto ela é a incarnação da recusa de um Portugal inebriado pela fatuidade e pelo movimento de influências, na época exaltadora/exaltada dos Descobrimentos, em Pedro Rosa Mendes, a travessia do continente africano, no rasto de Hermenegildo Brito Capelo e Roberto Ivens “De Angola à Contracosta”²⁰⁴ assume um sentido de demanda ou viagem ontológica entre *viagens* outras, por um cenário disfórico e periclitante dominado pela guerra, o qual, nas palavras de Isabel Nery, põe o leitor em contacto com: “Histórias de vida, num território especializado na morte. A morte em partes ou no todo. A morte dos direitos, dos sonhos, do futuro, da justiça. Ou apenas a morte da sobrevivência.” (Nery 2010: 136)

Ora, sendo certo de que não se trata de um livro sobre reportagens de guerra, uma vez que o narrador não relata os acontecimentos bélicos na primeira pessoa, não deixa de ser relevante o facto de este assomar como testemunha dos efeitos da guerra sobre um povo, ao efetuar a travessia geográfica do continente africano no trilho dos seus antecessores, numa incursão também pela escrita, transfigurando as paisagens visitadas, tornando-as assim mais próximas do leitor, já que o seu olhar por essa realidade roça a ficção pressentida nos ingredientes romanescos arquitetados, a partir de figuras que

²⁰⁴ Esta expressão designa a famosa travessia de Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, de Luanda (Angola) a Tete (Moçambique), após a exploração do sertão de Benguela, (1884).

consigo se cruzam, numa aceção ficcional ou *frictional* (Ette 2003: 31), como observa José Eduardo Agualusa, na contrapa:

Este livro não se resume ao relato dessa aventura. Ele constrói-se a partir das histórias, narradas na primeira pessoa, dos extraordinários personagens que Pedro Rosa Mendes descobriu. Heróis anónimos, habitantes dos limites da vida, e também monstros, estranhos monstros, reinventando o horror no seu vasto território de sombras. (...) Um livro capaz de justificar todo um passado comum de errância pelo mundo e de renovar a chamada literatura de viagens. (Agualusa 2005)

Torna-se então claro que a obra de Pedro Rosa Mendes não se centra especificamente numa deslocação baseada na mera revisitação de factos históricos, protagonizados por Capelo e Ivens com base nas suas viagens reais e/ou ontológicas, como em Gonçalo Cadilhe, com o propósito de escrever uma biografia itinerante, mas, foca-se, essencialmente, no ato de recriar a viagem real no rasto dos exploradores pelas paisagens físicas e humanas, numa perspetiva viática multidimensional: territorial, histórica, épica e pela escrita.

Logo, concentrando-nos na porosidade de uma obra como *Baía dos Tigres*, livro de estatuto indeciso que viaja entre os registos jornalístico e literário e em que, tal como nas palavras de Christine Montalbetti, “l’énoncé référentiel mime l’énoncé fictionnel et inversement” (Montalbetti 2001: 105), apuramos que a sua estrutura tripartida remete, desde logo, para a já aludida circularidade observada em *Nos Passos de Magalhães* num formato que tematiza a viagem do narrador autodiegético, alternando com o relato de outras vozes de figuras com que se vai cruzando e que, por sua vez, conduzem o fio diegético.

Logo, não deixa de ser singular a organização temática das partes estruturantes da obra, já que, na Parte I, arranca com o título paradoxal, “Terminus” (Mendes 2005:18-155); a Parte II, “África Hotel” (*idem*: 156-310) e a Parte III, “Vila Miséria” (*idem*: 311-404), seguida de “Agradecimentos” (*idem*: 407-408). Tal inversão na estrutura interna da narrativa confirma o seu pendor dramático, patente no início da deslocação por um território disfórico, marcado pela desolação, denotando sentimentos contraditórios de um

narrador impelido, simultaneamente, pela ousadia da travessia e pelo confronto com a morte, numa experiência viática em que realidade e ficção viajam de mãos dadas, tendo como palco, a guerra, num livro que se ocupa dos limites da vida: “Em cada vinte minutos alguém é morto ou mutilado por uma mina antipessoal.” (*idem*: 23)

Dito isto, torna-se impossível não reparar na presença de uma página com a legendagem das siglas²⁰⁵ que ocorrem ao longo da narrativa, e ainda, na “Nota”, onde o autor apresenta o propósito da viagem real:

(...) atingir Quelimane por terra. A razão para tal projecto era a mais nobre de todas, ou seja, nenhuma em especial. Estas páginas são o atlas para ler essa travessia: a cartografia afectiva de uma rota cujos locais têm rosto de gente e onde o espaço e tempo são as coordenadas que mais mentem.

Avisaram-me todos: a guerra permanecia nessa latitude. Houve baixas entre os companheiros de estrada.

O meu regresso também não estava prometido. (*idem*: 14)

É, pois, neste quadro preambular que se mesclam as várias facetas de que o livro de Pedro Rosa Mendes se reveste numa complexa rede textual onde coexistem o mundo factual, marcado pela legitimação histórica dos acontecimentos, e o universo da ficção pressentido na esfera do individual corporizada na deslocação ontológica do viajante-textual por África arriba durante três meses numa “(...) rota cujos locais têm rosto de gente e onde o espaço e o tempo são as coordenadas que mais mentem.” (*ibidem*)

Com efeito, o facto de se tratar de uma obra onde reportagem e ficção se diluem, torna-a um dos exemplos mais expressivos da hibridização de registos na Literatura de Viagens portuguesa contemporânea, em que, como já anteriormente referido, as figuras retratadas emergem como o fio condutor da viagem, cujas histórias perpassam as quatrocentas e cinco páginas, em que se cruzam várias épocas e territórios.

Sublinhe-se que esta catalogação é aqui utilizada para confirmar a deslocação efetiva do jornalista pelo espaço, legitimando-a através da narração de factos, da descrição de ambientes, situações e figuras com que vai contactando, num relato

²⁰⁵ Cf. *Baía dos Tigres* (2005) p.16.

circunstanciado das suas histórias pessoais e ainda inserindo comentários sobre um vastíssimo leque temático em que a História ganha voz e um relevo especial, contada pelo olhar do narrador-repórter, como observa Isabel Nery:

Em reportagem, o jornalista trabalha com todos os seus sentidos. Não se trata apenas de ouvir o que as pessoas têm a dizer, trata-se de ir aos bastidores dos acontecimentos, cheirar, sentir a temperatura. E mostrar. Dizer o que se passa é curto, é preciso dar «provas», detalhes – garantias de veracidade.

Tudo isto com o objetivo de pôr o leitor a viajar parado, num mundo – geográfico ou afetivo – que não conhece. Só quando é assim se pode chamar reportagem. (Nery 2009: 134)

Não por acaso surgem em *Baía dos Tigres* marcas intertextuais com uma função de legitimação dos acontecimentos históricos, como no caso do já aludido diário de Pedro João Baptista e Anastácio Francisco relativo à primeira travessia a pé de Angola a Moçambique (Mendes 2005: 201-205) ou às cartas de Pedro João Baptista (*idem*: 207-210) e à carta do narrador, dirigida ao “Director de Estrangeiros e Fronteiras de Angola DEFA – Cuíto – Angola” (*idem*: 239), a retratar a ditadura e a fobia exercida sobre os estrangeiros 244), entre inúmeros exemplos que poderíamos apontar.

Ora, perante o cariz compósito da obra em análise e tendo como ponto de partida a factualidade da viagem do narrador, numa dinâmica intermedial, não podemos deixar de aludir à presença do discurso ou texto fílmico²⁰⁶ no episódio “*Mwata 18 – O Vingador* Curta-metragem histórico-etnográfica” (*idem*: 247-253), retratando a receção do Explorador Branco por Mwata Kazembe, um chefe tribal. Por sua vez, impõe-se ainda apresentar a transcrição de um texto normativo intitulado, “Lista de tabus do Mwata” (*idem*: 245-246), revelando a cultura da alteridade e a sua atitude fóbica perante o ocidental colonizador. De resto, é de realçar a viagem pela ficção, fruto do cruzamento do narrador com a esfera do privado e do coletivo, patente no contacto com o Outro e suas *estórias*,

²⁰⁶ *Mutatis mutandis*, o discurso fílmico será examinado no capítulo III, intitulado “Outras faces da viagem: entre paisagens artísticas”.

numa constante menção a nomes e a factos reais da colonização e pós-colonização portuguesa (*idem*: 29-34).

Se tomarmos como motor de arranque o traço do registo biográfico presente em cada uma das *estórias* que pululam ao longo de *Baía dos Tigres*, rapidamente percebemos, que o contexto de referências das figuras aí retratadas, surge ligado a um património coletivo da História da colonização portuguesa no continente africano e ao seu legado pós-colonial, contribuindo deste modo para a trama ficcional ao serviço da reconstrução histórica. A biografia assume então aqui um relevo muito especial, pois é construída com base na ordenação cronológica dos acontecimentos da vida das personagens com que o viajante-textual se cruza, injetando-lhes uma maior consistência através do relato datado de eventos significativos da sua mundividência e/ou conjuntura histórica, sociocultural e política, fazendo ouvir as suas vozes, tornando-as mais *reais*, mais próximas do leitor avisado, permitindo-lhe viajar por uma realidade de sofrimento e terror.

Convalida-se assim o evidente traço de miscigenação da obra em análise, resultante da confluência de tipologias textuais de identidades genológicas variegadas, oscilando entre a trama romanesca²⁰⁷, o registo memorialístico numa aceção histórica²⁰⁸, a carta²⁰⁹, a reportagem²¹⁰, o diário de viagem²¹¹, o já aludido guião fílmico, as letras de canções²¹², a poesia²¹³ (*idem*: 68), a entrevista radiofónica²¹⁴, a biografia (*idem*: 35-36) e

²⁰⁷ De sublinhar, de entre inúmeros outros exemplos, o de Norton: “Tenho 83 anos. Fumei, fodi, bebi. Aos 40 acabou-se o tabaco e fumei gangonha sul-africana – nunca mais! Venha cá amanhã.” (Mendes 2005: 211-221)

²⁰⁸ Na base desta referência, está o facto de o narrador convocar o texto memorialístico com o propósito estratégico de verificação, recorrendo aos testemunhos das figuras que falam durante a sua viagem pelo espaço e pela escrita com a função legitimadora do panorama histórico-cultural e político dos acontecimentos narrados.

²⁰⁹ Cf. os exemplos das cartas de Pedro João Baptista, (*idem*, 207-210) e a do narrador (*idem*: 239-244).

²¹⁰ Cf. (*idem*: 279-282).

²¹¹ Cf. (*idem*: 197-200) ou ainda (*idem*: 279-282), entre outros exemplos.

²¹² Cf. os seguintes exemplos: (*idem*: 87-90) e (*idem*: 393-394).

²¹³ A este respeito, é de ter em conta, o forte cariz intertextual com poemas de autores diversos, citados ao longo do livro, assumindo também uma função legitimadora com base na bibliografia mental evocada. São assim consideráveis os exemplos presentes na obra, tais como o do livro de Joaquim (*idem*: 68), o poema “Água Ruiu” de mucubal (*idem*: 255-257), o poema “Batida” (*idem*: 381), entre outros textos poéticos transcritos na obra.

²¹⁴ Cf. (*idem*: 355-368).

autobiografia de pendor ontológico²¹⁵, coexistindo num jogo de espelhos em que sobressaem mescladas, as vozes das personagens com a do narrador, resultando num surpreendente acorde polifónico.

Porque assume a sua faceta de hibridez genológica, o facto de Pedro Rosa Mendes dar voz às personagens, colocando o narrador-repórter a escutar as suas histórias entretecidas numa construção narratológica complexa, contribui para a criação do já aludido *efeito de real*, já que a ficção ganha corpo e rosto próprio, assumindo uma identidade romanesca que se dilui nas referências históricas, atingindo consequentemente um profundo poder legitimador.

Por conseguinte, paradoxalmente, o estatuto ficcional de *Baía dos Tigres* surge alicerçado na reconstituição histórica de factos biográficos de figuras representativas de uma autoridade testemunhal. Na verdade, é desta articulação que resulta a arquitetura ficcional, tornando a obra tão verosímil como nos faz supor a voz das personagens que vão desfilando num cenário, por vezes, tão poeticamente descrito (*idem*: 38), outras tão assustadoramente real (*idem*: 143-146), e tal não se deve apenas à literatura de viagens e à sua promessa de percursos outros, mas ao trabalho do autor no seu contacto com as paisagens humanas e físicas.

Por esta razão, não deixa de ser interessante detetar a presença do registo histórico, não só decorrente da sobreposição das viagens aí espelhadas (a do narrador e a dos exploradores) como também, na sua deslocação, na recolha de testemunhos de uma África pós-colonial, tirando partido de um processo *frictional*, como intui Isabel Nery:

A *Baía do Tigres* é ficção, mas foi escrito por um jornalista que queria falar da realidade que encontrou em territórios africanos. Os números, embora escassos, estão lá. Talvez não sejam muito relevantes perante tudo o que se leu, mas ajudaram a materializar a trajetória de sofrimento, a fazer da escrita um serviço de alerta, como é também dever do trabalho jornalístico. (Nery 2009: 141)

²¹⁵ Um dos momentos em que assistimos ao cruzamento da viagem real do narrador com a viagem mental está bem patente no capítulo (*idem*: 49-54), entre outros também significativos que abundam ao longo do livro.

Neste prisma, captar o continente africano num período de estilhaçamento e desagregação, é também uma forma de reescrever a História, ainda que por atalhos ficcionais, numa refiguração quase surreal, como nos exemplos de Augusto Amaral, o homem calendário do Lobito (Mendes 2005: 55-56) ou do sonho de Joaquim Augusto Junqueira e a sua “língua de reconciliação, nova e universal. – [o] quinês (*idem*: 65-72), ou mesmo a Nota²¹⁶ (*idem*: 394) que serve a função histórica do relato ao documentar estatisticamente o número de crianças vitimadas pelas minas, entre outros exemplos possíveis. Neste sentido, vale a pena revisitar as palavras de Isabel Nery, a propósito do “resumo estatístico” (Nery 2009: 141) das crianças do Bié que viveram a guerra: “Com ele [Pedro Rosa Mendes] se consegue viajar para uma África que não costuma estar nos livros, e só fugazmente se encontra nas notícias.” (*ibidem*)

Ora, a forma como o narrador vive e descreve a sua travessia do continente africano por terra, transporta-nos a um cenário fragmentado pelas fronteiras, minado não só pela guerra e violência, mas também pela corrupção, o que em tudo contrasta com a viagem matricial de Capelo e Ivens quase dois séculos antes, cujo propósito era a exploração etnográfica, linguística bem como o estudo da cultura da alteridade, numa perspectiva colonizadora. Deste modo, percorrendo as mais de 400 páginas de *Baía dos Tigres*, sentimos o dramatismo captado por Pedro Rosa Mendes na sua grande aventura pelo território, chamando a si o repto de recriar e/ou atualizar a História com base na sua própria travessia pela escrita, partindo, como vimos, da recolha de testemunhos gravados com o sangue e com as lágrimas vertidas num pós-guerra infundável, ou ainda durante a guerra civil do Bié, como escreve o narrador:

Matámo-nos a não sobrar. Sem quartel – não saímos de casa, nem para o enterro. Uma guerra civil é isso. Demência em redor da mesa de jantar. A nossa exorbitou-nos. Exterminámos na linhagem, do mais novo ao mais defunto, dos que ainda estavam por conceber aos que já tinham missa por alma. Morremos no lar e no cemitério, na cama na campa no campo. No Cuíto também se mataram os mortos, a guerra chegou até eles, não

²¹⁶ Cf. Nota da p. 394 onde o viajante-textual legitima o seu testemunho factual no decurso da sua travessia pelo território.

os desperdiçou, mereceu-os, morreram duas vezes. Os vivos muitas mais. (Mendes 2005: 383)

Pelas palavras transcritas, subentende-se que é justamente a partir dessa hiperbolização da morte e do horror, que o leitor acede a uma visão apocalíptica das consequências da guerra civil na população, numa inscrição factual no domínio do individual. Realmente, não se pode ser insensível à morte gratuita provocada pela luta pela sobrevivência *in extremis* à custa de frivolidades, como o roubo da lenha, matar por causa de um rádio *Sharp* ou ainda assistir ao terror da fome saciado com a ingestão de gatos, ratos, insetos, cão podre ou ainda pela prática do canibalismo, entre outras atrocidades relatadas (*idem*: 385).

A estas remissões e evocações textuais, não deixa de ser relevante que é *desta realidade* que nos fala o autor, numa viagem ao imaginário de um povo ou de lugares ou não-lugares (re)inventados pelo olhar do narrador participante na construção de testemunhos de uma narrativa, que de ficcional, só tem a mestria arquitetónica do viajante-textual, que se imiscui numa deslocação por uma África cuja História era possivelmente ignorada pelo leitor. Daqui resulta o facto de a obra de Pedro Rosa Mendes se imbuir de uma natureza significativamente transversal e moldável, pelo que, deste modo, se filia na poética do género.

Para finalizar e voltando ao título que abre este ponto – “Contar a viagem pela voz do historiador-viajante: entre o facto e o ficto” – poder-se-ia concluir que ambas as obras em apreço comungam desta simbiose que tão bem caracteriza a Literatura de Viagens, ou seja, desse entrecruzamento de textos urdidos numa teia discursiva complexa que a singulariza, num diálogo inquestionável entre o mundo factual e o ficcional. Portanto, tal natureza compósita aberta à porosidade de registos, no caso de Gonçalo Cadilhe, permite ao leitor aderir a cartografias afetivas num território real, calcorreado por um viajante-textual que se dispõe a experienciar a *sua* viagem no trilho de uma figura incontornável da nossa História. Já em Pedro Rosa Mendes, a diluição das fronteiras territoriais, temporais e textuais aliada ao relato das *estórias* das figuras que perpassam ao longo da sua deslocação, proporciona-lhe, na ficção, uma profunda aproximação da realidade tecida no corpo textual, formalizando no ato de escrita, a primordialidade do *homo viator*.

Após estas incursões caleidoscópicas pela Literatura de Viagens contemporânea portuguesa, poder-se-á então concluir que os autores e obras aqui examinados assomam como um *corpus* multifacetado, gerador de combinações variadas e interpeladoras, eivado implícita ou explicitamente da já aludida *cosmopolitan vision* (Lisle 2001: 71), resultando num mosaico compósito de registos em deslocação, no prospetivo panorama viático atual. Face ao aduzido e acima de tudo, fica o reconhecimento desta constelação de escritores tão distintos entre si, porém, assumindo uma função legitimadora de uma literatura viática que se expressa em várias frentes, tendo em Portugal o seu universo de referência, não obstante o seu contacto permanente com outras realidades e culturas. Assim sendo, não será por caso que Miguel Sousa Tavares, Gonçalo Cadilhe, Tiago Salazar, Ana Isabel Mineiro, Alexandra Lucas Coelho e Pedro Rosa Mendes surgem como símbolos da redescoberta de um país real e da sua identidade, ainda que sempre em viagem pelo Outro e pela escrita.

Pelo que ficou dito, o nosso próximo enfoque centralizar-se-á, justamente, em obras que se distinguem pela confluência ou diálogo de registos, porquanto aquilo para que apontam tais relações interdiscursivas, nada mais significa do que a interpelação ao leitor de novas deslocações ou declinações textuais pela Literatura de Viagens nacional.

É pois, desta conjugalidade que resultam obras de tessitura espessa, cujos autores propõem percursos outros da representação viática, constituídos por “textos” de outras artes, como os mapas, fotografias, os desenhos, pinturas, filmes, entre outros, sobre os quais nos iremos debruçar no capítulo seguinte, “Outras faces da viagem: entre paisagens artísticas”, em que, no *corpus* em exame se destacam escritores como Manuel João Ramos e Jacinto Lucas Pires que, como veremos, em muito contribuíram para a afirmação da poética do género na atualidade.

Capítulo III

Outras faces da viagem: entre paisagens artísticas

A viagem torna-se uma estratégia para acumular fotografias. O próprio ato de fotografar é tranquilizante e atenua a sensação de desorientação que as viagens provavelmente exacerbam.

Susan Sontag

Não consigo dissociar viajar de desenhar. Esta relação traz-me inúmeras vantagens. Quando viajo sou impelido a desenhar, o que faz com que com imensas memórias e as minhas viagens se transformem em pilhas de cadernos que posso reviver sempre que quero. O desenho adquire um valor precioso por ser um pretexto de aproximação, transformado-se num bom meio de comunicação.

Eduardo Salavisa

Partindo de uma profusa investigação aplicada em várias frentes no âmbito da Literatura Comparada, em torno de um dos seus campos de indagação largamente explorados, concretamente, na área disciplinar dos Estudos Interartes²¹⁷, Claus Clüver observa:

Um discurso sobre (as) arte(s) só pode ser viável e vital se acomodar, também, fenómenos contemporâneos. A existência de «textos achados», oferecidos e aceites como «arte» demonstra como se tornou difícil definir o objecto de tal discurso.

Com a ascensão da semiótica, os estudiosos têm-se acostumado cada vez mais a tratar as obras de arte como estruturas (usualmente complexas) de signos e a referir-se a esses objectos como «textos», qualquer que seja o sistema sógnico envolvido. (...)

²¹⁷ Na base desta designação, está o ensaio “Estudos Interartes: Introdução Crítica” (2001) de Claus Clüver, problematizando a complexidade das relações entre as várias artes na contemporaneidade cultural e artística e as suas múltiplas possibilidades relacionais e hermenêuticas, designadamente com a literatura como, de resto, sublinha: “O desenvolvimento da literatura comparada como uma nova disciplina dentro dos estudos literários surgiu da institucionalização do conceito da literatura nacional. No entanto, em meados deste século, a literatura comparada começou a apresentar-se, pelo menos nos Estados Unidos, também como o *locus* dos estudos interdisciplinares, incluindo o estudo das relações entre a literatura e outras artes.” (Clüver 2001: 346)

Se um «texto achado» é lido como uma obra de arte, ele pode ser também objecto dos estudos interartes. (...) Mas o discurso interartes nem sequer faz questão de que todos os textos que ele toma como objecto sejam lidos como obras de arte. Neste caso, sua situação coincide com a dos estudos literários actualmente, quando não é mais estranho incluir textos indubitavelmente não-literários em certos tipos de investigação: a natureza dos assuntos em foco determinará quais os textos a seleccionar como objectos mais apropriados. (Clüver 2001: 339)

As palavras citadas espelham uma clarificadora dilucidação sobre o conceito de “discurso interartes”, realçando o seu carácter transdisciplinar e impreciso, já que a porosidade do termo indicia uma maior abrangência num quadro pluri/multidisciplinar, onde confluem as artes tradicionais, como a literatura, as artes plásticas, a música, a dança, o cinema, o teatro, a ópera, a dança entre outros domínios culturais e interartísticos propiciadores da (re)descoberta de novas vertentes “textuais”, como no caso da intermedialidade ou das artes intermediais (*idem*: 340-341), como nos propomos demonstrar. Neste sentido, o termo “texto” acolhe um vasto e heteróclito elenco de objetos cujo raio de projeção ultrapassa as fronteiras da literatura e das artes tradicionais, abrindo-se assim a novas relações intermediais.

Ora, é justamente neste cenário relacional de convergências discursivas, aberto à desestabilização de formas/expressões, cada vez mais em voga nas práticas interartísticas contemporâneas, que Clüver não deixa de lembrar a relevância dada à *ekphrasis*²¹⁸ na relação convencional entre texto e imagem associada à expressão horaciana *ut pictura poesis*²¹⁹, ou seja, à “antiga rivalidade, no discurso crítico ocidental, entre a descrição e a

²¹⁸ Cf. definição proposta por Carlos Ceia no *Dicionário de Termos Literários* in <http://www.edtl.com.pt> consultado em 3-7-2015: “Termo grego que significa ‘descrição’ (no plural, *ekphraseis*), aparecendo em primeiro lugar na retórica de Dionísios de Halicarnasso (*Rétorica*, 10:17). (...) Por definição lata, trata-se da descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário. O termo foi delimitado por alguns estudiosos à descrição de objectos de arte, objectos estes que teriam detalhes visuais significativos. Seria, portanto, um exercício ou mecanismo que permitiria a relação direta entre um medium artístico com outro, i.e., funcionaria como um género de ‘ponte’ entre duas esferas artísticas (e.g. pintura e literatura, pintura e escultura, literatura e escultura), definindo e descrevendo as respectivas essências e formas a ilustrar um objecto artístico de forma vivida através de um medium distinto.”

²¹⁹ Trata-se de uma expressão usada por Horácio na sua *Arte Poética* (c.20 a. C.) que remete para a noção de “‘como a pintura é poesia’ e que, apesar, de não possuir um significado estrutural, veio a ser interpretada como um princípio de similaridade entre a pintura e a poesia.”

figuração, o poder da palavra e o poder da imagem” (*idem*: 354), no sentido em que a discussão em torno da “(...) *ekphrasis* voltou a assumir um lugar central no discurso sobre a palavra e a imagem, e os assuntos levantados no seu debate podem [assim] ser estendidos a todas as artes.”²²⁰ (*ibidem*)

Na realidade, a mudança de paradigma proposta pelo investigador sobre a extensão da *ekphrasis* a todas as artes assenta na noção de metamorfose discursiva, abarcando assim uma variegada panóplia de objetos que fazem dos Estudos Interartes²²¹ um discurso institucional sobre as inter-relações entre as artes e/ou formas artísticas que extravasam os domínios das disciplinas canónicas ocidentais, centrando-se em torno de tradições e práticas não-ocidentais, bem como na emergência de novos discursos transdisciplinares e dos *cultural studies*²²² (Clüver 2001: 336).

Neste quadro epistemológico, e sem que caiba aqui uma digressão histórica exaustiva pelos textos matriciais ou manifestações artísticas associadas à tradição das “belas artes”, a verdade é que esta visão pluridiscursiva, plurifacetada e polifónica dos Estudos Interartes, funda-se numa existência multissecular em torno dos clássicos, partindo do paradigma aristotélico da inseparabilidade entre a literatura e a música.

Note-se, a propósito, o caso análogo da tragédia grega, em que a existência do coro se revestia de diversas funções, ora corporizando a *vox populi*, assumindo a função

Cf. *Dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, consultado em 29 de julho de 2015. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=20&Itemid=2

²²⁰ Ainda a propósito de uma definição de *ekphrasis* no seu sentido original, veja-se a leitura desenvolvida por Mac Smith na obra *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition* (1995): “One of the most typical and instructive uses of *ekphrasis* is the description of a work of art graphically representing figures from mythology, history, or everyday life to provide an implicit, didactic commentary upon the narrative within which they are incorporated. The artifact classical writers most often use to embed these figures is a carpet or tapestry. (...) For the representational tradition of the novel, perhaps the most relevant example of *ekphrasis* in classical literature is Ovid’s tale of Arachne in *Metamorphoses*.” (Smith 1995: 10-11)

²²¹ A propósito dos Estudos Interartes, refere Claus Clüver: “Actualmente, este discurso sobre as inter-relações entre as artes encontra a sua manifestação institucional nos «estudos interartes», que representam a fase mais recente de um desenvolvimento cujas origens reflectem a junção histórica de dois fenómenos distintos na cultura ocidental: (1) um estágio específico do discurso sobre «a arte» e «as artes», e (2) a reforma (e até a própria criação) de um sistema universitário e de educação pública que se tornaria então no lugar principal para canalizar aquele discurso.” (Clüver 2001: 334)

²²² A este respeito, leiam-se as palavras de Álvaro Machado e Daniel Henry-Pageaux: “Não há dúvida de que a emergência dos *cultural studies* nos Estados Unidos e na América do Sul implicou a reorientação dos estudos literários, centrando-se em contextos histórico-sociais e obrigando os investigadores, a reexaminar aquilo que se obstinavam a não querer ver ou estudar. Ou seja: as complexas relações da literatura com uma determinada estrutura social, cultural e política, no sentido geral do termo.” (Machado/Pageaux 2001: 49)

de comentador e de crítica social, ora tão-só emergindo como uma personagem coletiva corporizando na peça um papel pluriperspetívico, ao imprimir à ação uma dinâmica reflexiva em sintonia com o público.

Pelo exemplo apontado, impõe-se referir que, não obstante a conexão interartes ter as suas raízes na Antiguidade Clássica (Clüver 2001: 333-334, Pantini 2002: 215)²²³, é no século XX, concretamente, na reta final de 40 que os estudos comparatistas centram o seu escopo de análise na relação entre a literatura e as outras artes, transformando-a numa área de indagação fatora de interessantes possibilidades hermenêuticas, implantadas no panorama das criações artísticas contemporâneas, como observa Emilia Pantini:

Sólo a finales de los años cuarenta del siglo XX, la opinión común entre los estudiosos amplió el campo de la definición hasta englobar las relaciones entre la literatura y las demás artes, reconociendo así que las distintas manifestaciones artísticas mantienen espontáneamente entre sí fecundas relaciones, tal y como lo hacen las distintas literaturas dentro de las mismas civilizaciones. (Pantini 2002: 216)

De acordo com as palavras transcritas, é justamente a partir dos estudos comparatistas que assistimos à legitimação de outras formas artísticas, como construtos culturais sujeitos a mutações que irão manifestar-se em várias áreas que dominam o discurso contemporâneo sobre a representação numa vertente transdisciplinar, incluindo zonas de investigação variegadas, como os estudos identitários, de género, de viagem, coloniais e pós-coloniais, na convergência com outros campos de investigação igualmente interpeladores (Clüver 2001: 355).

Na verdade, as formas estéticas heterogéneas adaptadas a novos contextos socioculturais, encontram no espaço discursivo dos Estudos Interartes uma forte ressonância que em muito ultrapassa a fronteira dos textos visuais, literários, cinematográficos, musicais, (*idem*: 356), entre outros, já que com o assomar de novas

²²³ Cf. o artigo “La Literatura y las Demás Artes” de Emilia Pantini in *Introducción a la literatura comparada* al cuidado de Armando Gnisci (2002).

tecnologias, se manifestam, inclusivamente, nas esferas intermediais, ou seja, no âmbito da intermedialidade, como esclarece Claus Clüver:

Intermedialidade pode também referir-se à combinação do média em textos multimédia, *mixed media* e intermédia. (...)

Ambas as abordagens operam no quadro de uma perspectiva transdisciplinar; mas as disciplinas envolvidas são, num caso, estudos de média individuais enquanto, no outro, são disciplinas tradicionais das «artes», e os pressupostos paradigmáticos bem como as práticas operativas em cada uma das artes diferem consideravelmente dos que regulam os estudos dos média. Na medida em que estamos a considerar um discurso transdisciplinar, os membros de todas as disciplinas relevantes carrearão os seus próprios problemas e abordagens no sentido do seu desenvolvimento. (*idem*: 358-359)

Por conseguinte, segundo o investigador, a ductilidade que enforma tais relações revisitadas pela ancoragem em conexões sistémicas de natureza diacrónica numa imbricação com relações de índole sincrónica, insere-se num cenário reconhecidamente polimórfico e multicultural no âmbito da longa tradição dos *Interarts Studies*, no qual pode ser incluída a literatura viática, que pela hibridez da sua natureza, surge tão-só como um exemplo magistral da criação de novas possibilidades hermenêuticas, ao promover um sentido dialogante com outras expressões artísticas, abrindo assim uma zona de confluência de textos propiciadores de novas deslocações concetuais e artísticas²²⁴.

Neste quadro de indagação teórico em que Claus Clüver assoma como um dos principais pioneiros na divulgação do termo *intermedialidade*, Irina Rajewsky realiza uma reflexão epistemológica sobre a abertura de novas possibilidades dialógicas entre *textos* de artes outras, uma abordagem *lactu* e *strictu senso* que “in some way take[s] place *between media*.” (Rajewsky 2005: 46)²²⁵ [o]u ainda ressaltando uma polarização teórica focalizada nos estudos literários, assente na revitalização ou *remediation* (*idem*:

²²⁴ O trabalho multimédia de Gonçalo Cadilhe com base na obra *Nos Passos de Magalhães* (2008) ou no documentário televisivo sobre o viajante português, Fernão Mendes Pinto, intitulado *Nos Passos de Fernão Mendes Pinto* (2010), ilustra bem esta relação transmedial e/ou processo de intermedialidade. Consultem-se, a propósito, os programas emitidos pela RTP em <http://www.rtp.pt/programa/tv/p23761> e <http://www.rtp.pt/programa/tv/p27058>.

²²⁵ *Idem*: 46-50.

49) do conceito de intertextualidade no sentido largamente explorado que lhe é atribuído por Julia Kristeva como, de resto, sublinha:

Intermedial references, inasmuch as they are addressed at all, are generally theorized through concepts of intertextuality. There is indeed a close relation between intermedial references and intertextual or, more broadly conceived, intramedial references, and numerous insights of the intertextuality debate for instance questions of textual markers and different modes of referencing can be fruitful for the of intermedial phenomena. For this to happen, however, it is important first of all to be clear about how such concepts as and intertextuality are being used, for whether one uses a narrow concept (as in the case of my approach) or a broad concept (as in the case of Julia Kristeva's vastly expanded metaphorical notion) will have decisive consequences for the resulting conception of intermedial references. (Rajewsky 2005: 54)

Estas considerações são retomadas pela autora dez anos depois no artigo “Le terme d’Intermédialité en ébullition: 25 ans de débat” (2015), no qual se revisitam, enredam e despontam vários posicionamentos teóricos sobre a questão intermedial até à atualidade, confirmando-se assim os vários cruzamentos que o termo corporizou ao longo do tempo, congregando diferentes disciplinas numa lógica de interpelação das realidades inter/intra/multi/transmediais que resultam tão-somente na combinação ou migração dos *media*²²⁶.

Ciente das sucessivas derivações e/ou deslocações concetuais do termo *intermedialidade* no contexto do debate atual das relações entre os *media*, e no sentido de configurar as suas fronteiras, a investigadora observa

(...) the concept of intermediality is more widely applicable than previously used concepts, opening up possibilities for relating the most varied of disciplines and for developing general, transmedially relevant theories of intermediality.²²⁷ (*idem*: 44)

²²⁶ Cf. Irina Rajewsky, “Le terme d’Intermédialité en ébullition: 25 ans de débat” (2015) pp.25-32.

²²⁷ Cf. Irina Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality” (2005).

Ora, tal abrangência conduz, inevitavelmente, a uma encruzilhada, dado que nem sempre é possível delinear uma definição precisa de um termo em busca de uma identidade própria (Rajewsky 2015: 21).

Neste contexto teórico de influências discursivas heterogêneas, no supracitado estudo de 2015, Rajewsky sustenta o debate conceptual a partir de uma breve digressão diacrónica (*idem*: 19-26) e concentra-se em três zonas de indagação consideradas referências heurísticamente pertinentes para uma tentativa definitiva no campo do debate. Assim, a autora menciona que a primeira zona deriva da expansão teórica para o universo norte americano dos já aludidos *Interart Studies*, a segunda brota da relação entre o cinema e a literatura e a última, como vimos, provém do sentido revitalizador da intertextualidade, na aceção kristeviana (*idem*: 26-27).

Em rigor, Rajewsky traz a lume a ideia de que não é nova essa tendência definitiva do conceito intermedialidade, uma vez que a sua porosidade implica uma trepidação teórica que habitualmente resvala num espaço intervalar entre os diferentes *media*, tornando assim estéreis quaisquer tentativas de redefinição, não obstante verificar-se a convocação de um significativo grupo de investigadores cujas diferentes abordagens multidisciplinares gravitam em torno da busca de uma *definição* clarificadora e precisa (*idem*: 21).

Muito em síntese, entre mapas, pinturas, desenhos ou textos de outras artes, importa, seguidamente, realçar o facto de a fotografia ocupar um lugar primordial na Literatura de Viagens, já que contribui para a interpretação do mundo representado, abrindo portas a novas trajetórias discursivas, em que o sujeito viático, mais do que fornecer uma narrativa seletiva de cartografias afetivas e/ou tão-somente viagísticas, propõe também uma “simples transparência seletiva” (Sontag 2012: 14) da viagem real, entre viagens outras, como adiante veremos.

1. Fotografia e viagem: entre a escrita e a captura do momento

Roland Barthes, na consagrada obra *La Chambre Claire. Note sur la Photographie* (1980), observa:

On dirait que la Photographie est inclassable. Je me demandais alors à quoi pouvait tenir ce désordre. Je trouvai d'abord ceci. Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose: elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. (Barthes 1980: 15)

É justamente a partir da citada abordagem epistemológica sobre a fotografia enquanto *corpus* de reflexão e corpo de representação, que Barthes desenvolveu uma teoria sobre a complexidade da imagem fotográfica forjada num jogo de lentes em que duas câmaras se confrontam ou bifurcam sob o olhar atento e o dedo do fotógrafo perante o real observado/sujeito observador: a câmara escura e a câmara clara (*idem*: 22-24).

Neste quadro paradoxal dos referidos conceitos, o investigador cria uma nova forma de interpretar a fotografia abrindo assim a porta à instauração de uma poética da imagem fotográfica assente nas suas deslocações teóricas²²⁸.

Destarte, a conhecida designação – *Câmara Clara* – decorre dos postulados barthesianos sobre a fotografia, a partir de uma zona de indagação fatora da coexistência dos conceitos seminais de *studium e punctum* (*idem*: 48-51), em que o primeiro, sendo meramente redutor, perspetiva uma figuração do mundo pela lente do fotógrafo num compromisso assumidamente social, enquanto o último explora os mistérios da conjugabilidade artística pressentida na pungência presente numa ou na mesma foto, cuja luminosidade emana do objeto/sujeito representado. Ou seja, se tivermos em conta a

²²⁸ Cf. “J’appelle «réfèrent photographique», non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l’objectif, faute de quoi il n’y aurait pas de photographie.” (Barthes 1980: 180)

etimologia latina de ambas as palavras, logo verificamos que ao derivar do verbo *studare*, o vocábulo *studium* remete para o interesse comum, social e até superficial do universo espelhado enquanto, ao invés, o *punctum* aponta para o detalhe patente na fotografia que atrai o olhar do *spectator* (*idem*: 51), resultando daí uma visão de uma realidade pungente, tocante, deveras interpeladora como, de resto, sublinha: “Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c’est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d’une valeur supérieure. Ce «détail» est le *punctum* (ce qui me point).” (*idem*: 71)

É, pois, numa interação de profunda abrangência epistêmica onde se inclui a fotografia que se situam os *Estudos Interartes*, marcados por cruzamentos interdiscursivos que acolhem objetos que, não sendo encarados como arte no sentido canônico e/ou tradicional do termo, impõem-se como textos outros, representativos de uma criação estética, de que a literatura de viagens faz uso recorrente com o propósito de dar a ver ao leitor ou *spectator*, garantindo assim à imagem fotográfica um estatuto artístico rente às circunstâncias da atividade prática²²⁹, como intui Susan Sontag:

Ao contrário dos objetos das belas-artes das eras pré-democráticas, as fotografias não parecem depender excessivamente das intenções do artista. Devem, antes, a sua existência a uma cooperação descontraída (quase mágica e quase acidental) entre o fotógrafo e o assunto mediado por uma máquina cada vez mais simples e automática, incansável e que, mesmo nos seus momentos de capricho, pode produzir resultados interessantes e nunca inteiramente errôneos. (Sontag 2012: 57)

Posto isto, interessa-nos perceber a funcionalidade da fotografia na Literatura de Viagens, na medida em que esta se revela como a “(...) a única arte originariamente surreal”²³⁰, (*idem*: 56), bem longe do sentido que lhe é atribuído pelo movimento

²²⁹ Cf. Barthes “Comme la Photographie est contingence pure et ne peut être que cela (c’est toujours quelque chose qui est représenté) — contrairement au texte qui, par l’action soudaine d’un seul mot, peut faire passer une phrase de la description à la réflexion —, elle livre tout de suite ces «détails» qui font le matériau même du savoir ethnologique.” (Barthes 1980: 52)

²³⁰ Neste sentido, Susan Sontag coloca a atividade fotográfica longe dos trilhos do movimento surrealista oficial, tal como justifica: “O surrealismo encontra-se na atividade fotográfica: na criação de um duplicado do mundo, de uma realidade em segundo grau, mais limitada mas mais dramática do que aquela que a nossa visão natural permite perceber. Quanto menos preparada, menos trabalhada e mais ingênua for uma fotografia, mais probabilidades tem de se impor.” (Sontag 2012: 56-57)

surrealista, mas tão-só, porque ao assumir-se como um simples instrumento de registo e cristalização da realidade, cria um duplicado do mundo (*ibidem*), estando assim intimamente associada ao ato viático, já que é com Fox Talbot, no século XIX, que despontam as primeiras incursões pela fotografia numa viagem a Itália (*idem*: 90).

Com efeito, a relação fotógrafo-viajante surge então na segunda metade de Oitocentos, no apogeu da viagem ao Oriente, no culto do exótico, numa primeira fase, focalizando-se nos monumentos e obras de arte e depois, expandindo-se rapidamente pelos viajantes, como lembra Sontag:

A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir beleza no que toda a gente vê mas menospreza por demasiado vulgar. Supunha-se que os fotógrafos não se deviam limitar a ver o mundo tal como ele é, incluindo as suas já aclamadas maravilhas, deviam criar interesse, através de novas decisões visuais. (*idem*: 91-92)

Não é, portanto, nova, a tendência para o recurso à fotografia na literatura viática, propondo curiosas relações entre texto e imagem, cujos efeitos produzidos nos interessa analisar nas cinco obras do presente *corpus*, que a ela recorrem independentemente das características das vozes autorais que a singularizam.

Assim sendo, o facto de estes escritores-viajantes terem em comum a câmara, entre outros equipamentos fotográficos, para a captura do momento nas suas deslocações territoriais ou outras de diversas índoles, torna este estudo mais interpelador numa dupla aceção holística e heurística, já que nos interessa examinar o *modus operandi* utilizado por cada um deles na relação da imagem fotográfica com a escrita, em especial, a partir da última década de 90 até ao presente, contribuindo para diferentes construções cartográficas. Como observa Sontag,

É a própria realidade que é redefinida: como um objeto para exposição, como registo para um exame minucioso, como um alvo para vigilância. A exploração e duplicação fotográfica do mundo fragmentam a continuidade e acumulam as peças num arquivo interminável, possibilitando assim um controlo que era inimaginável no anterior sistema de registo de informação: a escrita. (*idem*: 152-153)

Pela afirmação transcrita, a fotografia é única e totalizadora, pois não depende de um fabricante de imagens, pelo contrário, emerge como um processo absolutamente autónomo de projeção e cartografia do real (*idem*: 154), despontando como o “heroísmo da visão” (*idem*: 92).

Consequentemente, perante o ângulo de análise aqui privilegiado, ocupar-nos-emos do exame de obras como *Sul* (2004) de Miguel Sousa Tavares, *Alma de Viajante* (2007) de Filipe Morato Gomes, *Viagens Sentimentais* (2007) de Tiago Salazar, *Onde os Rios têm Marés* (2008) de Ana Isabel Mineiro e, por fim, de *Nos Passos de Magalhães* (2008) de Gonçalo Cadilhe, autores em que a fotografia pode desempenhar diversos modos de dar a ver, podendo patentear-se, por vezes, como um *corpus* legitimado(or) de *per si* da viagem acontecida ou tão-somente, surgindo enquanto revelação artística do seu criador ou *auteur*²³¹.

A verdade é que o recurso à imagem fotográfica explícita ou implicitamente, como também veremos, reveste-se de matizes vários, uma vez que o seu lugar na escrita viática não se reduz à referencialidade, longe disso, a fotografia permite um vasto leque de transações factuais, ficcionais, imagológicas, identitárias, históricas, culturais, entre outras possibilidades que decorrem dessa relação viajante-escritor-fotógrafo, como afirma Danièle Méaux, ao utilizar o termo “dispositifs phototextuels” (Méaux 2015: 8):

Ces dispositifs peuvent ressortir au domaine de la littérature, mais ils sont également développés dans le champ de l'édition photographique, du livre d'artiste, des arts plastiques ou des revues (...).

Le croisement des photographies et des textes – quels qu'ils soient – s'avère propice à une réflexion sur le territoire et la manière dont les hommes l'investissent. Le dialogisme inhérent au «dispositif phototextuel» incline, tout à la fois, à la prise de distance, questionnement et à la ré-évaluation des lieux considérés. Sous l'expression de

²³¹ Na sua reflexão ensaística sobre a dimensão artística da fotografia, Susan Sontag observa: “Para ser legitimada como arte, a fotografia tem de cultivar a noção do fotógrafo como *auteur*, e ainda a de todas as fotografias tiradas pelo mesmo fotógrafo constituírem um *corpus*.” (Sontag 2012: 136)

«spatial turn» ou de «tournant géographique», a été la importance impartie du territoire en tant qu’empreinte et enjeu des grandes évolutions sociétales actuelles. (*ibidem*)²³²

Por isso mesmo, a introdução da fotografia nas sobreditas obras poderá congrega diversas funções assumindo-se como *espaces phototextuels*²³³ em que tais dispositivos podem revestir, por exemplo, a forma de eco de referências biobibliográficas decorrentes da biblioteca mental do narrador-viajante, expansão da lente do *operator* (Barthes 1980:22), espelhamento e refiguração da viagem real ou tão-somente a revelação de uma autonomia representativa da mesma, ao convocar diferentes ângulos e perspectivas do espaço ou figuras, captados pelo olhar/dedo do fotógrafo-viajante, como observa Véronique Montémont: “(...) la coexistence du texte et de l’image, toujours prise dans un rapport de plasticité, introduit sens, connotation, modulation, et contribue à conférer à ces espaces une dimension existentielle qui n’est pas forcément perceptible à l’oeil.” (Montémont 2015: 14)

Neste ponto de vista, a fotografia cria um interessante diálogo com a escrita, ao despontar como um *texto* livre no sentido barthesiano²³⁴, em que o viajante-fotógrafo se implica no universo representado, envolvendo assim inevitavelmente o leitor, pois “O mundo deixa de estar «lá fora» para passar a estar dentro das fotografias.” (Sontag 2012: 84)

Já bem diferente será equacionar a ausência da imagem fotográfica nas restantes obras do *corpus*, porquanto tal elenco significativo de escritores-viajantes privilegia outras estratégias interartísticas como, por exemplo, o desenho²³⁵ ou o visualismo

²³² Nas palavras de Danièle Méaux, importa sublinhar o conceito de *spatial turn* examinado por Edward W. Soja, na obra *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, (1989). Nesta obra, o geógrafo Edward Soja examina as indagações de autores como Michel Foucault, Henri Lefebvre, entre outros, em torno do sobredito conceito que, a partir de meados do século XX, adquiriu uma multiplicidade de conceitualizações. Tais teóricos como Edward Soja desenvolvem o conceito de *spatial turn*, a partir do qual postulam uma renovada aproximação do “real” quando se debruçam sobre as relações entre a literatura e a realidade.

²³³ Na base desta expressão está o prefácio à obra *Espaces Phototextuels* (2015). Textes réunis par Danièle Méaux, Lille, in *Revue des Sciences Humaines*, Université Charles-de-Gaulle avec le concours du C.N.R.S. et du C.N.L., p.8.

²³⁴ Cf. “La voyance du Photographe ne consiste pas à «voir» mais a se trouver là. Et surtout, imitant Orphée, qu’il ne se retourne pas sur ce qu’il conduit et me donne!” (Barthes 1980: 80)

²³⁵ Vd. mais adiante, neste capítulo, a análise apoiada nas representações gráficas em torno da obra *Traços de Viagem* (2009) de Manuel João Ramos.

descritivo, entre outros recursos fautores de imagens nos seus relatos. Por conseguinte, tais autores eximem-se de recorrer à fotografia enquanto processo promotor do sentido dialogante entre o texto e a imagem na sua quiddidade, ou meramente como meio de figuração em que ambos se conjugam e harmonizam, propiciando então leituras/interpretações outras, a partir da representação do mesmo real/cenário/figura(s), como observa Danièle Méaux: “Les «dispositifs phototextuels» combinent des écrits et des images photographiques. Le terme même «dispositifs» présuppose une séparation entre des constituants hétérogènes, doués d’une relative autonomie.” (Méaux 2015: 7)

Posto isto, concentrando-nos agora neste vasto *corpus* textual, impõe-se notar que mais de metade das obras revelam uma preocupação mais centrada na palavra como elemento gerenciador da produção de imagens a partir da refiguração das paisagens físicas e humanas retratadas. Portanto, torna-se aqui relevante abordar o recurso à descrição enquanto modalidade de (re)apresentação da narrativa, por excelência, fomentando assim o sobredito visualismo ou a imagética textual, entre outros processos de ilustração ou reprodução das topografias selecionadas, como, por exemplo, a reflexão, cujo poder transfigurador propicia também a construção de imagens no plano do espaço psicológico ou interior, ou ainda assumindo uma declinação fílmica, como no caso da obra *Livro Usado* de Jacinto Lucas Pires (2004), como adiante nos propomos examinar.

Para além do apontado, se tivermos em conta que todo esse processo verbal de dar a ver e/ou a ler resulta do jogo retórico-formal utilizado pelo narrador-viajante na fabricação de imagens representando topografias afetivas, verifica-se que também estes escritores as transformam num mosaico multifacetado de fragmentos que constituem, no final, uma visão totalizante e totalizadora da sua deslocação pelo espaço físico e pela escrita, contribuindo assim para a criação da especificidade do seu próprio olhar sobre as cartografias visitadas e/ou imaginadas, ora constituídas por lugares (re)inventados, ora tão-só representadas a partir da dissolução de fronteiras permeável à abertura a outras faces do mundo.

Não obstante a relevância dada à descrição como sendo “uma simples interpretação seletiva” (Sontag 2012: 14) do real, também o já mencionado texto reflexivo tematizando a fotografia, constitui de *per si* uma radiografia do universo mental do viajante-textual,

mesmo quando este pretende essencialmente construções narratológicas assentes nas viagens física e romanesca, como no caso de *No teu Deserto. Quase Romance* (2009) de Miguel Sousa Tavares, em que a fotografia assoma como *leitmotiv* utilizado pelo autor de molde a criar uma intersecção entre o relato da deslocação e a urdidura ficcional, uma vez que aqui “A fotografia é o inventário da mortalidade. Um toque no dedo é já suficiente para investir um momento de uma ironia póstuma.” (*idem*: 74)

Então, não deixa de ser significativo, que a inclusão do referente textual – “fotografia” – (Tavares 2009: 15) emerja na trama unicamente como um mero processo narratológico para introduzir o *punctum* que servirá de motor de arranque para as narrativas viáticas e romanesca, as quais, de resto, foram já intensamente exploradas nos capítulos anteriores.

Na verdade, ainda que a notória ausência da imagem fotográfica corporize um silêncio intencional, não deixa, contudo, de marcar a sua presença na materialidade das palavras do narrador-viajante ao elegê-la como tema e pré-texto/pretexto meta-reflexivo/discursivo para a sua incursão pela viagem realmente acontecida, bem como para a justificação do construto ficcional arrumado nas gavetas da memória (*idem*:14-16). Leiam-se, a propósito, as suas palavras:

Dizem que as fotografias não mentem, mas essa é a maior mentira que já ouvi.

E foi assim, abrindo a gaveta à procura de qualquer coisa que, sem aviso, me escorregou para as mãos uma fotografia tua tirada durante aqueles quatro dias. (..) [Q]uando guardam para sempre um instante que nunca se repetirá, as fotografias não mentem – esse instante existiu mesmo. Porém, a mentira consiste em pensar que esse instante é eterno, que dois amantes felizes e abraçados numa fotografia ficaram para sempre felizes e abraçados. É por isso, que não gosto de olhar para fotografias antigas: se alguma coisa elas reflectem, não é a felicidade, mas sim a traição do tempo, a traição daquele mesmo instante em que ali ficámos aprisionados no tempo. (*idem*: 15)

A evocação deste instante de rutura com o momento cristalizado nas imagens fotográficas, sugere o desencanto de um sujeito viático em fragmentação que revisita a

viagem ao Saara através da fotografia de Cláudia²³⁶, como observa Susan Sontag: “Uma fotografia é apenas um fragmento, e com o passar do tempo as suas amarras desprendem-se. Vai à deriva num passado difuso e abstrato, aberta a qualquer tipo de leitura (ou de confronto com outras fotografias).” (Sontag 2012: 75), [p]ossibilitando assim o cruzamento e sobreposição da meada viática com a romanesca ou como sublinha Roland Barthes: “J’avais compris qu’il fallait désormais interroger l’évidence de la Photographie, non du point de vue du plaisir, mais par rapport à ce qu’on appellerait romantiquement l’amour et la mort.” (Barthes 1980: 114-115)

Em suma, em especial no que diz respeito à obra supracitada, verifica-se então que a inexistência da imagem fotográfica surge como uma estratégia discursiva a que o autor recorre engenhosamente enquanto elemento pré-pretextual, conferindo-lhe um estatuto próprio.

Também em *Livro Usado*, independentemente da intencionalidade expressa do seu autor, a fotografia, enquanto imagem visual, é pressentida na plasticidade das palavras, contribuindo para dar a ver ou ler a sua viagem/deambulação pelo Japão, assumindo um olhar perscrutador centrado em figuras anónimas e cenários urbanos ou naturais, abrindo, desta forma, espaço a uma obra que mais se assemelha a um álbum fotográfico, traduzindo uma sensação de movimento, plasmado na escrita.

Neste quadro, a fotografia manifesta-se unicamente através da espessura da linguagem ou como mera alusão textual numa representação do real observado/refigurado, imbuída de uma feição documental criada por um viajante-textual que a ela recorre, também como pré/pretexto para a criação de uma espécie de microficção, no sentido que lhe é atribuído por France Darsu-Domecq no ensaio “«Microfiction, néologisme formel ou genre dégénéré?»”²³⁷ (2014), dado o seu profundo cariz de hibridez, como

²³⁶ Protagonista feminina da obra que dispensa apresentações, por já ter sido sobejamente referenciada nos capítulos anteriores.

²³⁷ Na base desta afirmação está uma significativa zona de indagação em torno do conceito de *microficção* e, de entre um vastíssimo campo teórico, seleccionamos a observação assaz clarificadora de France Darsu-Domecq: “Les clefs de compréhension et/ou de reconstruction du contexte sont généralement fournies par son hybridité générique. Par ce terme, nous désignons le fait d’emprunter les caractéristiques formelles de genres littéraires variés ou de pratiques d’écriture considérées comme appartenant à la para-littérature]. Ces emprunts, lorsqu’ils sont identifiés par le lecteur, fournissent souvent les clefs de compréhension et de résolution de la microfiction. Ce dernier trait définitoire, «l’hybridité générique», est donc ce qui détermine la microfiction dans son essence. Mais il est aussi ce qui empêche de la différencier des catégories

no exemplo do homem do metro com quem se cruza e interage por causa de uma fotografia sua, acabando por lhe oferecer:

Passa o tempo, e quando o metro pára na minha estação, saio. Cá fora, na plataforma, ouço alguém a gritar: «Sumimassen! Sumimassen!», e viro-me; na janela, dentro da carruagem, o homem dos sacos chama-me com uma fotografia minha na mão (uma polaróide que tirei em Tóquio, em Shinjuku: o rosto ambíguo de uma mulher num anúncio, no escuro da noite, com as letras ORA aparecendo em baixo à esquerda). (...) o homem muito aflito olha-me com a imagem contra o vidro, a bater com a mão, numa espécie de desespero (os olhos estranhos), a bater, a bater, e, sem saber o que fazer, eu aponto para a fotografia e para ele, para a fotografia e para ele, até que ele percebe e faz também o gesto, para a fotografia e para ele, e depois olha-me de sobrelhas levantadas perguntando: «Sim?», pedindo-me uma confirmação, e eu aponto outra vez para a fotografia e para ele, – sim, sim – e tudo é muito rápido, o metro parte logo (...) e eu sei que ele compreendeu. (Pires 2004: 131-132)

Aqui, a imagem fotográfica torna-se então um dos principais processos de comunicação com o Outro, desbravando assim as fronteiras culturais e identitárias, podendo ser interpretada como uma metáfora narrativa ou microficcional, a nível metadiscursivo, entre outras funções que desempenha na obra.

Nesta sequência, vale a pena lembrar a título de exemplo, a referência aos turistas com as suas fotografias (*idem*: 24), numa sugestão da faceta banal e massificadora da viagem, os miúdos da escola (*idem*: 63), a incluírem o sujeito viático no grupo, o anúncio com a fotografia de Audrey Hepburn (*idem*: 65), figura obsessiva no imaginário japonês, ou ainda a convocação do diplomata Wenceslau de Moares²³⁸, cuja morte é vislumbrada pelo narrador-viajante num contexto que passa assumir uma declinação parentética e

génériques existantes, puisque la microfiction touche indifféremment au conte, à la nouvelle, au récit policier ou aux genres de la fictionnalisation de soi (autobiographie et autofiction).” (Darsu-Domecq 2014: 211-212)

²³⁸ Wenceslau de Moares (1854-1929), intelectual com funções diplomáticas, faz parte de um elenco de escritores portugueses distintos que saíram de Portugal para o Oriente, dedicando-se à divulgação da cultura nipónica, sendo assim autor de vários livros sobre assuntos ligados ao Oriente, especialmente ao Japão. <http://embaixadadeportugal.jp/pt/cultural/personalidades-historicas/wenceslau-de-moraes/> consultado em 23 de outubro de 2016.

microficcional, aqui centrada no referente fotográfico: “(...) (imagino-o muito velho, com o olhar direto que tem nas fotografias, dois pontos pretos, fortes, acima das barbas monumentais e modos magros de japonês, a avançar aos poucos, passo a passo).” (*idem*: 120)

Pelo que fica apontado, a haver uma relação entre a reflexão sobre a presença da fotografia nas restantes obras em apreço, é porque ela se impõe por si mesma como “imagem de uma imagem” (Sontag 2012:13) arrumada no livro, resgatando assim uma tendência para a perenidade, pelo que a sua ausência se torna, por vezes, numa possibilidade de a presentificar pelo recurso à palavra, numa revelação ora explícita ora subliminar.

Todavia, é nosso propósito, neste ponto, concentrarmo-nos na análise das obras em que a imagem fotográfica se assume como texto autónomo da viagem narrada, possibilitando-nos explorar e perceber a relação interartística que cada um dos autores propõe ao leitor, na (re)conciliação (?) entre o texto e a fotografia, já que a sua reprodução em livro conserva as suas qualidades essenciais face à pintura (*ibidem*).

Se considerarmos que o fundo de referências da utilização da imagem fotográfica neste *corpus* começa por estar associado a obras como *Sul* de Miguel Sousa Tavares, logo constatamos que este meio de captura dos momentos da deslocação se assume como um processo de acesso aos fragmentos de viagem selecionados pelo autor rumo ao sul. Efetivamente, logo num dos elementos paratextuais, para além da capa e respetiva badana, onde aparece a fotografia do autor, observamos que, numa das folhas de rosto, o elemento fotográfico aflora com o subtítulo: “Miguel Sousa Tavares. Texto e fotografias” (Tavares 2004) inscrito ao lado de uma fotografia de uma paisagem exótica, sugestiva de uma cartografia retratando a outra face do planisfério.

Não por acaso nos dezasseis capítulos da obra, a fotografia sugere uma profunda conjugalidade com o texto verbal, revelando-se assim como um mero “dispositivo fototextual”. A este propósito, bastará aqui revisitar o primeiro capítulo “Ruínas do Império” (Tavares 2004:12-15) e verificar que a página doze representa uma casa abandonada em ruínas, numa límpida evocação colonial, aqui transportada num contexto

pós-colonial, em que o narrador-fotógrafo-viajante deixa transparecer um sentimento de nostalgia:

Em vão tento fotografar esta passagem do terreiro para o mar, através da casa: sei de antemão que nenhuma fotografia conseguirá reproduzir esta travessia entre a luz e as sombras e de novo a luz, esta passagem da terra para o mar, esta pungente viagem entre a vida que aqui existia antes e as ruínas que hoje triunfaram sobre todas as memórias. (*idem*:14-14)

Na verdade, este diálogo texto-imagem ou simplesmente *dispositif photextuel* (Méaux 2015: 8) surge alicerçado numa inequívoca descrição metonímica da “Casa Grande” (Tavares 2004: 12-15), numa clara revisitação do império colonial português despojado, até nas memórias, de um período outrora exaltante e próspero em que o espaço cristalizado está associado a processos de (re)construção identitária, como observa Danièle Méaux: “L’espace se presente comme le résultat d’une histoire; en ce sens, il est autant affaire du temps que d’étendue. Les lieux sont chargés de mémoire – au niveau individuel et collectif.” (Méaux 2015: 9)

Ademais, ao longo da obra, persiste a mesma simbiose entre a imagem fotográfica e o texto na já aludida declinação fototextual, na medida em que a fotografia se impõe sempre como um testemunho da captura do momento apreendido pelo sujeito viático, aparecendo encaixada na moldura dos capítulos, tornando assim mais intenso o seu olhar na sua travessia pela escrita, como em *Sul*, onde surge a imagem fotográfica do viajante-textual interagindo com uma tribo amazónica²³⁹.

Ora, se tivermos em conta que Susan Sontag considera que a fotografia redefine a realidade (Sontag 2012:152), a situação retratada nessas páginas tem o poder de suscitar uma reflexão de natureza identitária e imagológica, propondo novos momentos hermenêuticos, uma vez que a imagem do contacto entre o ocidental e os indígenas, indicia uma atitude de *philie*²⁴⁰ (Machado/Pageaux 2001: 61-62). O facto de tal fotografia poder

²³⁹ Cf. pp. 24-25 de *Sul*.

²⁴⁰ Palavra utilizada no sentido que lhe é atribuído por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux ao problematizarem uma das atitudes subjacentes à representação do Outro, neste caso, a filia.

corporizar-se como texto autónomo ou como um fragmento do mundo, permite-nos a liberdade de a interpretar à luz do tempo, como observa Sontag:

A exploração e duplicação fotográfica do mundo fragmentam a continuidade e acumulam as peças num arquivo interminável, possibilitando assim um controlo que era inimaginável no anterior sistema de registo de informação: a escrita. (Sontag 2012: 152-153)

Perante o supracitado, impõe-se, desde logo, notar que estamos perante narrativas ou representações totalmente distintas: a escrita e a imagem. Portanto, é justamente a partir de uma livre interpretação da captura de instantes, muitas vezes suspirados, resultantes de uma confessa experiência de uma vida *on the road*, que a fotografia ganha terreno e um estatuto próprio, despontando como o lugar da construção do sujeito, não se reduzindo ao papel de mera ilustração do relato viático. Ela é, na verdade, o texto em que o momento fixado da viagem propõe também uma deslocação por uma realidade refigurada ou redefinida pela lente do fotógrafo-viajante, ou seja, a representação do momento sublimado. De resto, ao longo de *Sul*, a imagem fotográfica assoma fragmentada de acordo com as cartografias apresentadas em que a sua recorrência, mais não é do que a materialização do olhar do fotógrafo-viajante textual no espelhamento da sua relação com o leitor-observador, ao longo de numerosas páginas.

Pelo que ficou dito, se tivermos em conta que a profusão de fotografias nas páginas de *Sul* não passa de um recurso para dar a ver duas dimensões da viagem – a do fotógrafo e a do viajante –, as quais não são coincidentes, ou sobreponíveis, bem pelo contrário, logo certificamos que a copiosa recolha de imagens pela lente de um viajante avisado, não deixa margem para dúvidas sobre a sua ligação a questões de natureza identitária e/ou da presença portuguesa nos lugares visitados.

Assim sendo, ao folhearmos as páginas do livro, confirma-se o recurso à fotografia como um texto autónomo que apreende momentos irrepetíveis, pelo que não deixa de ser significativo que os exemplos presentes na obra emirjam como roteiros do sul do mundo que falam por si, designadamente, em Egipto (Tavares 2004: 38, 41-44); Goa (*idem*: 48,

50-52, 55-56, 59); Cabo Verde (*idem*: 62, 64, 66-67, 69-71), entre outros, igualmente expressivos²⁴¹.

Já em *Alma de Viajante* (2007) de Filipe Morato Gomes, o espaço fototextual é revelado nas páginas do índice, aflorando como dispositivo usado para conduzir o leitor aos territórios percorridos, servindo, de igual modo, de guião repleto de alusões identitárias e culturais, em que são representadas paisagens humanas e físicas (Gomes 2007: 4-7).

Na verdade, a organização do espaço fototextual nesta obra é centrada na fotografia, dado que o autor a ela dedica as primeiras trinta e oito páginas, a funcionar como um aperitivo para a viagem textual. De facto, trata-se de uma estratégia paratextual cujo propósito é a construção de uma cartografia afetiva, em torno de vários continentes, tendo por base viagens reais realizadas durante catorze meses, retratadas de modo fragmentário pela lente de um viajante textual que assume o fio condutor das deslocações, imbuindo-as de um sentido totalizador através da escrita.

É justamente diante de um variegado álbum fotográfico que fala por si, que o narrador-fotógrafo-viajante propõe a sobredita cartografia, aqui a assomar como uma espécie de antecâmara do relato, contribuindo assim para a captação do *punctum* que garante guiar o leitor pelas outras faces do planisfério, como, de resto, observa:

São essas crónicas que se encontram neste livro, em versões pontualmente alteradas, a que se adicionou um ou outro escrito nunca antes publicado em papel e uma selecção de fotografias que retratam, elas próprias, à sua maneira, os catorze meses de viagem. (*idem*: 8-9)

²⁴¹ Inclusive, mediante a reflexão sobre o tema do sul do mundo, o autor explora habilmente os espaços fototextuais que, de algum modo, possam envolver o leitor nas suas deslocações nessa cartografia de partilha com o sul. Neste sentido, não deixam de ser interpeladoras as seguintes fotografias: Alentejo (*idem*: 74, 77-78, 81); Alhambra (*idem*: 84, 87); Marráquexe (*idem*: 90, 93-97, 99); A Costa dos Espíritos (*idem*: 101, 105, 108-109); São Tomé e Príncipe (*idem*: 112, 114-116, 118, 121-122, 124); Tunísia (*idem*: 128, 131-132, 134-135); Nordeste (*idem*: 138, 141-142, 144-146, 149-151); Veneza (*idem*: 154, 156-160); Guadalupe (*idem*: 164); África (*idem*: 172, 174-175, 178, 182, 184) e, finalmente, Tamanrasset (*idem*: 188, 191, 195, 197, 202, 206, 209, 214-215, 219, 221-222, 228, 230-231).

Não pode, todavia, deixar de ser interessante notar que em termos organizacionais e arquitetônicos da obra, o autor tenha recorrido aos dispositivos fototextuais, não meramente como elementos paratextuais, mas, sobretudo, como processo de mapeamento dos lugares das *suas* deslocações, estabelecendo assim uma relação complementar com a escrita, impregnando-a de um traço confessional, já que em todos os fragmentos textuais que funcionam como legenda à imagem, o sujeito viático faz eco emotivo destas incursões territoriais em busca de um enquadramento existencial²⁴², tal como observa:

(...) a máquina fotográfica aparenta ter um poder fortíssimo sobre o profissional que a carrega. Olha-se para a objectiva e não se sente o sofrimento de quem perdeu tudo na vida, tenta-se captá-lo. Aponta-se a lente a um cadáver putrefacto e não se sente o seu cheiro, vê-se as suas cores. Olha-se através da máquina e não se vê uma criança esfomeada, antes procura-se o melhor ângulo, a melhor posição, o enquadramento perfeito. Baixa-se a lente e começa o sofrimento. (*idem*: 107)

É precisamente esse impulso de deslocção ontológica que encontramos também em *Viagens Sentimentais* (2007) de Tiago Salazar, livro que ressalta a tendência para uma narrativa de índole sentimental, de passada vigorosa, em que a fotografia emerge mormente como um elemento subsidiário da escrita, como escreve o autor, em nota introdutória: “Às vezes, quando faz sol cá dentro, considero-me uma espécie de homem ilustrado (...). De resto, traz-me aqui, aos livros, uma vontade compulsiva de contar histórias” (Salazar 2007: 11).

Pelo que ficou referido, as dezasseis fotografias incluídas na obra, assumem então uma função complementar, no sentido de comprovar e representar sentimentalmente a experiência viática do narrador-fotógrafo²⁴³, como lembra Susan Sontag:

²⁴² A propósito, basta ler todo os textos complementares que integram as fotografias que funcionam como uma forma de mapa e/ou itinerário traçado pelo autor.

²⁴³ Cf. *Viagens Sentimentais* (2007) de Tiago Salazar, onde as fotografias surgem sem número de página e localizam-se entre as pp-97 e 99, e 192 e 193, funcionando apenas como ilustração do relato.

A viagem torna-se uma estratégia para acumular fotografias. O próprio ato de fotografar é tranquilizante e atenua a sensação de desorientação que as viagens provavelmente exacerbam. (Sontag 2012: 18)

De modo análogo, em *Onde os Rios têm Marés* (2008) de Ana Isabel Mineiro, livro que dedica apenas quatro páginas ao dispositivo fototextual²⁴⁴, também se verifica que a sua funcionalidade remete para um quadro de relato fragmentado, onde perpassam cenários naturais e humanos com o propósito de legitimar a viagem ao nível das referências culturais, imagológicas e identitárias, aspeto, que, de resto, se vai repetindo ao longo das obras do *corpus* examinadas e que se vão enquadrando de uma forma ou outra nesta zona de indagação.

Já no caso de Gonçalo Cadilhe em *Nos Passos de Magalhães* (2008), a fotografia ocupa um espaço significativo fundado na existência multissecular da figura mítica de Fernão de Magalhães – como podemos notar pelas trinta e uma páginas que dedica às duas viagens sobrepostas – a do descobridor e a sua –, partindo do filme-documentário produzido e realizado pela RTP2 em 2008, a que aludimos anteriormente.

Com efeito, este álbum de imagens criteriosamente selecionadas, não se cinge ao mero propósito de legitimação do relato, emergindo antes, como processo de validação da viagem efetiva de Gonçalo Cadilhe, já que em alguns casos, ele se inclui no próprio texto fotográfico, documentando assim uma interessante confluência de planos que se entrelaçam: a viagem acontecida do autor sobreposta à de Magalhães²⁴⁵, o relato histórico, a narrativa factual/ficcional ou melhor dizendo, *frictional* (Ette 2003: 31), a representação fotográfica/multimédia e, finalmente, a escrita.

O facto de o escritor-viajante recorrer à fotografia e ao filme-documentário neste livro, permite assinalar uma tendência para a criação de novas estratégias de narrativização a que se juntam processos intermediais, construídos a partir das imagens das paisagens geográficas e humanas captadas durante a sua viagem nos *passos* de Magalhães, dando, destarte, lugar a um roteiro fotográfico guiado pela presença do mapa a abrir,

²⁴⁴ O álbum fotográfico não está paginado e situa-se entre as páginas 96 e 97 da obra *Onde os Rios têm Marés* (2008) de Ana Isabel Mineiro.

²⁴⁵ Veja-se a referência paratextual à viagem biográfica: “Uma biografia itinerante” (Cadilhe 2008).

assinalando o itinerário do navegador²⁴⁶. Ajuda a essa missão o pendor documental resultante da experiência de longas horas, dias e meses de deslocação pelo campo da pesquisa e pelo território, produzindo assim uma obra capaz de migrar do simples guião fílmico para a narrativa viática-histórica, atravessada por reflexões e comentários do sujeito viático.

Neste quadro, o fundo de referências históricas está claramente associado à esfera do privado, porquanto Cadilhe plasma as suas observações do espaço cartografado numa sintaxe fotográfica pronta a disparar a vida desta “figura pioneira no encontro de culturas e civilizações” (Cadilhe 2008: 12), aqui revisitada num interessante cruzamento com a viagem do viajante-textual, cinco séculos depois, como sublinha Susan Sontag: “As imagens fotográficas são peças testemunhais de uma biografia ou de uma história em devir. E, ao contrário da pintura, uma fotografia implica fotografias futuras.” (Sontag 2012:162)

Confirma-se assim o significativo recurso ao dispositivo fototextual em *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante*, obedecendo à construção de uma cartografia histórica assente em viagens reais, em que o diálogo entre fotografia e texto desponta não apenas como processo de dar a ver/crer, como também se reveste de grande simbolismo épico em que Gonçalo Cadilhe e Fernão de Magalhães se entreolham de frente, se tivermos em conta que ambos percorreram e encontraram a outra face do planisfério em viagens totalmente sobrepostas.

Perante o exposto, independentemente da intencionalidade expressa ou implícita dos autores em análise, certo é que a fotografia surge como um recurso mais ou menos utilizado, privilegiando assim uma forma outra de representação/interpretação do mundo e do processo viático, impondo-se tão-somente como “(...) uma simples transparência seletiva” (Sontag 2012:14), ao invés da pintura, do desenho ou da mera descrição que “(...) nunca podem ser mais do que uma interpretação seletiva” (*ibidem*) do real, como clarifica Eduardo Salavisa, referindo-se, concretamente, ao desenho: “Convém não esquecer que o desenho não é o substituto da fotografia. São técnicas diferentes de

²⁴⁶ Este elemento paratextual está localizado a seguir à página 63 da obra em apreço, não estando assim paginado.

abordagem, não sendo substituíveis, precisando só de serem empregues convenientemente, o que não acontece muitas vezes com a máquina fotográfica.” (Salavisa 2008: 24).

Concluindo as reflexões aqui reunidas sobre o recurso à fotografia ou sua ausência nas obras do *corpus*, não poderemos, contudo, esquecer a relevância dada a um escritor-viajante como Manuel João Ramos, autor de *Traços de Viagem*, que se singulariza ao propor o desenho com um processo outro de olhar e representar a viagem, aqui encarada como a experiência do indizível, optando assim pelo diário gráfico sem qualquer relação de subalternidade da narrativa escrita como, de seguida, procuraremos demonstrar.

2. Diário gráfico e viagem: entre trilhos e traços, o caso de Manuel João Ramos

Feita uma abordagem em torno da imagem fotográfica e da representação das suas declinações utilizadas como processo de validação ou de dar a ver no nosso *corpus* textual, verificamos que não deixa de ser significativa essa tendência para a materialização das experiências observadas-relatadas através de processos de figuração²⁴⁷ que desde sempre se manifestaram como prática recorrente, por parte dos escritores ou criadores nacionais e estrangeiros, pressentida nos tradicionais cadernos/diários de viagem ou *moleskines*, diários gráficos, entre outros suportes e estratégias-processos de representação das deslocções realizadas. Neste sentido, vale a pena revisitar *The Songlines*²⁴⁸ (1998) de Bruce Chatwin, ressaltando justamente a sua preferência pelo *moleskine*, como, a propósito, observa o sujeito viático:

I unpacked some exercise pads and, with obsessive neatness that goes with the beginning of a project, I made three neat stacks of my 'Paris' notebooks. In France, these notebooks are known as *carnets moleskines*: 'moleskine', in that case, being its black oil cloth binding. Each time I went to Paris, I would buy a fresh supply from a *papeterie* in the Rue de l'Ancienne Comédie. The pages were squared and the end-papers held in place with an elastic band. I had numbered them in series. I wrote my name and address on the front page, offering a reward to the finder. To lose a passport was at least one's worries. To lose a notebook was a catastrophe. (Chatwin 1998: 160)

Pelas palavras transcritas, torna-se claro que a utilização do lendário caderno de apontamentos está associada à figura do viajante que não se exime de nele glosar as suas impressões de viagem, atribuindo-lhe um significado vital e até simbólico na atualidade, já que muitos escritores-viajantes contemporâneos a ele recorrem frequentemente, numa atitude de "(...) prolongamento do seu próprio corpo, portanto, companheiro de viagem

²⁴⁷ Tal como acontece em *Traços de Viagem* (2009) de Manuel João Ramos, que utiliza o desenho na sua narrativa, aproximando-a mais da *graphic novel*, estudo que aprofundaremos neste ponto.

²⁴⁸ De notar que a citação transcrita vem associada à marca Moleskine, como se pode verificar na consulta realizada em 29 de junho de 2015 <http://www.moleskine.com/bruce-chatwin-the-songlines>.

maior, de presença imprescindível, para a deslocação, num primeiro momento no espaço físico e depois num espaço interior.” (Outeirinho 2011: 103)

De igual modo, a expansão dos diários gráficos reflete intensamente a experiência do *homo viator* no mundo contemporâneo, sobretudo, ao nível da blogosfera, onde a capacidade de manipulação se torna interpeladora do facto de tão-só revelar as nossas experiências íntimas, numa reconstrução do cenário a editar, apostando na seleção prévia das impressões recolhidas durante o ato viático, num registo que se caracteriza pelo intimismo e que, nesta aceção, manifesta uma atitude paradoxal de pertença no nosso arquivo de memórias, como escreve Eduardo Salavisa:

(...) expor o nosso Diário de Viagem na blogosfera pode parecer um paradoxo. Mas só na aparência. Porque, apesar de não podermos seleccionar as pessoas que o vêem, sabemos que seleccionamos o que mostramos e que podemos manipular a imagem antes de a expor. (Salavisa 2008: 25)

Sem deixar de ter conta que a propagação dos *moleskines* e dos diários gráficos tematizando a viagem, tem emergido como uma prática recorrente nas deslocações de uma vastíssima constelação de escritores/criadores portugueses e estrangeiros, ao longo do tempo²⁴⁹, logo verificamos que a literatura de viagens portuguesa contemporânea também reservou um lugar singular neste culto texto-imagem-reflexão, numa ancoragem pluriperspetívica da experiência viática sob mais diversas roupagens textuais e interartísticas.

Com efeito, Eduardo Salavisa na obra *Diários de Viagem. Diários do quotidiano*²⁵⁰ (2008), apresenta um conjunto de apreciações de cariz viático e pictórico/gráfico, que se manifestam em textos-imagem/imagem-textos que compõem um matizado mosaico de deslocações que incorporam diversos matizes, abrindo assim a viagem a possibilidades

²⁴⁹ Note-se, a propósito, que as primeiras manifestações da cartografia da viagem têm uma ancoragem na Idade Média, época em que pululam relatos marcados pelo cruzamento das fronteiras terrestres, servindo vários designios, entre os quais o religioso e o ascético, atingindo nos séculos XVI e XVII uma profusão significativa com as descobertas de quinhentos, quer no contexto europeu quer no português (Carvalho 2003: 56).

²⁵⁰ Veja-se também a inclusão das reflexões de trinta e cinco autores contemporâneos na referida obra.

hermenêuticas outras, que não se circunscrevem à mera narrativa escrita.

Por isso, neste quadro de cruzamentos e interferências interartísticas, Salavisa reserva uma etapa introdutória bastante pródiga em considerações, em torno de conceitos-chave como “caderno de viagem”, “diários de viagem” e as suas finalidades. Por essa razão, no intitulado “Os vários termos usados para este tipo de caderno” (Salavisa 2008:13-14), é realizada uma dilucidação terminológica em torno da expressão “caderno”, deixando claro a sua natureza abrangente e inequívoca no que tange ao género textual “Diário de Viagem”, que, entretanto, utiliza como sinónimo de “Diário Gráfico” (*idem*:14). Prosseguindo em nota introdutória, o criador refere-se ao desenho no diário de viagem, sublinhando “particularidades, metodologias, materiais e técnicas” (*idem*: 16-21), à funcionalidade dos desenhos no caderno (*idem*: 14-16), à relação entre desenho e a fotografia (*idem*: 24), ao diário de viagem na blogosfera (*idem*: 25), às diferenças entre o livro do artista, o livro-objeto e o diário gráfico (*idem*: 27), à viagem como momento de observação e registo (*idem*: 30) e a artistas-viajantes que tematizaram a viagem no diário ou o usaram no seu quotidiano (*idem*:36-54), entre outras deambulações de cariz viático, ontológico, antropológico, artístico e até antológico.

O facto de Eduardo Salavisa ter reunido uma constelação de escritores que fizeram uso desse objeto fetiche dos viajantes, leva-nos a lembrar algumas observações entretanto tecidas no capítulo I deste estudo²⁵¹, a propósito da “novela gráfica” e, concretamente, de uma das obras matriciais – *Um Contrato com Deus. Uma Novela Gráfica* (1978)²⁵² –, de Will Eisner em cujo prefácio não apenas se pode ler o termo “novela gráfica” (Eisner 2015: vi), como igualmente dar conta das dificuldades sentidas pelo autor em classificar o seu livro, já que, como ele próprio refere:

Passei uma longa carreira – que durou oito décadas – a combinar e refinar palavras e imagens. (...) Fui pioneiro na utilização da banda desenhada, (...). Mas ambicionava fazer mais neste meio. E, numa idade em que me podia ter “retirado”,

²⁵¹ Cf. p.39 do Capítulo I relativo ao ponto 2. “Os paratextos e a sua funcionalidade: uma travessia entre margens textuais”.

²⁵² Cf. Data de publicação.

escolhi começar a criar *comics* literários, na altura um termo quase oximorónico. A sua aceitação nem sempre foi fácil, mas pude assistir a ele na minha própria vida. (...) Esta novela gráfica representa um dos momentos vitais da minha obra. (*idem*: x)²⁵³

Não por acaso, no “Prefácio à edição de 2000”, o escritor sobreleva a falta de reconhecimento e de legitimação dos *comics* na reta final da década dos anos trinta (*idem*: xii), autoproclamando-se como um dos pioneiros do romance gráfico (*idem*: xi), o que o levou vinte e cinco anos depois, a criar uma linguagem gráfica própria.

Logo, em *Um Contrato com Deus. Uma Novela Gráfica* assistimos a um laboratório em que se experimenta a fusão entre o texto e imagem, resultando numa fórmula narrativa híbrida, diluída na memória do narrador, que resulta no *telling* de histórias de figuras da esfera do individual, urdidas num fio narrativo imbuído de uma nota de realismo picossocial caricatural, como de resto explicita:

O texto e os balões ficam interligados com a arte. Vejo-os todos como fios de um tecido único e exploro-os como uma linguagem. Se tiver sucesso, então não haverá interrupção no fluxo da narrativa, porque imagem e texto estarão tão interdependentes um do outro, que se tornarão inseparáveis, nem que seja por um momento. (*idem*: xiii)

Por conseguinte, Eisner não se cinge a sublinhar a simbiose do texto iconográfico com a palavra, sugerindo aqui a metáfora kristeviana do palimpsesto, vai mais longe ao insinuar o cariz híbrido do termo, centrando o seu trabalho em torno “de uma forma arte em si mesma” (*idem*: xi), com tendência a ser subestimada e depreciada nos circuitos académicos: os *comics*. A este propósito, note-se a observação clarificadora de Aaron Meskin²⁵⁴:

Eisner was too quick to claim that the images in comics are used as a language since, for example, the visual meaning of comics does not seem to be compositional as it is in

²⁵³A utilização da expressão “novela gráfica” decorre tão-só da tradução da obra de Will Eisner. No entanto, cremos que tal tradução do termo “novela” carece de rigor, pelo que em sua substituição, utilizamos a tradução para “romance” gráfico.

²⁵⁴Cf. Aaron Meskin, “Comics as Literature?” (2009), pp. 219-239.

<https://bj.aesthetics.oxfordjournals.org/content/49/3/219.abstract> consultado em 19 de novembro de 2011.

natural language. But the vast majority of comics do contain many words. So it would seem that there is some reason to count them as meeting the relevant condition. And the mere presence of pictorial or other visual elements in comics cannot be enough to exclude them from category of literature. (Meskin 2009: 227)

Com efeito, no ensaio “Comics as Literature?” (2009), Aaron Meskin examina as várias tendências teóricas confluentes em torno de uma classificação dos *comics* e da sua relação com a literatura, já que tal diálogo brota de uma zona pantanosa onde texto e imagem, por vezes se sobreprõem, ou tão-só convergem com mais ou menos preponderância (*idem*: 229).

Ora, não obstante as diferenças apontadas por um significativo elenco de investigadores, o autor defende o traço de hibridização que caracteriza os *comics*, dada a sua natureza porosa, referindo que “(...) the art form of comics is a hybrid form among whose ancestors is the art form of literature” (*idem*: 234).

Feita esta breve digressão pelos trilhos dos *comics* e dando conta da trepidação teórica que envolve esta forma artística de dar a ver/ler ou narrar, parece não haver dúvidas que Eduardo Salavisa vai revisitare os procedimentos da *graphic novel* num momento introdutório em que se propõe a descoberta do fio condutor, para o cruzamento de ficções viáticas produzidas pelo papel da arte pictórica na mente de criadores portugueses e estrangeiros, que a ela recorrem, para dar corpo e rosto aos seus relatos.

É então a partir de uma livre criação sincrética, que se torna pertinente colocar a desafiadora questão de Maria de Fátima Outeirinho, refletindo na relação entre texto-imagem na literatura viática, centrando-se, entre outros exemplos, na obra *Traços de Viagem* (2009) de Manuel João Ramos:

Que sucede afinal quando nos acercamos de livros que investem nessa relação entre texto e imagem? Publicações como *Traços de Viagem* (...), se se inscrevem na dinâmica de visibilidade (...), articulam igualmente, de um modo estreito, uma actividade de escrita, decorrente de uma experiência viática, autorizando assim pensar processos e estratégias de representação. (Outeirinho 2014: 563)

Tal questionamento torna-se então deveras interpelador, no sentido em que autores como Manuel João Ramos se destacam por uma tendência natural para o recurso ao desenho como processo de garantir a visualidade, ainda que diferida, na representação da sua experiência viática, por lugares por si totalmente refigurados.

Deste modo, a construção de cartografias em torno de *Traços de Viagem* (2009), entre outros exemplos, que também estabelecem uma relação próxima entre texto e imagem²⁵⁵, coloca-nos alguns desafios de carácter epistemológico, porquanto se trata da única obra do *corpus* que espelha uma figuração outra da viagem enquanto dispositivo pictórico-textual.

O facto de Manuel João Ramos utilizar o desenho como processo de narrativização das suas deslocações, impelido por uma atração irresistível de legitimar o seu relato, propõe-se também como uma deslocação criativa gravada justamente em cadernos, como de resto refere:

Gosto de desenhar em cadernos e não em folhas soltas, não porque o caderno guarde, mas sobretudo porque esconde os desenhos. Vejo os meus cadernos de viagem como herdeiros humildes e portáteis da arte rupestre feita no interior quase inacessível de cavernas rochosas. (*apud* Salaviva 2008: 152)

Pelas palavras transcritas, não deixa de ser relevante o enfoque no instrumento “caderno”, no sentido em que este, paradoxalmente, funciona como o refúgio dos desenhos do sujeito viático, uma espécie de lugar sagrado, imbuído de um halo secreto, quase misterioso e, ao mesmo tempo, revelando-se como um objeto simbólico de um ritual do *homo viator*, numa atribuição antropológica.

Ora, se colocarmos o escopo desta análise na sobredita obra, logo notamos a sugestão de uma interessante experiência viática pelo desenho como “texto” que se propõe como uma refiguração do espaço arquitetado no laboratório mental do narrador-viajante, como observa o autor, em nota testemunhal²⁵⁶: “Os desenhos que eu faço são

²⁵⁵ Cf. Eduardo Salavisa (2008) *Diários de Viagem. Desenhos do quotidiano*.

²⁵⁶ Cf. *Diários de Viagem. Desenhos do Quotidiano* (2008) de Eduardo Salavisa pp. 152-157. Trata-se de de uma obra que colige testemunhos sobre os diários de viagem e excertos/fragmentos de autores contemporâneos portugueses e estrangeiros. Refere, a propósito, Maria de Fátima Outeirinho: “(...) *Diários*

como *post-its* de *post-its*. São, claro, a materialização de memórias e funcionam como um sistema de salvaguarda das minhas imagens mentais.” (*idem*: 153)

Não por acaso Manuel João Ramos substitui a imagem fotográfica pelo desenho, pois para o escritor-viajante, mais do que se assumir como uma interpretação do real observado, o vício de desenhar durante as suas viagens implica a sua inclusão no mesmo, funcionando assim como catarse durante e depois da viagem.

Em face disso, nesta observação sobre a relação texto-imagem, o ato de representar a viagem pelo desenho traduz-se numa livre criação autonómica da relação do viajante com o espaço e com a experiência do vivido no seu trajeto, cumprindo assim um rito de viagem que o autor denomina “vício gráfico” (Ramos 2009: 130).

Assim sendo, em *Traços de Viagem* o desenho aflora então como um prolongamento do relato viático sob a forma imagética, impondo-se com uma função metamórfica numa lógica de interpelação das realidades visitadas e de autoquestionamento a partir do ângulo de visão do viajante-textual-observador, como, inclusivamente, justifica:

Desenhar é uma importante expressão daquilo que uma viagem representa para mim: a oportunidade de participar de um mundo que não é o meu por uma via sobretudo perceptiva. O fixar em papel traços do que vejo ajuda-me a manter a frescura do olhar e a disponibilidade para me impressionar, no sentido tipográfico do termo. (*apud* Salavisa: 151)

Impressões como estas, impregnadas de uma áurea intimista, revelam uma tendência do autor para uma forma singular de contar a viagem: o desenho como (re)descoberta do sujeito em trânsito, na sua busca interior. De facto, apontam para processos de representação outros que não se restringem ao mero texto escrito, surgindo aqui o desenho como “(...) um processo, um meio para, um percurso entre o pensar e o registar.” (*idem*:

de Viagem. *Desenhos do Quotidiano*, pelos seus contributos testemunhais e reflexivos que oferecem em torno dos diários gráficos, contribuem também para lançar luz sobre o carácter heurístico no que toca aos movimentos entre texto e imagem.” (Outeirinho 2014: 560)

16), [o]bserva Eduardo Salavisa, em nota introdutória, na sua viagem antológica e reflexiva pelos diários gráficos, tendo a viagem como tema.

Pelo que ficou dito, em Manuel João Ramos estamos, pois, diante de um livro em que a representação pictórica surge como um meio, um processo, uma estratégia para encaixar a sua narrativa viática, aqui projetada na cristalização da imagem desenhada, traduzindo-se num ponto de fuga de negociação com o leitor: dar a ver pela lente do viajante-textual as impressões colhidas numa cartografia afetiva, por lugares entre a Europa e a África, em que a escrita não se impõe à criação gráfica.

Todavia, não deixa de ser surpreendente que o caderno de viagem surja também, de modo explícito, como um instrumento de registo, não apenas de desenhos, mas de imagens outras fabricadas por palavras, como no caso de *Livro Usado* (2004) de Jacinto Lucas Pires.

Efetivamente, a alusão à escrita no caderno²⁵⁷, na sobredita obra, gerencia a figuração da viagem ao Japão do sujeito viático sob várias roupagens, entre as quais, a fílmica como, em seguida, nos propomos explorar, já que um texto/obra tem três maneiras de se relacionar com o cinema – a *ekphrasis*, a pictorialidade e a iconicidade – sendo então possível escrever, recorrendo a essas estratégias interartísticas, num autor em que palavra se faz filme.

²⁵⁷ De notar que este processo emerge como pretexto viático dando assim também visibilidade ao narrador na obra, como veremos no ponto seguinte.

3. Declinações *fílmicas* e viagem em *Livro Usado* de Jacinto Lucas Pires

Ainda que o título da obra de Jacinto Lucas Pires aparentemente não remeta para uma narrativa de viagem ao Japão, a verdade é que nas páginas de *Livro Usado*, o sujeito viático se apresenta como um espectador atento do espaço físico e humano, centrando-se, minuciosamente, na realidade sociológica e geográfica contemporânea japonesa, desvelando traços de natureza cultural, religiosa, identitária, imagológica, artística, ontológica, entre outros.

Na realidade, trata-se de um relato fragmentado, consolidado pelo fio condutor corporizado na figura/voz do narrador, que ao longo da sua travessia recolhe imagens literárias de um Japão multifacetado, resultantes da sua observação reflexiva e comentada, numa busca incessante de dar a ver a partir da lente de um ocidental, ou melhor, de um português em trânsito, ora no meio da multidão, ora na paz e no silêncio dos templos, e da natureza.

A propósito, aquilo que procuramos explorar é o modo como o sujeito viático constrói então a sua narrativa a partir da sua deslocação e deambulação de cidade em cidade, deixando o seu olhar cair sobre as figuras e os lugares, dando assim lugar a uma viagem pela escrita que, aparentemente, mais se assemelha a um álbum fotográfico composto por fragmentos de imagens em movimento, mas que promete ser muito mais do que isso. Assim sendo, torna-se então claro que da leitura reflexiva do livro, decorre a identificação de alguns processos isomórficos que coincidem com estratégias fílmicas e potenciais representações de viagens outras por paisagens geográficas, sociolinguísticas (*idem*: 25-26), culturais e artísticas (*idem*: 31), aspetos, a que de resto, já aludimos implícita ou explicitamente.

Ora, partindo deste quadro de entrecruzamentos, cremos que a transposição de uma obra para o cinema é, antes de mais, um fenómeno intersemiótico em que se pressentem elementos comuns e distintos, já que, no cinema, a narrativa assume um papel de total relevância, como observa Maria do Rosário Lupi Bello: “(...) a narrativa é condição inalienável do fenómeno cinematográfico.” (Bello 2001: 25)

Posto isto, as categorias narratológicas genettianas, designadamente, o espaço, o tempo, as personagens, a presença e a focalização/ponto de vista do narrador, sem

esquecer os modos de re(a)apresentação da narrativa, são partilhadas pelo discurso fílmico, assentes na transcodificação da linguagem literária, processo este distinto da escrita, mas que se constitui a condição do texto cinematográfico, visando, de modo diverso, a construção do enredo/ação/trama/intriga, a partir das imagens em movimento ou tão-só da imagem filmada.

Por isso mesmo, a relação entre literatura e cinema atinge uma complexidade significativa, uma vez que “(...) es necesario que el guión lleve a cabo una actividad compleja de intermediación y de traducción para pasar de las palabras a las imágenes, a la acción, a los tempos y ritmos del montaje.” (Pantini 2002: 228-229)

De facto, tendo em conta de que se trata de linguagens compostas de matérias dissemelhantes – as palavras e as imagens – Pere Gimferrer introduz algumas questões de natureza epistemológica em torno da relação entre literatura e cinema, abrindo assim portas à nossa investigação:

(...) puesto que el language de la narración literária y el dela narración fílmica emplean recursos paralelos u homólogos, pero el material de que se sierven es tan distinto, qué es lo que realmente se adapta al llevar una novela al cine? En qué medida se pude hablar de adaptación y no de creación nueva y autónoma? (Gimferrer 1999: 54)

Consequentemente e tendo como pedra de toque as perguntas citadas, desde logo vislumbramos um conjunto de possibilidades de transposição ou de migração da narrativa viática para o universo cinematográfico, como, por exemplo, a existência de uma expressiva sobreposição do olhar do narrador-realizador com a lente da câmara, como afirma Marcel Martin²⁵⁸: “A câmara tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmara é então uma criatura em movimento, activa, uma personagem do drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista do espectador.” (Martin 2005: 38)

Neste enquadramento, a viagem desponta a esse outro nível de um país refigurado ou imaginado, pelo que não deixa de ser reveladora a forma como o sujeito textual vive

²⁵⁸ Cf. a obra matricial *A Linguagem cinematográfica* (2005) de Marcel Martin, concretamente, o capítulo segundo, intitulado “O papel criador da câmara” (Martin 2005: 37-70).

a experiência da deslocação ao criar imagens variegadas, como na travessia diária de metro pela cidade de Tóquio, assomando como “um espelho da cidade toda.” (Pires 2004:16), [o]u quando repara no anúncio com a atriz americana Audrey Hepburn “(...) uma das fixações japonesas, por todo lado há imagens dela” (*idem*: 65), entre outros exemplos igualmente vivazes, e que também apontam para um efeito de espelhamento entre a palavra e a imagem e/ou ecrã.

Perante o quadro exposto, Jacinto Lucas Pires oferece-nos uns breves momentos ou fragmentos deste encontro com o Outro na sua vertigem do Oriente, principalmente, em algumas situações em que se cruza com figuras polifacetadas recortadas da realidade, como, por exemplo, quando conversa com a senhora Kyoto acerca do seu desejo de visitar Lisboa “(...) porque, [esta] aos quatro anos, em Quioto, viu um bar chamado *Lisbon* e as letras luminosas a acender e a apagar na noite fascinaram-na e marcaram-na” (*idem*: 99), ou com Sato, antigo jovem soldado, que testemunhou o clarão da bomba atómica em Hiroxima (*idem*: 119), de entre um vasto e expressivo desfile de personagens e cenários, igualmente interpeladores, desenhando um retrato da sociedade nipónica atual.

É justamente nesse sentido que as imagens do Japão surgem aqui filtradas pelo olhar de um português em (re)descoberta de uma identidade diferente, deixando assim em aberto a possibilidade de uma narrativização fílmica, como, entretanto, nos propomos examinar, tendo como ponto de partida a questão da adaptação com os seus problemas de equivalência de linguagens e de resultado estético²⁵⁹, como sublinha Jeanne-Marie Clerc:

(...) le travail de l'adaptation est souvent, en soi, le fait d'un auteur: il s'intègre dans le parcours spécifique d'une création individuelle et en suit les vicissitudes, en accord avec le mûrissement progressif d'une œuvre au contact d'une vie. Mais l'auteur lui-même ne s'actualise que dans les formes qu'il manipule et qui sont héritées de discours antérieurs qu'il déconstruit et reconstruit. (Clerc 1997: 312)

²⁵⁹ Cf. “Los problemas de adaptación pueden ser fundamentalmente de dos órdenes; problemas de equivalência de lenguaje y problemas de equivalência del resultado estético obtenido mediante el lenguaje.” (Gimferrer 1999: 56)

Ora, se considerarmos que no cinema, a modalidade narração obedece a uma gramática específica²⁶⁰ ou a uma linguagem cinematográfica em que se articulam os vários elementos fautores de um filme, designadamente, os enquadramentos (Martin 2005: 44-46), os diversos tipos de planos (*idem*: 46-50), os ângulos de filmagem (*idem*: 51-55), os movimentos da câmara (*idem*: 55-70), o corte, a duração, a montagem (*idem*: 167-206)²⁶¹, os elementos sonoros (*idem*: 137-165), entre outros processos conjugados na edição das imagens sequenciadas, logo nos deparamos com a possibilidade de *Livro Usado* ser transportado para este registo, pela natureza da sua (re)apresentação visual, pois independentemente da subjetividade ou semiótica da imagem, a narrativa fílmica é também contada através dessa especificidade técnica, como observa Marcel Martin

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua génese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da actividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exacta e objectivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta actividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis da realidade, em virtude de um certo número de caracteres fundamentais. (*idem*: 27)

Partindo então de uma matriz imagética, ao percorrermos o espaço físico, social e psicológico pelo olhar do sujeito viático, constatamos a evidente exploração de alguns fragmentos narrativos e reflexivos passíveis de criar um argumento fílmico, a partir dessa conjugalidade de elementos que caracterizam a linguagem cinematográfica. Assim sendo, o viajante-textual dá a ver as paisagens humanas e físicas com que se cruza, quer num plano médio ou de conjunto, propiciando assim uma visão na sua totalidade ou quase,

²⁶⁰ Cf. *A Basic Grammar of film*, <http://pt.slideshare.net/jean-yves/a-basic-grammar-of-film-11526001>, consultado em 26 de novembro de 2016.

²⁶¹ Cf. “O nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de planos, dos quais os movimentos do aparelho não constituem senão um caso particular (notemos que na base de qualquer mudança de plano há sempre um movimento de câmara efectivo ou mantido virtualmente), estavam inventadas, e por consequência, a montagem, fundamento da arte cinematográfica.” (Martin 2005: 37)

quer através do recurso a um grande plano ou *close-up* da(s) tarefa(s) que as personagens desempenham durante a sua movimentação nos respetivos lugares.

Com efeito, numa primeira leitura, se nos cingirmos somente à temática de *Livro Usado* e às suas representações simbólicas, metafóricas e imagológicas, poderíamos equacionar uma declinação fílmica assente na vertente filme-documentário, decorrente das imagens em movimento a partir da câmara do narrador-realizador, que se imiscui no universo de referência, aspeto, que, de resto, perpassa ao longo da obra.

Deste modo, se partirmos do princípio de que esta apenas regista o olhar do narrador- realizador, logo concluímos que tal contribui para que aquele perca parte da sua identidade, despersonalizando-o de algum modo, pois, na verdade, ele está oculto por detrás da lente, evidenciando assim algum distanciamento na captação das imagens, ainda que presentificado pela câmara.

Veja-se, a propósito, o exemplo do filme *O Pintor e a Cidade* (1956) de Manoel de Oliveira, no qual o cineasta retrata a deambulação do pintor António Cruz²⁶² pela cidade do Porto, recolhendo as suas impressões com fins estéticos, ressaltando assim uma curiosa relação entre a pintura e as paisagens geográficas e humanas da segunda metade do século XX, numa narrativa fílmica que supera o mero documentário²⁶³. Neste sentido, mais do que um documentário sobre a cidade do Porto, o filme corporiza, antes de mais, uma deambulação no sentido baudelairiano, já que a figura do pintor emerge como o núcleo aglutinador de um espaço que conta duas *histórias* sobrepostas – a cidade invicta como prolongamento do corpo do pintor – aqui representada pelo olhar do realizador, nesse cruzamento ou intersecção da cidade com a arte, aspeto a que mais tarde voltaremos.

Portanto, em Jacinto Lucas Pires a câmara não se reduz à função de narrador-realizador, limitando-se tão-só a transmitir a realidade observada, manifestando as suas reações perante o impacto de se encontrar numa cultura oriental. Ou seja, numa primeira análise, ao não ser captado pela câmara enquanto protagonista da deslocação, o sujeito viático, vê a sua presença quase obliterada do cenário, restringindo assim o seu campo de

²⁶² Trata-se de um ilustre pintor e escultor portuense (1908-1983) que em 1956 foi a personagem principal no filme *O Pintor e a cidade* de Manoel de Oliveira, apresentado no Festival de Veneza.

²⁶³ Vale a pena visitar essa obra do cineasta português pelo poder conciliatório que suscita entre o olhar da câmara e o som. Cf. <http://pequenoecran.blogspot.pt/2012/05/o-pintor-e-cidade-1956.html>

atuação à produção de um documentário de imagens do quotidiano japonês, apresentado a partir de uma narrativização em *off*, em que, claramente, se identifica a sua voz. Daqui se infere que uma circunscrição ao puro documentário, se afigura demasiadamente redutora, sobretudo, pelo facto de, na obra, o narrador-viajante se dar a ver no seu papel de escritor-argumentista-viajante, através do ritual do registo dos seus pensamentos-reflexões-observações no tradicional caderno ou *moleskine* (Pires 2004: 23,25), criando assim a sua própria história a partir desse acontecimento: o viajante-escritor da cidade.

Pelo exposto, cremos que tais momentos alusivos ao ato de escrita, indiciam a possibilidade de transposição desse seu lado subjetivo para uma declinação fílmica, ao proporcionar a instauração de uma narrativa, fazendo assim emergir “o papel criador da câmara” (Martin 2005: 37), numa espécie de *mise en abyme*, no sentido que lhe é atribuído por André Gide e Lucien Dällenbach²⁶⁴, em que o narrador-realizador se espelha na função da personagem do escritor-viajante, criador da narrativa viática e, simultaneamente, na assunção de protagonista das suas deslocações interiores e artísticas.

Neste contexto, deambula no seio da multidão, num interessante desdobramento de figuras sobreponíveis, assomando numa confluência de papéis: narrador-realizador-protagonista-ator-viajante-*flâneur*, incarnando assim as diversas *viagens*. De resto, se tivermos em conta que, não obstante ser mais comum a presença da narrativa nos filmes de ficção, esta pode também despontar noutros formatos como o documentário (Bordwell/Thomson 2008: 74), o que neste caso, não deixa de constituir uma possibilidade dada a natureza fragmentária da obra.

Face a este jogo interno de espelhos²⁶⁵, cremos que merece especial destaque a inclusão de uma dimensão narrativa mais intimista, centrada na sobredita figura e na

²⁶⁴ Partindo da sua origem na heráldica (reduplicação de um estudo dentro de outro), André Gide utiliza, pela primeira vez, o termo *mise en abyme* para introduzir a tese da narrativa encaixada, ou seja, das narrativas que integram outras dentro de si. Cf. a obra *Journal 1889-1939* (1948). O termo será posteriormente aprofundado e popularizado por Lucien Dällenbach na obra *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* (1997), em cuja entrada se pode ler: “Le terme de “mise en abyme” est volontiers utilisé aujourd’hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d’un texte. (...)” (Dällenbach 1997: 11)

²⁶⁵ A respeito da metáfora do espelho associado ao conceito de *mise en abyme* na atribuição que lhe é dada por Lucien Dällenbach, leia-se, a clarificadora observação de Véronique Labeille, no ensaio “Manipulation de figure. Le miroir dans la mise en abyme” (2011): “L’étude du miroir révèle des dimensions nouvelles au concept, et agit comme une sorte de levain de la pensée. En jouant sur les figures, des pistes de réflexion peuvent jaillir. Le miroir de la mise en abyme se présente sous les aspects étranges du miroir déformant ou

câmara como um prolongamento do olhar e do corpo. Por isso mesmo, partindo deste ângulo de leitura privilegiado, consideramos que a visibilidade do narrador-realizador-protagonista na arquitetura fílmica de *Livro Usado*, implica necessariamente a questão da adaptação do relato, tornando-se então claro que um vulgar filme-documentário não se nos afigura aqui o suficiente para fazer jus à obra, porquanto tal declinação limitar-se-ia ao registo de impressões viáticas de um europeu/português em mobilidade pelo Japão.

Neste universo de indagação, torna-se assim imperioso colocar algumas questões de ordem epistemológica, numa obra que se autointerpela pela sua própria substância – a escrita – numa inscrição ora hipotipótica, rente ao pormenor, à referencialidade, à minúcia figurativa das circunstâncias de um quotidiano anónimo, ora metafórica e simbólica, propícia a viagens outras com claras declinações fílmicas, transpondo-se para a linguagem cinematográfica, como, a propósito, lembra François Jost:

The cinema has two physical tracks – the image track and the sound track – so one easily imagines that film can simultaneously express what is seen –through the image track – and what is thought – through voice-over. The difference between seeing and feeling and knowing is almost a semiotic difference: it is possible to show someone or something and at the same time express something completely different through the voice. (Jost 2004: 73)

Independentemente das diferenças existentes entre a linguagem fílmica e a textual, tanto no plano da construção narratológica como ao nível das marcas distintas que as singularizam, André Gaudreault e Phillipe Marion exploram a mobilização de processos de “Adaptation, mediality, and intermediality” (Gaudreault/Marion 2004: 58)²⁶⁶ que permitem considerar a migração de uma obra como *Livro Usado* para o cinema, como observam:

de l'anamorphose. Dans les anamorphoses, la découverte du sujet caché suppose de trouver l'angle de vision adéquat. C'est la distance qui compte, l'orientation du regard sur le sujet analysé.” (Labeille 2011: 100)
<http://oic.uqam.ca/en/system/files/garde/52819/documents/06.veronique-labeille-manipulation-figure.pdf>, consultado em 7 de janeiro de 2017.

²⁶⁶ Cf. “Transécriture and Narrative Mediatitics. The Stakes of Intermediality”, André Gaudreault e Phillipe Marion in *A Companion to Literature and Film* de Robert Stam e Alessandra Raengo (2004), pp. 58-69.

But here we touch on one of the most important consequences of narrative mediatics, having to do with questions of intermediality, transécriture, and adaptation. Each narrative project, in our view, can be considered in terms of *médiagenie*. Fables and stories have the possibility of being brought to life in the best possible way by choosing the most appropriate mediatic partner. Perhaps this explains why some works seem “unadaptable.” Being literally poured into the form a specific medium, these stories suffer enormous losses in the transition from one medium to another. (*idem*: 67)

Neste cenário de interferências recíprocas entre a palavra e a imagem, Jacinto Lucas Pires constrói então uma narrativa em que não se limita a ficcionalizar os factos captados, como, de resto, sublinha o sujeito viático-realizador:

Fico horas encostado à grande coluna na entrada da estação de Shinjuku, com o caderno aberto na mão esquerda e a caneta na mão direita, a escrever (frases quebradas, riscadas), tentando o impossível de perceber um povo a partir dos mais pequenos gestos, dos acasos mais precisos, daquilo que é difícil dizer, e a multidão entra no átrio enorme e passa e não para de passar; (...) agora já não estou na entrada da estação, encostado à coluna como um detective, estou fora, na rua, em Shibuya, Ginza, Ueno, Ikebukuro, Asakusa, Akihabara, Roppongi, Yotsuya, Daikan-Yama, Jyugaoka, Nishi-Ogikubo, estou na rua e toda a Tóquio é uma multidão a avançar para mim, (...)” (Pires 2004: 155-156)

Pelas palavras transcritas, percebe-se uma obra capaz de migrar entre o simples relato viático ou o texto reflexivo para o argumento fílmico, pois através da focalização no simples ato de escrever o seu olhar pelo espaço percorrido, o autor propõe momentos em que se pressentem processos alternativos ao mero apontamento de viagem, criando estratégias de representação que em muito dialogam com a gramática fílmica e que propiciam a sua natural adaptação. Leia-se, a propósito desta última questão, a clarificadora observação de Maria do Rosário Lupi Bello:

(...) [a] adaptação revela-se como fenómeno que, a partir da heterogeneidade da matéria de expressão cinematográfica, representa uma particular **cosmovisão** operada pela assimilação e reinterpretação da gramática e da matéria de expressão do texto verbal. Tal processo evidencia-se através de um conjunto de operações que possibilitam a constituição de um novo mundo que, sem deixar de manifestar a sua própria autonomia e a sua unidade, revela uma relação semiótica com um universo que lhe é prévio. Falar de transcodificação intersemiótica não significa, pois falar de mera passagem equivalente de um sistema a outro, mas sim sublinhar o inevitável processo interpretativo e transformador que essa passagem implica. A adaptação depende de um processo de leitura, mas ultrapassa-o, dando origem a um novo objecto artístico com existência e significado próprios. (Bello 2001: 148)

Na verdade, ainda que comunguem de traços semelhantes e recorram a estratégias e processos distintos, a adaptação é de *per si* uma interpretação outra de ambos os textos, resultando assim num texto diverso e, portanto, autónomo.

Por conseguinte, na obra em apreço, ajuda a esta função o pendor cinematográfico que Jacinto Lucas Pires insinua, resultante de uma comprovada experiência na escrita de argumentos e na realização de filmes. O facto se tratar também de um cineasta ajuda igualmente na utilização de um registo fluído, propiciador de uma capacidade fílmica para ficcionar o “antes” e o “depois” das figuras que desfilam nesse palco de rua/estrada onde se desloca, escrevendo a vida em guiões, e a realizar filmes e documentários²⁶⁷.

Considera-se então que as imagens captadas nesta viagem também materializada nas aventuras e/ou desventuras das personagens captadas pela lente da câmara do sujeito viático-realizador, resultam desse laboratório filmográfico onde se sobrepõem enfoques narrativos e cinematográficos, abrindo assim as portas à viabilização de um argumento a partir de um livro, onde a palavra se transfigura na imagem, sem, contudo, perder a sua autonomia numa adaptação, como observa Jeanne-Marie Clerc:

²⁶⁷ Enquanto cineasta, Jacinto Lucas Pires escreveu o argumento de curta-metragem *É só um minuto* do realizador Pedro Caldas (1998) e realizou a curta-metragem *Cinemaamor* (1999) com um argumento da sua autoria, entre outros textos na área do teatro e da encenação, a que, de resto, já aludimos anteriormente.

En ce qui concerne l'adaptation, il est important d'insister sur le fait que le film dit autrement ce qu'énonçaient les mots du texte original, mais que aussi, il dit autre chose qui lui est propre et qui tient à l'outil-caméra. De sorte que ce que'on prend souvent pour des ajouts gratuits correspond à la marque, dans le texte filmique, de la nature-même du médium dont le scénariste, à son insu le plus souvent, se fait le médiateur. (Clerc 1997: 322)

Assim, em *Livro Usado* ao invés de assistirmos a uma simples narrativa de viagem fragmentária, percebemos um conjunto de processos fatores de uma migração cinematográfica, em que a escrita permite vislumbres de uma produção fílmica com base em estratégias em tudo similares à narrativa literária numa relação de justaposição, como observam David Bordwell e Kristin Thomson:

We can consider narrative to be *a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space*. (...) Typically a narrative begins with one situation: a series of changes occurs according to a pattern of cause effect; finally, a new situation arises that brings about the end of the narrative. Our engagement with the story depends on our understanding of the pattern of change and stability, cause and effect, time and space. (Bordwell/Thomson 2008: 75)

Não por acaso, Jacinto Lucas Pires faz uso de um leque variado de planos que nos permitem conhecer e/ou imaginar o universo representado, ora jogando com os movimentos da câmara, produzindo grandes planos (Pires 2004: 18), numa espécie de invasão da esfera do privado, ora apostando em planos de conjunto (*idem*: 31-33), sugerindo um efeito de distanciamento, a verdade é que o autor-realizador domina com mestria as duas linguagens, deixando sempre no ar a decisão final ao leitor – livro de viagens ou filme de viagens?

Se tivermos em conta que o movimento da câmara é também um dos processos geradores de sentidos múltiplos ao longo da ação viática, não deixa de ser relevante notar que o autor recorre frequentemente a planos fixos, permitindo uma curiosa intrusão nesse mundo do Outro, que tanto se propõe como um enigma por decifrar como surge inteiramente revelado pelo sujeito viático, através da sua travessia ficcional centrada num

labirinto, onde a multidão corre sem parar, alternando com momentos de silêncio. Note-se, a propósito, a abundante alusão a personagens de mendigos/sem-abrigo (*idem*: 57), figuras a ler (*idem*: 46) ou a correr para os transportes (*idem*:14), entre outras, igualmente significativas e dadas à contemplação do leitor ou espectador, contribuindo assim para o surgimento de uma corporalidade narrativa.

Perante o apontado, impõe-se ressaltar a questão temporal numa obra fragmentária, onde não há referências explícitas à passagem do tempo, pelo que a duração dos planos utilizados, emerge aqui como um ato decorrente da mobilidade do realizador em total autogestão no ambiente, sublinhando-se a capacidade que a câmara tem de captar os seus movimentos numa expressiva apresentação da sua interioridade.

De facto, após um exame minucioso da estratégia seguida pelo autor, podem daqui depreender-se as várias etapas que vão aflorando ao longo de toda a obra, assumindo vários matizes num conjunto de fragmentos que se vai consolidando durante a viagem real, abrindo, contudo, as portas a alguns instantes/momentos mais introspectivos do sujeito textual-protagonista da viagem, ou seja, ao seu espaço psicológico, que ao serem colocados em película, implicam necessariamente uma narrativização para a realização de um filme ou, tão-só partindo da imagem visual para efeitos de narração, como, entre outros, um dos exemplos do comboio a surgir como motor para a ficção:

Há algumas noites atrás, em Shinjuku, à saída da livraria, ficara parado uns minutos junto da rede de arame a olhar os comboios no escuro e a pensar no mistério que passa com eles: fica-se do lado de fora de um segredo sempre que se vê passar um comboio. (...)

Agora era eu quem ia dentro do comboio que passava, olhando aquele lugar entre prédios depois da rede de arame, e imaginando-me ali quieto, sob as luzes dos letreiros, de caderno na mão, umas noites atrás. (*idem*: 43)

Pela citação transcrita, é de sobrelevar que a observação do espaço despoleta as viagens interior e pela escrita, encaixadas na viagem realmente acontecida. Dito isto, parece então não haver dúvidas que a possibilidade de esses momentos serem filmados com planos

mais longos, com a câmara em movimento ou em modo *travelling*²⁶⁸, realçando a presença do sujeito viático que se inclui na paisagem, assomam de forma constante, misteriosa e até, quase obsessiva, concretamente, em ocasiões em que escreve no seu caderno, onde se pressente a mobilidade de uma câmara focando, alternadamente, o cenário e o viajante textual que nele imiscui através da escrita:

Abro o caderno (nas margens os oleados azuis onde vivemos mendigos) e escrevo, como um recado, para não me esquecer, a frase óbvia, difícil de tão óbvia (na areia, sentada num banco, uma mulher de vestido amarelo), «escrever sobre a vida, fazer da vida o assunto, compreender a vida» (os joelhos à mostra e a cabeça baixa, a mulher desenhando com o pé na areia, a rezar ou a fazer tempo). No rio deslizam barcos turísticos de vidro; mulheres passeiam de sombrinha escondendo-se do sol. Leio o que escrevi. (*idem*: 23)

De notar que o enfoque no caderno do sujeito surge como uma imagem recorrente ao longo do relato da viagem, cruzando com a ubíqua observação dos espaços geográficos e culturais, construindo assim um mosaico polifacetado de fragmentos de cartografias físicas selecionadas, com o intuito de completar assim a sua deslocação interior – a escrita.

Logo, a aproximação do olhar do protagonista-realizador como uma espécie de câmara oculta, pressagia-se nas sucessivas ocasiões nos diferentes enquadramentos da paisagem em movimento, representando imagens da sua experiência viática, designadamente, cenas captadas da janela dos autocarros/metro/comboio, ora retratando a correria em Tóquio onde o viajante-*flâneur* se sente esmagado por toda aquela gigante metrópole (*idem*: 16), ora nos já aludidos instantes de silêncio encontrados nos templos (*idem*: 24-25), em que tais viagens – explícitas ou implícitas – são também passíveis de ser transpostas em imagens em movimento, entre outros exemplos do relato. Note-se, a propósito, o exemplo do rapaz a correr, em intersecção com o movimento da câmara de uma equipa de televisão²⁶⁹:

²⁶⁸ Trata-se do movimento livre da câmara.

²⁶⁹ Curiosamente, cremos que esta passagem, de algum modo, dialoga com o filme soviético *The cranes are flying* (1957) do realizador Mikhail Kalatozov, vencedor da *Palma de Ouro* no Festival de cinema de Cannes (1958). Na base desta afirmação, está uma sequência deste filme em que a imagem se sobrepõe à

Mais à frente uma equipa de televisão filma uma mulher de minissaia sentada num canteiro a experimentar vernizes de unhas. Logo a seguir, como num filme, um rapaz lança-se a correr atrás de uma rapariga que é só um ponto lá ao fundo, longe. (...) O rapaz corre, corre, corre, mas está mesmo a apanhá-la, a rapariga, lembrando-se de alguma coisa, pára e dá meia volta; e os dois acabam por ir um contra o outro, surpresos e felizes (como num filme). (...)

Depois o lugar vai escurecendo, no alto o céu pequeno vai-se tornando maior, uma grande sombra, cada vez mais negra, mais longe, mais leve, e as pessoas vão desaparecendo, e aparecem os corvos. (*idem*: 20-21)

Nesta cena inesperada e inusitada, observamos a criação de um jogo de espelhos no plano narrativo e cinematográfico, onde as figuras se deslocam a correr “(como num filme)” (*ibidem*), em contraponto com a presença ameaçadora dos corvos²⁷⁰, aves misteriosas, que invadem o espaço, ensombrando-o, aqui numa clara alusão subliminar ao filme *The Birds* (1963) de Alfred Hitchcock. Acresce ainda que não deixam de ser notórias as remissões indiretas ou antes subliminares para textos literários/obras como no

palavra – CF. <https://www.youtube.com/watch?v=wdl4XOugCCE>. Perante este ângulo de análise e ao invés do que acontece em *Livro Usado*, mas cumprindo o mesmo propósito, aqui a narrativa cinematográfica transmite-nos a consternação da personagem através da escala dos planos filmicos utilizados. Assim, o primeiro plano observado, neste excerto do filme, define-se como um contrapicado oblíquo, ou seja, um plano que cria um desequilíbrio, intensificando o efeito dramático do conflito vivenciado pela personagem, ainda que num acorde pouco realista, já que, habitualmente, tal representação das figuras não é comum, emergindo aqui para acentuar a dor da mulher. Já o contrapicado, isto é, o plano da imagem vista de baixo para cima, aprofunda o motivo dramático da personagem intensificando assim o seu espaço psicológico, realçando a sua interioridade, sendo aqui centrada no rosto e no céu, numa sugestão do desejo de fuga. Na verdade, a imagem corta para os pés da personagem que caminha apressadamente na neve, culminado na corrida, numa concretização da evasão antecipada no plano anterior. Segue-se, a imagem da cerca e dos arbustos que escondem subtilmente a mulher, como se estivesse por detrás de grades em sobreposição com o som de um comboio que passa, sugerindo uma personagem aprisionada pelos seus pensamentos mais negros, num prenúncio de desejo suicida. Perante o exposto, neste pequeno excerto pela sequência do sobredito filme, podemos verificar que além da narrativa, da encenação, do enredo e do argumento, a narração imagética/cinematográfica impõe-se à linguagem verbal, sem, contudo, a suprimir. <http://www.univ-ab.pt/~bidarra/hyperscapes/video-grafias-144.htm>, consultado em 9 de dezembro 2016.

²⁷⁰ A referência quase obsessiva ao corvo como uma ave assustadora está aqui intimamente em diálogo com o poema *The raven* (1845) de Edgar Allan Poe. Neste sentido, entre outros exemplos, o corvo emerge associado ao obscuro, ao fantasmagórico, como se depreende das palavras do sujeito vático: “Por todo o parque uma calma difícil; o sol nas cabeças que passeiam devagar empurrando carrinhos de bebé e, sobre um tapete de papelão, entre latas de cerveja vazias, mendigos à conversa, escuros. Junto a eles, no corrimão de ferro das escadas, muito próximo, um corvo enorme, assustador: todo negro, até no bico e nos olhos. Só quando grita é que se vê a graganta avermelhada. Por cima do jardim – como uma tristeza – mil corvos desses.” (Pires 2004: 11-12)

caso do poema *The raven* (1845) de Edgar Allan Poe ou ainda para *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell pelas possibilidades hermenêuticas que dali decorrem. Ou seja, no primeiro caso, realça-se a aparição e onnipresença do corvo como símbolo romântico da morte e da fragmentação do sujeito poético que sofre a angústia da perda da amada, Lenore, enquanto no caso orwelliano, o corvo corporiza um regime distópico ou repressor²⁷¹, entidade perscrutadora, cuja ubíqua vigilância atua sobre a paisagem humana, modificando-a, ou melhor, obscurecendo-a, a partir do seu olhar espectral.

Pelo exposto, não deixa de ser significativo sublinhar que a constante menção às aves e, particularmente aos corvos, atravessa toda a obra, gerenciando uma multiplicidade de linhas de leitura, imagens e sonoridades, que se traduzem em estratégias narrativas e fílmicas eivadas de um halo sobrenatural, indiciador do surgimento de uma narrativa metafórica, paralela ao relato viático, num espaço físico assombrado pela presença desses animais/entidades espectrais.

Se tivermos em conta que Jacinto Lucas Pires é também cineasta, dramaturgo e encenador²⁷², torna-se evidente que tais alusões a um património coletivo associado à História, à literatura e à cinematografia do século passado, emirjam no seu universo de referências, materializadas numa obra que permite assim viagens outras, como, por exemplo, por uma imagética simbólica patente na já referida onnipresença das aves – elemento recorrente em *Livro Usado* – aqui proposto numa livre evocação da câmara de filmar, ou tão-só na de uma presença vigilante repressiva, fantasmagórica, como a personagem *Big Brother*, se cruzarmos com a ficção orwelliana, como, de resto, já foi sugerido. Note-se, a propósito, a observação do viajante-textual:

Um parque entre prédios, ao sol. Pessoas sozinhas nos bancos; homens velhos deitados descalços e mulheres novas a ler ou entretendo-se com telemóveis. Um pouco

²⁷¹A referência à personagem orwelliana *Big Brother* surge aqui numa leve alusão ao regime governamental japonês, representado pela figura do imperador Akhito.

²⁷²A mestria deste autor reside no facto de cruzar a ficção romanesca com os universos dramático, fílmico e musical, tendo-se recentemente estreado também na área da encenação em novembro de 2016 com a peça da sua autoria *Henrique IV. Parte 3*. Na verdade, Jacinto Lucas Pires foi laureado com o *Prémio Europa – David-Mourão Ferreira* (2008) pela Universidade de Bari/Instituto Camões, para além de outros prémios relevantes na sua carreira de escritor.

afastada, sob um pinheiro, uma mulher de talvez sessenta anos fala com as pombas. Dois corvos aproximam-se (parecem muito grandes, assim perto das pombas), e a mulher cala-se. (*idem*: 77)

No cenário descrito, a aparição dos corvos a provocar o silêncio da mulher propõe-se como um indício promissor de uma narrativa que, claramente, se esfuma no mistério do silêncio do narrador, abrindo assim a porta à imaginação do leitor, deslumbrado pelo presuntivo segredo por desvendar.

Pelo que ficou dito, nos melhores momentos de construção ficcional que perpassam no livro de forma fragmentária, o autor-realizador, por um lado, constrói a narrativa da viagem enquanto a experiência de estar num outro lugar, desconhecido, exótico, incidindo em pormenores e/ou retalhos da cultura nipônica e, por outro, se considerarmos uma deriva fílmica, o sujeito viático-realizador inclui-se no espaço em trânsito, interagindo subtilmente com o ambiente físico e social, contribuindo assim para a (re)criação de cenários, ou melhor, de representações simbólicas/imagológicas das cartografias visitadas. A partir daqui, torna-se possível a colocação de questões relativas às imagens do Japão, recolhidas pela lente de um ocidental, indutoras de reflexões de índole intercultural e existencial.

Neste quadro, fugimos então do puro filme-documentário em que tão-só ocorrem meras sucessões de acontecimentos de cariz autobiográfico, entrando assim numa zona muito mais introspetiva, indiciadora, como, de resto, já percionámos, da arquitetura de um enredo e de um argumento, num livro que funciona como um motor gerador de imagens em movimento, em que o narrador-realizador é desafiado a incluir-se na ação, polifacetadamente – autor-viajante-realizador-ator-protagonista –, ultrapassando a mera função de observador.

Posto isto, impõe-se desde logo lembrar a questão do som na transposição para filme, porquanto a utilização de estratégias discursivas e de recursos narrativos são assumidos pela voz do sujeito viático num excursão territorial aglutinando uma pluralidade

de vozes²⁷³, numa curiosa confluência de linguagens e, inclusivamente, de línguas (*idem*: 25-26).

Na realidade, o viajante-realizador assume o relato na primeira pessoa, excluindo o diálogo, ainda que deixando em aberto a sua possibilidade, ou tão-somente o registo dos sons/ruídos da cidade, dos pássaros (*idem*: 12), de monges a cantarem em coro (*idem*: 48), da natureza (*idem*: 33), de um fundo musical que vai assomando ao longo da sua deslocação²⁷⁴, de entre um vasto mosaico diversificado de efeitos sonoros.

Ora, se tivermos em conta que, num filme, para além da banda sonora que lhe está naturalmente associada, o discurso direto emerge como a modalidade de apresentação da narração do argumento mais utilizada, dando voz e identidade às personagens, logo concluimos que a sonoplastia, por excelência, pode revelar variados formatos ao longo da obra, revestindo acordes e ruídos outros.

Não por acaso, ao assumir a sua função de protagonista da ação viática, o narrador-realizador de *Livro Usado* sugere a sua presença em *off* ou em imagem, incluindo-se no espaço, quer unicamente recordando ou expressando os seus pensamentos e anotações no caderno (*idem*: 102) quer dando voz e rosto às figuras anónimas com quem se cruza, numa inscrição mais intimista, pelo que o som pode aqui manifestar-se de modo multifacetado, em polifonia.

Explorando então os *fenómenos sonoros* (Martin 2005: 137-165), entre outros processos acústicos, será naturalmente o diálogo, a forma de comunicação de uma personagem da obra de Jacinto Lucas Pires, a qual está perfeitamente encaixada na imagem enquanto fala, seguida de outra figura que surge depois em contracampo/contraplano.

Nesta estratégia de incorporação do diálogo, por contraponto, após um corte, tomaria a palavra a outra personagem no seu próprio enquadramento, processo, de resto, prolixamente praticado no cinema e na televisão. Ademais, não deixa de ser interessante aventar a possibilidade de tais conversas poderem ser filmadas com ambas as figuras no

²⁷³ Note-se, a propósito, entre outras, a cena do mendigo que lê um livro em voz alta para ninguém (Pires 2004:32).

²⁷⁴ São de sublinhar as referências à música sob as mais variadas formas que abundam ao longo da obra. Cf. entre outros, os exemplos apresentados nestas páginas (*idem*: 15, 39, 41, 98).

mesmo plano, enquadradas num cenário fixo, apresentando assim as suas narrativas numa perspetiva privada, ainda que em deslocação por um território físico e sociológico compósito, onde se cruzam imaginários, experiências, conversas, memórias e olhares²⁷⁵. Tome-se como exemplo o encontro entre “o rapaz de casaco de cabedal e cabelo amarelo” (*idem*: 13) com a rapariga apaixonada (*ibidem*), entre tantos outros que perpassam ao longo da obra.

De modo análogo às ressonâncias do discurso direto sob a forma de diálogo ou monólogo, a profunda recorrência às já aludidas sonoridades musicais são uma constante na obra²⁷⁶. Por isso mesmo, as múltiplas referências a tais momentos quer sob a forma de instrumentos (*idem*: 39, 41-42), quer através de canções (*idem*: 28) e coros (*idem*: 48), convergem no assomar de um fundo musical em torno dessas viagens outras por um Japão que se vai materializando e revelando no rosto anónimo da multidão em permanente afã, como observa o narrador-realizador:

No grande cruzamento em triângulo milhares de pessoas atravessando para lá e para cá, entre a estação e os prédios altos com ecrãs gigantes, e sobre elas a noite e a loucura: a multidão faz-se de movimentos contraditórios, gente que vem, gente depressa, gente devagar, mas nunca deixa de ser um só corpo, um só pulsar: num instante todos passando, cruzando, indo, e logo a seguir tudo parado, os rostos na berma do passeio, quietos à espera, e depois outra vez todos atravessando – e no meio do corpo negro da multidão, contra ele, um ou outro rosto como pontos acesos, de repente travessando para cá e para lá, sempre sem parar. (*idem*: 27)

²⁷⁵ Neste sentido, é claramente expressivo o exemplo do espetáculo do dragão que reúne uma pequena multidão silenciosa e que, no final, aplaude em júbilo (*idem*: 103-104).

²⁷⁶ A este respeito, em *Livro Usado* não deixam de ser significativas as alusões recorrentes a momentos musicais através de canções ou de sons de instrumentos que em muito contribuem para a expressão da cidade e da sua identidade. Note-se, a propósito, o seguinte exemplo: “No templo, do outro lado do muro, os monges sentados a cantar, exceto um que está de pé e não canta nem faz nada. Outro, ligeiramente afastado, bate numa espécie de grande cabaça, no chão. No caminho, depois, as vozes como uma só, num som tão límpido, tão sem ruídos, que mais parece um som natural vindo do interior da mata; as várias vozes avançando à roda de um ponto central – a batida certa com a mão na cabaça –, e formando, com a repetição, um bloco (como um tronco deitado ou um buraco na montanha); aquelas vozes de homens, num som único, misturando-se bem com as árvores, os pequenos bichos, a escuridão geral da natureza, os passos.” (*idem*: 48)

Por conseguinte, cremos que faria todo o sentido abrir espaço ou a uma banda sonora tradicional do lugar visitado ou tão-só dar preferência ao som ambiental ou natural, pelo que neste contexto, poderíamos, a título de exemplo, evocar o protagonista de *Lisbon Story* (1994), de Wim Wenders, Philip Winter, que na sua deambulação pela cidade de Lisboa, passa o tempo a registar os sons da mesma enquanto espera pelo realizador, Friedrich Munro²⁷⁷.

Cumprе sobrelevar que o tema da viagem nos filmes de Wenders corporiza sempre um propósito, tal como acontece em *Livro Usado*, texto que ancora numa escrita cércea ao real refigurado por um olhar profundamente marcado pela câmara do cineasta, que aqui num plano superior, vai captando sons e imagens recortadas e fragmentárias, num jogo de espelhos onde se perceciona o desenho identitário de um Japão representado pelo estrangeiro europeu, como podemos observar nos seguintes exemplos que abrem e fecham uma imagem em círculo:

Do cimo do prédio do governo metropolitano de Tóquio, no quadragésimo quinto andar, olho a cidade que é toda a noite; uma coisa de imagens, quadrados, rectângulos, árvores, letras, automóveis, corpos, uma cidade com a vertigem que às vezes um rosto dá; tudo e cada coisa movendo-se com uma força incompreensível, magnífica, mortal; é a noite toda da cidade, e estar aqui é estar no fundo dessa noite – os dias e os acontecimentos mais breves misturando-se, para a frente e para trás, enquanto eu sou um homem a correr na avenida em Ginza, e os japoneses olham-me e desviam os olhos, (...) e eu agora no alto de um prédio a correr, por nada, muito, e no limite do edifício uma

²⁷⁷Ernst Wilhelm Wenders (Wim Wenders) é um famoso cineasta contemporâneo que se notabilizou na década de 1970 pelas suas contribuições no "Novo cinema alemão", ou seja, pelas produções fílmicas realizadas entre as décadas de 1960 e 70, ao lado Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog, entre outros. Wim Wenders apresentou o filme-documentário *Lisbon Story* (1994) no festival de cinema de Cannes. Na verdade, o argumento de *Lisbon story* não é mais do que uma reflexão cinematográfica do cineasta Friedrich Munro que convida o sonoplasta e protagonista, Philip Winter, para viajar até Lisboa com o propósito de captar as sonoridades/ruídos da cidade, partindo da deambulação, enquanto espera pelo sobredito realizador que só aparece no final. Da música dos *Madre Deus* às palavras de Manoel de Oliveira, o protagonista busca a identidade da cidade através da construção de um enredo *frictional* (Ette 2003: 31), que permitirá captar a realidade e a ficção de uma Lisboa em descoberta pelo olhar de um alemão. <https://www.youtube.com/watch?v=rjd547md2t0>, consultado em 20 de dezembro de 2016.

bandeira do Japão muito grande, o círculo vermelho e branco, e lá em baixo a rua só um risco, e a bandeira ao vento fazendo barulhos fortes, (...) (*idem*: 39-40)

Após o plano de conjunto apontado, incluindo a cidade, apresentamos agora um ângulo em que o narrador-realizador expressa a sua tensão, revelando um ponto de vista subjetivo (Martin 2005: 56) e recolhendo os fragmentos recolhidos pela sua lente:

(...) e enquanto corro os prédios não são prédios, são paralelepípedos sem razão, e tocam sinos e, como se esperasse um sinal, eu paro e abro o caderno e começa a chover-me nas letras – os dias e os acontecimentos mais breves misturando-se, para a frente e para trás, – e do cimo do prédio do governo metropolitano de Tóquio, no quadragésimo quinto andar, olho a cidade que é a noite toda, em silêncio, sem uma frase sequer. (Pires 2004: 42)

Tratando-se então de um plano picado, de cima para baixo, tende a ter um efeito redutor, já que tal enfoque opressivo da câmara e/ou olhar do narrador-realizador, ao colocar a paisagem ao nível do solo insinua, paradoxalmente, a pequenez da alma da cidade dilacerada pela solidão, no silêncio da sua imensidão – é Tóquio desconstruída pela lente esmagadora da câmara.

É justamente esse efeito de espelhamento aqui presente que sugere um certo *voyeurismo* do sujeito viático-realizador, incorporando a câmara que se movimenta numa referencialidade espacial entre duas culturas, focando a paisagem sempre a partir de um plano superior, projetando a sua transfiguração do real numa travessia pela escrita-imagem, numa intersecção de planos/ângulos de filmagem.

De modo oposto, tal efeito verifica-se quando o narrador-viajante desloca o céu para a rua, materializando-o num painel polifacetado de cenas representadas por figuras anónimas recorrentes, designadamente, mendigos, sem-abrigo, velhos, jovens, aves, entre outras, que protagonizam momentos singulares inseridos numa geografia física, em que

a chuva assoma como cenário ou ecrã: “Chove – fios muito finos, transparentes – e, como num fundo musical, aparecem de todo o lado mil guarda-chuvas de cores. (*idem*: 33)²⁷⁸

Neste quadro, o sujeito viático aceita o desafio de inclusão no espaço representado, simultaneamente, enquanto ator-personagem do cenário e autor-realizador do argumento, já que também ele sente os efeitos da chuva ou da neve (*idem*: 129-130) pousando sobre si e sobre os lugares, envolvendo-os como uma espécie de segunda câmara, aqui assumindo um olhar invertido, ou seja, a paisagem que nos olha, se quisermos evocar o *topos* romântico, na relação literatura viática-cinema.

Na verdade, se tivermos em conta que as imagens captadas pela câmara fixa do narrador-realizador (*idem*: 121) dentro dos transportes são sugestivas da mobilidade célere da paisagem, não deixa também de ser curioso o facto de a mesma lente se focar demoradamente em personagens aleatórias e, que vão ganhando uma certa substância ficcional, ora em ângulo *close up*, aqui a emergir em jeito de postal turístico, a encaixar-se no cenário, ora em planos de conjunto. Notem-se, a propósito, os seguintes exemplos:

A mulher de chapéu antiquado olhando o horizonte é a imagem perfeita para o fim de tarde no porto de Hiroxima; agora retira o chapéu da cabeça, limpa a testa com uma pequena toalha branca e volta a colocar o chapéu, muito devagar, cheia de cuidado, pegando-lhe só pelas pontas. (*idem*: 79)

E ainda este expressivo plano geral ou de conjunto a representar a correria e o labirinto da cidade com remissões cinematográficas subliminares, designadamente os ecrãs, as figuras que ora se deslocam ora param, tal como as imagens fílmicas:

No grande cruzamento em triângulo milhares de pessoas atravessando para lá e para cá, entre a estação e os prédios altos com ecrãs gigantes, e sobre elas a noite e a loucura: a multidão faz-se de movimentos contraditórios, gente que vai, gente que vem, gente depressa, gente devagar, mas nunca deixa de ser um só corpo, um só pulsar: num instante todos passando, cruzando, indo, e logo a seguir tudo parado, os rostos na berma

²⁷⁸ De resto, a referência à chuva perpassa ao longo da obra, como, se pode verificar, entre outros, nas pp.115-117; 127.

do passeio, quietos, à espera, e depois outra vez todos atravessando – e no meio do corpo negro como pontos acesos, de repente – atravessando para cá e para lá, sempre sem parar. (*idem*: 27)

Pelas palavras supracitadas, impõe-se sublinhar que se o cinema é *olhar*, os referentes visuais destes planos colocam o leitor-espectador dentro da câmara assumindo uma dimensão testemunhal. Assim, este *olhar* inclusivo do espectador dentro da ação viática, permite-lhe observar a mulher de chapéu de Hiroxima e a correria na cidade de Shibuya.

Quase a concluir esta reflexão, entendemos que em *Livro Usado* toda a iconografia patente nas imagens remete, não apenas para o universo viático, enquadrado num eixo de ficção e referencialidade literárias e cinematográficas, bem como para deslocções por realidades outras, lugares de passagem ou pelos já aludidos *não-lugares* (Augé 2005: 67), numa experiência de múltiplos encontros e cruzamentos, num Japão cada vez mais globalizado e acelerado.

Se pensarmos que a obra permite diálogos de índole textual, artística e até ontológica, verificamos que autores como Jacinto Lucas Pires procuram nessa deambulação geográfica e literária, um efeito de realismo, explorando uma certa transparência sentimental, numa escrita dúctil, maleável ou tão-só num poema-filme. Neste sentido, ao próprio nível da indagação no campo cinematográfico, Robert Stam cita os postulados do realizador italiano Pier Paolo Pasolini, que catalogava o cinema partindo da dicotomia *cinema-poesia/cinema-prosa*, defendendo claramente o primeiro, como lembra Stam: “The former evoked an imaginative, oneiric, subjective cinema of experimental form where author and character blend, while the latter evoked a cinema founded on classical conventions of spatiotemporal continuity.” (Stam 2000: 113-114)

Assim sendo, para além de reescrever a viagem realmente acontecida nesse livre trânsito numa manipulação da palavra-imagem-filme, o maior mérito da obra em apreço é deixar o sujeito viático (re)pousar o seu olhar nas paisagens geográfica e humana ou tão-somente num puro ato de *flânerie*, contribuindo assim para uma interessante partilha de individuação do espaço, pois como sublinha o narrador, no seu regresso a Tóquio:

Entro em Tóquio de manhã (nas fachadas uma linha torta de quadrados de luz quando passa o comboio, uma sombra de luz) e experimento uma estranha saudade – a saudade retroactiva que sentimos ao rever algo que um dia nos tocou, de uma maneira especial que na altura não compreendemos bem e só agora, agora que estamos de novo perante isso, seja o que for, uma cidade ou um amigo ou outra coisa, conseguimos perceber em toda a sua grandeza. (Pires 2004: 145)

Para finalizar este aspeto, e voltando à questão que nos propusemos explorar neste ponto – a transposição de *Livro Usado* para o cinema – dir-se-ia que tal migração é viabilizada pelo simples facto de Jacinto Lucas Pires produzir uma obra resultante de uma experiência *on the road* pela palavra e pelo cinema, entre outros textos no âmbito interartístico como o teatro e a encenação, num livro em que a literatura viática se sublima no maior vigor do seu hibridismo, plasmado na sua natural porosidade, decorrente da confluência de registos e textos de outras artes.

3.1. A viagem e o *flâneur*: uma outra forma de olhar

Não por acaso o simples facto de o autor não utilizar a fotografia ou o desenho, mas antes, propiciar uma deriva fílmica, permitir-lhe-á pô-la também ao serviço de um movimento deambulatório de reminiscência baudelairiana, já que a viagem e a *flânerie* na obra em exame propõem uma outra forma de olhar o mundo.

Assim sendo, o *flâneur* – figura imortalizada por Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, de entre uma vasta constelação de autores –, ou tão-somente o simples ato de *flânerie* está associado a textos/obras matriciais, emergindo assim como *topos* literário de referência, nesse campo fértil de indagação que problematiza a modernidade no século XIX, de resto, sobejamente explorado.

Efetivamente, é a partir do conto “The man on a crowd” (1845) de Edgar Allan Poe e do famoso artigo de Charles Baudelaire sobre o pintor Constantin Guys, “Le peintre de la vie moderne” (1863), que ressumbrarão os conceitos de *flâneur* ou *flânerie*, com

base no retrato do artista na sua profunda *deambulação* pelo panorama da modernidade parisiense oitocentista, ou tão-só pelas paisagens citadinas e humanas. Com efeito, o sujeito fragmentado dissolve-se no espaço da alteridade que observa enquanto deambula, refugiando-se em lugares banais, como ruas, avenidas, meios de transporte, entre outros, bem com se focaliza em figuras anónimas que desfilam sob o seu olhar perscrutador, apostando na decifração dos mistérios individuais. Leia-se, a propósito, a clarificadora definição²⁷⁹ de *flâneur* de Walter Benjamin:

A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas e as esplanadas, as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa. (Benjamin 2006: 39).

Neste cenário, ainda que vagamente aflorado no capítulo I desta investigação quer a propósito de *Livro Usado*²⁸⁰, quer de obras outras do *corpus*, o tema da deambulação geográfica e literária, tem vindo a ser intensamente explorado no panorama da literatura viática contemporânea portuguesa, assumindo feições multifocalizadas, oscilando entre o simples ato de passear/andarilhar sem rumo pelas paisagens humanas e físicas, até à expressão do mais profundo excursão de um sujeito viático, que se desloca no âmago da multidão urbana, entre outros contextos espaciais e artísticos, ora observando-a ora imiscuindo-se nela, fundeado no propósito de dar a ver e ler. Dito de outro modo: ao representar a realidade, o sujeito textual interioriza-a e ao incorporá-la, acaba por ficcionar a sua própria existência através da escrita.

²⁷⁹ Esta definição é reforçada por Marie Williams na sua caracterização do narrador de *In Patagonia de Bruce Chatwin*, aqui a emergir num interessante diálogo com o sujeito viático de *Livro Usado*: “Benjamin’s development of *flânerie* is that Benjamin moves the *flâneur* away of the specific figure of the poet composing on the streets of Paris, allowing it to encompass the travel writer. (...) This emphasis on what is observed rather than the narrator’s thoughts, feelings or subjective opinion manifests itself within *In Patagonia* through the relative absence of the narrator’s body. There is little description of the practicalities of travel, nor is an itinerary of the journey provided.” (Williams 2003: 440-441)

²⁸⁰ CF. a p.55 do capítulo I desta investigação.

Se bem que ao longo do ponto anterior, o *topos* da *flânerie* se tenha espelhado ubiquamente nas nossas reflexões alusivas à identificação de declinações fílmicas numa obra que potencia a migração do relato de viagem para o discurso cinematográfico, torna-se agora tentador, explorar tais manifestações deambulatórias numa obra, (re)pousando o nosso olhar demorado sobre os percursos do sujeito viático em trânsito pela geografia física, humana e textual, mostrando lugares e *não-lugares*²⁸¹ (Augé 2005:67), numa intensa travessia pela escrita.

De facto, em *Livro Usado* partilhamos o êxtase da experiência da individuação do espaço, aqui entendido também numa dimensão baudelairiana, em que o *flâneur* se desloca ociosamente pelos cenários citadinos e naturais, entregando-se à exploração dos mesmos, através da refiguração textual-fílmica. Assim, ora movido pelo simples sabor da errância pelas grandes metrópoles do Japão atual ou tão-só pelo simples *voyeurismo* inerente o ato de deambular e devanear, a obra em análise transparece, efetivamente, esse traço baudelairiano a *flânerie*, de resto, comumente associado à natureza do *homo viator* e que a atravessa, pressentindo-se em abundantes momentos, como adiante veremos.

Três séculos depois de Charles Baudelaire e de Edgar Allan Poe, Jacinto Lucas Pires desenha então o retrato do escritor-viajante-*flâneur* numa deslocação pela escrita, num livro em que assistimos ao ato de *flânerie* como forma de representação do Japão contemporâneo nas suas mais significativas cambiantes e não só no plano urbano. Neste caso, o narrador-viajante cria um ponto intersticial entre a sua travessia pelo território e a sua deambulação interior, corporizado na observação, contemplação e na transfiguração do real apreendido. Por outras palavras, a desrealização da realidade despona então

²⁸¹ A expressão *não lugar* é aqui utilizada no sentido que lhe é atribuído por Marc Augé ao caracterizar os lugares de passagem como os aeroportos, as autoestradas, os campos de refugiados, entre todos aqueles espaços que se caracterizam pela transitoriedade, como, de resto, observa: “Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. (...) Um mundo (...) em que se multiplicam, em modalidades luxuosas ou inumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os *squats*, os clubes de férias, os campos de refugiados, os bairros de lata prometidos à destruição ou a uma perenidade em decomposição), em que se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, em que o frequentador habitual das grandes superfícies das caixas automáticas e dos cartões de crédito reata os gestos do comércio «mudo», um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero (...)” (Augé 2005: 67)

paredes meias com a sugestão de um espaço onírico ou o lugar da interioridade, em que o narrador-*flâneur* sonha acordado, no sentido da sua refiguração do real, numa espécie de autodeslumbramento lírico, passeando ao acaso pelo território e pela multidão. Note-se o exemplo em que o sujeito fragmentado se reencontra no espaço, que aqui assoma personificado:

É preciso parar um tempo ali, deixar que o lugar apareça e se forme com todos os pormenores, como uma imagem vindo de muito longe, de dentro da escuridão: um imenso viaduto por cima do rio, cruzando a ponte, e nas margens os prédios altos tornando imponente o espaço entre eles, e a luz dos faróis dos automóveis passando no betão. (...)

Pode-se dizer que «há um silêncio» ou «o sentimento é o de se estar diante de uma floresta negra», mas as palavras parecem sempre grandes de mais para o sentido tão pequeno e tão especial, disto – Nihonbashi, ficar aqui um tempo parado, na ponte, a olhar os reflexos na água, losangos de cores, um saco transparente, folhas, etc. Basta uma palavra a mais e, plim, tudo se desmancha e regressa a noite. (*idem*: 159-160)

De sublinhar, que esta passagem sugere uma interessante intersecção do plano da observação do real e a sua materialização na escrita, fruto do olhar do sujeito viático, de resto, patente numa alusão indireta na última frase, porquanto a deambulação pelo espaço surge como *leitmotiv* para as suas deslocações interiores e, consequentemente, como pretexto para a criação *frictional* (Ette 2003: 31), pródigo em imagens e construções poéticas ou poetizantes.

Se tivermos em conta que Jacinto Lucas Pires, nesta sua revivescência baudelairiana, busca a beleza misteriosa do presente em espaços atravessados por um sujeito em trânsito, aportando uma individuação de referências por lugares de passagem ou tão-só *não lugares*, impõe-se notar que o narrador-viajante do livro em apreço, a circunscreve à sua experiência dos espaços transitórios, despidos de identidade. A este propósito, leia-se, a clarificadora descrição de um *não lugar* em *Livro Usado*:

Ginza são duas longas avenidas que se cruzam e algumas ruas pequenas à volta, para trás dos prédios altos. (...) É um lugar sem marcas, como são normalmente os lugares

onde ninguém vive, um lugar vago, com qualquer coisa de aeroporto ou estação; nada parece dali, tudo parece em trânsito para outro lado. (Pires 2004: 19)

Pela citação transcrita, o sujeito-*flâneur* revela a sua observação do espaço descrito transfigurando-o, incidindo em traços de transitoriedade – o efêmero, o fugidio, o contingente –, indiciadores da sua interpretação da cidade de Ginza, encontrando na sua ausência de identidade, a sua descoberta da identidade da cidade, aqui numa curiosa manifestação de deleite na experiência do acidental.

Enquadra-se também neste eixo temático um variegado mosaico de deambulações, pressentido ao longo do livro através da convocação de uma figuração radiográfica do espaço físico e humano através de imagens captadas por um sujeito- *flâneur* avisado que, antes de mais, se focaliza no labirinto dos lugares, na multidão, no grotesco, no bizarro, entre outros cenários igualmente disfóricos.

Por este ângulo, *Livro Usado* é uma obra pródiga em exemplos que lhe conferem esse cariz de *flânerie*, como podemos notar, pela observação do narrador de alguns momentos significativos: “Tóquio é uma cidade sobre a velocidade e Shinjuku, é assim que se chama este lugar, uma bela confusão” (*idem*: 7); “Nagasáqui é uma cidade mais confusa e livre que as outras cidades japonesas, com casas subindo os morros, ruas inesperadas, secretas, e personagens enviesadas, ainda mais sem tradução” (*idem*: 97); “De regresso a Sapore, vejo a cidade diferente, muito quieta e cheia de ruídos – não neva. Os sons (carros, passos, vozes) chocam uns contra os outros, e as ruas sujas e tristes.” (*idem*: 133)

Impressões como estas, colhidas nessa deambulação obsidiante pelos lugares, surgem eivadas de uma forte carga disfórica como atestam, entre outras, as visitas a Hiroxima e às suas ruínas (*idem*: 73-74), a Cagoxima, cenário de poluição e de degradação, descrito numa longa enumeração e culminando na imagem da “(...) cidade a desfazer-se”, (*idem*: 95-96), bem como imagens alusivas ao lixo e à decadência (*idem*: 150), paisagens, de resto, frequentemente retratadas, ao longo do território percorrido.

De igual modo, é de sobrelevar, que o seu olhar pelo espaço fragmentado contribui para uma série de isotopias resultantes do ato de deambulação e da viagem ao nível ficcional, organizadas na conciliação entre o território e o quotidiano trivial.

É justamente a partir deste matizado quadro de linhas temáticas, que se cruzam referências ao mundo cinematográfico (*idem*:18, 108-109), à História (*idem*: 119-122), a representações imagológicas do Japão atual, ao espaço religioso, associadas à deslocação aos templos (*idem*: 51-54), bem como à natureza (*idem*: 46-48), captadas na viagem real, entre outras, nas quais se percecionam também, críticas a uma sociedade ensimesmada. Não obstante as alusões negativas a uma realidade complexa, o sujeito viático deixa transparecer um sentimento de deslumbramento pela imensidão, concretamente, quando contempla a multidão em movimento, incluindo-se nela:

No comboio suburbano as pessoas banais e misteriosas, muito sozinhas com as suas coisas (fechando-se nas suas conchas, enquanto lá fora a noite corre: ruas molhadas, edifícios negros, reflexos contra as paredes, a lua, o amarelo-eléctrico da luz dos candeeiros. (*idem*:126)

Tais linhas de leitura concorrem ainda para sublinhar o isolamento e a impessoalidade dos transeuntes (*idem*: 121), sendo tarefa do viajante-*flâneur* a tentativa de decifrar as identidades nos rostos anónimos como num enigma²⁸², qual detective na sua busca da revelação de um segredo.

Por isso mesmo, o desvendamento do mistério do Outro, rompe como força motriz para as viagens reflexivas²⁸³, apostando na metáfora da ilha humana sobrevoada por aves

²⁸² Cf. “Há algumas noites atrás, em Shinjuku, à saída da livraria, ficara parado uns minutos junto da rede de arame a olhar os comboios no escuro e a pensar no mistério que se passa com eles: fica-se do lado de fora de um segredo sempre que se vê passar um comboio. (...) Agora era eu que ia nesse comboio que passava, olhando aquele lugar entre prédios depois da rede de arame, e imaginando-me ali quieto, sob as luzes dos letreiros, de caderno na mão, umas noites atrás.” (Pires 2004: 43)

²⁸³ De notar o exemplo da passagem do narrador-*flâneur* por Asakuka num momento de deambulação pela escrita: “Na ponte, em Asakuka, paro a olhar o rio grande. Abro o caderno (nas margens os oleados azuis onde vivem os mendigos) e escrevo, como um recado, para não me esquecer, a frase óbvia, difícil de tão óbvia (na areia, sentada num banco, uma mulher de vestido amarelo), «escrever sobre a vida o assunto, compreender a vida» (os joelhos à mostra e a cabeça baixa, a mulher desenhando com o pé na areia, a rezar ou a fazer tempo). No rio deslizam barcos turísticos de vidro; mulheres passeiam de sombrinha escondendo-se do sol. Leio o que escrevi.” (*idem*: 23)

espectrais²⁸⁴ ou tão-só em autoexílio, aqui encaixada no labirinto desse enorme arquipélago – o Japão –, em conjugalidade com um aporte de deambulação literária pela obra de Henri Michaux (*idem*: 113), pelos poemas de E.E. Cummings (*idem*: 45), de Matsuo Bashô (*idem*: 61,141), entre outros autores convocados, a partir de uma expressiva biblioteca mental.

Para além dos momentos apontados nesse quadro isotópico, não deixa de ser relevante a evocação recorrente de figuras decadentes, bizarras (*idem*: 97), ecoando mesmo o grotesco baudelairiano, particularmente, os mendigos, (*idem*: 46, 57-59, 153-154), os deficientes (*idem*: 70, 91) e os velhos²⁸⁵, entre outras, recortadas da multidão. Também os vagabundos são, em *Livro Usado*, personagens curiosas na sua relação com a *flânerie* e com a leitura, como, entretanto, veremos.

Se o *flâneur* tradicional assoma, antes de tudo o mais, como o pintor da cidade moderna, entendido assim numa aceção estética, como o artista e intérprete da multidão, contribuindo para a construção de uma narrativa dos lugares, à sua imagem, importa agora ressaltar o modo como o sujeito viático capta a figura do vagabundo do século XXI a ler (*idem*: 122), espelhando assim uma interessante relação entre a errância e a leitura, com a escrita, aqui imbuída de uma vertente de crítica social. Na verdade, o vagabundo retratado pelo sujeito textual da obra de Lucas Pires

(...) lê um livro. No passeio rapazes magros dão saltos de sequeite e gritam e batem palmas, mas o homem não se incomoda (assim dentro da sombra, com o livro vermelho entre os joelhos, é a imagem do silêncio); quando se mexe é só para mudar de posição, apoia o rosto na palma da mão, igual a uma criança, e continua a ler. (*ibidem*)

Curiosamente, o enfoque nesta figura do vagabundo a ler, enquanto figura da margem, poderá assumir aqui feições e matizes outros, uma vez que ao associar-se à esfera do privado, logo se entrelaça com os sentimentos de desprendimento e indiferentismo no plano do real público, na qual as personagens mendigos e vagabundos podem ser

²⁸⁴ A simbologia das aves, especialmente, os corvos, já foi sobejamente explorada no ponto anterior.

²⁸⁵ A presença dos velhos é quase obsessiva, já que são inúmeras as referências as estas figuras ao longo da obra.

encaradas como metáforas do território representado pelo sujeito viático na sua deambulação pelos lugares e pela multidão.

Neste ponto de vista, impõe-se notar um interessante efeito de espelhamento entre o *flâneur* baudelairiano e o seu alter ego contemporâneo: o narrador-viajante-*flâneur*. Ou seja, por um lado, o fundo de referências literárias surge associado ao viajante-textual na busca de sentido estético e ontológico, partilhando o mesmo olhar ingénuo de Constantin Guys, nessa apreensão do real, na espontaneidade da imagem retratada, por outro, tal figura não deixa de funcionar como um subtexto da crítica à sociedade contemporânea japonesa, reveladora da desagregação do sujeito sob a égide do vazio, como se nota na seguinte passagem:

(...) uma rapariga lendo caracteres cor-de-rosa numa sebenta e pondo a mão à frente dos olhos, para decorar o que leu, dois polícias levando um mendigo cheio de feridas na cara, e a multidão fingindo que não o vê mas afastando-se e abrindo alas, (...). (*idem*: 156)

No entanto, tais menções à leitura não se esgotam nos exemplos apontados. Há, na obra, uma obsidante focalização em figuras a ler, proporcionando momentos interpeladores de transfiguração do real, como no exemplo em que o narrador-*flâneur* descreve uma rapariga a ler um livro, cujas palavras emergem como um prolongamento do corpo, resultante de uma curiosa intersecção de planos:

(...) a rapariga lê um livro. Os olhos começam no cimo da página e vão descendo para junto dela, do corpo dela, até que num determinado momento – quando as palavras já estão quase tocar-lhe no peito – se abrem mais e saltam de novo para o topo da página, e assim por todo o tempo. (*idem*: 126)

Tal momento decorre do devaneio que acontece durante a sua viagem de comboio, refletindo o excursus interior de um *flâneur* atento que adota uma perspectiva egocentrada, valorizando a figura representada, numa abordagem ficcional.

Note-se ainda o instante em que o sujeito viático protagoniza uma deslocação pela leitura e pela escrita, na sua deambulação pelo sagrado, numa curiosa intersecção com a religião e com cultura da alteridade:

Cá fora [do templo] sento-me nas escadas a ler um pequeno livro sobre caracteres japoneses: o de «livro» vem do desenho-esquema de «raiz de árvore»; de raiz passou-se para «origem», e de origem (origem do conhecimento) para livro. O caracter de «palavra» é o desenho de um rectângulo (uma «boca») com quatro traços paralelos em cima, e «à letra» – quer dizer «o espírito que sai da boca». (...) Guardo o livro. (*idem*: 25)

Tal referência inclui-se na *flânerie* pelos templos, concretamente, Asakusa, numa clara reflexão sobre a língua japonesa, a partir da leitura.

De modo análogo, na passagem pelos templos de Nanzen-ji (*idem*:48), Nikko (*idem*: 143), entre outros, abundam as referências à música, o que não deixa de ser igualmente, uma deambulação pelo espaço religioso.

Noutras situações, assistimos à sobreposição de papéis no ato de observar, já que o olhar do *flâneur* se mescla com o do detetive na sua captação do imanente quotidiano, outras há em que o narrador se afasta da multidão numa inversão de posicionamento, pois nesse instante é esta que vem ao seu encontro: “(...) agora já não estou na entrada da estação, encostado à coluna como um detective, estou fora, na rua, (...) e toda a Tóquio é uma multidão a avançar para mim.” (*idem*: 155-156)

É justamente essa refiguração do espaço, caldeada por impressões e sentimentos do sujeito viático, que aqui assoma como uma prática da viagem, transcendendo o real, impondo-se assim como um olhar deslocado, em que o narrador é agora o alvo do escrutínio da multidão anónima, ameaçadora, fantasmagórica, qual *topos* romântico da paisagem que nos observa, traço, de resto, a que já nos referimos no ponto anterior.

Muito embora as representações do Japão do século XXI se estendam pelo espaço da cidade, pressentidas num estilo deambulatório e contemplativo, o viajante- *flâneur* detém-se também na natureza, ressumbrada de simbologias, como, na já aludida presença obsessiva das aves, entre outros exemplos transbordantes de notas balsâmicas:

o outono em Quioto (*idem*: 45-47), o vulcão da colina de Shiroyama (*idem*: 89- 93), as árvores, principalmente, as japoneiras (*idem*:109-110); as montanhas de Tocomima (*idem*: 113-114); a chuva como marca da paisagem (*idem*: 115-117); a neve a emoldurar a cidade de Sapore, capital da ilha de Hokkaido (*idem*: 129-130,137-139), só para citar algumas incursões pelo espaço físico, aqui a despontar como *leitmotiv* para a deambulação pela escrita.

Logo, a partir da especificidade do próprio olhar do viajante-*flâneur* que se poussa sobre a geografia natural japonesa, em *Livro Usado* perpassa então uma escrita, por vezes, enrodilhada em si mesma, numa espécie de autodeslumbramento lírico, desencadeando a criação de imagens e construções poéticas ou poetizantes, a partir do espaço físico e social, não raro esmorecendo a narrativa viática, o que de *per si* contribui para a expressão da tão característica porosidade patente na Literatura de Viagens. Note-se, a propósito, o exemplo de Sapore

A neve cai inclinada contra os prédios, contra os automóveis, contra os passeios – rectas diagonais que curvam mesmo antes do chão – e as pessoas passam com pequenas nuvens fora da boca e pedaços de branco sobre as cabeças, como pensamentos vagos. Sente-se o cheiro do frio, fresco, quase doce. E é como um sentimento transparente (o vento na cara) que se olha as ruas: as ruas largas sobre as quais a neve desce devagar, em vagas muito próximas, de luz e reflexos. A neve rigorosa sobre tudo.

Tudo branco, e na cidade cada homem, cada mulher (como desenhos numa página vazia), o que dá a ideia de corpos muito dentro de si, de corpos que se movem com muita certeza, sem gestos inúteis, de pessoas especialmente inteiras. Tudo branco e na página vazia da cidade – dentro da neve sem adjectivos – cada ser ou coisa, cada sinal (...). (*idem*: 129-130)

Pelo que ficou apontado, mais do que documentar a *flânerie* pelo lugar, a passagem citada assoma como uma divagação pela prosa poética, nessa errância intencional pelo território, aqui feito corpo-cidade-poema.

Para concluir este ponto e voltando à figura do *flâneur* que acabamos de recortar de *Livro Usado*, diríamos que Jacinto Lucas Pires a redesenhou a partir do resgate da

personagem de Baudelaire dois séculos depois, reinventando-a perante realidades complexas, na sua deslocação por um Japão atual, em total transmutação.

Não por acaso, o autor aposta num jogo de espelhos em que o olhar do sujeito-*flâneur* recai, ora sobre a referencialidade do espaço geográfico ora sobre a viagem pelo Outro por entre a multidão, numa obra em que o escritor marca o seu lugar na Literatura de Viagens contemporânea portuguesa, fruto de um conjunto de *viagens* e olhares sobrepostos.

4. Notas finais: paisagens viáticas interartes

As reflexões aqui reunidas em torno da representação do ato viático nesse estar entre várias artes, permite aos escritores-viajantes produzir obras que problematizam novas abordagens, assentes num registo polimórfico e que tão bem caracteriza a poética do género.

Assim, independentemente dos cruzamentos entretanto acontecidos nesta deslocação pelo panorama interartístico onde confluem processos intermediais, fototextuais e até cinematográficos, concluímos que as obras analisadas abriram portas a um olhar pluriperspetívico da relação da narrativa viática com os estudos interartes, potenciando assim possibilidades hermenêuticas outras, num quadro epistemológico fundeado numa orientação metodológica pluridisciplinar, possibilitando diálogos multifocalizados de índole textual, imagológica, artística, ontológica, entre outros domínios do saber, num território fértil para o estudo da Literatura de Viagens portuguesa atual.

Ademais, é essa polivalência textual/artística, em trânsito permanente, que faz da viagem o eixo temático gerenciador de uma multiplicidade de deslocações pelos sobreditos domínios do conhecimento, numa busca do sentido dialogante entre as imagens literárias e as imagens do domínio fotográfico, do desenho e do cinema, numa conjugalidade que não se cinge aos detalhes geográficos, imagológicos e identitários.

Em síntese, pelo que ficou dito, impõe-se notar que tais relações interartísticas se materializam numa escrita de fronteira, resultante de fragmentos de itinerários viático-textuais, reunidos num *corpus* textual que se (re)descobre através de novos ângulos, corporizado na figura unificadora do narrador-viajante.

Afinal, mais do que se espelhar nas obras examinadas, o tema da viagem acaba por contribuir para a convergência de estratégias de dar a ver uma geografia física e humana, refletindo ecos de sentido que superam a escrita, algures entre o fragmento e a totalidade²⁸⁶, já que o texto viático se imbui de uma natureza fragmentária pelo seu forte

²⁸⁶ Cf. Note-se, a propósito de uma escrita do fragmento, a observação de Lauro Zavala: “La lectura de textos fragmentarios (...) pone en evidencia la fragilidad de los géneros tradicionales, pues la experiencia cotidiana es, por definición, una experiencia del fragmento.” (Zavala 2006:41-42)

cariz de hibridismo, como nos propomos explorar no capítulo seguinte, intitulado “Do fragmento à totalidade: reconfigurações pluriperspetivas na literatura viática portuguesa contemporânea”.

Capítulo IV

Do fragmento à totalidade: (re)configurações pluriperspetivas na literatura viática portuguesa contemporânea

E há pequenos barcos, perigosamente em centro indefinível. Redemoinho? Sol? Seja o que for, reflecte parcialmente, um amarelo quente, ameaça de um astro que se põe.

Podia-se (inviavelmente) inverter o caderno, ver em diagonal. Mas seria uma imagem semelhante à do caderno inteiro (...)

Ela, a mão que, de viagem, me trouxe este caderno.

Ana Luísa Amaral

Nenhum fragmento é igual a outro no contorno que o desenha.

Mas todos se assemelham no sopro interior que os atravessa, no mais-além de significação que ressoa nos seus limites.

João Barrento

Ancorado nesse *estar* entre o todo e a parte, desde há muito que o fragmento tem vindo a afirmar-se como um *corpus* de investigação fascinante em torno da Literatura de Viagens num quadro hermenêutico, polimórfico e transtemporal, erigido a partir da sua natureza híbrida e porosa, permitindo diálogos multifocalizados de índole textual, artística e transdisciplinar, revelando-se assim um território fértil de abordagens múltiplas, decorrente de uma “escritura fronteriza” (Zavala 2006: 35).

João Barrento, em *O género intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento* (2010), escreve

Arrumo os fragmentos segundo uma ordem possível, afino a escrita, aparo a acutilância do conceito, tento um princípio organizativo que evidencie a progressão da experiência, do fenómeno – disseminado, anárquico – para a ideia –, concisa, fulguração a caminho de uma síntese. (Barrento 2010: 15)

Estas palavras referem-se às etapas da elaboração do ensaio e à sua relação com o texto fragmentário, mas bem que poderiam aplicar-se à planificação e textualização do relato de viagem pela similitude do seu processo organizativo e *modus operandi* do escritor-viajante, na sua função estruturadora da escrita, espelhando fragmentos das suas deslocações pelo espaço físico, humano e textual.

Por conseguinte, ao situar-se nesse vaivém do caos para a ordem, do fragmento para o todo ou tão-só no processo inverso, a escrita viática é também a escrita do fragmento, fundeada numa dinâmica potenciadora da abertura de portas à fulguração da totalidade, calcorreando trilhos, encruzilhadas e bifurcações, entre travessias outras.

Se tivermos em conta a existência de uma longa tradição em torno do fragmento nos estudos literários, logo constatamos a estreita ligação entre este e a escrita viática pela sua natural inclinação para o hibridismo “(...) où se côtoient toutes sortes de formes brèves que la littérature a assumées aux long des siècles, et souvent, après des étapes de crise où la problématique des genres a eu un rôle essentiel.” (Ripoll 2006: 11)

Neste sentido e, particularmente, a propósito do fragmento, as reflexões apresentadas por João Barrento na já aludida obra, investem-se de uma feição matricial, no sentido epistemológico, já que é a partir dos estudos de alguns teóricos da estética do fragmento como Friedrich Schlegel²⁸⁷, Walter Benjamin²⁸⁸, Maurice Blanchot²⁸⁹, mas também de autores como Pascal Quignard²⁹⁰, entre outros, que o autor debruçar-se-á sobre a escrita fragmentária, embasada na análise do travejamento estrutural do texto ensaístico²⁹¹.

²⁸⁷ Friedrich Schlegel está associado ao conceito romântico de fragmento, sendo sobejamente conhecida sua analogia com o ouriço “(...) que se fecha sobre si mesmo para se constituir um microcosmos autónomo.” (Barrento 2010: 68)

²⁸⁸ Cf. a observação de João Barrento, a relevância dos contributos de Walter Benjamin para uma estética do fragmento: “[Walter Benjamin] (...) não deixará de assinalar a importância do fragmento e da expressão fragmentária no processo de «perda da aura na arte moderna, a partir de Baudelaire. (*idem*: 72)

²⁸⁹ Cf. a obra *L’écriture du désastre* (1980), de Maurice Blanchot.

²⁹⁰ Veja-se o estudo aprofundado sobre a leitura do fragmento que João Barrento dedica a Pascal Quignard na obra *O género intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento* (2010), no capítulo intitulado “Pascal Quignard: como se lê um fragmento?” (*idem*: 145-151).

²⁹¹ Cf. o artigo na já citada obra de João Barrento “O que resta sem resto. Do ensaio ao fragmento” (*idem*: 61-77).

Com efeito, o sobredito investigador afirma que no primeiro Romantismo alemão²⁹², o fragmento é entendido como o suspiro da totalidade ideal – um texto unitário fechado sobre si próprio –, ao passo que, no caso, da *exigência fragmentária* de Maurice Blanchot²⁹³ (*idem*: 65) o fragmento aponta para o descentramento da obra, limitando-se “(...) a ser um aceno na direcção desse descentramento total, da deriva de um astro fora de órbita (*dés-astre*)”²⁹⁴ (*idem*: 73), cujas irradiações transbordam o todo, estimulando redes outras de sentido, como, de resto, observa Barrento, parafraseando Roger Caillois²⁹⁵:

O fragmento é «arestado» (tem arestas), mas não é fechado; cortante, mas não dobrado sobre si próprio, (...). A sua leitura é uma arqueologia: leitura de vestígios, intuição de marcas deixadas no seu corpo, mas remetem para instâncias exteriores a ele. (*idem*: 77)

Neste quadro de confluências teóricas, o autor insiste na natureza do fragmento para o descentramento, apostando na distinção entre o *fragmento-fragmento* e o *fragmento-aforismo* em que o primeiro “(...) é quase sempre uma janela que se abre” (*idem*: 73), enquanto o último “entreabre portas para as fechar logo a seguir” (*ibidem*), remetendo, no primeiro caso, para o carácter provisório e inacabado, e, no outro, para a sua natureza indiscutível e assertiva na permanente recusa do todo.

É, pois, neste jogo de espelhos que se desloca o olhar do fragmento para si mesmo, nesse espaço de interstício, que o autor caracteriza da seguinte forma:

²⁹² Tendo como base os trabalhos empreendidos pelos críticos românticos de Iena para o reconhecimento do fragmento literário, com principal destaque para Novalis e Friedrich Schlegel, João Barrento observa: “O fragmento é uma forma que tende para a sociabilidade, pressuposto fundamental da poética romântica da anulação das fronteiras entre os géneros. Uma sociabilidade que está presente, quer na relação dos fragmentos entre si, quer na sua qualidade de género anfitrião de todos os outros – da poesia à narrativa, da filosofia à crítica, da música à ciência.” (*idem*: 65)

²⁹³ Trata-se de uma expressão da autoria de Maurice Blanchot “L’exigence fragmentaire, exigence extrême, est d’abord ténue pareusement comme s’arrêtant à des fragments, esquisses, études: préparations ou déchets de ce qui n’est pas encore une œuvre” (Blanchot 1980: 99)

²⁹⁴ Como nota Maurice Blanchot: “(...) le fragmentaire, plus que l’instabilité (la non-fixation), permet le désarroi, le désarrangement.” (*idem*: 17)

²⁹⁵ João Barrento utiliza a metáfora “escrita de pedras” de Roger Caillois na obra *Pierres* (1971).

O Lugar é o reino do fragmento. Não o espaço – amplo, contínuo, aberto – contado, medido, comprado e vendido. Lugar é berço de latência, semente do possível, atmosfera carregada de promessas. Estilhaço que fala do lugar de onde vem perdido. (*idem*: 148)

Ora, falar de uma poética do fragmento implica, necessariamente, abordar a função estruturadora do sujeito autoral no caleidoscópio textual e também problematizar o seu lugar no mundo, porquanto a escrita de viagem implica uma poética dos lugares onde vivem o fragmento e o sujeito viático lado a lado, em constante deslocação/fragmentação ontológica e pelo real refigurado²⁹⁶.

Na verdade, a tendência para o despontar da literatura viática, espelhando um Eu em fragmentação, é desde logo pressentida no início do século XX, particularmente no período entre guerras, motivada pela experiência do exílio, como observa Casey Blanton parafraseando Paul Fussell em *Abroad* (1980), ao centrar-se no estudo do contexto que envolveu a escrita de viagem do início do século XX:

The fragmentation of the self and the subsequent quest for wholeness explored in the works of Eliot, Joyce, Georges Braque, and Pablo Picasso appear in varying degrees in the travel writing of the early twentieth century.

Waugh, along with Greene and Robert Byron, established themselves as the giants of travel writing in this period by writing books that essentially questioned the norms of the fragmented modern world through irony. (Blanton 2002: 21)

Não por acaso, o desencanto é transposto para a escrita, refletindo a fragmentação do Eu e os autoexílios de autores incontornáveis que assumiram a viagem como um processo de busca interior, fundeada no questionamento do mundo, numa época de profunda deslocação e de fragmentação geográfica, dando origem à florescência de relatos de viagem, já que este conflito se repercutiu nos diferentes contextos

²⁹⁶ Note-se esta reflexão sobre o modo de leitura do fragmento pelo olhar de João Barrento: “O céu-livro abre-se, cada ínfimo brilho uma mónada, fragmento de escrita cósmica, enigmaticamente aberta sobre si mesma. Ao abrir-se, cada fragmento dá a ver uma evidência e esconde um deus oculto.” (Barrento 2010: 145)

socioculturais e territoriais, propiciando a criação de novas fronteiras, contribuindo assim para flutuações identitárias e, conseqüentemente, para o remapeamento do espaço.

Será neste quadro de sujeito fragmentado ou de estilhaçamento fraturante do espaço, que floresce a narrativa de viagem plasmada no discurso subjetivo e irônico de escritores-viajantes que contestam o *status quo* através das representações georreferenciadas e ontológicas nas suas obras.

Se tivermos em conta que o cariz proteico da narrativa de viagem se estriba também na prática de uma escrita “*intencionalmente fragmentária*”²⁹⁷ (Fonseca 2004: 345) e descontínua, impõe-se então problematizar a emergência de uma sintaxe do fragmento na mesma, assente no jogo com formas textuais breves de índole variegada, corporizando assim uma tessitura de fragmentos integradores do texto-fonte, no sentido que lhe é atribuído por Fernanda Irene Fonseca, quando observa:

O que é designado como texto fragmentário ou descontínuo é uma sequência de textos curtos (ou por vezes longos), separados graficamente por um espaço, e cuja sequencialização não obedece a critérios de ordenação de tipo textual/discursivo, uma vez que não se estabelecem, entre os textos alinhados em sequência, nem ligações formais marcadas pelo uso de conectores ou operadores diafóricos, nem relações de continuidade/progressão temática ou outra.

A fragmentação afecta, portanto, a sequencialização dos textos e não a estrutura de cada um deles, pelo que me parece mais apropriado falar de macro-textualidade fragmentária ou descontínua para designar esse tipo de organização macro-textual que tem como característica específica a falta de unidade, quer ao nível da sintaxe macro-textual quer da continuidade/progressão temática global. (*idem*: 346-347)

É, portanto, nesse deambular pela trama dessa *macro-textualidade descontínua* que emerge o fragmento obedecendo a recursos retórico-formais e gráficos, estimuladores de uma aparente entropia na unidade textual, cuja desordenação é frequentemente suspeitada e suspirada pela presença de sinais gráficos como o asterisco, os desenhos, a

²⁹⁷ Cf. o artigo “Fragmentação e unidade: contributos para a análise de formas textuais intencionalmente fragmentárias” (2004) de Fernanda Irene Fonseca.

inscrição de datação mais ou menos sequenciada, entre outros aspetos, de que nos ocuparemos *a posteriori*.

Não obstante tais estratégias, é na busca da totalidade, que o autor joga com retalhos de uma escrita fragmentária ressumbrada nas formas breves, muitas vezes, de cariz autobiográfico e/ou memorialístico que incluem a crónica²⁹⁸, o diário²⁹⁹, a reflexão/meta-reflexão³⁰⁰, a epistolografia³⁰¹, o ensaio³⁰², a novela³⁰³, as “notas dispersas”³⁰⁴, as impressões, os aforismos³⁰⁵, os pensamentos, os desenhos³⁰⁶, as fotografias³⁰⁷, os textos liminares³⁰⁸, entre outros, estimulando uma linearidade de sentido construída sob o seu olhar unificador, em que também participam o processo editorial e o leitor³⁰⁹, pois como lembra Lauro Zavala:

²⁹⁸ O recurso ao formato cronístico está presente em várias obras do nosso *corpus*, das quais destacamos *Alma de Viajante* de Filipe Morato Gomes, pelo seu carácter predominante.

²⁹⁹ Trata-se de um género textual de que lançam mão alguns autores em exame, desde a sua utilização paratextual à sua inclusão no corpo textual, aspeto de que não nos ocuparemos expressamente neste capítulo, dado que a ele já nos dedicámos no capítulo II da presente investigação.

³⁰⁰ Formato que atravessa todas as obras do *corpus*.

³⁰¹ O presente estudo pretende também analisar a função da carta enquanto fragmento, em algumas obras em apreço, como, por exemplo, em *Baía dos Tigres*, entre outros.

³⁰² Cf. a obra *O Género intranquilo, a anatomia do fragmento* (2010) de João Barrento, de resto, já abordada neste capítulo.

³⁰³ Na base desta afirmação, está o ensaio “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve” (2006) de Lauro Zavala, que ao referir-se à novela fragmentária, observa: “En términos estrictos se podría afirmar que toda a novela es necesariamente fragmentaria. Sin embargo, la fragmentariedad que está en juego cuando se habla de *novela fragmentaria* consiste en la presencia simultánea de una fragmentación de la secuencia lógica y cronológica, y la presencia de elementos genéricos o temáticos en cada fragmento que garantizan la consistencia formal del proyecto narrativo” (Zavala 2006: 41).

³⁰⁴ Veja-se, a propósito, na obra *Viagens Sentimentais* (2007) de Tiago Salazar o intitulado “Notas dispersas” pp.107-108.

³⁰⁵ Trata-se de uma máxima ou de um enunciado breve que contém uma moralidade.

³⁰⁶ Veja-se, a propósito, a obra *Traços de Viagem* de Manuel João Ramos.

³⁰⁷ É de sublinhar que tais aspetos – fotografia e o desenho – foram já objeto de exame no capítulo III deste estudo, numa conformação interartística, pelo que delas nos iremos ocupar enquanto formas breves/ fragmentos, no ponto dois deste capítulo.

³⁰⁸ Aspeto, de resto, já abordado no capítulo I desta investigação.

³⁰⁹ Referem, a propósito, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux: “De facto, toda a escrita de viagem é retrospectiva. (...) Assim, o viajante tenta recompor um fragmento de autobiografia, um texto estranho, no qual se misturam observação e imaginação, estando o eu que escreve descrevendo a sua viagem ao lado do eu que viaja, alternando o eu íntimo com o espaço percorrido, descrito. O viajante tem de reviver, de reencontrar uma série de momentos dispersos da verdade de si próprio e, ao mesmo tempo, de não se esquecer da unidade da viagem em si mesma.” (Machado/Pageaux 2001: 42-43)

Lo que está en juego en el estudio de las series de textos breves es el reconocimiento de las posibilidades de lectura que ofrecen las manifestaciones textuales de lo mismo y lo múltiple, en la reformulación de las fronteras entre el todo y las partes. (Zavala 2006: 37)

Neste ponto de vista, a narrativa de viagem pressente-se nessa confluência textual de natureza fragmentária, cujas partes, aparentemente indestrinçáveis da totalidade, convergem de forma autónoma e destrinçável no discurso unitário do sujeito de enunciação, como, a propósito, esclarece Fátima Outeirinho:

O jogo com as formas breves que na narrativa de viagem tem lugar não pode deixar de ser considerado enquanto contributo para a inscrição de uma dimensão fragmentária na construção textual. Na verdade, na sua constituição enquanto género e mercê de uma ausência de normas reguladoras de cariz preceptístico, a literatura de viagens vai-se erguendo em torno daquilo que me atrevo a chamar voracidade de género que permite a adopção, por vezes inclusiva e aditiva, de formas breves muito diversificadas. (Outeirinho 2008 b: 313)

Assim sendo, o fragmento ocorre na escrita viática como parte integrante de um texto-fonte multifacetado, confirmando a sua natureza híbrida, convivendo necessária e acomodaticamente com os outros fragmentos que o compõem, criando assim um mosaico textual ou tão-só o espaço onde as fronteiras se diluem, ora na demanda da totalidade/unidade ora contribuindo para a extravasar, criando novas relações trans/inter/intratextuais decorrentes de uma poética do fragmento, como observa Manuel Gusmão:

Se o fragmento se apresenta como texto em estado de tentativas, a multiplicidade dos fragmentos dá testemunho das tentativas sucessivas do movimento de retorno intermitente a algumas formulações, imagens ou paisagens verbais. (Gusmão 2010: 249)

Portanto, considerando que uma obra é tecida a partir da experiência criativa do autor, do seu arquivo de memórias e respetiva biblioteca mental, impõe-se sublinhar que

tais referências podem surgir no espaço da intertextualidade onde o fragmento de outro texto desponta autonomamente numa dinâmica de parte-todo ou quando acontece “la présence effective d’un texte dans un autre” (Genette 1982: 8), como, de resto, transcorre de uma prática sobejamente utilizada na narrativa de viagem.

Por conseguinte, o texto principal ganha novos acordes de sentido que brotam da multivocidade de fragmentos convocados numa descontinuidade, cuja diretiva é gerenciada por uma arrumação estruturante e unificadora no mesmo pelo olhar do autor, como escreve Fernanda Irene Fonseca:

Sendo a escrita fragmentária, por definição, uma forma de organização macro-textual descontínua, as marcas de unificação mais evidentes são paratextuais (...). O principal destes factores de unidade é o *autor*. E o aspecto fundamental a considerar na presença unificante de um autor é a sua *intencionalidade*. (Fonseca 2004: 348)

De facto, ao inscrever-se numa escrita do inacabado e do insterstício, problematizante e inquieto, o fragmento corporiza então uma poética própria, ancorada nessa “estruturação macro-textual intencional” (*idem*: 350), associada à diversidade genológica, constituída pelas já aludidas formas breves, entre outras, que tão bem caracterizam a literatura viática, confirmando assim o seu cariz de porosidade e hibridismo, como sublinha Ricard Ripoll: “Le fragmentaire est donc bien plus une conception de la littérature qu’un genre et peut ainsi traverser tous les genres.” (Ripoll 2006: 14)

Face ao exposto, é num contexto de narrativa fragmentada erigida nesse *corta e cose* intencional realizado pelo autor, assente na viagem real e sua formalização na escrita, que cabe ao leitor seguir as trilhas do jogo de ordenação de fragmentos do relato de viagem onde também está presente uma dimensão ficcional ou até mesmo efabulatória.

Partindo do pressuposto que a Literatura de Viagens é o laboratório das paisagens textuais recriadas na dinâmica da deslocação pelo espaço físico, torna-se relevante notar que as imagens representadas nas obras resultam também de uma escrita fragmentária,

como nota Maria de Fátima Outeirinho no ensaio “Les apports réflexifs d’une géographie littéraire pour la littérature de voyage”³¹⁰:

Dans le cadre du récit de voyage, l’importance d’un enjeu spatiale peut être mise à profit quand il est la question de penser la présence du fragment dans la composition du récit, d’approcher une écriture fragmentaire. Rapport d’une expérience de l’espace qui se fait par étapes, la structuration du récit est atteinte par une pratique de la discontinuité (...) qui ne menace ni anule la cohésion et la constitution d’un univers accompli. De fait, l’unification d’une macrotextualité fragmentaire est assurée par l’auteur et par une intentionalité révélée à différents moments explicatifs, ouvrant la voie à une construction linéaire et progressive du sens. (Outeirinho 2015: 155)

Daqui se infere que o fragmento desponta num quadro de indagação georreferenciado, integrando a prática textual da viagem alicerçada numa macro-textualidade gerenciada pelo autor.

Perante o que ficou dito, o facto de uma narrativa de viagem apresentar uma estrutura fragmentária marcada por uma arquitetura discursiva intercalada ou mesmo suspensa pelo recurso a estratégias intertextuais, contribui para representar as várias etapas da deslocação pelo espaço físico e textual.

Assim sendo, uma construção textual marcada pela citação, alusão, paráfrase, epígrafe, paródia, comentário, entre outros processos, faz da narrativa de viagem o palco ideal para a emergência de uma escrita fragmentária formatada numa *géographie littéraire*³¹¹.

³¹⁰ Cf. *Escrever o lugar: Literatura e Geografia no 'Spatial Turn' | Écrire le Lieu: Littérature et Géographie au Tournant Spatial, Cadernos de Literatura Comparada*, nº33, (2015).
<<http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/300/0>>

³¹¹ Cf. Michel Collot, “Pour une géographie littéraire”, *Fabula-LhT*, nº 8, «Le partage des disciplines», mai 2011, URL :< <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>>, (consultado em 7 de maio de 2017). Neste quadro, investigadores como Michel Collot, entre outros, proclamam uma abordagem da dimensão espacial nos estudos literários, pressentida em três planos distintos, mas complementares entre si, respetivamente, o de uma *géographie de la littérature*, examinando o contexto espacial de produção das obras numa perspectiva socio-histórica e cultural; o da *géocritique*, incidindo sobre a representação do referente espacial nos textos; e o da *géopoétique*, centrando-se na análise das relações entre o espaço, as formas e os géneros literários (Collot 2011: 2).

É, pois, neste quadro, que procuramos dar a ver sinais do fragmento na zona intertextual que atravessa as onze obras do *corpus*, independentemente das diferenças existentes, apostando num jogo de intermitências na representação do referente e da alteridade, em que sobressaem as interpelações ao leitor ou tão-só, dando voz a paisagens humanas, entre outras declinações.

1. Fulgurações e declinações do fragmento no horizonte intertextual

Embora não nos mova o propósito de uma abordagem exaustiva do espaço intertextual do fragmento num *corpus*³¹² assaz tão vasto, torna-se agora relevante explorar o seu papel numa macro-textualidade descontínua, verificando as suas diversas corporizações numa escrita naturalmente proteiforme como a de viagem.

Neste quadro, ater-nos-emos a uma breve clarificação concetual para, seguidamente, partirmos para o exame de alguns exemplos mais significativos da fulguração fragmentária no espaço intertextual da atual literatura viática nacional, na sua articulação com um fio discursivo unitário. Senão vejamos.

Em *Le Texte du Roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* (1976), ao centrar-se na problemática das relações entre os textos no universo romanesco, Julia Kristeva proclama a noção de que a intertextualidade assenta num processo de interpenetração dos textos em que

La langue latine et les autres livres (lus) pénètrent dans le texte du roman directement copiés (citations) ou en tant que traces mnésiques (souvenirs). Ils sont transportés intacts de leur propre espace dans l'espace du roman qui s'écrit, copiés entre guillemets ou plagés. (Kristeva 1976: 147)

Em comum, têm estes procedimentos o facto de imprimirem ao discurso um ritmo descontínuo e até suspensivo, sendo estes também levados a cabo pelo escritor-viajante, no sentido da validação do relato.

Na trilha de Kristeva, teóricos como Gérard Genette aprofundam esta questão, utilizando a já aludida e, sobejamente conhecida metáfora do palimpsesto, ao demonstrarem que todo o texto decorre de vestígios de outros textos. Assim, o sobredito investigador afirma que os principais elementos que consubstanciam essa relação intertextual são a citação, a alusão, o plágio, a epígrafe, a paródia e o comentário (Genette

³¹² Impõe-se notar que os postulados teóricos relativos à intertextualidade foram levemente afluídos no primeiro capítulo desta investigação, a propósito da questão genológica.

1982: 8), a que, de resto, já fizemos referência, os quais são frequentemente utilizados, contribuindo para a metamorfose textual.

De modo semelhante, a tradução³¹³ e o “pastiche”³¹⁴ assomam também, como exemplos de intertextualidade, na medida em que devem ser entendidos como textos segundos construídos pela mão de outros autores a partir do texto-fonte, o que implica não só um fenómeno de reescrita, como também de recriação textual.

Neste quadro teórico, Maria Micaela Ramon Moreira, no seu artigo “Mitologia e Intertextualidade. A recriação dos sentidos literários e a construção do mundo ficcional pastoril”, clarifica o conceito de intertextualidade, lançando mão dos postulados de Marc Eigeldinger:

Marc Eigeldinger (1987) afirma com muita propriedade que, tratando-se embora de um fenómeno de reescrita, a intertextualidade não se esgota num processo de assimilação ou de transplantação de um texto por ou para outro; ela ultrapassa esses limites para se instituir como um autêntico meio de transformação semântica através do qual um material alógeno anterior ou contemporâneo a um dado texto se inscreve sem ruptura na coerência desse novo enunciado, conferindo-lhes significações novas. (Moreira 1996: 499)

Quer isto dizer que o papel do fragmento é investir o texto-fonte de uma orgânica nova, decorrente de várias transfusões textuais produtoras de uma multiplicidade de sentidos, como, de resto, se verifica na poética viática ao incorporar traços integradores de outros

³¹³ Sobre esta questão, observa, a propósito, João Barrento: “Tra-dução significa então, neste plano do literário – do *histórico-literário* –, a criação de *entre-textos*, por vezes numa espécie de terra de ninguém (porque não há antecedentes, e uma tradução pode abrir caminhos novos, clareiras), mas com um lugar que, como se disse, pode ser determinante na configuração da própria literatura que se traduz. Tais textos situam-se, na verdade, *entre* o original da língua estranha e as produções ditas originais da língua própria, que deles se alimentam, num processo de apropriação e assimilação de matéria alheia, de integração do Outro no próprio (Barrento 1996: 194).

³¹⁴ O “pastiche” é a recriação de um texto através de alterações criativas. Com efeito, trata-se de uma obra construída a partir de outra de um outro autor como, por exemplo, nos dá conta o caso paradigmático do texto “Pierre Menard, Autor do Quixote” in *Ficções*, de Jorge Luis Borges em que emerge a problemática da identidade do precursor daquela que é considerada a primeira da Modernidade, *D. Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Neste sentido, vale a pena visitar a seguinte afirmação de Borges: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão os seus detractores; mas a ambiguidade é uma riqueza). É uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes.” (Borges 2000: 30)

gêneros, dos quais se nutre, apostando assim na sua afirmação genológica plasmada nesta tendência para a hibridez e multimodalidade.

Posto isto, impõe-se agora examinar as manifestações e declinações de uma prática do fragmento no *corpus* e perceber de que modo esta contribui para representações multifocalizadas e geocentradas.

Se tivermos em conta que o papel do escritor-viajante não se circunscreve ao mero relato da sua experiência de deslocação por cartografias selecionadas e respetivos imaginários, partindo de pressupostos pessoais, históricos, imagológicos, estéticos e socioculturais que determinam a sua representação no plano da escrita, verificamos que a sua mestria passa por todo um trabalho de reescrita, a partir da ordenação dos fragmentos textuais coligidos durante a viagem, espelhando toda uma biblioteca mental e o seu arquivo de conhecimentos. Deste modo, do seu imaginário criativo ressalta, muitas vezes, a busca da representação do espaço físico e humano numa refiguração conseguida a partir da construção de um olhar *ego-geográfico*³¹⁵, como realçam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux³¹⁶:

(...) o viajante tenta recompor um fragmento de autobiografia, um texto estranho, no qual se misturam observação e imaginação, estando o eu que escreve descrevendo a sua viagem ao lado do eu que viaja, alternando o eu íntimo com o espaço percorrido, descrito. (Machado/Pageaux 2001: 42-43)

Pelas palavras transcritas, a representação do real resulta, não apenas da viagem acontecida, mas, sobretudo, da fragmentação do Eu na experiência da escrita, onde se cruzam os olhares do viajante e do escritor no processo de tessitura da obra, ressumbrada

³¹⁵ Refere, a propósito, Bertrand Westphal: “On a néanmoins continué à écrire et décrire des espaces autres. Malgré la relativisation grandissante du concept d’exotisme, le récit de voyage s’est perpétué. Peut-être même a-t-il continué à s’affirmer. Le voyageur ne se cantonne plus dans le seul spectacle sensible du monde. Il rend compte de la qualité abstraite des espaces qu’il parcourt; il instaure une véritable réflexion sur la nature des espaces humains.” (Westphal 2007: 46)

³¹⁶ Neste sentido, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux proclamam ainda a indissociabilidade da relação da viagem com o espaço percorrido: “A narrativa de viagem é a apropriação de um determinado espaço geográfico; a viagem imaginária é uma tentativa de apropriação de ideias e de palavras, uma reconstrução verbal de um espaço mítico, espaço de substituição relativamente a um mundo tido por conhecido: aquele que é comum ao leitor e ao autor.” (Machado/Pageaux 2001: 45)

por uma constelação de leituras prévias – momento seminal da escrita fragmentária na consolidação da trama intertextual.

De resto, se tivermos em conta que as marcas de intertextualidade assumem uma configuração palimpséstica ao incluir fragmentos de um largo rol de autores citados, aludidos ou até mesmo parafraseados, desvelando processos dialógicos legitimadores entre os textos, imeditamente se confirma a atualidade de uma prática de narrativa de viagem no rasto do relato oitocentista, que nas palavras de Fátima Outeirinho:

(...) se expande e procura legitimar-se enquanto género no século XIX, [e] investe grandemente na convocação de uma biblioteca mental de que o viajante é portador, na construção e afirmação de uma tradição do género, dando a conhecer sinais de uma pertença a uma família de textos e autores com os quais dialoga nem que pela mera alusão. (Outeirinho 2008 a: 73)

Concentrando-nos agora no nosso *corpus* em busca de sinais do fragmento no espaço do intertexto, logo pressentimos a sua presença através da utilização de estratégias de escrita de índole formal e temática, propiciando uma autonomia harmoniosa no *continuum* textual, incorporando matizes vários entre o uno e o diverso.

É de notar que a marca de uma escrita fragmentária atravessa as onze obras com mais ou menos evidência, ora reverberando uma macro-textualidade descontínua (Berchet 1989) ora adotando uma relação com a totalidade, como adiante nos propomos dar a ver.

Com efeito, a divisão em capítulos ou segmentos textuais correspondendo aos diversos momentos da narrativa, antecipa, desde logo, a marca de fragmentariedade no discurso, o que, de resto, se verifica em todas as obras em apreço.

Na realidade, o recurso ao fragmento assume várias conformações no corpo textual, normalmente, seguindo linhas temáticas ou tão-só servindo o propósito de validação do relato, concretamente, no caso dos excursos históricos e/ou de reflexões do sujeito viático, diálogos proferidos pelas figuras, assumindo um cariz metaficcional.

Se considerarmos que em obras como *No teu Deserto. Quase Romance*, *Livro Usado*, *Onde os Rios têm Marés* e *Traços de Viagem*, o recurso aos fragmentos de índole

citacional é utilizado com parcimônia, tal não significa a sua irrelevância no todo textual, porquanto a aparente desagregação resultante de uma prática de descontinuidade é facilmente obtida, ora através da prática metaficcional ora pela inscrustação da paráfrase, entre outros processos retórico-formais e até mesmo gráficos.

Por conseguinte, no primeiro caso, ainda que sejam percecionados ecos de *Sul* no tocante ao tema da viagem ao Saara e ao fragmento temporal, dando lugar ao *incipit* da narrativa viática e romanesca – “Foi ao terceiro dia da nossa viagem, na estrada entre Oran e Argel, Novembro de 1987.” (Tavares 2009:16) –, [a] escassez de elementos citacionais ou parafrásticos é sintomática da tendência para afirmação de um discurso unitário.

Não obstante, importa desde já realçar que o capítulo I abre com uma interpelação à protagonista da ação romanesca – Cláudia –, e indiretamente ao leitor, grafada entre parênteses, pontuação que, pela sua natureza aditiva e suspensiva, traduz uma certa fragmentariedade no corpo narrativo, remetendo para uma ideia de desagregação discursiva pressentida no ato de isolar a informação, como podemos notar no seguinte exemplo: “(No fim, tu morres. No fim do livro, tu morres. Assim mesmo, como se morre nos romances: sem aviso, sem razão, a benefício apenas da história que se quis contar. Assim, tu morres e eu conto. E ficamos de contas saldadas.)” (*idem*: 11)

Tal configuração diegética emerge como um retalho na arquitetura narratológica, na medida em que a partir daqui se enredam micronarrativas³¹⁷ decorrentes da viagem

³¹⁷ O termo micronarrativa é aqui utilizado no seu sentido literal, ou seja, um texto narrativo curto. No entanto, dado que o termo pode suscitar algumas ambiguidades, notemos, a propósito, a clarificadora definição de Carlos Ceia: “Etimologicamente, uma micronarrativa é uma pequena narrativa (uma anedota ou um romance tradicional, por exemplo), mas não devemos limitar o conceito à sinonímia de “pequeno texto narrativo. Micronarrativa é o oposto de metanarrativa, no sentido em que Lyotard discute a formulação da condição pós-moderna. (...). Lyotard defende a “incredulidade” nas metanarrativas (humanismo, iluminismo, modernismo, etc.) como o fundamento do pensamento pós-moderno; as pequenas narrativas não exigem o controlo total do conhecimento, são fragmentos em todos os domínios científicos e dificilmente podem apontar para uma única linguagem universal capaz de explicar todos os fenómenos. A sobrevivência da multiplicidade de jogos de linguagem diferentes e incompatíveis das micronarrativas, contrariando o domínio das metanarrativas centralizadoras, não só recuperou o diálogo necessário entre os saberes como contribuiu para o abandono dos grandes modelos de análise.” <http://edtl.fcsh.unl.pt/businessdirectory/6825/micronarrativa/>, consultado em 20-11-2017.

Não obstante o que ficou apontado, não podemos deixar de assinalar a dimensão de hibridismo genológico do termo “micronarrativa” na atribuição Lauro Zavala, como, de resto, observa: “Aquí es necesario señalar la distinción entre distintas formas de minificción, pues este término es utilizado para hacer referencia

física, organizadas ao longo de doze capítulos/fragmentos, culminando com o excerto final – “Chegada” (*idem*: 123-125) –, numa retoma temática da morte de Cláudia, ficando então criadas as condições de completude do *puzzle* inicial.

De igual modo, em *Livro Usado* fica-se Jacinto Lucas Pires por brevíssimas citações, como no caso da obra *Um Bárbaro na Ásia* de Henri Michaux (Pires 2004: 113), de um texto de Bashô³¹⁸ (*idem*: 141), ou então pela transcrição do excerto da letra da canção “Luz do Sol” de Caetano Veloso (*idem*: 144), entre a intercalação de micronarrativas que vão assomando ao longo do relato, como, entre outras, a da biografia de Wenceslau de Moraes (*idem*: 120-121), quais fragmentos compondo a moldura discursiva de um livro de aparência simples e linear, mas propondo-se *per se* um labirinto textual para uma desafiante exploração do leitor.

Já em *Onde os Rios têm Marés*, Ana Isabel Mineiro recorre à epígrafe (Mineiro 2008:7) e a beves citações³¹⁹ e paráfrases, apostando essencialmente em excursos históricos³²⁰, o que imprime uma cadência suspensiva e descontínua à narração viática.

Acresce a estes aspetos, e, num plano mais restrito e subliminar, o facto de a divisão do *continuum* textual em oito capítulos remeter, quer para o universo literário quer para o cinematográfico. Senão vejamos: o primeiro e o terceiro intitulam-se “Estrada fora” I e II (*idem*: 13 e 62), aqui numa clara alusão à obra de Jack Kerouac *On the road* (1957); o segundo, “A importância de se chamar Kalash” (*idem*: 35), a convocar a peça *The importance of being Earnest* (1895) de Oscar Wilde; o quarto, “O Gato das Botas” (*idem*: 77), a partir do conto de fadas de Charles Perrault com o mesmo título; o quinto e o sexto, “Kafka na fronteira” I e II, respetivamente (*idem*: 126 e 162), aqui a emergir numa clara evocação do escritor Franz Kafka e, por fim, o capítulo sétimo, “Da Lagoa Azul

simultaneamente a minicuentos (de carácter narrativo y estrutura tradicional) y microrrelatos (de naturaleza híbrida y estrutura tradiciona poco convencional).” (Zavala 2006: 36)

³¹⁸ Note-se, a propósito, a citação de um texto de Bashô pelo sujeito viático e a sugerir a fragmentação do sujeito perante a refiguração também ela fragmentária do espaço: “«Ilhas pequenas, ilhas apontando o céu, ilhas em cima de ilhas, ilhas como mães com ilhas-bebé às costas, ilhas embalando outras ilhas na baía», escreve Bashô sobre Matsushima, um dos lugares que mais amava no mundo.” (Pires 2004: 141)

³¹⁹ Obra parca em citações, pelo que podemos apontar o exemplo *Viagens na África central em demanda de Cataio* de Bento de Goes e António de Andrade (Mineiro 2008:16).

³²⁰ A introdução de digressões históricas é, de resto, bastante frequente ao longo da obra.

a Kashgar” (*idem*: 138), a surgir numa referência indireta ao filme *The Blue Lagoon* (1980) do realizador norte-americano, Randal Kreiser.

Pode daqui inferir-se a utilização de uma estratégia intertextual subliminar, potenciadora da convocação de um fundo de referências reais e ficcionais associadas a um património individual e coletivo, contribuindo para uma escrita fragmentária pela simples omissão de fontes e ainda, porque tais referências investem o relato de plurivocidade, também ela indiciadora de uma apropriação de obras/vozes e discursos/textos outros, jogando numa configuração retalhada, marcada ainda pela presença abundante de sinais gráficos, assinalando as intercalações ao longo do livro.

No caso de *Traços de Viagem*, Manuel João Ramos apresenta uma divisão em segmentos textuais organizados aleatoriamente a partir de uma cartografia selecionada, aspeto que de *per si* indicia também uma fragmentação temática e formal.

É justamente fruto de tal aparência labiríntica que, em breve etapa introdutória, o viajante-textual opta por uma micronarrativa, dando conta da sua experiência mística no templo de Debra Damo na Etiópia (*idem*: 7-11), despontando esta como pré-texto e pretexto para uma reflexão sobre o ato viático.

Com efeito, nesta forma de escrita em retalhos, o autor subdivide cada um dos sete capítulos intitulados com o nome dos países visitados, em dois momentos relevantes relativos à sua deslocação física³²¹, dos quais destacamos o segundo, Tunísia (*idem*: 13-21), e neste, o subponto “Tunes. De memória”, emergindo como um exemplo de fragmentos da memória, no sentido que lhe é atribuído por Julia Kristeva³²² ou tão-somente enquanto convocação da sua biblioteca mental, como observa o sujeito viajante:

Tunes. É esta a terra de Jughurta e Hannibal, o sonho de Salammô, o anátema de Cipião, a pátria de Santo Agostinho, Tertúlio e Lactâncio? É esta a preferida de Abou Abd Allah, a sepultura de São Luís, poiso de Barbarossa, cobiça de Carlos V, de Rommel e Paton? A paixão de Gide, Bernanos, Klee e Lloyd Wright? (...) Que faço aqui? Faço turismo, tomando de empréstimo os sonhos

³²¹ Cf. o índice da obra pp.137-138.

³²² Aspeto que já explicitámos no início deste ponto.

passados de outros «homens do norte». E sinto-me desapossado de memórias históricas que nunca foram minhas. (*idem*: 22)

É claramente a partir desta livre *tomada de empréstimo* que se confirma a intenção do autor, de molde a legitimar o seu relato e incluindo o fragmento sob a forma de alusão. Por consequência, a alusão a um fundo de referências históricas e literárias aqui presentes, desponta sob a forma de estilhaços da memória universal e individual, abrindo as portas a um conjunto de narrativas suspensas, indiciando assim também uma fragmentação formal, evidenciada no sinal gráfico, a remeter para a interrogação retórica, numa sugestão subliminar da obra *What am I doing here* (1988) de Bruce Chatwin.

Entretanto, impõe-se desde já notar que, ao longo da obra, Manuel João Ramos não investe significativamente na criação de um espaço para o fragmento intertextual, apresentando mesmo escassas ocorrências pela via do comentário, da paráfrase e da alusão, o que não implica a ausência de fragmentariedade direcionada para um sentido unitário.

O facto de o autor-viajante dar a ver a sua experiência de deslocação através do recurso ao desenho, confirma a presença de uma estrutura fragmentária, uma vez que esses textos produzidos surgem também como partes autonomizáveis de um relato unitário. Deste modo, estes funcionam como excertos de um texto maior, imprimindo à narrativa uma progressão temática momentaneamente suspensa, qual mosaico composto por pedaços entrecortados e entrelaçados ordenadamente.

Embora nos quatro exemplos analisados o fragmento não ocupe um lugar cimeiro no palco intertextual, casos há em que ele sobrevém na centralidade do mesmo, desempenhando o papel do protagonista e, nesta perspetiva, se as obras examinadas não são muito pródigas na exploração dos meandros da intertextualidade, já as sete sobejantes, na sua singularidade, oferecem-nos alguns comentários.

Dito isto, e sem nos determos numa análise aturada e minuciosa das mesmas, procuramos nelas explorar alguns traços do fragmento no espaço do intertexto numa perspetiva transversal e multifocal, já que todas são, de algum modo, atravessadas por textos parcelares ou ecos de vozes outras, contribuindo para a criação de uma cartografia

fragmentária no corpo (inter/intra)textual, quer visando a legitimação do relato³²³ quer lembrando que “[a] tradição não é só uma passagem de testemunho ou um amistoso processo de transmissão. Ela é também uma disputa entre o génio passado e a aspiração presente, em que o prémio é a sobrevivência literária ou a inclusão canónica.” (Bloom 2002:21)

Portanto, cada caso surge na sua especificidade, apresentando características próprias, aspeto que testemunha a interpenetração entre os textos, bem como a questão das influências autorais.

Na verdade, livros como *Sul, Baía dos Tigres, Caderno Afegão. Um Diário de Viagem, Viagens Sentimentais, Alma de Viajante, O Mal e Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* são também exemplos da presença do fragmento, em termos estruturais, formais e temáticos, refletindo uma prática típica da poética do género, ainda que utilizada com traços particulares por cada um dos seus autores.

Assim, e como veremos posteriormente, num plano mais restrito, as duas últimas obras citadas apresentam uma profusa presença de fragmentos de índole diversa, já que recorrem aos processos intertextuais com propósitos viáticos explicitamente definidos: Paulo José Miranda propõe-se escrever um ensaio sobre Camilo Pessanha, enquanto Gonçalo Cadilhe aposta na História de Portugal, propondo-se dar a ver, quer a sua própria viagem no rasto de Fernão de Magalhães quer a biografia do navegador.

Logo, entre excursos históricos (marca fragmentária muito recorrente em todo o *corpus*) ou simplesmente, situando-se nos mais comuns processos da intertextualidade, os casos supramencionados constituem de *per si* caminhos múltiplos a leituras outras, como observa João Barrento: “(...) um fragmento nunca vem só. É uma ilha, mas num arquipélago, vive e morre na relação com os outros. Cada colectânea de fragmentos é um contínuo sempre em aberto.” (Barrento 2010: 64-65)

³²³ Neste quadro concetual, Harold Bloom na obra *O Cânone Ocidental* problematiza esta questão do seguinte modo: “A ansiedade da influência não é uma ansiedade acerca do pai, real ou literário, mas sim uma ansiedade encontrada pelo e no poema, romance ou peça. Qualquer obra literária forte lê de modo criadoramente desviante e, portanto, interpreta de modo desviante um texto ou texto precursores. Um autêntico autor canónico pode ou não interiorizar a ansiedade da sua própria obra, mas isso pouco importa: a obra mais fortemente conseguida é a ansiedade.” (Bloom 2002: 21)

Se tivermos em conta que, em *Sul*, Miguel Sousa Tavares revela uma tendência instintiva para o desenvolvimento de uma estrutura fragmentária pela inclusão de relatos avulsos associados às suas deslocações pelo espaço geográfico, tendo como elo o sul do mundo, logo se cruza com o espaço textual, pulverizado com excertos/enxertos textuais de jaez diverso.

Então, nos melhores momentos da emergência do fragmento e excluindo os casos da usual epígrafe, comentários e digressões históricas, no segundo dos dezasseis capítulos – “Amazónia, a última fronteira” (Tavares 2004: 17) –, o narrador-viajante sintetiza um leque de referências pictóricas aqui utilizadas na construção metaficcional:

Comecei a viajar na Amazónia através da pintura de Caspar-David Friedrich, uma pintura assombrada e fantástica, largamente desconhecida até à exposição que o Museu do Prado lhe dedicou em 1993. (...)

A minha Amazónia era a de *A Selva*, de Ferreira de Castro, a das viagens de Alexandre de Humboldt e a das tribos que nunca tinham visto brancos até serem desvendadas nas páginas da *National Geographic Magazine*. Se isso ainda existia, era o que eu tinha de ver – antes que acabasse. (*idem*: 19)

Neste momento especialmente fragmentário, podemos notar um número significativo de pistas textuais outras que deixam o leitor em suspenso, estimulado pela curiosidade acionada por uma diversidade de leituras da Amazónia ou quando muito, por uma narrativa intermitente, porquanto tais alusões intertextuais se transformam num aperitivo para o leitor, no sentido em que estes fragmentos abrem janelas para uma contrução textual do referido lugar.

Para além do exemplo apontado, outros há em que surgem facetas várias do fragmento, como no capítulo “Um rio há-de correr em Cabo Verde” (*idem*: 60-72). Curiosamente, o facto de haver uma segmentação do mesmo, de acordo com as três ilhas – “Santiago” (*idem*: 63-68), “Sal” (*idem*: 68-70) e “São Vicente” (*idem*: 70-72) –, indicia uma coincidência com a estrutura do espaço físico, dado tratar-se de um arquipélago, confirmando assim a já citada afirmação de João Barrento, no que concerne a relação entre o fragmento e a ilha, sublinhando o seu sentido agregador.

Aliás, numa obra como *Sul*, o fragmento surge também nos textos de personagens, propiciando um momento intertextual endógeno, isto é, em que se dá voz e visibilidade textual às figuras autóctones e se apresenta na tradução do autor³²⁴, como no caso da transcrição de um poema berbere (*idem*: 92), escrito em memória do inglês John Hopkins, que escolheu Marraquexe para viver. Este fragmento emerge então com uma dupla função: a laudatória e a intertextual, dado tratar-se da tradução de tradução, o que de *per si* constitui um palco de profunda fulguração e declinação do intertexto.

Tal procedimento é também observado em *Baía dos Tigres*, por exemplo, quando Pedro Rosa Mendes introduz a figura de Joaquim Augusto Junqueira, inventor do quinhês, linguagem apenas por si falada, e autor de dois livros – “O Termo Vago” e “O Enclave da Soberania”³²⁵ (Mendes 2005: 67-68) –, em que, o primeiro recebe honras de citação³²⁶, funcionando estes retalhos como *leitmotiv* para uma abordagem metaliterária e metaficcional, entre outros casos, igualmente significativos, como o dos poemas “Batida” (*idem*: 38); “Rap do Cuíto”, da autoria da personagem António Augusto (*idem*: 393-394); ou ainda excertos do “Livro de Canções” de Benson Naluli, o “*homeless bluesman* de Mongu” (*idem*: 87-90), cuja funcionalidade na economia da narrativa é, entre outras, a da caracterização do espaço sociocultural.

Com efeito, numa obra que ultrapassa as quatrocentas páginas, o autor lança mão de uma fragmentariedade estrutural, traduzida na divisão em três longas partes, cada uma delas organizada em pequenos capítulos em que o recurso ao excerto intertextual não se revela especialmente expressivo, no que à citação diz respeito.

Ainda assim, verificamos que a experiência do fragmento se faz no espaço do intertexto a partir da integração de epígrafes aforísticas³²⁷ a abrir cada uma das partes,

³²⁴ A propósito da tradução, o sujeito textual sublinha: “Um amigo marroquino, que falava berbere, traduziu o poema para árabe e de árabe para francês. De francês traduzi para português e, embora tenha consciência do quanto se terá perdido nas sucessivas traduções, esforcei-me por ser fiel ao seu espírito, imaginando-me na pele de um inglês morto em 1941 e lembrado pelas coisas que amava nesta cidade deslumbrante” (Tavares 2004: 92).

³²⁵ Cf. Pedro Rosa Mendes, *Baía dos Tigres*, pp. 67-68.

³²⁶ São várias as citações do livro citado, como as seguintes: “Uma das profecias abre «O Termo Vago»: «Tudo aquilo ou aquele que na sua configuração físico-biológica possuir uma estrutura semelhante ou equivalente à minha será, pois, meu similar». Joaquim refere-se às pedras, árvores, areia, carros, ao céu.” (Mendes 2005: 67)

³²⁷ A propósito, note-se que nas partes II e III de *Baía dos Tigres*, Pedro Rosa Mendes colocou as seguintes epígrafes, respetivamente, “Tenho um dor moral” e “Peixe come Peixe” (*idem*: 155 e 311).

para além da alusão direta ou indireta a leituras múltiplas de textos outros, como no exemplo da referência à morte do poeta Al Berto e à citação de fragmentos da sua obra *O Medo* (*idem*: 152-153).

Neste quadro, os excertos dialogam com o texto principal, numa altura em que o sujeito viático embarca no comboio em direção ao hotel Terminus, no Lobito (*idem*: 151), concluindo assim a primeira parte da obra – Terminus “Quem morreu ficou!” (*idem*: 17).

Na realidade, Pedro Rosa Mendes recorre à notícia factual da morte do poeta português para a cruzar com a ficção – “Uma baixa a caminho do comboio” (*idem*: 152) –, aproveitando para citar excertos de poemas deste, como no exemplo que segue “«abandonado vou pelo caminho de sinuosas cidades, sozinho, procuro o fio de néon que me indica a saída»” (*ibidem*), situação em que o fragmento remete para a *realidade* narrada, de uma travessia do viajante por um espaço geográfico disfórico, onde “Quem morreu ficou!”.

Para além destes retalhos intertextuais e tirando a transcrição de formas breves como a carta (*idem*: 207-210 e 239-244), o diário (*idem*: 275-278), a reportagem (*idem*: 279-282), o guião fílmico (*idem*: 247-253), entre outras, aspeto a que voltaremos no ponto seguinte, não podemos deixar de mencionar as citações de obras e alusões a uma biblioteca mental que vão ressumbrando ao longo do livro, estabelecendo um mosaico onde os fragmentos se entrelaçam no corpo textual, numa partilha de experiências viáticas, não só pelo espaço físico, mas também pelas malhas da ficção, ora articulando-se em breves instantâneos de um parágrafo, ora assomando em forte distensão digressiva.

De modo semelhante, também no caso de *Caderno Afegão*, Alexandra Lucas Coelho aposta numa estrutura formal fragmentária, de resto, suspeitada no próprio título, concretamente, na designação “*caderno*”, deixando, desde logo, em aberto a expectativa de desvendamento de um conjunto de apontamentos de viagem e de relatos microficcionalis coligidos ao longo de um mês de viagem.

Portanto, tal organização intrínseca contribui para a construção de uma tessitura textual unitária, assente num subtil desfasamento temporal do registo, confirmado pelas marcas do género diarístico, aliás, como é demonstrado no subtítulo – *Um Diário de*

viagem –, denotando assim uma macro-textualidade descontínua, numa obra constituída por narrativas breves e elípticas, cuja organização assenta num processo de truncação de assuntos e momentos selecionados.

Para além da tradicional convocação de uma biblioteca mental, processo nimamente utilizado na poética do género, aqui com direito a páginas que compulsam as referências bibliográficas próprias (Coelho 2009: 331-332), Alexandra Lucas Coelho opta pela sua integração fragmentária no corpo textual, citando, aludindo ou até mesmo parafraseando e, portanto, reescrevendo obras de escritores que escreveram sobre o Afeganistão, com destaque para Robert Byron, Bruce Chatwin, Nancy Dupree, Muhammad Zahiruddin Babur, Eric Newby, entre outros³²⁸.

Todavia, o que se torna interessante notar, não é tanto o traço apontado da presença do intertexto no livro, mas o modo como a escritora-viajante o utiliza como estratégia de integração no texto-fonte, num jogo de corta e cose ou mesmo de bricolagem, numa inscrição legitimadora dos seus excursos históricos³²⁹, por exemplo, ou quando muito, dando conta da experiência viática desses autores pelo espaço afegão em épocas diferentes, contribuindo para dar a ver planos multifocalizados do espaço atual.

Esta prática de escrita fragmentária no universo intertextual é levada muito a sério por Lucas Coelho, apostando na busca de complementaridade de informação ao seu relato através da já aludida colagem de retalhos selecionados de obras outras. Não por acaso, abundam as intermitências textuais marcadas pela descontinuidade discursiva, ruturas assinaladas por sinais gráficos, promovendo mudanças bruscas de temas, sob a forma de notas soltas que aparecem extensamente pulverizadas no livro e se vão alinhavando entre si, compondo o texto unitário.

Se enquanto intertextos, os fragmentos vão aflorando ao longo de *Caderno Afegão*, sobretudo, associados a digressões pela História afegã, logo elegemos, a título de exemplo, a visita da viajante-textual ao Jardim Babur (*idem*: 64-74), *leitmotiv* para uma longa reflexão metaliterária e pelas redes da intertextualidade, na qual dialogam várias

³²⁸ Há toda uma bibliografia citada recorrentemente que não deixa margem para dúvidas da ligação das questões históricas, religiosas e socioculturais ao Afeganistão. Note-se, a título de exemplo, *The Road to Oxiana*, de Robert Byron (1983) e *O que faço eu aqui ?* (1993), de Bruce Chatwin, entre outras.

³²⁹ Em *Caderno Afegão* abundam as digressões históricas em diálogo com uma considerável constelação de autores citados, ora no corpo de texto ora em notas de rodapé.

vozes (em polifonia) sobre “(...) Zahiruddin Muhammad Babur, poeta, imperador e inventor de jardins, (...) autor da primeira (e provavelmente, até hoje, a mais requintada) autobiografia da literatura islâmica Baburnama (O Livro de Babur).” (*idem*: 64-65)

Trata-se de um longo excuro com base em *Baburnama* (2002), onde se cruzam vozes autorais como Salman Rushdie, que assina o prefácio (*idem*: 68,70) e são evocados autores como Robert Byron (*idem*: 68-69,71), E.M. Forster (*idem*: 69-70), Rory Stuart (*idem*: 70) e Bruce Chatwin (*idem*: 71), atestando a passagem destes pelo espaço, como observa a narradora: “(...) Babur parece acompanhar todos os escritores viajantes nesta parte do mundo, antes e depois de Robert Byron.” (*idem*: 69)

De facto, Alexandra Lucas Coelho cita excertos de *Baburnama*, que se investem de uma função informativa de cariz contextual, justificando a fundação da cidade então chamada Oxiana, terra natal de Babur (*idem*: 69).

Nesta medida, impõe-se notar que a predominante presença de Robert Byron na obra, concretamente, com *The Road to Oxiana*, cujos fragmentos atravessam muitas páginas e surgem, inclusivamente, em notas de rodapé, assume-se, entre outras, como um dos exemplos mais significativos da desenvoltura do fragmento intertextual em *Caderno Afegão*³³⁰.

No entanto, em matéria de escrita fragmentária, Lucas Coelho opta também por introduzir pedaços do diálogo e/ou monólogo das figuras com que se vai cruzando, permitindo assim dar a conhecer diferentes mundividências e imaginários, como no exemplo de Shah Mohammed, o livreiro mais célebre de Cabul (*idem*: 237- 244). Atentemos no seguinte exemplo:

Eu nasci no dia 4 do 4 de 1944.

Tinha 15 anos quando comecei a viajar. Na minha primeira viagem fui sozinho ao Irão e voltei com muitos livros. Comprei o *Otelo*, de Shakespeare, em persa. *Martin Eden*, de Jack London. Depois Hemingway, *Por Quem os Sinos Dobram*. Dostoiévsky, *O Idiota* e *Os Irmãos Karamazov*. *Anna Karenina*, de Tolstoi. Li todos estes livros em

³³⁰ Cf. as pp.68,69,81,85,216 de *Caderno Afegão* onde encontramos citações e alusões à obra *The Road to Oxiana* de Robert Byron.

persa. Fiz mais viagens ao Irão e ao Paquistão e de cada vez voltava com mais livros. E assim comecei a livraria. (*idem*: 239)

Tal nota biográfica potencia pistas textuais deixadas em aberto, funcionando, simultaneamente, como um aperitivo à incursão na leitura de obras de autores canónicos associados a um património coletivo ocidental, bem como representam a influência da literatura universal na cultura afegã. Enquadra-se também, no excerto citado, a inseminação de fragmentos bibliográficos que integram “(...) a livraria mais célebre de Cabul, a Shah M Books, num dos cruzamentos de Shar-e-Now.” (*idem*: 237)

Se tivermos em conta que a escritora-viajante lança mão do fragmento intertextual, apostando nos processos mais comuns como a citação e a alusão, e ainda desvelando o entrelaçamento de leituras prévias à viagem realmente acontecida, não deixa de ser interessante apontar que tal prática indicia um forte impulso de validação do seu relato, de resto, evocando o processo de *la redite*, numa revisitação da literatura viática oitocentista, concretamente, no seu traço de voracidade de legitimação genológica, a que Alexandra Lucas Coelho também não é alheia.

Como resultado, esse procedimento de entreglosa dos fragmentos textuais convocados, justificam o ecoar de vozes outras que se vão erguendo ao longo de *Caderno Afegão*, em convergência com a da narradora, conduzindo assim o leitor a várias representações de um mesmo espaço textual e geográfico onde o fragmento se pousa numa pretensão de chegar à totalidade: as viagens ao Afeganistão, ao longo de várias épocas e cartografias afetivas.

Em comum com as quatro últimas obras já apreciadas neste ponto, tem *Viagens Sentimentais* de Tiago Salazar o facto de a cada passo o autor construir uma manta de retalhos composta por epígrafes³³¹, citações, alusões, entre outros processos, deixando, neste caso, também transparecer o seu propósito legitimador.

³³¹ Sublinhe-se que a utilização de epígrafes enquanto processo intertextual é uma prática comum na poética do género e a que Tiago Salazar dá especial relevância, já que estas emergem no espaço paratextual, cruzando vários fragmentos de obras de escritores como Pablo Neruda, Laurence Sterne e Javier Moro, que se movem em torno das questões viáticas e identitárias (Salazar 2007: 9). De resto, estas epígrafes foram já devidamente examinadas no Capítulo II desta investigação associadas à análise paratextual.

Se considerarmos que o subtítulo – “Travessias com o coração lá dentro” –, aponta, desde logo, para uma escrita compositiva resultante de fragmentos das suas deslocações geográfico-textuais num surpreendente jogo de espelhos materializado na viagem pelas paisagens físicas e humanas e sua representação, não será de estranhar que Tiago Salazar opte deliberadamente pela rutura dos protocolos ficcionais, em alguns casos, lançando mão de um hábil entrelaçamento *frictional*.

Por esse motivo, trata-se de um livro atravessado pela presença vigorosa e profusa do fragmento na zona intertextual, num autor que desponta assim como um andarilho pelos textos de autores outros, pois como observa Luísa Costa Gomes no prefácio: “O que ele [Tiago] procura o mais das vezes é a gente que escreveu sobre as mesmas paragens, Karen Blixen, Patrick Süskind, Germano de Almeida, Agualusa, Mia, Camilo José Cela entre muitos outros. Poetas dos lugares.” (*apud* Salazar 2007: 14), [d]e resto, marca recorrente na literatura viática e que incorpora várias modulações de cariz temático-formal em escritores como Paulo José Miranda e Gonçalo Cadilhe, como posteriormente daremos a ver.

Ora, é mais uma vez com uma intenção de verificação do relato, que o escritor-viajante em análise entretece excertos recolhidos com o texto-fonte, como no exemplo do empregado de uma loja de conveniência (*idem*: 40), o qual cita um excerto de *Siddharta* de Herman Hesse ou ainda a referência indireta a obras como *O Labirinto da Saudade* de Eduardo Lourenço, em subtítulos de capítulos (*idem*: 135), visando a convocação da *autorictas* de escritores consagrados, estratégia discursiva que se tem vindo a verificar na maior parte das diferentes obras do *corpus*.

Com efeito, há em *Viagens Sentimentais* um variegado mosaico intertextual que integra uma aparatosa panóplia de citações de autores convocados, comparecendo a cada passo no seu relato, aspeto que atravessa todo o livro, confirmando assim a sua natureza porosa e compósita e que inclui a referência a obras da autoria do próprio sujeito viático. Por conseguinte, não deixa de ser interessante notar alusões metatextuais e/ou metaficcionais, neste caso de índole diarística, através da incorporação citacional de fragmentos, aquando da sua passagem por Katmandu, como realça:

Nas notas do meu *Diário da Neve Terna*, escreverei: «Katmandu, caos indiano em miniatura, um pequeno bairro de Bombaim em estado de catalepsia colectiva. A única cidade do país a que se pode chamar cidade, uma zarzuela frenética, ruidosa e colorida que se vive a dois tempos: o das culturas milenares budista e hindu, em harmonia religiosa, e o do mais voraz (e infantil) capitalismo de Estado. (...)» (*idem*: 52-53)

O facto de Tiago Salazar incluir no relato um excerto de um livro seu, de resto, confirmado pela identificação exata da fonte – *Diário da Neve Terna* – indicia, como já sugerimos, um jogo metaficcional em jeito de autodiálogo inter(intra)textual, aqui utilizado numa interessante estratégia de *mise en abyme*.

Nesta perspetiva, tal procedimento intertextual poderá, porventura, ser entendido, por um lado, como uma micronarrativa que imprime um ritmo suspensivo ao texto, por outro, como um efeito de legitimação da sua experiência viática e de escrita, refletindo intensa e extensamente a Katmandu contemporânea como, aliás, sucede com o fragmento transcrito.

Na verdade, é justamente esta relação de entropia negativa que se verifica em todo o espaço do intertexto, ao longo de uma obra que se congrega na totalidade, a partir da desagregação textual ressumbrada da prática fragmentária e a que o autor faz jus, convocando recorrentemente vozes outras que se vão entrelaçando no texto unitário, à imagem de outros casos já apreciados, desde logo, porque ao assumir a sua faceta de rebeldia e de (des)construção de sentidos, o fragmento ocupa uma zona intertextual considerável no nosso *corpus*, imbuindo-se de um sentido revigorante.

Claro que poderíamos aqui enquadrar um vasto número de retalhos exemplares que o autor apresenta na costura da narrativa, recorrendo aos vários pontos de cosedura. Assim sendo, partindo de uma textualidade em ponto corrido, ou seja, atravessada por uma linha diegética entrecortada por várias emendas e fragmentos que lhe conferem um sentido agregador, é comum observarmos outros pontos oriundos de fios de romances textuais outros, formando pedaços que vão assomando, à medida que o viajante textual se desloca nos vários planos da espacialidade – geográfica, textual e mental –, mesclando

alusões e citações decorrentes até do universo fílmico como, entre outros casos, no capítulo intitulado “Quénia. Na sombra de Blixen” (*idem*: 119-128).

No entanto, ainda que o livro de Tiago Salazar se caracterize por uma desenvoltura fragmentária no espaço do intertexto materializada numa expressiva fulguração citacional, não há dúvida de que o sobredito capítulo surge como um interessante exemplo de partilha de processos de entrelaçamento de excertos biobibliográficos e fílmicos, aqui, concretamente dedicados à escritora dinamarquesa, Karen Blixen, pseudónimo de Isak Dinesen, como observa o sujeito viático:

Karen Blixen não demorou mais de três parágrafos da sua obra-prima, *África Minha*, a oferecer-se de corpo inteiro a uma terra tão hostil como compensadora. «O panorama era imensamente vasto. Tudo o que se via respirava grandeza, liberdade e uma incomparável nobreza». A prova vivida do avesso de Blixen subjuga-me quando escrevo. Leva séculos de avanço de talento e de observação diante de um viajante de quinzena apertada no garrote do calendário de poucos recursos líricos. (...) Em boa parte da narrativa, e a mais fecunda, Blixen ocupa-se na poética da paisagem e fá-lo com quem já assinou um pacto de sangue. (*idem*: 120)

Não por acaso um pacto de leitura da obra de Blixen é também selado por Tiago Salazar com o leitor, ao dar-lhe a ver tão-só um ínfimo retalho da paisagem da savana africana pelo processo da citação e do comentário de índole literária, imprimindo assim ao seu relato uma descontinuidade momentânea – mas fecunda em pistas de leitura e considerações metaficcionais –, cruzando com a sua perspetiva de leitor-escritor-viajante do século XXI.

Porém, o que torna este momento mais interpelador, é, inquestionavelmente, o salto para o fragmento fílmico, aqui subtilmente introduzido pela brevíssima referência ao filme *Out of Africa*³³² e a Meryl Streep, quando o narrador descreve “o colossal Rift Valley” (*idem*: 121), confirmando assim a natureza elíptica do fragmento, como escreve João Barrento:

³³² Trata-se do filme *Out of Africa* (1985), produzido e realizado por Sidney Pollack a partir de uma adaptação livre da obra autobiográfica de Karen Blixen.

Sendo a *brevitas* a sua lei, o fragmento tem de encontrar um *Ersatz* [substituto]³³³, na própria capacidade expansiva, associativa e proliferante da linguagem. A sua extrema brevidade é directamente proporcional a um alto grau de expressividade.” (Barrento 2010: 67)

Efetivamente, em todo o capítulo, Tiago Salazar transpõe textualmente visões autorais legitimadoras de um Quénia colonial (re)visitado numa perspetiva pós-colonial, através de uma *macro-textualidade descontínua*, resultante de um processo de montagem e articulação de fragmentos da vida e obra de Karen Blixen e/ou de Hemingway, fazendo supor que estamos perante narrativas truncadas ou até mesmo elididas, transparecendo apenas as alusões àqueles “Da geração de Blixen e Hemingway, para nomear apenas dois dos mais ilustres tribunos de África, (...)” (*idem*: 127), aqui convocadas para servirem apenas um jogo de reescrita do autor, figuras incontornáveis da literatura do século XX com uma profunda ligação com o continente africano, convertidas em ecos da memória da sua biblioteca mental.

Se tivermos em conta que tal procedimento é uma constante na obra de um autor que estabelece pontes a partir da transfusão de fragmentos da sua deslocação por textos outros, verificamos que o livro em apreço emerge como uma rede privilegiada de imbricações textuais recortadas da bibliografia de uma diversidade de escritores, gerenciando assim sentidos agregadores e da qual selecionamos somente alguns exemplos significativos, entre tantos outros que poderíamos aqui citar.

Tal dinâmica do fragmento intertextual é também observada num autor-viajante como Paulo José Miranda, ainda que com propósitos diversos: as deslocações pela escrita ensaística no rasto da vida e da poesia de Camilo Pessanha³³⁴.

Assim, alicerçado no tema da viagem a Macau, mesclado de um certo autoexílio nessa travessia geográfica intercontinental, Paulo José Miranda constrói

³³³ Tradução nossa.

³³⁴ Este tópico da escrita do ensaio está, de resto, bem patente nas palavras do sujeito viático: “Quando cheguei, Macau era muito diferente, eu era mais novo. Acabara o curso há poucos meses, (...) trazia ainda um desgosto de amor e de ideias românticas: encontrar uma paz que não se pode encontrar, abandonar o mundo e, talvez por isso mesmo, escrever um ensaio sobre Pessanha, que não é certo que tenha vindo parar aqui pelas mesmas razões que eu.” (Miranda 2002: 15)

um livro de *viagens*, mas faz mais do que isso. Na prática, ao enveredar pelo género viático e sem nunca abandonar o trilho seguido pelo autor de *Clepsidra* (1920) – Macau –, tira partido do seu estatuto de hibridez, não se coibindo de abordar os mais variados assuntos, com destaque para a literatura, cultura e política, entre outras questões, assumindo as roupagens do escritor-viajante-ensaísta-memorialista.

Aliás, serão essas declinações viáticas que contribuirão para a abertura de portas a um espaço do intertexto destinado ao fragmento citacional da poesia de Camilo de Pessanha, através da inclusão de poemas integrais³³⁵ e de alguns excertos, cuja inserção parcial ou total promove uma relação de autonomia face ao texto-fonte.

Não por acaso Paulo José Miranda apresenta um livro investido de um copioso número de excertos do poeta simbolista, denotando uma preocupação de enredamento discursivo com a narrativa viática, adquirindo uma configuração fragmentária e até inextricável em que também ecoam vozes outras como, por exemplo, a de Eduardo Lourenço em fragmentos de *O Labirinto da Saudade*³³⁶ (Miranda 2002: 36-38), o que de *per se* constitui um itinerário de Miranda pelos domínios labirínticos do ensaio, pois como escreve João Barrento: “O ensaio faz-se a bordo dos dias. E a bordo dos livros, na leitura accidental, mais do que dirigida. É sempre mais o tangencial que me leva ao centro, núcleo duro, pérola de ostra, nó de rizoma, ponto e ponte da fuga.” (Barrento 2010: 17)

Justamente, prosseguindo numa linha de análise dos vasos fragmentários intercomunicantes que atravessam *O Mal*, espelhando as *viagens* através do espaço intertextual, verifica-se a presença de uma trama textual constituída por uma profusão citacional, de resto, procedimento padronizado, mais ou menos observado nas obras, entretanto examinadas.

Nesta medida, Paulo José Miranda justifica o título atribuído nas duas epígrafes escolhidas, estabelecendo um curioso diálogo entre Camilo Pessanha e Jorge Silva Melo, embarcando assim “a bordo dos livros” para uma viagem ao centro do fragmento, numa

³³⁵ Sublinhe-se que ao longo de *O Mal* encontra-se uma expressiva zona citacional de fragmentos de poemas integrais da obra poética de Camilo Pessanha. Cf., por exemplo, as pp. 31-32, 42, 87-88, entre outras.

³³⁶ Assinale-se que a convocação de Eduardo Lourenço no ensaio citado é também feita por Tiago Salazar, como, aliás, notámos anteriormente.

obra caldeada com notas da deslocação geográfica e ficcional, mas também com o já aludido desígnio textual – a escrita de um ensaio sobre o autor de *Clepsidra*.

Contudo, o que torna este livro deveras interpelador é, sem dúvida, o facto de nele transbordarem alguns fragmentos de poemas de Pessanha a cruzarem as viagens do sujeito viático, pressentidas numa alternância de focalizações: a externa, através do sujeito *flâneur* que circula pelas paisagens físicas e humanas, e a interna, pela sua assunção da perspectiva do poeta, em termos biográficos, viáticos e textuais.

Por isso mesmo, a mestria de Paulo José Miranda reside na engenhosa articulação entre o seu texto-fonte (e respetivas micronarrativas) e os fragmentos da obra de Pessanha, porquanto tal cumplicidade se traduz, neste caso, na dupla citação do poema “Viola Chinesa”³³⁷. Assim, a primeira verifica-se durante a caracterização de Macau enquanto espaço físico claustrofóbico e entediante, onde Pessanha e o viajante-textual ancoraram na sua busca de reconhecimento artístico, e a segunda surge, a partir de uma reflexão sobre a escrita de Pessanha. Note-se este cruzamento entre ambas as vozes e a citação de “Viola Chinesa” nos dois momentos que se seguem:

Porque teria ele [Camilo Pessanha] escrito tão pouco? (...) Porque Pessanha era um cínico com necessidade de reconhecimento. De reconhecimento não só do seu génio, mas também do seu ódio ao mundo. Para ele, era preciso deixar bem claro que a própria vida implica necessariamente o ódio. Só assim se compreende a vida e se pode produzir arte. E também assim se ouve e se compreende em toda a extensão, a sua “Viola Chinesa”:

*Ao longo da viola morosa
Vai adormecendo a parlenda
Sem que amadornado eu tenda
A lenga-lenga fastidiosa.*

*Sem que o meu coração se prenda,
Enquanto nasal, minuciosa,*

³³⁷ Trata-se do poema que Camilo dedica ao seu amigo Wenceslau de Moraes.

*Ao longo da viola morosa,
Vai adormecendo a parlenda.*

*Mas que cicatriz melindrosa
Há nele que essa vida ofenda
E que faz que as asitas distenda
Numa agitação dolorosa?*

Ao longo da viola morosa... (idem: 42)

Para além do exemplo transcrito, é de sobrelevar que o poema ressurge integralmente no texto principal, ainda que dispensemos a sua reiterada citação e aludamos tão-somente ao contexto em que assoma. Atentemos, pois, nas palavras do narrador-viajante:

Em Pessanha, o poema está contínua e literalmente a encornar o poeta. A sua obra é um grande elogio à mentira. Porque a verdade pressupõe o “de uma vez por todas”, ainda que assim não seja. Os poetas pretendem a, ou uma, verdade. Pessanha pretende a mentira. Pretende a vida. Escutamos uma vez mais a sua “Viola Chinesa” (...). (*idem*: 87-88)

E a citação acontece novamente no texto-fonte, revelando-se um interessante caso de coesão inter(intra)textual fragmentária em que se mesclam as vozes do sujeito viático com a do poeta, num interessante diálogo metaficcional e metaliterário em que os fragmentos são inseridos para justificar e legitimar o relato-ensaio que Paulo José Miranda propõe ao leitor de narrativa de viagens e da poesia de Pessanha.

Se tivermos em conta que Camilo Pessanha dedica o poema ao amigo e também poeta Wenceslau de Moraes³³⁸, não surpreende que o autor o cite em sequências diversas da narrativa, contribuindo para a criação de uma descontinuidade temática em que o fragmento conduz subliminarmente a cruzamentos outros com ecos no universo literário,

³³⁸ Figura por nós já referenciada no decurso desta investigação.

musical e até filmográfico. Senão vejamos: nos exemplos aduzidos, “Viola Chinesa” ocorre como o ponto de partida para a incursão na zona interartística, já que se podem vislumbrar as suas ressonâncias, por exemplo, na adaptação musical do texto original pela voz de Paula Monteiro (2009)³³⁹ e, ainda, a sua associação ao cinema brasileiro dos anos 70 com o filme com o mesmo título³⁴⁰, abrindo assim espaço dialogante de (re)leituras outras ou num contexto interartístico.

Posto isto, à medida que vai acontecendo o desemaranhar do novelo narrativo das viagens em *O Mal*, o leitor depara-se com as várias pistas de leitura que se instituem a partir da ênfase colocada na transcrição do poema, cuja recorrência na zona do intertexto conduz, em instâncias distintas, à colheita de sentidos muito peculiares. Assim, encaixado em dois momentos diferentes da diegese, emergindo à distância de quase dois séculos, o sobredito poema desponta então, no fio do tempo, como um fragmento fautor da criação de pontes de leitura variegadas, entre tantos outros reproduzidos ao longo da obra.

Enquadrada também na estrutura fragmentária proporcionada pelo entrelaçamento dos excertos, está a alusão a figuras indelévels do cenário literário português que tal como o autor e Camilo Pessanha, comungam a mesma nota na arte da errância: Camões, Fernão Mendes Pinto, Padre António Vieira, Bocage (*idem*: 82). Dito de outro modo: através do processo intertextual da alusão, o fragmento plasma-se também nas pegadas deixadas por esses viajantes-poetas dos lugares, na afirmação de Portugal no mundo, já que é textualmente notória a preocupação do autor em cruzar a sua narrativa com tais referências a nomes da cultura portuguesa representativas do património coletivo.

Perante o exposto, não deixa de ser significativo notar que Paulo José Miranda aposta no fragmento citacional, costurando a narrativa de viagem com esses excertos recortados de um repertório bibliográfico selecionado, principalmente, de *Clepsidra*, por um lado, estabelecendo uma linha de descontinuidade do discurso, por outro, ao nível da

³³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=B6YXW9HRUwE>, (consultado em 16 de outubro de 2017).

³⁴⁰ Partindo do título do poema de Camilo Pessanha, *Viola Chinesa* (1977) é um filme do realizador brasileiro Júlio Bressane.

criação ficcional, optando pelo agenciamento de personagens numa clara interferência no relato, como, de resto, sublinha o sujeito viático:

Depois da partida da Maria, quando da sua primeira visita a Macau, andava eu às voltas com problemas de metodologia e de hermenêutica. Maria criara um vazio à volta do meu ensaio acerca de Pessanha. (*idem*: 71)

Assim, nesses momentos de intersecção com a verdade da narrativa ficcional, em torno dos quais gravitam extratos da obra poética de Pessanha, entre outros, o autor concilia fragmentos temáticos onde se cruzam as biografias do viajante-textual e do poeta, aqui representadas num palco intertextual onde a citação e a retoma alusiva se corporizam num todo agregador e coeso.

Se é verdade que Paulo José Miranda deu a ver a poesia de Camilo Pessanha num aturado trabalho de construção da tessitura narrativa, erigindo conexões entre os fragmentos da mesma e uma prática viática e metaficcional, impõe-se agora procurar entender de que modo se manifesta a experiência do fragmento na arquitetura de uma obra como *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* de Gonçalo Cadilhe, seguindo também os trilhos intertextuais, mas, desta vez, com os olhos postos no texto de índole biográfica e histórica, lançando mão do formato *travelogue*, entre deslocações outras pelo espaço geográfico e humano.

Na realidade, no caso sobredito, a zona intertextual é marcada por uma expressiva e variada modulação fragmentária, desenhada e concretizada a partir dos mesmos processos descritos, mas aqui seguindo uma trajetória histórico-biográfica em torno do tema da viagem de circum-navegação de Fernão de Magalhães. É claro que esta revisitação se coloca já a montante do trabalho de escrita, e não se cinge unicamente à pesquisa, recolha, seleção e montagem de tais fragmentos no corpo textual, vai mais longe.

Em *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* encontramos, pois, um livro construído por retalhos recortados de uma vasta bibliografia de matriz histórica, académica, (auto)biográfica e ficcional, entre depoimentos de um elenco diversificado de “especialistas sobre o período da Expansão Portuguesa e sobre Magalhães” (Cadilhe

2008: 7). De resto, a manifestação do fragmento na obra é, desde logo, pressentida nas palavras do autor, em etapa introdutória:

Os factos históricos aqui descritos, sobretudo os que se referem ao navegador, foram recolhidos em diversas biografias, estudos, colóquios e conversas com especialistas sobre Fernão de Magalhães. Não inventei nada, limitei-me a reescrever os dados que se encontram disponíveis. Posso, isso sim, ter interpretado mal algum comentário, alguma leitura a que tenha tido acesso. (*idem*: 10-11)

O facto de Gonçalo Cadilhe apresentar um projeto de escrita de um livro que depressa se transformou num “projeto multimédia”³⁴¹ (*idem*: 7), decorreu dos vários cruzamentos de trechos retirados de um vasto arquivo bibliográfico, suscitando múltiplas leituras, tratando-se assim de uma obra composta por uma plurivocidade de fragmentos recolhidos pelo autor em fontes tão diversas como o relato escrito por António Pigafetta – “homem de letras” e membro da tripulação do navegador – (*idem*: 99-102) e a “biografia romanceada” de Stefan Zweig (*idem*: 21), entre tantos outros excertos convocados e citados.

Todavia, aqui a questão fundamental, é que o autor recorre ao fragmento como estratégia textual legitimadora de reconstituição no plano da História e também no plano da biografia de Magalhães, pelo que, neste quadro, parece-nos interessante referir o capítulo intitulado “Retalhos de História” (*idem*: 103-107), desde logo pela expressividade do vocábulo “retalhos”.

Com efeito, este segmento do livro dá indícios sugestivos da presença do fragmento de enredamento temático e formal, travejado nos processos da retoma da citação e alusão, já que na sua passagem por Montevideu o viajante-textual cruza parcelas da sua própria deslocação com os factos históricos e toponímicos e até com figuras locais como Marcelo – o alfarrabista uruguaio de Montevideu – e que cita Jorge Luis Borges (*idem*: 104-105).

³⁴¹ Gonçalo Cadilhe atribui a feição multimedial ao facto de a mesma viagem e o mesmo projeto terem dado origem a vários meses de reportagens no *Expresso*, a um documentário para a RTP2 e ao livro em apreço.

Se tivermos em conta que Cadilhe integra no texto-fonte os fragmentos repertoriados após uma rigorosa verificação das fontes, logo concluímos que se trata de uma obra com um forte propósito de validação histórica, mas não só.

Neste sentido, e não obstante a tendência para a fundamentação fáctica, a verdade é que no mesmo alinhamento, o autor faz também sua a viagem do navegador, o que, naturalmente, confere ao relato um expressivo cariz autobiográfico como, de resto, transcorre das suas palavras na “Nota Introdutória”:

Em paralelo com a biografia itinerante fui escrevendo sobre o desenrolar da minha viagem atual. (...)

Não querendo pecar por presunção, espero que esta biografia itinerante, metade viagem, metade História transmitida, possa sensibilizar os leitores para alguns aspectos.” (*idem*: 11)

Muito em síntese, a viagem cadilhiana no rasto de Magalhães, para além de uma deslocação pela escrita de pendor biográfico, viático e autobiográfico, é também uma viagem pelos fragmentos textuais consultados, coligidos e refigurados pela memória de um património cultural coletivo associado à História de Portugal, que ao cruzar-se com a ficção, faz de *Nos Passos de Magalhães* um vigoroso exemplo de excertos intertextuais de jaez diverso.

Todavia, tal procedimento não se verifica em *Alma de Viajante* de Filipe Morato Gomes, pelo facto de este quase não apostar na criação de um espaço do fragmento intertextual, numa que obra que reúne um conjunto de crónicas de viagem telegráficas divididas em capítulos, emergindo de *per se* como retalhos autónomos e autonomizáveis, de resto, aspeto confirmado no subtítulo – *crónicas de viagem*.

Os referidos segmentos textuais caracterizam-se pelo recurso parcimonioso a citações, paráfrases e/ou alusões, se quisermos tão-somente apontar alguns dos procedimentos intertextuais comumente utilizados, mantendo ainda assim um todo

agregador, ao obedecer a uma linearidade narrativa de uma viagem de catorze meses, formatada numa estrutura circular: partida – viagem – regresso³⁴².

Porém, o que se torna supreendente numa obra parca em referências intertextuais, é o facto de ser constituída por impressões de viagem dispersas escritas ao longo de um percurso geográfico também ele fragmentário na sua representação no espaço da escrita, visto tratar-se de um conjunto de cinquenta e oito breves crónicas que Filipe Morato Gomes foi “(...) escrevendo, semanalmente ao longo dos catorze meses que durou a odisseia, nas páginas do *Fugas* – o suplemento de viagens do jornal *Público*.” (Gomes 2007: 8).

Na verdade, o livro apresenta um forte cariz fragmentário, na medida em que resulta da seleção de tais crónicas “(...) em versões pontualmente alteradas, a que se adicionou um ou outro escrito nunca antes publicado em papel e uma selecção de fotografias que retratam elas próprias, à sua maneira, os catorze meses de viagem.” (*ibidem*)

Se tivermos em conta que em matéria de escrita fragmentária, as crónicas coligidas erguem-se no fio do texto ao longo de cento e cinquenta e três páginas e, curiosamente, com início na página cinquenta, constituindo um mosaico de fragmentos textuais, logo verificamos que nessa aparente entropia, a obra reveste-se de um sentido agregador, tão-só pressentido na cartografia traçada no índice.

Além disso, não deixa de ser interessante notar que tais fragmentos sejam antecidos por um significativo número de páginas contendo fotografias da viagem (*idem*: 10-48), representando uma narrativa outra, composta por recortes de momentos seleccionados sem que neles ressumbre uma linha condutora, emergindo assim como textos autónomos da mesma deslocação pelas paisagens geográficas e humanas. Assim, o texto fotográfico emerge como um relato fragmentado de um sujeito viático também em fragmentação na experiência da mesma deslocação cujos momentos capturados nos dão a ver uma manta de retalhos das faces outras da viagem.

³⁴² Tal estrutura é confirmada pelo autor no epílogo: “Foram catorze meses de vida errante, mochila às costas, máquina fotográfica em punho e sentidos despertos. Parti. Vivi. E regresssei.” (Gomes 2007: 205)

Nesta perspectiva, impõe-se notar que Filipe Morato Gomes cria uma sintaxe narrativa aleatória, pois não apresenta qualquer explicação para os critérios da arrumação dos fragmentos fotográficos e cronísticos, ficando-se pelo bosquejo de uma obra marcada por um forte filão autobiográfico, na qual transcorre o tom espontâneo e descontínuo do “contador de histórias, cronista de viagens, jornalista atento ao menos óbvio” (*idem*: 9), patente na abundância de comentários que vão assomando gradualmente ao longo do relato.

Explorando agora os títulos dos capítulos, constatamos que o autor deixa algumas pontas soltas para uma inscrição numa escrita do fragmento, na medida em que alguns desses paratextos deixam entrever janelas que se abrem para outros horizontes inter/transtextuais como, por exemplo, no casos do primeiro capítulo “O primeiro dia do resto de uma vida” (*idem*: 50-52), aqui a convocar o poema-canção de Sérgio Godinho – “O primeiro dia” (1978) –; no trigésimo, “Por mares muito antes navegados” (*idem*: 121-123), numa clara alusão à epopeia camonianiana ou ainda numa menção ao património literário chileno, no intitulado “Na rota dos Nobel chilenos da literatura” (*idem*: 156-158), onde surgem referências, especialmente biográficas, a Pablo Neruda e a Gabriela Mistral, entre outros, deixando em aberto a convocação indireta das suas obras.

Para além do aduzido, torna-se relevante referir que Filipe Morato Gomes lança mão de uma escrita viática fragmentária de modulação cronística, despojada do habitual rendilhado obtido a partir dos procedimentos intertextuais mais comuns, observados nas obras entretanto analisadas, conservando assim uma unidade narrativa autónoma, corporizada numa forma breve, na singularidade da sua hibridez, em Filipe Morato Gomes e como escreve Lauro Zavala: “La lectura de textos fragmentarios (...) pone en evidencia la fragilidad e los géneros tradicionales, pues la experiencia cotidiana es, por definición, una experiencia del fragmento.” (Zavala 2006: 41-42)

Pelo que ficou apontado, diante de um quadro textual diversificado onde a presença do fragmento na zona intertextual se traduz em estratégias temáticas e formais que assumem as mais variegadas facetas, certo é que as obras examinadas emergiram como um interessante campo de indagação da fulguração fragmentária e suas declinações

na literatura viática contemporânea portuguesa, de que as formas breves são testemunho, como nos propomos dar a ver no ponto seguinte.

2. Retalhos de viagem: o caso das formas breves

Ricard Ripoll, no artigo “Vers une pataphysique de l’écriture fragmentaire”, observa:

Les études sur l’écriture fragmentaire visent en général une théorie du fragment et tentent de délimiter cet espace instable où se côtoient toutes sortes de formes brèves que la littérature a assumées au long des siècles et, souvent, après des étapes de crise où la problématique des genres a eu un rôle essentiel. (Ripoll 2006: 11)

Tal afirmação aponta, inevitavelmente, para uma reflexão sobre a prática de uma escrita fragmentária e as suas repercussões epistemológicas em torno da hibridização genológica, porquanto as formas breves³⁴³ estão associadas à literatura viática legitimando-a enquanto género polimórfico e poroso, aspeto de que já nos ocupámos no segundo capítulo desta investigação.

Neste quadro de interferências, ainda que fragmento e narrativa de viagem tenham uma longa tradição de enredamento estimulada pela prática da escrita de escritores-viajantes, sobretudo, ao longo dos séculos XVIII e XIX, examinar a sua relação no contexto atual de uma escrita do fragmento torna-se cada vez mais imperioso, principalmente, num contexto de indagação atual, fator de abordagens pluriperspetivas do *corpus*.

Assim sendo, o fragmento espelha-se nas já aludidas formas breves numa variedade apreciável, seguindo diversos critérios de cosedura textual, incluindo o da aleatoriedade, confirmando assim uma longa tradição no panorama diacrónico da literatura viática portuguesa, com destaque para o período das descobertas, aspeto a que já aludimos no curso desta investigação.

De facto, pela sua natureza simultaneamente fragmentária e integradora, tais tipologias textuais despontam numa parte significativa das obras em exame, com

³⁴³ Este termo foi, de resto, sobejamente abordado no início deste capítulo, abarcando formas textuais como o diário, a crónica, a epistolografia, a biografia, a autobiografia, o poema, a crítica, o ensaio, a reflexão, a nota, o prefácio, o diálogo, o aforismo, entre outros.

particular destaque para o diário, género partilhado por autores como Alexandra Lucas Coelho, Miguel Sousa Tavares, Pedro Rosa Mendes, Tiago Salazar e Ana Isabel Mineiro e ainda, num plano de exame mais restrito, para a biografia itinerante, de que Gonçalo Cadilhe lança mão em *Nos Passos de Magalhães*, livro de tessitura porosa e compósita e a cuja análise já nos dedicámos previamente no capítulo II, desvelando assim o seu cariz fragmentário.

Parece-nos, contudo, importante clarificar que o estatuto de fragmento deve aqui ser entendido *lato sensu*, se tivermos em conta que alguns dos exemplos em apreço serão analisados enquanto textos autónomos e completos inseridos numa macro-textualidade descontínua, ao passo que outros poderão ser entendidos *stricto sensu* como um texto incompleto³⁴⁴ de “natureza móvel e reverberante” (Barrento 2010: 73).

Posto isto, caber-nos-á aqui examinar casos em que algumas formas breves como a crónica, a carta, as notas soltas, o registo jurídico, segmentos de um guião fílmico, a reportagem, as micronarrativas, entre outros, confirmam uma teoria do fragmento ou quando muito de uma escrita fragmentária espelhada no *corpus* em apreço³⁴⁵.

Não obstante autores como Miguel Sousa Tavares, Tiago Salazar, Ana Isabel Mineiro e Manuel João Ramos recorrerem ao molde cronístico³⁴⁶, é, sem dúvida, em Filipe Morato Gomes que este se revela um caso particular de forma breve no *continuum* textual, dada a sua natureza lacónica, podendo cada fragmento funcionar como um segmento autónomo, porém, enquadrável, na unidade estruturante e temática do livro.

Se tivermos em conta que o sobredito escritor-viajante aposta na crónica seguindo assim uma trajetória de condensação, tal deve-se ao facto de privilegiar uma narrativa curta e fragmentária, que incorpora marcas jornalísticas e literárias, ao situar-se nesse espaço de interstício onde convergem os universos factual e ficcional ou meramente

³⁴⁴ No sentido que lhe é atribuído por João Barrento, fragmento-fragmento.

³⁴⁵ A propósito, note-se a clarificadora observação de Ricard Ripoll: “(...) ce que l’écriture fragmentaire suppose, par rapport à une écriture monumentale, c’est une problématique de la rupture, dans l’approche même du rythme, et la mise en place d’une organisation qui débouche sur les valeurs littéraires. En effet, le choix d’une fragmentation s’accompagne le plus souvent d’un choix générique qui tend à l’hybridité. La fragmentation entraîne le plus souvent le mélange des genres et la disparité des formes” (Ripoll 2006: 17).

³⁴⁶ Na verdade, a noção de crónica inclui duas vertentes: a da narrativa histórica medieval, que tem em Fernão Lopes o seu pioneiro, e a crónica de imprensa que, ao emergir numa estreita relação com o jornal, impõe-se como o seu principal veículo de divulgação (Reis 1994).

frictional no sobejamente utilizado termo de Otmar Ette ou tão-só como observa Evo Clemente: “O escritor e o jornalista completam-se. O jornalista e o escritor procuram a mesma aventura da descoberta dos mundos encantados que para um estão nas páginas da notícia para outro no ritmo do homem.” (Clemente 1986: 72) Efetivamente, os referidos traços prevalecem no jornalismo português da atualidade, numa ancoragem oitocentista, já que tais fronteiras se diluíam na hibridez genológica muito à semelhança dos dias de hoje. Logo, esta relação de complementaridade entre jornalismo e literatura tenderá a manter-se³⁴⁷.

Na realidade, a escolha desta modulação breve confirma o propósito do autor de *Alma de Viajante* no seu projeto de escrita, que mais não é do que dar à estampa os seus relatos viáticos despojados de qualquer pretensão literária, dirigidos a um leitorado habitual do jornal *Público* que encara a experiência autoral da deslocação como uma interpelação direta à concretização da viagem real, partindo do texto escrito e fotográfico, e a que, de resto, Filipe Morato Gomes incita: “Façam boa viagem pelas fotos e crónicas que se seguem!” (Gomes 2007: 9)

De facto, o único livro publicado do autor consubstancia uma arquitetura espartilhada, denotando a presença de vozes de figuras que se cruzam com a do sujeito viático e que também funcionam como sinais de uma leitura poligonal dos diversos sedimentos fragmentários no palco textual, aspeto, que, inclusivamente, perpassa ao longo desta e das restantes obras do *corpus*.

Se Filipe Morato Gomes apostou na crónica de viagem para dar a ver ao leitor do periódico fragmentos do património geográfico e cultural da sua cartografia afetiva, tal contribuiu também para a partilha do seu analema pessoal pela escrita, tornando este autor

³⁴⁷ Já em 1986 Salvato Trigo observava “A crónica e o folhetim, e mais tarde a grande reportagem, aparecem-nos, assim, como espécies discursivas mistas pertencendo, a um tempo, ao jornalismo, pela sua quotidianidade, e à literatura, pelo imaginário que as acompanha. O jornalismo de língua portuguesa tem exemplos sobejos desses, digamos jornalista-escritores. Praticamente todos os nossos grandes escritores oitocentistas estiveram ligados ao jornalismo, sentindo-se no seu estilo vestígios desse quotidiano informativo, da observação ligeira dos ambientes, da linguagem da transparência entregando-se à decodificação suave e imediata, como é o caso, entre outros, de Garrett nas suas *Viagens*. (Trigo 1986: 13)

um caso de explícita fragmentação do sujeito viático, marcada pela sua tendência para o laconismo, correspondendo cada trecho-capítulo a uma página e meia.

Temos, então, uma forma breve – a crónica – retalho que irrompe no interior do livro de crónicas viáticas reunidas numa macro-textualidade aparentemente dispersa, mas que assomam como um todo agregador da obra, guiadas pelo fio do tempo – “catorze meses que durou a odisseia” (*idem*: 8) –, posto que do ponto de vista formal, cada crónica *per se* surge como um texto unitário e autónomo.

Concentrando-nos agora no recurso a outras formas breves em escritores como Tiago Salazar, Paulo José Miranda, Pedro Rosa Mendes e Gonçalo Cadilhe, impõe-se referir que as mesmas assumem várias ressonâncias no quadro autoral em que despontam, numa articulação temático-formal com o texto-fonte como nos propomos mostrar. Logo, para além de se tratar de um fragmento dentro de um macro-texto, tais formas emergem em cada um dos sobreditos autores servindo propósitos diversos.

Numa revisitação atenta de *Viagens Sentimentais* de Tiago Salazar, para além do formato cronístico já referido, importa realçar que se trata de um caso em que uma escrita do fragmento transparece também nas micronarrativas – “*Uma história colateral*” (Salazar 2007: 34-36) –, nas “*Notas dispersas*” (*idem*: 107-108), “*Foi uma vez na América*”³⁴⁸ (*idem*: 193-197) ou ainda em “*O mirone de La Ceiba*” (*idem*: 209-210), entre outros exemplos, se tivermos em conta a análise, entretanto já realizada, sobre a presença do diário³⁴⁹, no âmbito da abordagem do hibridismo genológico, de resto, típico da literatura viática.

Por conseguinte, aquilo que poderá surpreender é a estratégia textual encontrada por Tiago Salazar para gizar um relato em “forma de diário” no capítulo “Nepal” (*idem*: 37-54) alusivo ao *trekking* nos Himalaias, como podemos ler no texto liminar: “Relato em forma de diário de duas semanas no coração dos Himalaias, na pegada de João Garcia, o maior escalador português.” (*idem*: 37) Não por acaso estes oito fragmentos surgem guiados pelo trilho textual do excerto “Regresso a Lukla” (*idem*: 49), seguido do segmento “Katmandu (*flashback*)” (*idem*: 50-54), aqui a aflorar numa declinação

³⁴⁸ Excerto já examinado no âmbito do estudo das marcas diarísticas no capítulo II.

³⁴⁹ A este propósito, note-se que o fragmento “Diário íntimo” (Salazar 2007: 54-55) foi já objeto de análise no capítulo II desta investigação.

divagacional sobre a cidade e também assumindo uma nota diarística, no já aludido e analisado fragmento “*Diário íntimo*” (*idem*: 55).

Se por um lado, Salazar apresenta os retalhos impressionantes da escalada – “Escreverei na badana do diário: *Lidar com as adversidades é o maior do trekker*” –, por outro, bosqueja um cenário atual da cidade indiana: Katmandu.

Relativamente às micronarrativas, importa desde já realçar que estas vão emergindo enredadas no texto-fonte, conferindo-lhe matizes ficcionais e, por isso mesmo, entrando já em procedimentos alusivos à minificação como esclarece Lauro Zavala:

El surgimento del término minificción es consecuencia directa de este nuevo contexto de lectura, donde las posibilidades de interpretación de un texto exigen reformular las preceptivas tradicionales y considerar que un género debe ser redefinido en función de los contextos de interpretación en los que cada lector pone en juego su experiencia de lectura (su memoria), sus competencias ideológicas (su visión del mundo) y sus apetitos literarios (aquellos textos con los cuales está dispuesto a comprometer y a poner en riesgo su visión del mundo). (Zavala 2006: 38)

Assim sendo, centrando-nos agora em “*Uma história colateral*”, impõe-se notar que o facto de aparecer grafada em itálico, acentua o seu pendor fragmentário, a par da presença do adjetivo “colateral” no título, aqui a apontar, necessariamente, para o que está ao lado, neste caso, para um relato paralelo ou tão-somente para uma ramificação da narrativa principal.

Aliás, a inclusão deste fragmento no desfecho do capítulo “China” desponta como ponto de retoma de um dos pretextos convocados por Tiago Salazar para a sua deslocação pelo continente asiático, logo no capítulo de abertura – “De Moscovo a Pequim. Prosa do Transiberiano” (Salazar 2007:19-33) –, já que a micronarrativa transcorre dessa deriva, como podemos notar nas seguintes palavras do viajante textual, a jeito de *incipit*:

Perder um comboio nada tem de transcendente se estivermos num ramal familiar (...). Naquela tarde do Verão russo de quinta tinha apenas a meu favor a Madame Eva. Estava por essa altura em Ulan-Ude, a caminho da China, na rota do

Transiberiano *que em condições normais me levaria a Pequim cinco dias mais tarde, depois de Gobi e da Grande Muralha.* (*idem*: 34)

De modo semelhante, surge o excerto “*Notas dispersas*”, a propósito de Cabo Verde, erguendo-se como um construto ficcional no retrato identitário de um país. Com efeito, em cerca de uma página, o autor traça uma brevíssima narrativa triste do povo anónimo, retratando o quotidiano na sua indigência ingénua, aqui a roçar um certo realismo mágico e uma desassombrada crítica às résteas do legado colonial, patente nesta expressiva imagem-metáfora:

O piano de Fitzcarraldo na aldeia-fantasma de Curral Velho tocado por um negro sem olhos mendicantes e um sorriso de esfinge. Piano sem pautas nem pausas, corroído pelo salitre, de teclas de marfim apenas com cinco notas esvaídas. (*idem*: 108)

Neste sentido, este fragmento paralelo e totalmente esparso advém com a função de investir o relato anterior de um laivo intimista e até poético, abrindo assim as portas para reflexões de natureza imagológica e literária, num texto que aposta na narratividade e no visualismo descritivo.

Outro caso em que Tiago Salazar investe no poder de contenção micronarrativa é em “*O mirone de La Ceiba*” ou a história do *voyeur* que termina tragicamente com a sua morte accidental, segmento este que surge a rematar o capítulo “Honduras” (*idem*: 198-210). Se considerarmos que o autor dá a ver estas breves ficções com uma intenção lúdica e imagológica, constatamos que tais narrativas breves e elíptica confirmam a sua natureza fragmentária na sua relação com o texto em que estão inseridas.

Todavia, se há capítulo da obra onde assistimos ao cruzamento de formas breves numa expressiva mescla genológica é, inquestionavelmente, “Alemanha. *Ich bin ein alfacinha* (ou a Mola de Berlim)” (*idem*: 221-233), onde a crónica, as memórias, as impressões e o diário são convocados numa interessante relação de unidade fragmentária ou de fragmentos que se cruzam.

Na verdade, o facto de o escritor-viajante abrir com o texto liminar “Crónica de uma viagem ao coração da Alemanha (...). Ou as memórias de um fim de ano teutónico.”

(idem: 221), [s]eguido de um curtíssimo excerto diarístico grafado em itálico, revela uma narrativa intercalada, descontínua e até labiríntica, confirmando assim a sua natureza proteica e fragmentária como escreve o sujeito viático:

Aqui, neste diário amanhado debaixo de impiedoso termómetro, vão ser narradas as peripécias do viajante alfacinha em peregrinação de Berlim a Munique. Histórias da História, crónicas da raça que até os seus degraça e pouco faz com graça. Rima traquina, impressões afiadas na terra dos boches. (ibidem)

Pelas palavras transcritas, no mesmo capítulo/segmento textual confluem o diário, a crónica, as memórias e as impressões, o que é sintomático de uma fragmentação discursiva, aqui em torno do relato de uma viagem alusiva às comemorações de um fim de ano.

De sublinhar que, ao longo do relato, assistimos ao mesmo procedimento de emparcelamento textual, uma vez que Tiago Salazar recorre à ordenação cronológica de notação diarística – “Trinta de Dezembro” (ibidem), “Trinta e um de Dezembro” (idem: 222) e “Um de Janeiro de 1996” (idem: 230) –, bem como à apresentação de alguns textos soltos com a atribuição de subtítulos: “Sobre a arrogância” (ibidem), “O berlinense autêntico” (idem: 223), “A cidade dos rios” (idem: 229), segmentos estes que insuflam a narrativa de um cariz entrópico resultante de um efeito suspensivo, traduzindo uma fragmentariedade textual que desemboca no já apontado entrelaçamento genológico.

Similarmente, também em Paulo José Miranda, observamos o assomar das formas breves, cumprindo os mesmos requisitos do polimorfismo textual. Encarado como um dos melhores momentos de construção *frictional* em torno da figura de Camilo Pessanha, *O Mal* surge como uma narrativa de viagem-ensaio numa incursão também pelo texto auto/biográfico, onde se entrelaçam fragmentos de jaez diverso, refletindo a vida e obra poética do poeta simbolista, estruturados num interessante jogo de espelhos em que o viajante textual e Pessanha se entreolham muito de perto.

Fragmentária no seu ímpeto agregador, a sobredita obra aparece como resultado de um *patchwork* onde se reúnem poemas, excertos de cartas entre retalhos de ensaios ou tão-só de uma escrita ensaística, os quais surgem alternados com a macronarrativa viática,

desvelando a voz do narrador, aqui erguida num estilhaçamento autobiográfico/ficcional, como se pode notar no seguinte exemplo:

Macau a apertar-se mais não sei onde, não sei porquê. Muitas vezes senti a meio da ponte vontade de me atirar à lama. Sem nenhuma razão, apenas a vontade de desaparecer numa substância desconhecida, lembrando: *A minha alma é lânguida e inerme./Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!// No chão sumir-se, como faz um verme...* A verdade é que também não tenho para onde ir. Pior, não sei para onde ir. Mais do que uma vontade de morrer, é uma desvontade de viver como em Pessanha. (Miranda 2002: 18)

A passagem citada é expressiva a vários níveis. Por um lado, assoma como uma reflexão existencial do sujeito viático em fragmentação pelo espaço disfórico, por outro, dá a ver a presciência de Pessanha no seu olhar de fuga desse mesmo lugar.

Não por acaso Paulo José Miranda, na sua intenção de escrever um ensaio inscrito na viagem a Macau, segue trajetórias outras pelo labirinto textual de que as formas breves fazem eco, como podemos observar pela inclusão de cartas, poemas de Pessanha³⁵⁰ e excertos do ensaio *O Labirinto da Saudade* de Eduardo Lourenço a que já aludimos no contexto do ponto anterior, este último a entretecer-se na narrativa viática com uma reflexão de natureza ensaística do viajante-textual sobre Portugal (*idem*: 36-39).

Face ao aduzido, tal deslocação pelos meandros do ensaio transforma o livro numa viagem à descoberta de Pessanha, de Macau, do sujeito textual, de Portugal e também da escrita, na qual comparecem várias vozes. Veja-se, a título de exemplo, a inclusão do excerto da carta de Fernando Pessoa a Pessanha, no momento da narrativa em que o narrador se cruza com a figura de Maria:

Maria, como Salomão, ajuíza acerca do que é bom ou do que é mau nas letras portuguesas, para um conhecido jornal de Lisboa. Um dia lembrei-lhe a carta que

³⁵⁰ São vários os poemas de Camilo Pessanha transcritos na obra a dialogar com o texto principal, relativamente aos quais já aludimos no ponto 1 deste capítulo. A propósito, Cf. as pp. 99; 100-104, entre outros exemplos.

Pessoa escreveu a Pessanha, que já se encontrava em Macau: *Sou um dos directores da revista trimestral 'Orpheu'. Não sei se V. Exa. a conhece; é provável que não a conheça. Terá talvez lido, casualmente, alguma das referências desagradáveis que a imprensa portuguesa nos tem feito. Se assim é, é possível que essa notícia o tenha impressionado mal a nosso respeito, se bem que eu faça a V. Exa. a justiça de acreditar que pouco deve orientar-se, salvo em sentido contrário, pela opinião dos meros especialistas.* (idem: 64)

Ora, tal fragmento desponta no seio da narrativa viática e ficcional, no sentido em que o autor dá voz ao viajante-ensaísta, cumprindo assim o *modus procedendi* do ensaio “Porque o ensaio é um discurso coeso e não linear, um discurso esburacado e cheio de esquinas, e a sua intenção não é apaziguar, mas agitar as águas, perturbar” (Barrento 2010: 84), acrescente-se, pela sua natureza fragmentária e labiríntica. Se tivermos em conta que Paulo José Miranda utiliza o enredamento textual procurando revelar realidades nas suas diversas facetas, não deixa de ser surpreendente a sua aposta no tema da viagem para o desencadeamento de deslocações outras incursões ensaísticas, como pela literatura, política ou pela cultura dos países em trânsito.

Já Pedro Rosa Mendes recorre às formas breves com alguma prodigalidade, sobretudo ao diário, género de que já nos ocupámos com propósitos de demonstração do hibridismo genológico, particularmente, no capítulo II, pelo que este não será aqui objeto de análise explícita e aturada, pois a sua natureza fragmentária ocorre *per se* como integradora de *Baía dos Tigres*. A título de exemplo, basta relembrar o diário de viagem dos dois pombeiros (Mendes 2005: 202-205), a assomar como *leitmotiv* para uma reflexão de cariz imagológico, a partir do olhar do escravo que “Escrevia com os pés mas olhava com génio.” (idem: 204)

Apresentada esta justificação de partida e tirando este caso, impõe-se sublinhar que os segmentos selecionados para exame de *Baía dos Tigres* acabam por ir ao encontro da construção de uma narrativa complexa, composta por um repertório textual significativo de breves declinações no espaço do fragmento³⁵¹.

³⁵¹ Neste quadro de interferências recíprocas, não podemos deixar de sublinhar que alguns dos exemplos apontados foram já objeto de análise no capítulo II desta investigação, a propósito do exame do traço de

Por conseguinte, neste mosaico textual onde convergem várias tessituras fragmentárias de índole diversa, torna-se imperioso apontar a curta autobiografia de uma colona madeirense no Lubango³⁵² (*idem*: 117-118), a carta de Pedro João Baptista citada integralmente, servindo o desígnio de validação histórica (*idem*: 207-210) ou ainda a missiva do sujeito textual dirigida ao diretor da Direção de Estrangeiros e Fronteiras de Angola, emergindo aqui na qualidade de manifesto contra a repressão sobre os estrangeiros (*idem*: 239-244), ao denunciar o regime pós-colonial revanchista e distópico.

No primeiro caso, assistimos à inclusão de um relato que se imbuí de um cariz fragmentário a vários títulos. Por um lado, surge como uma narrativa esparsa sem fio condutor e com a função de dar a conhecer os primórdios da colonização de Moçâmedes a partir do testemunho de uma figura, por outro, desponta no espaço paratextual sob a forma de excertos recortados de um periódico, como esclarece Pedro Rosa Mendes:

Esta breve autobiografia, transmitida oralmente a duas octagenárias que entrevistei no Lubango, será provavelmente de uma mulher que «no Natal de 1927 já tinha 94 anos» referida num exemplar do semanário *O Sul de Angola*, comemorativo do centenário da fundação da colónia de Moçâmedes.” (*idem*: 118)

Já a inclusão da última carta merece particular destaque, porquanto emerge com a função de ironizar e criticar os preconceitos colonialistas mimetizados pelo diretor de fronteiras de Angola, corporizando uma inversão de valores, patente na atitude fóbica e racista sobre o Outro estrangeiro e branco:

Porventura, Ventura, está inquieto sobre o remetente. Não é difícil e eu dou-lhe uma ajuda: numa manhã de Julho entrou um estrangeiro na sua repartição para renovar um visto. Um branco, sim, se prefere falar nesses termos, já que notei que Va. Exa., para

miscigenação da obra, em termos genológicos, pelo que aqui nos cingiremos à análise dos mesmos, na sua condição de fragmentos num contexto integrador.

³⁵² De realçar a inclusão de uma nota de rodapé com um propósito de dilucidar a integração desta figura na sua passagem pelo Lubango.” (Mendes 2004: 118).

ler um homem, lê primeiro na cor da pele e depois no passaporte, e de leitura mais não faz.

Um jornalista branco. Vá lá, Ventura, faça um esforço, as hipóteses são poucas, o Cuíto não recebe muitos estrangeiros e não lembra a nenhum deles renovar o visto no Cuíto. (*idem*: 240)

Pelo exemplo transcrito, é de notar que a integração deste fragmento epistolar na economia da narrativa não só convalida o relato, revestindo-o de uma dimensão factual estruturante, como também se assume como um texto completo do ponto de vista formal.

Para além do texto de modelação epistolográfica, é de sublinhar a inscrição no registo jurídico – “Lista de tabus do Mwata” (*idem*: 245-246) –, seguida de um guião fílmico – “*Mwata 18 – O Vingador* Curta-metragem histórico-etnográfica” (*idem*: 247-253) –, de uma reportagem sobre um atentado no Huambo (*idem*: 279-282), ou ainda da micronarrativa de Carlos Seixas contada pela voz do narrador de segunda instância, relatando a dança dos mutilados³⁵³, (*idem*: 373-375), entre tantos outros exemplos.

Se tivermos em conta que a curiosa integração do referido excerto de cariz jurídico-preceptístico sobre a figura de Mwata Kazembe antecede o texto fílmico sobre a mesma, torna-se imperioso sublinhar que tais formas textuais de aparência esparsa, imbuem-se de uma dimensão integradora, fundeada numa espécie de *mise en abyme* com uma função temática muito bem definida ou noutras palavras, de mostrar uma outra face de África – a tribal, autóctone, face ao explorador branco, como observa o sujeito viático na sinopse: “O filme termina com uma derradeira prova de que Explorador é oriundo do reino de bárbaros.” [n]uma sugestão paródica ao poder do colonizador.

O facto de Rosa Mendes ter apostado no texto fílmico torna *Baía dos Tigres* uma obra bastante surpreendente no que às formas breves diz respeito, pois, se, por um lado, imprime à narrativa viática um ritmo descontínuo e até suspensivo, por outro, ergue-se como um fragmento estruturado numa divisão em três cenas ou microfragmentos alinhados no mesmo fio condutor, dando a ver a verdade da ficção.

³⁵³ Cf. “Eu não vi. Carlos Seixas contou-me e eu vi através do seu contar.” (Mendes 2004: 373)

Explorando então, do ponto de vista formal, o plano cinematográfico, o autor procura na curta-metragem a criação de um jogo de espelhos que não apenas reenvia para o enredo, bem como para os procedimentos filmográficos num recurso à gramática fílmica explícita ao longo dos trechos, como podemos observar no seguinte exemplo da cena 1:

A câmara, rasante – mas acima da altura das pessoas –, «desce» a rua. O homem sobe-a. O espectador encontra-se com o grande plano do homem – óculos, olhos mortiferos, um esgar de fadiga e de receio – no momento em que ele pára e olha para algo. O homem, ainda jovem, vira-se para a esquerda; a câmara gira para direita: um portão e uma mangueira frondosa enchem a imagem. É a entrada do palácio de Mwata.

O *travelling* pode terminar na copa da mangueira e no céu, queimando a fotografia como excesso de luz. Corte. (*idem*: 249)

Pelo que ficou apontado, são textos fragmentários como os citados/analizados que atribuem a *Baía dos Tigres* um estatuto poroso onde desponta, como observa Urbano Tavares Rodrigues:

(...) uma constelação de histórias, recolhidas muitas delas, outras possivelmente imaginadas, numa aventureira viagem do autor através da África Austral, de Angola para Moçambique, pelo meio de perigos, prisões e surpreendentes descobertas e encontros.³⁵⁴

Se em Pedro Rosa Mendes assistimos a esta desagregação macro-textual por via do profuso recurso às formas breves de que transcorrem várias vozes enunciativas, já em *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* de Gonçalo Cadilhe damos conta de uma desenvoltura fragmentária materializada na inclusão de retalhos textuais de uma vasta e variegada bibliografia de contextualização histórica³⁵⁵ para a construção da biografia de Fernão de Magalhães, aspeto de que, de resto, já nos ocupámos no ponto anterior.

³⁵⁴ Cf. *Rol de Livros* da Fundação Calouste Gulbenkian

<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=27819>, consultado em 19/10/2012.

³⁵⁵ Cf. pp.193-194 da obra.

Não obstante, importa aqui realçar unicamente a viagem do sentido do fragmento num autor que recorda a figura de Magalhães através do cruzamento de textos, também eles fragmentos das obras consultadas e, como tal, formas breves, provocando assim um efeito de abertura, de suspensão e de incompletude, exigindo ao leitor uma atitude mais implicada porque mais avisada.

Neste sentido, tal procedimento sugere ainda a fragmentação autoral estimulada pela curiosidade em torno da vida do nauta, a partir de omissões, silêncios e pontes, decorrentes da consulta dos relatos e/ou memórias guardadas nos livros, monografias, ensaios, entre outras pistas textuais, para a reconstrução de um *puzzle*, onde convergem vestígios fácticos e efabulados relativos a Magalhães.

Note-se, a propósito, o exemplo da citação de duas oitavas de *Os Lusíadas*, sublinhando relevância do piloto árabe Ibn Majid que guiou a armada de Vasco da Gama (*idem*: 45) e induzindo o autor à decifração da sua identidade, tarefa conseguida por via da nota de rodapé³⁵⁶. Outro caso em que um excerto se inscreve no terreno das formas muito breves, em sintonia com a nota, é o da carta de Afonso de Albuquerque a D. Manuel, decrevendo a conquista de Goa³⁵⁷:

Queimei a cidade e passei os habitantes pela espada (...) durante quatro dias os Vossos homens derramaram sangue continuamente (...) Não poupámos a vida a um só muçulmano; enchemos as mesquitas e pegámos-lhe fogo.” (*apud* Cadilhe 2008: de51)

Por isso mesmo, Gonçalo Cadilhe assume a função do biógrafo-viajante do século XXI, apostando num jogo inter e intratextual de múltiplas formas e faces, através da inclusão de fragmentos de biografias e de fontes textuais outras, incluindo as já referidas notas de rodapé, aportando esclarecimentos adicionais, aqui emergindo com um intuito legitimador.

Perante o que ficou dito, consideramos então que a presença de uma escrita fragmentária ou assumindo uma forma breve em *Nos Passos de Magalhães* corporiza-se

³⁵⁶ A nota refere-se à obra *Empires of the Moonsoon* (1996), de Richard Hall (Cadilhe 2008: 182).

³⁵⁷ Nota alusiva à mesma obra do autor Richard Hall (*idem*: 183).

na integração de excertos citados, traduzindo uma prática do fragmento num palco textual poroso e polimórfico, travejado numa aparente desordenação temporal onde convergem vozes do passado e do presente, numa ineludível demanda da afirmação da figura do nauta pela escrita e experiência viáticas.

Todavia, se nas obras analisadas detetamos manifestações de uma escrita fragmentária materializada nas formas breves ou nas suas declinações, outras há em que as mesmas emergem *per se* como tal, não marcando por isso uma posição de destaque no espaço do fragmento, como no caso de *No teu Deserto. Quase Romance* de Miguel Sousa Tavares e de *Livro Usado* de Jacinto Lucas Pires como veremos no subponto seguinte.

2.1. Fragmentos de viagens entre viagens: Miguel Sousa Tavares em *No teu Deserto. Quase Romance* e Jacinto Lucas Pires em *Livro Usado*

Encarada como uma das obras mais singulares e condensadas de Miguel Sousa Tavares porque das mais complexas de definir pela sua hibridez genológica, *No teu Deserto. Quase Romance* assoma como um longo fragmento recortado de *Sul*, concretamente, do diário de viagem ao deserto do Saara, de resto, aspeto já analisado anteriormente³⁵⁸.

Jogando entre os universos factual e ficcional, o escritor-viajante recorre à analepse para apresentar a agregação de duas linhas temporais distintas – o passado e o presente –, que aqui surgem elíptica e fragmentariamente para introduzir a trama romanesca, desvendando assim os acontecimentos ocorridos nesses quarenta dias da travessia realizada em 1987, vinte anos antes³⁵⁹. *No teu Deserto* ressumbra então como uma carta escrita com o intuito de reconstruir o *patchwork* da viagem, aqui perspectivado numa esfera interior, reunindo o conjunto de pedaços de uma história que ficou em suspenso, sob um pacto de silêncio como, de resto, observa o viajante-textual:

³⁵⁸ Sobre a questão da hibridez genológica da obra já nos debruçámos no capítulo II.

³⁵⁹ Note-se, a propósito, o início da narração: “Esta história que vou contar passou-se há vinte anos.” (Tavares 2009: 11)

A verdade é que, agora que me sento para te escrever, reparo – mas sem nenhum espanto nem estranheza – que não preciso de inventar nada: lembro-me de tudo, exactamente tudo, hora por hora, quase cada olhar nosso, cada gesto, cada sorriso, cada amuo. (Tavares 2009: 11)

Logo, criada por um sujeito em fragmentação, a verdade da ficção de uma viagem sem regresso transporta o leitor para momentos e detalhes do passado, também eles fragmentos que abrem portas a um amor insinuado e suspirado nos silêncios, nas omissões e nos olhares cúmplices que suplantam a irreversibilidade da morte – a maior das ausências – e que cabe ao leitor decifrar.

Deste modo, pensar numa trama repartida por duas vozes enunciativas (uma masculina e outra feminina), torna-se relevante na confirmação do seu estatuto fragmentário, já que o livro acaba por se revelar um mosaico entretecido por vários segmentos diegéticos e viáticos, compositivos de um corpo textual unitário, como escreve o narrador: “Encontrámo-nos para atravessar o deserto juntos e logo nos separámos. (...) Por isso escrevo esta história. Porque sinto a sua falta [de Cláudia] muitas vezes.” (*idem*: 22), [a]brindo, deste modo, a porta ao leitor para consigo embarcar nesse labirinto de memórias estilhaçadas.

Assim sendo, o facto de se tratar de uma narrativa romanesca preenchida por vazios ou fios soltos durante um mês e meio da travessia, ergue-se como uma colagem de instantes de uma viagem interior inserida na textura do relato viático, deixando transparecer a intensa história do narrador-viajante e de Cláudia, a qual se vai desvelando nos quatro dias de silêncios e segredos, transportando-nos ao deserto num suspiro de sedução:

Eu sei que isto parece uma frase feita, mas tinha a sensação nítida de que haviam passado muito mais do que as três noites e os quatro dias que nos haviam trazido até ali. Parecia-me que já tínhamos vivido um bocado de vida imenso e tão forte que era só nosso e nós mesmos não falávamos disso, mas sentíamos-lo em

silêncio: era o segredo que guardávamos fosse a própria partilha dessa sensação. E qualquer frase, qualquer palavra, se arriscaria a quebrar esse sortilégio. (*idem*: 85)

Partindo da ideia de intriga romanesca, a passagem citada surge como um dos momentos mais expressivos do livro, se considerarmos a presença de uma escrita alusiva ao fragmento nos planos formal e temático.

Por esse motivo, esta funciona aqui como meio de revelação de uma história suspense, materializada na utilização de vocábulos relativos à palavra e à sua ausência, já que é no *não dito* que a diegese ganha rosto e sentido, revigorando-se na brevidade textual, pois como observa Lauro Zavala: “El *fragmento* es una unidad narrativa que conserva su autonomía literaria o lingüística frente a la totalidad estructural de la novela a la que pertenece.” (Zavala 2006: 49)³⁶⁰

Assiste-se, deste modo, à condensação discursiva e *frictional* deixada em aberto na relação amorosa ou nesse *bocado de vida*. Não por acaso, as pontas soltas ou tão-só as lacunas geradas pelos nomes “silêncio” e “segredo” reenviam por si mesmas para a consciência de que qualquer palavra dita abriria fatalmente brechas, capazes de desmoronar uma sensação traçada para ser deveras breve. Ou seja, neste caso, estamos perante um fragmento de viagem pressentido numa revelação nunca totalmente desvendada, como refere João Barrento: “(...) o fragmento é uma corrida, breve e intensa, atrás da ideia ou da imagem” (Barrento 2010: 75-76), sem nunca lhe levantar o véu completamente, acrescentamos nós.

Se no primeiro livro demos conta da fragmentação do sujeito viático na sua deambulação romanesca e interior a partir da viagem física, no último, percecionamos o fragmento *per se* na representação do próprio ato viático na escrita, sob a forma de “impressões de viagem”, porquanto Jacinto Lucas Pires em *Livro Usado* consagra cerca de 54 capítulos-fragmentos muito condensados à sua deslocação pelo Japão.

³⁶⁰ A este respeito, tenha-se em conta a definição de novela fragmentária dada por Lauro Zavala: “Una de las estrategias más características que asume la problemática relación entre el todo y las partes en series de textos narrativos se encuentra en las novelas formadas por una sucesión de fragmentos cuya organización no necesariamente conserva lógica secuencial.” (Zavala 2006: 40)

A obra abre então com a fugacidade do instante-fragmento no seu capítulo inicial, com um sujeito textual vindo de nenhures em busca de alhures: “De repente Tóquio: subir as escadas do metro e dar com a noite de prédios altos e néon e ecrãs e milhares de pessoas passando em todos os sentidos.” (Pires 2004: 7). Depois é só percorrer as 160 páginas de fragmentos/capítulos (ou o inverso) escritos e inscritos numa poética dos lugares-fragmentos durante a viagem ao Japão, sem tempo definido ou não-linear (uma temporalidade com a ausência de uma sintaxe definida), guiada pela voz do sujeito viático que, deambulando pelo espaço, o vai revelando a cada passo.

De realçar que num texto de enredamento fragmentário, impõe-se sublinhar que é nas partes que se bosqueja uma imagem do todo, de um Japão descortinado nos seus detalhes mais ínfimos, em muito ilustradores das suas múltiplas facetas, nos momentos mais desagregadores do viajante-textual, pelo que Jacinto Lucas Pires aposta em brevíssimos retalhos textuais para escarpelizar o real ou para criar um “*effet de réel*” (Barthes 1968: 88), como, neste exemplo do curtíssimo capítulo-fragmento a sugerir um miniconto ou minificção:

As avenidas amplas e silenciosas, com reflexos nos vidros negros e uma ou outra bicicleta solitária; na berma da estrada, à volta de um buraco, as luzes caladas (como puros sinais) girando – a noite limpa, brilhante.

Na ponte, no fim da noite, um homem de chapéu que toca uma canção triste, e ao longe os prédios são cores na água, e no alto a Lua é um ponto frágil. (*idem*: 81)

Ficamos, pois, com a sugestão de uma história ou um conjunto de histórias deixadas em suspenso e que arrastam consigo uma chave por desvendar, já que toda a paisagem se encerra na ideia do silêncio, de omissões e interrupções, descontinuidades: o silêncio das avenidas, a bicicleta solitária, as luzes caladas (à volta de um buraco), e, no desenlace, abre-se o mistério do homem de chapéu a tocar a canção triste – sobre quem? Dedicada a quem? Ou tão-só sobre o homem?

No fragmento analisado abundam então referências a categorias narrativas como personagens, ação, espaço e até a simbologias capazes de promover uma teia suficiente para a construção de enredos num jogo de continuidade e fuga. É assim a sedução do

fragmento: o desejo incessante de se completar na incompletude e sempre numa dimensão espiralar.

Não por acaso, todo o livro está organizado nesta tendência para a deambulação e para a descoberta do sujeito no espaço físico e da escrita onde o fragmento surpreende o leitor de narrativas de viagem, deixando-o, por vezes, perplexo num jogo de esconde-esconde.

Logo, entre tais estratégias de descontinuidade, observamos que Lucas Pires apresenta nove brevíssimos capítulos-fragmentos compostos apenas por uma página, por vezes, integrando unicamente um parágrafo, o que revela uma ideia de contenção narrativa e de rutura no labirinto textual. É o caso de alguns exemplos em que o sujeito viático se cruza com as figuras ou elementos da paisagem, como o grupo de miúdos da escola (*idem*: 63), dos dois homens velhos na estação de Quioto (*idem*: 65), da descrição de Himeji e do seu castelo (*idem*:67), entre outros.

Contudo, um dos momentos de maior condensação narrativa e, portanto, o mais representativo de um minimalismo fragmentário, é, inquestionavelmente, o que a seguir se transcreve, aqui a indiciar vários níveis de ausência entre acontecimentos que estabeleçam pontes entre si no espaço e no tempo, o que, consequentemente, revela um sujeito viático em deambulação na descoberta de mundo(s):

No parque de estacionamento deserto, no chão de cinza, as marcas de pneus e vassouras desenham estranhos caracteres; quebrando as linhas rectas e brancas que, com qualquer coisa de pauta, delimitam os lugares dos automóveis, os riscos humanos assinalam o vazio – no chão negro do parque de estacionamento deserto. (*idem*: 93)

O facto de se tratar de um curtíssimo parágrafo isolado, permite-nos verificar marcas de uma escrita fraturada, ainda que abrindo portas a uma presuntiva micronarrativa pelas supreendentes interrogações que pode eventualmente colocar ao leitor: quem desenhou as marcas no chão? Qual a simbologia dos estranhos caracteres? Ou tão-só do parque deserto?

Tal como na obra anterior, o deserto, nas suas variadas dimensões, abre-se assim na sua totalidade ao fragmento, numa prática de escrita de dois escritores de viagem tão diferentes entre si, mas cujas obras analisadas espelham uma descontinuidade e uma fragmentariedade de sentidos que se espalham na macro-textualidade, pulverizando-a, emparcelando, deste modo, cada realidade representada.

Pelo que ficou dito e para finalizar esta pequena deslocação pelo universo viático do fragmento nas duas obras em apreço, impõe-se nelas equacionar a existência de pontos de encontro, quando colocadas no horizonte da desagregação temática e/ou formal. Na verdade e sem qualquer aporia, se considerarmos que no jogo de enredamento textual o que as toca de perto é, unicamente, o tema da viagem nas suas múltiplas vertentes, logo constatamos que a utilização do fragmento emerge como um laboratório de escrita, nessa sua busca de totalidade.

Trata-se então de uma viagem pelo palco textual em que cada fragmento vive em permanente *suspense*, atingindo o clímax na sua busca paradoxal do outro fragmento por vir ou do seu lugar, naquela que despojará sempre como a derradeira aventura por dar a ver: a viagem ao centro do sujeito viático no permanente estilhaçamento da partilha no espaço da escrita, onde todos os fragmentos serão um SÓ.

Perante tudo o exposto no exame da presença de uma estética do fragmento no *corpus* textual, verificamos que a escrita viática reveste variadas formas e processos, que têm na intertextualidade uma prática comum, ressumbrando num efeito de caleidoscópio de que as formas breves fazem parte integrante, contribuindo assim para a construção de um género proteico porque compósito.

Por conseguinte, é no contexto do desejo da totalidade que o fragmento se desvela em múltiplos sedimentos libertados, pois como lembra Barthes, nele está sempre presente “le Spectre de la Totalité” (Barthes 1995: 140). Conforme se pode depreender pela feliz expressão barthesiana, o fragmento percorre então as obras sob as mais interessantes modulações nos planos formal e temático, agregando-se sempre na busca de um discurso unitário.

Assim, ora assumindo uma descontinuidade discursiva através de elipses, diálogos, monólogos esparsos, sinais gráficos, entre outros procedimentos ora

materializando-se no pensamento fragmentário do sujeito viático, nas formas breves ou textos de outras artes, o fragmento percorre lentamente o espaço da escrita de que esta nossa viagem é feita, organizando-se no corpo textual composto por dois andamentos e um pequeno desvio, abrindo a janela para o fragmento que há de vir.

Conclusão

Abertas as portas à presente investigação em torno de uma Literatura de Viagens contemporânea em Portugal, surgida no final do século XX e início do século XXI, e lançadas as linhas de reflexão, a partir de um quadro epistemológico fundeado numa orientação metodológica multidisciplinar – a Literatura Comparada –, a eleição do *corpus* examinado revelou-se um estimulante desafio, pela forma singular de equacionar a viagem glosada nos seus diversos sentidos e em diversas formas textuais, ancorada num conjunto de pressupostos teórico-concetuais atinentes à iluminação da natureza compósita do texto viático, bem como à existência de uma poética do género.

Assim sendo, dada a sua natureza polifacetada, as obras em apreço emergiram como um território fértil para a problematização de questões de natureza textual, imagológica, identitária, cultural e interartística, permitindo assim diálogos multifocalizados, bem como contribuíram para dar maior visibilidade a dez escritores-viajantes-criadores nos palcos editorial e académico, num interessante jogo de espelhos que nos propusemos dar a ver.

Nesta perspetiva, construir um itinerário que nos permitisse *viajar* à descoberta de um *corpus* que refletisse a literatura viática portuguesa no panorama atual, ergueu-se então como propósito crucial deste projeto, envolvendo várias etapas, num percurso bosquejado a partir de uma cartografia sempre em aberto e cruzando, entre outros, os já aludidos domínios geográficos, textuais e interartísticos. Se tivermos em conta que as leituras desenvolvidas destacaram traços viáticos ancorados em vários eixos semânticos como o referente espacial, textual e ontológico, a deambulação ou nas relações com os *Estudos Interartes*, entre outros, verificámos que escrever ou representar a viagem implica sempre um processo de distanciamento, reconfiguração e reescrita, pois, como observa Gonçalo Vilas-Boas,

Writing later means you have the control of the whole scene, so that you can construct your texts according to your own intentions. Literary travel writings are a mixture of represented reality and fiction. But fiction cannot be dominant: a reader of this type of texts expects true rendering of the author's experiences, the true facts

referred to, indeed we could say there exists a sort of «referential pact» (...). (Vilas-Boas 2006: 121)

Ora, é justamente, fundeadas nesse *referential pact* que despontam as obras examinadas, ressumbrando esse jogo entre o real e a ficção, constituindo-se “frictional literature”, na arguta expressão de Otmar Ette, pelo que pensar a viagem a partir desse prisma, constituiu a pedra de toque do primeiro capítulo. Logo, partindo do princípio da miscigenação dos géneros literários, procurámos demonstrar no sobredito capítulo que o *corpus* está imbuído de uma forte porosidade discursiva, manifestando o seu pendor para a mutabilidade no contexto da sua produção e receção, estando associado à ideia de deslocação e fronteira nos planos geográfico e textual, pela sua livre articulação com outros géneros (Nucera 2002: 243). Tal friabilidade genológica atravessa então a escrita dos dez escritores-viajantes que desde o final da década de 90 apostaram na experiência da viagem real e pela escrita, adotando uma configuração textual de matriz comum, mas assumindo formatações diversas, confirmando assim que a natureza proteica da literatura viática decorre precisamente da sua natural tendência de cruzar fronteiras.

De modo semelhante e estimulados por essa tendência para a mobilidade, vimos que também os paratextos se implicam na construção das obras, criando uma orgânica muito própria na narrativa de viagem, pressentida numa constante interpelação ao leitor, possibilitando travessias outras nos terrenos transtextuais, procurando sempre uma dimensão textual totalizadora. Não por acaso o espaço liminar e os seus processos assomam de forma multifacetada, desvelando um cunho autoral próprio, numa forma de escrita rente às franjas do texto que se vai reiventando, abrindo-se a múltiplas leituras.

Entretanto, a culminar o exame deste capítulo, constatámos que são várias as representações da viagem onde se erguem traços ficcionais e romanescos pela mão de autores que transcendem a viagem física, deslocando-se por paisagens outras, como Miguel Sousa Tavares em *No teu Deserto. Quase Romance*, Pedro Rosa Mendes, Paulo José Miranda e Jacinto Lucas Pires, revalidando assim a presença do traço de hibridização na poética do género, a partir da especificidade de cada olhar.

Com efeito, a análise desenvolvida no capítulo segundo possibilitou dar a ver novas perspetivas travejadas num traço comum, a viagem real, onde se entrelaçam

viagens outras materializadas numa escrita ora movida por um intimismo ou “heightened subjectivity in the genre” (Blanton 2002: 60), ora apostando em esferas mediáticas, como no caso de alguns escritores-viajantes do *corpus* que, num primeiro momento, encontram nos jornais e nas revistas o espaço para a publicação dos seus textos e, só posteriormente os editam em livro, pelo que a formatação jornalística acaba por ser um traço transversal à maioria dos textos. De facto, é a partir da reta final do século XX que assistimos à emergência de uma geração de jornalistas-escritores-viajantes que encaram a viagem como uma nova tendência de realização profissional e artística, o que inevitavelmente se traduziu no surgimento de uma (re)inovada voga da literatura viática em Portugal, na qual, pontificam nomes como Miguel Sousa Tavares, Gonçalo Cadilhe, Alexandra Lucas Coelho, entre outros.

É, portanto, neste quadro analítico de vasos comunicantes, que nos centrámos nas duas obras de Miguel Sousa Tavares, procurando nelas encontrar as pontas de uma linha dialogante. Se *Sul* desponta como um dos textos matriciais e paradigmáticos da literatura viática portuguesa atual numa ancoragem jornalística oitocentista, já *No teu Deserto. Quase Romance* surge como um livro sem fronteiras definidas no espaço da memória e do texto, se considerarmos as fortes ressonâncias de *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett. Neste sentido, ambas corporizam duas configurações diferentes de glosar o tema viagem, transparecidas numa prática de escrita porosa e fluida num cruzamento de registos: o jornalístico e o romanesco.

A propósito dessa tendência para a hibridização, caberá ainda aqui sintetizar algumas linhas analisadas no âmbito deste capítulo, como no caso do diário e a sua função em algumas das narrativas analisadas. Por conseguinte, percorrendo mais uma vez o universo de escrita de autores como Miguel Sousa Tavares, Tiago Salazar, Pedro Rosa Mendes, Ana Isabel Mineiro e Alexandra Lucas Coelho, concluímos que todos eles recorrem ao formato diarístico como uma forma breve de estatuto fragmentário, contribuindo não apenas para a consolidação de um “pacto autobiográfico” (Lejeune 2005: 27), como também para a confirmação do traço de hibridismo que tão bem caracteriza a poética do género.

Para além do exposto, constituiu ainda objetivo deste capítulo equacionar a presença de marcas de uma escrita do feminino numa escrita de autoria feminina. Estamos, na prática, perante dois exemplos muito distintos. Enquanto Ana Isabel Mineiro explora os mistérios da viagem solitária no feminino pelo Norte do Paquistão e escreve sobre a mesma, enfatizando traços imagológicos, culturais e religiosos, em que ressaltam as imagens da mulher paquistanesa num confronto de olhares, Alexandra Lucas Coelho problematiza o papel da mulher afegã, num contexto belicista, acentuando e denunciando as diferenças de género. Se no primeiro caso, a mulher ocupa um papel expressivo num livro marcado pela referencialidade, no último, notámos uma tendência para a demonstração da defesa das mulheres, espelhada em todo o relato. Assim, ao invés de detetarmos propriamente marcas indiciadoras de uma escrita de género nas autoras examinadas, verificámos que ambas partilham o entendimento da responsabilidade social da literatura no feminino, erguendo então as suas vozes do âmago dos textos e atentando na figura feminina e suas circunstâncias.

Já em etapa de fecho do capítulo e seguindo a linha transversal de marcas de hibridização discursiva, centrámo-nos em Gonçalo Cadilhe e Pedro Rosa Mendes explicitando uma tendência revisitada de escrever a viagem no rasto de figuras históricas ou, quando muito, de escritores indeléveis na esfera da Literatura de Viagens. Se Cadilhe propõe ao leitor uma viagem pela História e pela biografia de Fernão de Magalhães num cruzamento com a sua viagem e com as malhas da ficção, já Rosa Mendes faz da viagem real no rasto de Capelo e Ivens o *leitmotiv* para a criação ficcional. Nesta perspetiva, concluímos que em ambos os autores convergem os universos factuais e ficcionais assentes num cruzamento de registos, proporcionando uma diluição de fronteiras genológicas.

No capítulo terceiro, partindo de um palco textual onde analisámos algumas formas de representação artística da viagem no contexto dos Estudos Interartes, demos conta da transcendência de fronteiras dos “textos” e de relações intermediais, pelo jogo com a fotografia, o desenho e o cinema, permitindo pensar a literatura de viagens a partir de dinâmicas interartísticas. Verifica-se então que a fotografia se consubstanciou numa prática recorrente a partir da última década de 90 até ao presente, ainda que adotada por

menos de metade dos escritores estudados, que nela encontraram uma forma outra de contar a viagem, transpondo as fronteiras da referencialidade e impondo-se por si mesma como “(...) uma simples transparência seletiva” (Sontag 2012: 14).

Todavia, se a fotografia e o filme-documentário emergiram como um *dispositif phototextuel* (Méaux 2015: 8), convocando cartografias outras, as nossas reflexões centraram-se também nos casos em que observámos, não apenas a ausência deste tipo de texto, bem como uma manifesta tendência para a exploração do desenho por Manuel João Ramos, numa renovadora recuperação do diário gráfico. Deste modo, consideramos que o sobredito autor recorre ao texto pictórico para dar a ver as suas impressões viáticas, criando assim um molde próprio de contar a viagem – a representação gráfica – em que a escrita não se impõe à imagem.

É, pois, no quadro desta representação da viagem que se integra a tendência para a utilização do caderno de viagem na escrita de um escritor-viajante como Jacinto Lucas Pires, adquirindo assim uma interessante dimensão fílmica, decorrente da utilização de estratégias interartísticas como a *ekphrasis*, a pictorialidade e a iconicidade, de resto explicitadas detalhadamente, a partir de um texto aberto à transposição fílmica. Daqui ressalta então a proposta de uma declinação fílmica em *Livro Usado* num expressivo diálogo com toda uma biblioteca mental e filmografia convocadas.

Perante o que ficou apontado, concluímos assim que as obras analisadas abriram portas a um olhar pluriperspetívico da relação da narrativa viática com os Estudos Interartes, potenciando assim possibilidades hermenêuticas outras, para o estudo da literatura viática portuguesa atual.

Por último, do capítulo quatro sobressai antes de mais, a ideia central da existência de uma longa tradição da estética do fragmento nos estudos literários e da sua estreita ligação com escrita viática pela sua tendência para o hibridismo, de que são exemplo as obras examinadas ao representarem paisagens textuais recriadas na dinâmica da deslocação pelo espaço físico e a partir de uma prática de escrita fragmentária. Diante de um quadro textual diversificado percecionamos a presença do fragmento também no espaço intertextual traduzido em estratégias temáticas e formais polifacetadas e também no recurso às formas breves, refletindo assim uma prática do fragmento num palco textual

poroso e polimórfico. Por conseguinte, mais do que dar a ver manifestações de uma escrita fragmentária materializada nas formas breves, concluímos que obras como *No teu Deserto*, *Quase Romance* e *Livro Usado* corporizam *per se* uma poética do fragmento, como, de resto, explicitámos ao longo deste capítulo. Perante o exposto e apresentadas algumas linhas de reflexão propostas nos quatro capítulos que enformam o presente trabalho de investigação, incidindo num mosaico variegado de temas que se pressentem inesgotáveis perante um *corpus* também ele múltiplo e diverso e, portanto, aberto a novas abordagens nos espaços literários e territórios críticos, cremos que esta nossa viagem ainda só agora começou e novas possibilidades de pesquisa poderão vir a ser equacionadas.

Se tivermos em conta que a partir do final dos anos 90 se multiplicaram os estudos e teorias em torno das relações entre a espacialidade e áreas do conhecimento como a geografia, a história, a literatura, os *cultural studies*, entre outros enfoques, verificamos que o movimento do *spatial turn* aporta uma importante mudança epistemológica de cariz transdisciplinar, refletindo intensa e extensamente territórios físicos, críticos, literários e imaginários, com implicações significativas na literatura viática e poderá constituir-se como uma outra via de investigação no campo da literatura de viagens portuguesa contemporânea. Na verdade, ainda que a problematização de uma abordagem renovada ao “real” tenha raízes em meados do século XX, a expressão *spatial turn* é atribuída ao geógrafo norte-americano Edward W. Soja, a partir dos estudos de autores como Michel Foucault, Henri Lefebvre, entre outros, e que, no presente, tem vindo a adquirir uma significativa polarização teórica em várias frentes, numa perspetiva transdisciplinar. Assim, tal movimento ganhou já um lugar relevante no pensamento de alguns investigadores como Kenneth White, Bertrand Westphal, Michel Collot ou Alain Milon, cujas linhas de pesquisa e orientações metodológicas fundeiam-se numa consistente bibliografia teórica.

Neste quadro de indagação georreferenciado, autores como Michel Collot, proclamam uma abordagem da dimensão espacial nos estudos literários, pressentida em três planos distintos, mas complementares entre si, respetivamente, o de uma *géographie de la littérature*, examinando o contexto espacial de produção das obras numa perspetiva

socio-histórica e cultural; o da *géocritique*, incidindo sobre a representação do referente espacial nos textos; e o da *géopoétique*, centrando-se na análise das relações entre o espaço, as formas e os géneros literários (Collot 2011: 2). Tais aberturas reflexivas afiguram-se pois como promissoras para pensar uma literatura viática contemporânea. Dito isto e, porque a nossa deslocação continua, impõe-se procurar entender, em projetos futuros, de que modo o nosso *corpus* se situa na dinâmica de um *spatial turn* em permanente devir e cujo eixo de projeção abrange um género compósito e polimórfico como a literatura de viagem, revelando-se então um campo fecundo no estudo das relações entre o espaço e a literatura.

(In)concluindo, deste modo, esta viagem desafiante por uma cartografia sempre em aberto à exploração de múltiplas linhas de investigação, em torno de um objeto textual permanentemente em metamorfose, resta sublinhar a importância de toda uma produção viática, por vezes, esquecida, mas que se revela espaço de sincretismo genológico e artístico potenciador de novas relações criativas não negligenciáveis. Neste sentido, cremos que o presente estudo contribui, inegavelmente, para dar visibilidade a toda uma produção textual com frequência minorizada, mostrando toda uma dimensão criativa, promotora de múltiplos caminhos de reflexão a apontar para um horizonte de deslocações outras pela Literatura de Viagens portuguesa contemporânea, pois como observa Gonçalo Vilas-Boas:

Travel activities are always changing, because of political and social contexts. There are not many things that can be said to inform the reader about another country, its landscape, its geography, history and archaeology. Travel texts tend to repeat the information to exhaustion, concentrating on a few stereotypes. What is important is the travellers' relation to the country they are visiting, how they as subjects relate to the object, human or not. How they construct a bridge between the information they have before entering the country, what they have read, especially how they differentiate themselves from previous travellers. (Vilas-Boas 2008: 88)

Referências bibliográficas

Corpus

CADILHE, Gonçalo (2008), *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante*, Lisboa, Oficina do Livro.

COELHO, Alexandra (2009), *Caderno Afegão. Diário de Viagem*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

GOMES, Filipe Morato (2007), *Alma de Viajante*, Penafiel, Edições Cão Menor.

MENDES, Pedro Rosa (2005), *Baía dos Tigres*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

MINEIRO, Ana Isabel (2008), *Onde os Rios têm Marés*, Porto, Via Óptima, Oficina Editorial.

MIRANDA, Paulo José (2004), *O Mal*, Lisboa, Edições Cotovia, Fundação Oriente.

PIRES, Jacinto Lucas (2004), *Livro Usado*, Braga, Círculo de Leitores.

RAMOS, Manuel João (2009), *Traços de Viagem*, Lisboa, Bertrand.

SALAZAR, Tiago (2007), *Viagens Sentimentais*, Lisboa, Oficina do Livro.

TAVARES, Miguel Sousa (2004), *Sul*, Lisboa, Oficina do Livro.

_____, _____ (2009), *No teu Deserto. Quase Romance*, Lisboa, Oficina do Livro.

Bibliografia crítica

AGUIAR e SILVA, Vítor (1985), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.

ANDERSON, Linda (2001), *Autobiography*, London, Routledge.

ANTOINE, Philippe (2001), “Préface” in *Roman et Récit de Voyage*, Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine (orgs.), Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, pp. 4-8.

AUGÉ, Marc (2005), *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, 90 Graus Editora.

BHABHA, Homi K. (2001), “Disseminação: Tempo, Narrativa e as Margens da Nação Moderna” in *Floresta Encantada*, Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Ferreira Gusmão (orgs.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 533-574.

BAUDELAIRE, Charles (1863), *Le peintre de la vie moderne*, https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html, consultado em 6 de janeiro de 2015.

BARTHES, ROLAND (1968), “L'effet de réel”, *Communications*, 11, 1968. pp. 84-89, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_05888018_1968_num_1_1_1158, consultado em 7 de janeiro de 2015.

_____ (1980), *La Chambre Claire*, Paris Éditions du Seuil.

_____ (1995), *Roland Barthes par Roland Barthes* in *Œuvres complètes, 1974-1980* (t.III), Paris, Éditions du Seuil, pp. 79-250.

BARRENTO, João (1996), “O Poeta é um devedor: da tradução literária e da história da literatura” in *Literatura Comparada: os novos paradigmas*, Margarida L. Losa, Ismênia de Sousa e Gonçalo Vilas-Boas (orgs.), Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 189-196.

_____ (2010), *O Género Intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BEASLEY, Chris (2009), *Gender & Sexuality. Critical Theories, Critical Thinkers*, London, SAGE Publications.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi (2001), *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: o caso de Amor de Perdição*, <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1296>, consultado em 5 de setembro de 2016.

BENJAMIN, Walter (2006), *A Modernidade*, trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

BERNABEI, Veronica (2015), “Le spatial turn en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº33, *Escrever o lugar: Literatura e Geografia no 'Spatial Turn' /Écrire le Lieu: Littérature et Géographie au Tournant Spatial*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 303-321, <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/issue/view/26>, consultado em 6 de maio de 2017.

BERCHET, Jean-Claude (1989), *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont.

BERTY, Valérie (2001), *Littérature et Voyage*, Paris, L'Harmattan.

BLANCHOT, Maurice (1980), *L'écriture du désastre*, Paris Gallimard.

BLANTON, Casey (2002), *Travel writing. The self and the world*, London, Routledge.

BLOOM, Harold, (2002), *O Cânone Ocidental*, trad., int. e notas Manuel Frias Martins, Lisboa, Temas e Debates.

BONADEI, Rossana (2003), “Theory into *écriture*: travel encounters touring cultures” in *Cross-Cultural Travel*, Jane Conroy (org.), Bern, Peter Lang Publishing, pp. 417-428.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin (2008), *Film art: an introduction*, New York, Published by Mc Graw-Hill.

BORM, Jan (2004), “Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology” in *Perspectives on Travel Writing*, Glenn Hoper and Tim Youngs (orgs.), England, Ashgate Publishing Limited, pp. 13-26.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal (1975), *L’univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France.

BOYER, Alain-Michel (1992), *La Paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France.

BUESCU, Helena Carvalhão (2001), *Grande Angular. Comparatismo e Poéticas de Comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (2001), “Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relações e Fronteiras” in *Floresta Encantada*, Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Ferreira Gusmão (orgs.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 83-100.

CALINESCU, Matei (1999), *As 5 faces da Modernidade*, trad. Jorge Teles de Meneses, Duke University Press, Lisboa, Vega.

CALUWÉ, Jean-Michel (1990), “Les genres littéraires”, in *Méthodes du Texte. Introduction aux études littéraires*, Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (orgs.) Paris, Éditions Ducolot, pp. 148-154.

CARVALHO, Carlos Andrade Firmino (2003), *Ciência e Alteridade na Literatura de Viagens – Estudo de Processos Retóricos e Hermenêuticos*, Lisboa, Edições Colibri.

CASTILLO, José Romera (2006), “Fragmentariedad diarística: sobre Miguel Torga”, *Forma breve. Revista de Literatura*, 4, *O fragmento*, Aveiro, Edição Universidade de Aveiro, pp. 107-124.

CEIA, Carlos (2012): s.v. “Círculo hermenêutico”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN:989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 5 de maio de 2012.

_____: s.v. “Ekphrasis” *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 3 de julho de 2015.

_____: s.v. “Micronarrativa”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, <http://edtl.fcsh.unl.pt/businessdirectory/6825/micronarrativa/>, consultado em 20 de novembro de 2017.

_____: s.v. “ut pictura poesis”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=20&Itemid=2, consultado em 29 de julho de 2015.

CHUTE, Hillary (2008), “Comics as Literature? Reading Graphic Narrative” in *MLA Journals* PMLA Vol.123, No.2, pp. 452-465, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/25501865?sid=21106368508343&uid=3738880&uid=4&uid=2>, consultado em 6 de abril de 2015.

CLERC, Jeanne-Marie, (1997) “L’adaptation cinématographique comme pratique sociale et culturelle”, in *La Littérature et les arts*, Florent Montclair (dir.), vol. 1, collection “Littérature comparée”, Centre Unesco d’études pour l’Éducation et l’Interculturalité, Presse du Centre de Besançon, pp. 312-326.

CLEMENTE, Elvo, (1988), “O jornalista e o escritor”, in *Jornalismo e Literatura. Actas do II Encontro Afro-Luso-Brasileiro*, Lisboa, Vega, pp. 62-73.

CLÜVER, Claus (2001), “Estudos Interartes: introdução Crítica”, in *Floresta Encantada*, Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Ferreira Gusmão (orgs.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 333-382.

____ (1996) “Ekphrasis Reconsidered: Jorge de Sena’s transformations of art and music”, in *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Margarida L. Losa; Isménia de Sousa; Gonçalo Vilas-Boas (orgs.), Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 39-48.

- COHEN, Ralph (2001), “Será que existem Géneros Pós-Modernos?” in *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (orgs.), trad. de José Paulo Pereira, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 225-245.
- COHN, Dorrit (1983), *Transparent Minds*, New Jersey, Princeton University Press.
- COLLOT, Michel (2011), “Pour une géographie littéraire”, *Fabula-LhT*, n° 8, «Le partage des disciplines», mai 2011, URL, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, consultado em 7 de maio de 2017.
- CONROY, Jane (2002), *Cross-Cultural Travel*, Bern, Peter Lang Publishing.
- COUÉGNAS, Daniel, (1992), *Introduction à la Paralittérature*, Paris, Seuil.
- _____ (2010), “Introdução” in *Literatura de Viagens: da Tradicional à Nova e à Novíssima (Marcas e Temas)*, Fernando Cristóvão (dir. e coord.), Coimbra, Edições Almedina, pp. 7-18.
- COUTINHO, Eduardo F. (2001), “Reconfigurando Identidades: Literatura Comparada em Tempos Pós-Coloniais na América Latina”, in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Ferreira Gusmão (orgs.), in *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 315-332.
- CRONIN, Michael (2000), *Across the lines: travel, language, translation*, Cork, Cork University Press.
- DÄLLENBACH, Lucien (1997), “Mise en abyme”, in *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, p. 11.
- DARSU-DOMECQ, France (2014), “Microfiction, Néologisme Formel ou Genre Dégénéré?”, in *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas*, Eduarda Keating, Cristina Álvares, Joaquín Núñez Sabarís, Sérgio Sousa, Rita Patrício, Marie-Manuelle Silva, Salomé Osório, Igor Gil, Ana Carvalho (orgs.), Famalicão, Edições Húmus do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 203-222.
- DELCROIX, Maurice & HALLYN, Fernand (1990), *Méthodes du texte. Introduction aux Études Littéraires*, Paris, Éditions Duculot.
- DEREMETZ, Alain (2004), “Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle”, *Dictynna*, n°1, Lille, Université de Lille, pp. 5-25.

- DERRIDA, Jacques & RONELL, Avital, (1980), “The Law of Genre” in *Critical Inquiry*, vol.7, No.1, *On Narrative* (Autumn, 1980), The University of Chicago Press, pp. 55-81.
- DUNCAN, James & GREGORY, Derek (1999), *Writes of Passage*, London, Routledge.
- EISNER, Will (2015), *Um Contrato com Deus, Uma Novela Gráfica*, trad. de Paulo Furtado, Lisboa, Levoir.
- ECO, Humberto (2003), *Sobre Literatura*, Miraflores, Difel.
- ESLNER, Jás & RUBIÉS, Joan-Pau (1999), *Voyages & Visions*, London, Reaktion Books.
- ETTE, Ottmar (2003), *Literature on the Move*, translated by Katharina Vester, New York, Rodopi.
- FERNANDEZ, Carmona F. & CANO, J. M. Garcia (2006), *Libros de viaje y viajeros en la Literatura y en la Historia*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- FONSECA, Fernanda Irene (2000), “Tempo de Mudança: análise de um diário inédito (1944-1949) de Vergílio Ferreira” in *O Fascínio da Linguagem*, Actas do Colóquio de homenagem a Fernanda Irene Fonseca, Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte (org.), Porto, Centro de Linguística da Universidade do Porto/Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 3-28.
- _____ (2004), “Fragmentação e unidade: contributos para a análise de formas textuais intencionalmente fragmentárias” in *Da língua e do Discurso*, Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte (orgs.), Porto, Campo das Letras, pp. 345-362.
- FORSICK, Charles (2003), “Hidden journeys: gender, genre and twentieth-century travel literature in French”, in *Cross-Cultural Travel*, Jane Conroy (org.), Bern, Peter Lang Publishing, pp. 315-324.
- GANNIER, Odile (2001), *La Littérature de Voyage*, Paris, Ellipses.
- GAUDREAULT, André & MARION, Philippe (2004), “Transécriture and Narrative Mediativity. The Stakes of Intermediality” in *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam and Alessandra Raengo (orgs.), Malden, Blackwell Publishing, pp. 58-70.
- GENETTE, Gérard (1966), *Figures: Essais*, Paris, Éditions du Seuil.
- _____ (1972), *Figures III: Essais*, Paris, Éditions du Seuil.

_____ (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

_____ (1986) “Introduction à l’architexte” in *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 89-159.

GIDE, André (1948), *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard.

GIL, Maria de Fátima (2016), “Nos Passos de Magalhães de Gonçalo Cadilhe: viagem, evocação histórica e diálogo intercultural”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº34- *Viagens e Outros Labirintos*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp.173-189, <http://ilccadernos.com/index.php/cadernos/issue/view/27/showToc>, consultado em 13 de março de 2017.

GIMFERRER, Pere (1999), *Cine y literatura*, Barcelona, Editorial Seix Barral, pp. 53-87.

GOULART, Rosa Maria (2000), “A Escrita do Fragmento: ensaio, diário ou «romance» aos quadradinhos?» in *O Fascínio da Linguagem*, Actas do Colóquio de homenagem a Fernanda Irene Fonseca, Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte (orgs.), Porto, Centro de Linguística da Universidade do Porto/Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 365-376.

GREENFIELD, John (ed.) (2006), *O Género Literário – Norma e Transgressão*, München, Martin Meidenbauer.

GUERRA, Lucía (2008), *Mujer y Escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

GUILLÉN, Claudio (2001), “Entre o Uno e o Diverso: Introdução à Literatura Comparada” in *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Ferreira Gusmão (orgs.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 385-410.

GUSMÃO, Manuel (2001), “Da Literatura enquanto construção Histórica”, in *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (orgs.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 181-224.

_____ (2010), *TATUAGENS & PALIMPSESTO - da Poesia em alguns Poetas e Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 243-261.

HALLYN, Fernand (1990), "Introduction au chapitre Aspects du paratexte", in *Méthodes du Texte. Introduction aux études littéraires*, Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (orgs.) Paris, Éditions Ducolot, pp. 202- 203.

_____ (1990), "Problèmes du Discours Préfaciel", in *Méthodes du texte. Introduction aux études Littéraires*, Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (orgs.), Paris, Éditions Duculot, pp. 210-215.

HEFFERNAN, James A. W. (1993), *Museum of words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.

HOLLAND, Patrick & GRAHAM, Huggan (2000), *Tourists with typewriters*, Michigan, The University of Michigan Press.

HOOPER, Glenn & YOUNGS, Tim (2004), "Introduction" in *Perspectives on Travel Writing*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, pp. 1-11.

JACQUES, Georges (1990), "Le Discours Intitulé" in *Méthodes du Texte. Introduction aux études littéraires*, Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (orgs.), Paris, Éditions Duculot, pp. 203-210.

JACKSON, K. David (1997), *Os construtores dos Oceanos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

JAMESON, Frederic (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.

JAUSS, Hans Robert (1986), "Littérature médiévale et théorie des genres", in *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 38-76.

JOST, François (2004), "The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology" in *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam and Alessandra Raengo (orgs.), Malden, Blackwell Publishing, pp. 71-80.

KAPLAN, Caren (2000), *Question of Travel*, Durham, Duke University Press.

KRISTEVA, Julia (1976), *Le Texte Du Roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton.

LABELLE, Véronique (2011), "Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme", in *Figures et discours critique. Cahier Figura*, David, Sylvain et Mirella Vadean (eds.), Montréal, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, pp. 89-104,

<http://oic.uqam.ca/en/system/files/garde/52819/documents/06.veronique-labeille-manipulation-figure.pdf>, consultado em 7 de janeiro de 2017.

LAUREL, Maria Hermínia Amado (2015), “Le tournant spatial: vue d’ensemble (provisoire)”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº33 - *Escrever o lugar: Literatura e Geografia no 'Spatial Turn'/Écrire le Lieu: Littérature et Géographie au Tournant Spatial*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 161-182. <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/issue/view/26>, consultado em 16 de março de 2017.

LABORINHO, Ana Paula/SEIXO, Alzira (1999), *A Vertigem do Oriente Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*, Lisboa, Edições Cosmos.

LEJEUNE, Phillipe (2005), *Signes de vie: le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil.

LEONE, Massimo (2003), “Literature, travel and vertigo” in *Cross-Cultural Travel*, Jane Conroy (org.), New York, Peter Lang Publishing, Inc. pp. 513-522.

LISLE, Debbie (2006), *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press.

LYOTARD, Jean-François (1987), *O Pós-Moderno Explicado às Crianças. Correspondência 1982-1985*, trad. de Tereza Coelho, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

MACEDO, Ana Gabriela (2001), “Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?” in *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Helena Buescu Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (orgs.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 271-287.

MACHADO, Álvaro Manuel/PAGEAUX, Daniel-Henri (2001), *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1995), *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, Lisboa, Editorial Caminho.

MARINHO, Maria de Fátima (2006), “Uma obra em busca de um Género. (Considerações sobre o Romance Histórico enquanto Género)” in *O Género Literário – Norma e Transgressão*, John Greenfield (org.) München, Martin Meidenbauer, pp. 1-14.

MARQUES, Maria Lúcia Garcia (2010), “A Natureza Adversa: Tormentas e Tormentos nas Relações de Viagens”, in *Literatura de Viagens: da Tradicional à Nova e à Novíssima*

(*Marcas e Temas*), Fernando Cristóvão (dir. e coord.), Coimbra, Edições Almedina, pp. 85-125.

MARTIN, Marcel (2005), *A Linguagem Cinematográfica*, tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares, Lisboa, Editora Dinalivro,

<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/martin-marcel-a-linguagem-cinematografica.pdf>, consultado em 18 de outubro de 2016.

MÉAUX, Danièle (2015), *Espaces Phototextuels*, Textes réunis par Danièle Méaux, *Revue des Sciences Humaines*, Lille, Université Charles-de-Gaulle avec le concours du C.N.R.S. et du C.N.L., pp. 7-10.

MELO, José Marques de (1988), “A crónica” in *Jornalismo e Literatura. Actas do II Encontro Afro-Luso-Brasileiro*, Lisboa, Vega.

MENDES, Ana Paula Coutinho (2009), “Corpos d’exílio: algumas configurações em autores portugueses ou de ascendência portuguesa” in *Lentes Bifocais. Representações da Diáspora Portuguesa do Século XX*, Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP), pp. 61-72.

MESKIN, Aaron (2009) “Comics as literature?” in *British Journal of Aesthetics*, Volume 49, Issue 3, pp. 219-239, <https://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/49/3/219.abstract> consultado em 19 de novembro de 2011.

MITCHELL, W. J. T. (1986), *Iconology, Image, text, ideology*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

MOLL, Nora (2002), “Imágenes del «otro». La Literatura y los Estudios Interculturales” in Armando Gnisci *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 347-389.

MONTALBETTI, Christine (2001), “Les séductions de la fiction: enjeux épistémologiques”, in *Roman et Récit de voyage*, Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine (dir.), Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, pp. 99-108.

MONTÉMONT, Véronique (2015), “D’où je viens: points de fixation autobiographiques”, *Espaces Phototextuels*, Textes réunis par Danièle Méaux, Lille, *Revue des Sciences Humaines*, Université Charles-de-Gaulle avec le concours du C.N.R.S. et du C.N.L., pp. 11-28.

MOREIRA, Maria Micaela Ramon (1996), “Mitologia e Intertextualidade. A recriação dos sentidos literários e a construção do mundo ficcional pastoril”, in *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Margarida L. Losa, Isménia de Sousa, Gonçalo Vilas-Boas (orgs.), Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 499-504.

MOURA, Jean-Marc (1998), *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France.

_____ (1999), “L’Imagologie Littéraire. Tendances actuelles”, in *Perspectives Comparatistes*, Jean Bessière e Daniel-Henri Pageaux (orgs.), Paris, Honoré Champion Éditeur, pp. 181-191.

_____ (2003), *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses Universitaires de France.

NERY, Isabel (2010), “O Inferno aqui tão perto. Literatura de Viagens e Reportagem de Guerra” in *Literatura de Viagens: da Tradicional à Nova e à Novíssima (Marcas e Temas)*, Fernando Cristóvão (dir. e coord.), Coimbra, Edições Almedina, pp. 127-154.

NUCERA, Domenico (2002), “Los Viajes y La Literatura” in Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 241-289.

OLNEY, James (1998), *Memory and narrative: the weave of life-writing*, Chicago, Chicago University Press.

ONFRAY, Michel (2009), *Teoria da Viagem – Uma Poética da Geografia*, Lisboa, Quetzal Editores.

OUTEIRINHO, Maria de Fátima (2000), “Representação do Outro e Identidade na narrativa de viagem – II. Um estudo de caso: a narrativa de viagem oitocentista”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº1- Para uma crítica do discurso crítico. *Narrativa Literária e Identidade*, Porto, Granito Editores e Livresiros/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 101-118.

_____ (2002), “A Viagem a Espanha em torno de alguns relatos oitocentistas”, *Revista da Faculdade de letras. Línguas e Literaturas*, Porto, XIX. pp. 287-300.

_____ (2003) “Representações do outro na narrativa de viagem oitocentista”, *Cadernos de Literatura Comparada* nº8/9 – *Literatura e Identidades*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 68-77.

_____ (2008 a), “Percursos no fim do mundo: *Patagónia Express* e *Final de Novela en Patagónia*”, *Cadernos de Literatura Comparada* nº18 – *Viagens*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 70-86.

_____ (2008 b), “Fragmentos e Narrativas de Viagem” in *O Fascínio da Linguagem*, Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca, Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte (orgs.), Porto, Centro de Linguística da Universidade do Porto/Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 309-314.

_____ (2011), “Moleskines, diários gráficos e viagem”, *Cadernos de Literatura Comparada* nº24/25 – *Deslocações Criativas*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 101-115.

_____ (2013), ““O mundo vive, mesmo de outra maneira”: *Baía dos Tigres*, de Pedro Rosa Mendes”, [comunicação em *QUE FAREI QUANDO TUDO ARDE: O FOGO E AS SUAS REPRESENTAÇÕES NA LITERATURA - III Encontro do Grupo de Estudos Lusófono*, em 4 de outubro de 2013].

_____ (2014), “Experiências viáticas entre texto e imagem: livros de *ler-ver*, *Dedalus: Literatura e Política*, 17-18, pp. 559-569.

_____ (2014), “Des *topoi* de la littérature de voyage à son approche parodique”, *Cadernos de Literatura Comparada* nº30 – *De Idas e Regressos. Declinações da Viagem*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 121-132.

<http://www.ilcml.com/Var/Uploads/Publicacoes/Artigos/54ae9e88b58af.pdf>,

consultado em 12 de agosto de 2014.

_____ (2015), “Les apports réflexifs d’une géographie littéraire pour la littérature de voyage”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº33 - *Escrever o lugar: Literatura e Geografia no 'Spatial Turn' | Écrire le Lieu: Littérature et Géographie au Tournant Spatial*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 149-159,

<http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/300/0>, consultado em 14 de março de 2017.

PAGEAUX, Daniel-Henri (1983), “L’Imagerie Culturelle: de la Littérature Comparée à l’Anthropologie Culturelle”, *Synthesis X*, Bucarest, pp. 79-88.

PANTINI, Emilia (2002), “La Literatura y las Demás Artes”, in *Introducción a la literatura comparada*, Armando Gnisci (org.), Barcelona, Editorial Crítica, pp. 215-240.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1999), *Mar Aberto. Viagens dos portugueses*, Lisboa, Editorial Caminho.

PIERSSENS, Michel (2007), *Le Brouillard lointain des siècles*. “Les Cahiers du XIXe siècles” dir. Rainier Gruttman. Cap-Saint Ignace, Éditions Nota Bene.

POE, Edgar Allan (2017), *The man of the crowd in PoeStories.com*,

<http://poestories.com/read/manofthecrowd>, consultado em 14 de fevereiro de 2017.

_____ [Complete Tales and Poems by Edgar Allan Poe]

<http://www.doxearch.com/pdf/edgar-allan-poe-books-pdf.html>, consultado em 14 de fevereiro de 2017.

PORDZICK, Ralph (2005), *The wonder of travel*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.

PRAZ, Mário (1982), *Literatura e artes visuais*, trad. José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo.

RAJEWSKY, Irina (2005), “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality”, pp. 43-64.

http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf,

consultado em 22 de fevereiro de 2015.

_____ (2015), “Le terme d’intermédialité en ébullition: 25 ans de débat”, in *Intermédialités*, Textes réunis par Caroline Fischer avec la collaboration d’Anne Debrosse, Nîmes, SFLGC/Lucie éditions, pp. 19-54.

<http://www.vox-poetica.org/sflgc/a/spip.php?article789>, consultado em 22 de fevereiro de 2015.

RAMOS, Manuel João (2008), “Manuel João Ramos, Portugal, 1960”, in *Diários de Viagem. Desenhos do Quotidiano*, Eduardo Salavisa (ed.), Lisboa, Quimera Editores, pp. 152-157.

- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1994), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- REIS, Carlos (2001), *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- RIBEIRO, António Sousa & RAMALHO, Maria Irene (2001), “Dos Estudos Literários aos Estudos Culturais” in *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Ferreira Gusmão (orgs.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 61-82.
- RIPOLL, Ricard (2006), “Vers une pataphysique de l’écriture fragmentaire”, in *Forma breve. Revista de Literatura*, 4, *O fragmento*, Aveiro, Edição Universidade de Aveiro, pp. 11-22.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (2012), *Rol de Livros* da Fundação Calouste Gulbenkian, <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=27819>, consultado em 19 de outubro de 2012.
- ROSÁRIO, Filipa (2016), “A Totalidade no Fragmento: autobiografia e rizoma no último Filme de Paulo Rocha” in *Falso Movimento. Ensaios sobre escrita e cinema*, Clara Rowland, Tom Conley (orgs.) Lisboa, Edições Cotovia, pp. 186-198.
- SAID, Edward (2004), *Orientalismo*, trad. de Pedro Serra, Lisboa, Livros Cotovia.
- SALAVISA, Eduardo (2008), *Diários de Viagem. Desenhos do Quotidiano*, Lisboa, Quimera Editores.
- SANTOS, Boaventura Sousa (2001), “Entre Prospero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, in *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*, Maria Irene Ramalho, António Sousa Ribeiro (orgs.), Porto, Edições Afrontamento, pp. 23-85.
- SCHAEFFER, Jean- Marie (1986), “Du texte au Genre” in *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 179-205.
- SCHOLES, Robert (1986), “Les modes de la fiction”, in *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 77-88.
- SEIXO, Maria Alzira (1986), “A Questão dos Géneros Literários” in *Introdução ao Arquitexto*, Gérard Genette, trad. de Cabral Martins, Lisboa, Vega Universidade, pp. 8-17.

- SIEGEL, Kristi (2004), *Gender, Genre, & Identity in Women's Travel Writing*, New York, Peter Lang Publishing.
- SILVA, Celina (1996), “Da Poética à Estética: Expansão e Inflexões na Teorização Genettiana (Breve Leitura)”, in *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Margarida L. Losa; Isménia de Sousa; Gonçalo Vilas-Boas (orgs.), Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 441-447.
- _____ (2006), “O Género literário – Norma e transgressão: Notas de Leitura em Poética e História Literária”, in *O Género Literário – Norma e Transgressão*, John Greenfield (ed.), München, Martin Meidenbauer, pp. 1-14.
- SINOPOLI, Franca (2002), “Los Géneros Literarios”, in *Introducción a la literatura comparada*, Armando Gnisci (org.), Barcelona, Editorial Crítica, pp. 171-213.
- SMITH, Mack (1995), *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- SOARES, Maria Dulce (2009), *Gonçalo Cadilhe e a Outra face do mundo: viagens sobrepostas*. Tese de Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SOJA, Edward (1989), *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso.
- SONTAG, Susan (2012), *Ensaio sobre Fotografia*, trad. de José Afonso Furtado, Lisboa, Quetzal Editores.
- SOURIAU, Étienne (1947), *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion.
- SPITZER, Leo (1968), “The ‘Ode on a Grecian Urn’ or Content vs. Metagrammar”, in *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- STAM, Robert (2000), *Film theory. An Introduction*, New York, Blackwell Publishers.
- STAM, Robert/RAENGO, Alessandra (2004), *A Companion to Literature and Film*, Malden, Blackwell Publishing.
- STEINER, Wendy (1982), *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago and London, University of Chicago Press.

- SEIXO, Maria Alzira (1986), “A Questão dos Géneros Literários” in *Introdução ao Arquitexto*, Gérard Genette, trad. de Cabral Martins, Lisboa, Vega Universidade.
- SILVA, Celina (1996), “Da Poética à Estética: Expansão e Inflexões na Teorização Genettiana (Breve Leitura)”, in Margarida L. Losa; Isménia de Sousa; Gonçalo Vilas-Boas (orgs.), *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada pp. 441-448.
- TAVARES, Emília (2010), “Annemarie Schwarzenbach: Auto-retratos do Mundo”, in *Annemarie Schwarzenbach. Uma viajante pela palavra e pela imagem*, Gonçalo Vilas-Boas (org.), colecção “Estudos de Literatura Comparada”, 3, Porto, Edições Afrontamento /Instituto de Literatura Comparada pp. 15-29.
- THEROUX, Paul (2012) *A Arte da Viagem*, Lisboa, Quetzal Editores.
- TRIGO, Salvato (1988), “Palavras Prévias” in *Jornalismo e Literatura. Actas do II Encontro Afro-Luso-Brasileiro*, Lisboa, Vega, pp. 9-14.
- VENÂNCIO, José Carlos (2001), “Multiculturalismo e literatura nacional em Angola”, in *Multiculturalismo, Poderes e Etnicidades na África Subsariana*, Actas do Colóquio Internacional realizada no âmbito do “Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura”, Porto, Faculdade de Letras e Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, pp. 29-37.
- VILAS-BOAS, Gonçalo (2006), “Travellers to Persia in the thirties: Maud Von Rosen, Robert Byron and Margret Boveri”, *Cadernos de Literatura Comparada* nº14/15 *Textos e Mundos em Deslocação*, Tomo 1, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 119-144.
- _____ (2008 a), “Annemarie Schwarzenbach – a nómada da palavra – cem anos após o seu nascimento”, *Cadernos de Literatura Comparada*-18, *Viagens*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa [entrevista a Gonçalo-Vilas-Boas].
- _____ (2008 b), “Picturing Ayatollahs’ Iran: Laurence Deonna and Higinio Pólo”, *Cadernos de Literatura Comparada* nº18 *Viagens*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. pp. 87-106.
- WESTPHAL, Bertrand (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit.

WILLIAMS, Marie (2003), “The traveller as *flâneur*: modernity, flânerie and Bruce Chatwins’s Travelogues”, in *Cross-Cultural Travel*, Jane Conroy (org.), New York, Peter Lang Publishing, pp. 439-448.

ZAVALA, Lauro (2006), “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”, *Forma breve. Revista de Literatura*, 4, *O fragmento*, Aveiro, Edição Universidade de Aveiro, pp. 35-52.

Outras

AMARAL, Ana Luísa (2007), *Entre dois rios e outras noites*, Porto, Campo das Letras-Editores.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2004), “Deriva” in *Sul*, Miguel Sousa Tavares Lisboa, Oficina do Livro p.5.

BORGES, Jorge Luis (2000), *Ficções*, trad. de José Colaço Barreiros, Linda-a-Velha, Biblioteca Visão Abril Controljornal Edipresse.

CADILHE, Gonçalo (2006), *A lua pode esperar*, Lisboa, Oficina do Livro.

_____ (2009), *1 Km da cada vez*, Lisboa, Oficina do Livro.

GARRETT, Almeida (1995), *Viagens na minha terra*, Lisboa, Editores Reunidos, S. A.

Sitiografia

<http://borderpoetics.wikidot.com/liminality> ,consultado em 17 de agosto de 2014.

Vida e Obra de Camilo Pessanha (2015), Instituto Camões in <http://cvc.instituto-camoes.pt/sabermaisobre/cpessanha/02.html> , consultado em 11 de abril de 2015.

<http://www.moleskine.com/bruce-chatwin-the-songlines> , consultado em 29 de junho de 2015.

Filmografia

O Homem da Câmara de filmar (1929). Realizador Dziga Vertov.

À propos de Nice (1930). Realizador Jean Vigo.

Douro, Faina Fluvial (1931). Realizador Manoel de Oliveira.

O Pintor e a cidade (1956). Realizador Manoel de Oliveira.

<http://pequenoecran.blogspot.pt/2012/05/o-pintor-e-cidade-1956.html>

The cranes are flying (1957). Realizador Mikhail Kalatozov.

<https://www.youtube.com/watch?v=wdl4XOugCCE>

Viola Chinesa (1977). Realizador brasileiro Júlio Bressane.

Lisbon Story (1994). Realizador Wim Wenders.

Viola Chinesa, Orquestra Chinesa de Macau e Carlos Piteira, interpretada por Paula Monteiro <https://www.youtube.com/watch?v=B6YXW9HRUwE>, consultado em 16 de outubro de 2017.

Video. Grafias <http://www.univ-ab.pt/~bidarra/hyperscapes/video-grafias-144.htm>, consultado em 9 de dezembro 2016) [escala de planos fílmicos].

Nos Passos de Magalhães (2008). Realizador Gonçalo Cadilhe.

Emitido pela RTP 2, <http://www.faroldeideias.com/documentarios.php>, consultado em 2 de novembro de 2016.

Nos Passos de Fernão Mendes Pinto (2010). Realizador Gonçalo Cadilhe.

Emitido pela RTP 1, <http://www.rtp.pt/programa/tv/p27058>, consultado em 8 de setembro de 2017.