

Ozana Aparecida do Sacramento

VIAJANDO POR TERRAS PORTUGUESAS
UM ESTUDO DE *JANELAS VERDES* E *VIAGEM A PORTUGAL*

Belo Horizonte

2011

Ozana Aparecida do Sacramento

VIAJANDO POR TERRAS PORTUGUESAS

UM ESTUDO DE *JANELAS VERDES*, DE MURILO MENDES, E
VIAGEM A PORTUGAL, DE JOSÉ SARAMAGO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras, Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura comparada.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marli Fantini Carpelli

Belo Horizonte

2011

S123v Sacramento, Ozana Aparecida do.

Viajando por terras portuguesas: um estudo de Janelas Verdes, de Murilo Mendes, e Viagem a Portugal, de José Saramago / Ozana Aparecida do Sacramento. – Belo Horizonte, 2011.

229f.: il. color.

Orientadora: Marli Fantini Scarpelli.

Dissertação (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

1. Literatura portuguesa. I. Scarpelli, Marli Fantini. II. Título.

CDD: 869

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS
LITERÁRIOS**

Tese intitulada *“Viajando por terras portuguesas: um estudo de Janelas Verdes, de Murilo Mendes, e Viagem a Portugal, de José Saramago”*, de autoria da doutoranda Ozana Aparecida do Sacramento, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Belo Horizonte, março de 2011.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais por tudo, sempre.

*Às minhas irmãs Marta e Mercês pelo
apoio constante e incondicional.*

Aos meus sobrinhos pelo carinho.

*À minha pequena Marya Fernanda por
acrescentar riso e movimento na
confecção dessa “tarefinha”.*

AGRADECIMENTOS

À professora Dr^a. Marli Fantini, pela orientação segura, por compreender as minhas limitações.

À minha família, pela compreensão e apoio constantes.

Aos membros da banca, pela gentileza de aceitarem o convite e por colaborarem no aperfeiçoamento deste trabalho.

Aos professores do programa de pós-graduação, por tantos ensinamentos.

Aos funcionários da FALE, pela colaboração.

À EPCAR e IFSUDESTE MG por me dispensarem parcialmente de minhas atividades profissionais.

Aos colegas da EPCAR e do IFSUDESTE *campus* São João del Rei, pelo apoio e carinho.

Aos amigos de sempre.

Quem viajou aprendeu muitas coisas: quem muito experimentou falará com conhecimento. Quem não passou por provações pouco sabe; aquele que viajou, porém, tem grande habilidade. (Eclo 34, 9 - 10).

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura crítica dos relatos de viagem *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes, e, respectivamente, *Viagem a Portugal*, de José Saramago. Busca perceber as implicações da noção de viagem na escrita dos dois escritores, bem como tal noção foi por eles criativamente apropriada nos relatos de seus respectivos predecessores. Procuramos observar as condições e especificidades dos relatos de viagens, e de que forma as obras eleitas para este trabalho se aproximam ou se afastam dos paradigmas do gênero “relatos de viagem”. Tendo em vista o entrecruzamento do olhar com o ler, o refletir e o sentir, buscamos caracterizar o olhar que cada um dos dois escritores viajantes — Saramago e Mendes — lança sobre Portugal e suas paisagens, bem como sobre a condição de viajante, cujos deslocamentos, do corpo e/ou da perspectiva vão desencadeando modulações e mesclagens nas configurações do espaço. Nesse sentido, intentamos compreender como a viagem se institui como um operador cognitivo que permite um trânsito pelo espaço geográfico, pelo espaço literário, pela reflexão e pela passagem de um ao outro a ancorar-se em insuspeitadas perspectivas, geografias e alteridades.

Palavras-chave: Viagem, Murilo Mendes, José Saramago, Portugal.

ABSTRACT

This study proposes a critical reading of travel writing *Janelas Verdes*, by Murilo Mendes, and *Viagem a Portugal*, by José Saramago. It demands to understand the implications of the concept of travel writing of both writers, and that notion was creatively appropriate for them in their predecessors' reports. We tried to observe the conditions and specifications of travel writing, and how the literary works chosen for this work is toward or away from the paradigms of the genre "travel writing". It aim at the intersection of look and read, reflect and feel, we characterize the view that each of the two writers - Saramago and Mendes – throws on Portugal his landscapes, as well as on the traveler's conditions, whose body and / or perspective displacements will triggering modulations and blends in the space. In this sense, we intend to understand how travel is established as a cognitive operator that allows a transit through geographic space, the literary space, reflection and the passage of one another to anchor itself in unsuspected perspectives, geographies and otherness.

Key-words: Travel, Murilo Mendes, José Saramago, Portugal.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

1.1 Início de viagem	10
1.2 Literatura de viagem: um conceito em trânsito	16
1.3 A experiência do outro	29
1.4 <i>Corpus</i> e temas	33
1.4.1 De <i>Viagem a Portugal</i>	33
1.4.2 Viajando a partir das <i>Janelas Verdes</i>	43
1.5 Percurso do trabalho	46

2 VIAGENS E VIAJANTES

2.1 Ainda é possível viajar	52
2.2 Na soleira.....	62
2.3 A forma	68
2.4 Estratégias de inserção na poética de viagem do século XX	77
2.4.1 Janelas abertas para o século XX	81
2.4.2 Imagens de Portugal	96

3 UMA QUESTÃO DE OLHAR

3.1 Viagens, viajantes e o tecido textual	104
3.2 Viagem a Portugal: por terras navegáveis	107
3.3 Janelas Verdes: um olhar feliz	121

4 A VIVÊNCIA DO ESPAÇO

4.1 Considerações sobre espaço e paisagem	143
4.2 Um roteiro afetivo : Janelas Verdes	156
4.3 Viagem a Portugal: “aonde se vai quase nunca”	181

5 FIM DE VIAGEM

200
210

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7 ANEXOS

220

INTRODUÇÃO:

DE PARTIDA

*Um homem precisa viajar, por sua conta,
não por meio de histórias, imagens,
livros e tevês, precisa viajar, por si, com
os olhos e pés, para entender o que é
seu... (Amyr Klink)*

1.1 - Início de viagem

Em se tratando do tema da viagem na literatura, verbos de ação, de deslocamento físico e de perspectiva, a exemplo de viajar, sair do lugar, desterritorializar, movimentar, olhar, viram seu sentido esvaziar-se na vala comum dos estereótipos. Contudo, é difícil evitá-los, uma vez que narrar aventuras viageiras é um lugar comum dentre os que viajam. De alguma forma, quem viaja, narra. Assim também, quando se trata criticamente de narrativas de viagem, é difícil não se referir ao ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de Nikolai Leskov. Neste artigo o autor destaca entre os vários tipos de narradores, o viajante ou marinheiro comerciante, ou seja, alguém "que vem de longe" (BENJAMIN, 1994:198) e, por isso, tem muito que contar. A outro grupo pertence o camponês sedentário, o homem fixado a terra, que passou a vida sem sair do mundo onde nasceu e cresceu e que "conhece suas histórias e tradições" (BENJAMIN, 1994:199).

Para Benjamin, o intercâmbio de experiências, próprio da arte de narrar está em extinção, já que a sabedoria dos dois mais emblemáticos tipos de narradores encontra-se em baixa. A sabedoria oriunda daquele que viajou só desponta depois da experiência vivida durante a viagem. É dessa experiência que se alimentam os relatos. A preocupação de Benjamin é demonstrar que um dos impactos do processo de modernização, aliado ao humilhante retorno dos soldados oriundos das trincheiras da 1ª Guerra Mundial, consistiram justamente no esvaziamento da capacidade de comunicação, enquanto fator interferente na capacidade de intercambiar ou transmitir experiências. Frente a essas mudanças, para ele negativas, a narrativa tradicional começa a sucumbir, como sugere a seguinte passagem:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha (...) mais pobres em experiência comunicável (...) nunca houve experiências mais radicalmente

desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (BENJAMIN, 1994:198).

Diante desse cenário, ocorre um emudecimento, uma dificuldade de comunicar as experiências, em decorrência da humilhação gerada pela guerra de trincheiras, o que passa a interferir negativamente nos traços pessoais e culturais. Assim essa incapacidade de comunicação aponta para a subtração da experiência que ocorre por meio da ruptura da transmissão cultural, desembocando na indiferenciação que passa a se estabelecer entre esta e o conhecimento.

Ao descrever as condições que conduzem à substituição da narrativa por outras formas de comunicação como a de massa, Walter Benjamin descreve certos elementos que, relacionados ao declínio da experiência, seriam característicos da existência do homem moderno.

O aparecimento de novas técnicas, como a produção em série, estabelece nova relação com o trabalho e o consumo e também uma fragmentação, já que o trabalhador perde o domínio da totalidade do processo produtivo e isso contribui para uma gradual supressão da experiência. Para Benjamin, esta, que possibilitaria um conhecimento integral, torna-se praticamente impossível no mundo moderno. A inviabilidade da experiência acaba por afetar o narrador do romance, visto que este sempre tendeu a se abastecer das experiências compartilhadas, por sua vez responsáveis por conferir suporte às narrativas, pois “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994: 198).

Outra causa do declínio das narrativas tradicionais pode, segundo Benjamin, ser observada na produção jornalística cuja “informação aspira a uma verificação imediata” (1994:203) e necessita ser inteligível “em si e para si” (1994:203) e também precisa ser plausível. Esses atributos da informação jornalística demonstram a proximidade espacial e temporal dos acontecimentos narrados e também a ausência de conexão entre os

fatos noticiados. Assim, o extraordinário e o distante são suprimidos por não poderem compor a matéria jornalística. O leitor do jornal não possui a prerrogativa de interpretar crítica e livremente, uma vez que os acontecimentos já lhe chegam explicados. Dessa forma, a leitura de um jornal não contribui para o intercâmbio de experiências e não motiva a transmissão de lições de interesse prático, não se presta, portanto, a aconselhar o ouvinte.

As rápidas mudanças que fazem com que nada permaneça como era, o ritmo acelerado da vida urbana, a degradante situação vivida durante a Grande Guerra, tudo isso torna incomunicável e, portanto, intransmissível a experiência vivida durante a guerra. Nesse contexto, segundo o autor, a experiência entra em declínio. No artigo *Experiência e Pobreza* (1994:114-119), o autor denomina como pobreza a escassez de experiência, falta de conteúdo a narrar. A experiência refere-se aos traços culturais estabelecidos na tradição partilhada por uma comunidade que, a cada geração, simultaneamente continua a tradição e a transforma. Para o autor já não se tem como viver experiências nesse mundo moderno mecanizado no qual as novas gerações não mais dialogam e carregam a marca da solidão e do isolamento.

Esse homem moderno, anônimo, solitário, de gestos repetitivos e automáticos é pobre de experiência e, portanto, de vivência que, no entendimento de Benjamin, se realimenta da experiência e a torna transmissível. Este quadro seria resultante de uma nova forma de sentir do homem moderno que se vê privado de tempo de elaborar, articular e guardar memórias de suas percepções, pois está rodeado de informações e estímulos que exigem respostas imediatas. Nesse contexto, não há mais como dar conselhos, já que dar conselhos é “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (1994:200). Segundo Benjamin, essa “pobreza” faz com que o homem moderno apenas note o acontecimento, isto é, ele cataloga os fatos de maneira indiscriminada, pois estes, não sendo oriundos da experiência, lhes são exteriores. Não possuindo um lastro simbólico, são logo esquecidos.

Diante desse cenário de pobreza da humanidade, o filósofo menciona um novo conceito de barbárie, mas uma barbárie positiva. Seu postulado é, nesse sentido, o de que a pobreza de experiência impele o homem a começar de novo, a enfrentar essa nova configuração e “sem olhar nem para a direita e nem para a esquerda” (1994:116).

As noções de experiência e vivência traçadas por Walter Benjamin mantêm uma relação com as concepções de memória voluntária e memória involuntária presentes na obra do escritor francês Marcel Proust. A memória involuntária possibilita o afloramento da experiência, daquilo que liga o passado e o presente. Em artigo de Benjamin sobre Proust, pode-se considerar que a vivência mantém correspondência com a memória voluntária, sendo posta em ação pela inteligência e pelo esforço de elaboração consciente. Já a memória involuntária é aquela que retira do inconsciente as impressões do passado, aquelas que derivam da experiência (BENJAMIN, 1994:45-6).

Então, talvez uma espécie de desaceleração seja necessária para que se possa voltar a experimentar as coisas em sua autenticidade, em profundidade, com vagar, sem a pressa da vida atual. Para adquirir mais experiência, talvez as pessoas tenham que ser menos compromissadas, tenham que “andar menos e ficar mais” (SARAMAGO, 1995:18). E uma pausa para uma viagem pode ser esse momento de desaceleração em que se pode realizar, em moldes atuais, um intercâmbio de experiência.

Nesse sentido pode-se cogitar sobre os relatos de viagem em geral como intercâmbio de experiência, como base da construção de um saber de alguém que vem de longe, que saiu do seu lugar, captou impressões e volta trazendo sabedoria, posteriormente elaborada no processo narrativo. Assim sendo, o saber do narrador viajante é multiplicável, já que por meio da escrita o saber se dissemina e pode refletir sobre si mesmo. O viajante recolhe, através de seus sentidos, uma infinidade de informações, mesmo as já conhecidas, e as reelabora à medida que as narra.

Tendo em vista que a viagem pode se constituir de uma das experiências mais significativas e que ela pode constituir um caminho interessante para compreender alguns percursos como “real”, o Outro, o literário, este trabalho tem como objeto de estudo os relatos de viagem *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes e *Viagem a Portugal*, de José Saramago. Ambos os escritores relatam suas andanças pelo território português. Ao limitar o seu *corpus* a esses dois relatos de viagem, essa pesquisa objetiva compreender a configuração de modernos relatos de viagem que perfazem o “caminho” oposto aos dos relatos paradigmáticos de viagens portuguesas, ou seja, aqueles que não têm Portugal como espaço da viagem. Visa ainda compreender as relações identidade/alteridade intrínsecas aos relatos de viagem. Buscamos também abordar, neste trabalho, a vivência do espaço, outra característica inerente ao viajante e à viagem.

Os relatos de viagem paradigmáticos aos quais se referiu anteriormente são aqueles em que componentes como o destino da viagem, seu objetivo e padrões são recorrentes. Trata-se de narrativas em que o ponto de chegada se dá fora do território português, muito frequentemente são terras de além mar. Em tais narrativas, pode-se entrever uma finalidade pragmática de descoberta, exploração econômica, científica entre outras. Nesses relatos, tidos aqui como paradigmáticos, geralmente encontramos o predomínio do descritivismo com intuito de reproduzir a realidade à qual se propôs observar.

Em função da vocação marítima do europeu e, nesse caso, particularmente do português, a produção de relatos que se enquadram com maior ou menor precisão nos moldes descritos é bastante ampla. Se há um universo extenso de relatos que têm Portugal como ponto de partida, há, por outro lado, um volume considerável daqueles que têm esse país como ponto de chegada, seja para um viajante português ou para um estrangeiro. Então, a opção por duas obras que relatam viagens por Portugal se deve ao fato de se tratar de relatos de um escritor português, tido principalmente como prosador e ficcionista. O outro autor

é brasileiro, falante da língua portuguesa, e, em homologia com Saramago, é leitor da literatura portuguesa em geral e, em particular, dos relatos de viagem dessa literatura.

As duas obras fogem do modelo esquemático dos guias de turismo e empreendem uma jornada para além da mera descrição de viagens realizadas. Nos dois livros, os viajantes contemplam um país e constroem relatos que tanto encantam quanto perturbam pela inventividade, pelo carácter reflexivo, pelo trânsito entre o popular e o erudito, o irônico e poético. *Janelas Verdes* e *Viagem a Portugal* são obras simultaneamente densas e “simples”. A escrita aparentemente descomplicada, sem muitos aparatos dos dois relatos, em um primeiro momento, mostra-nos viajantes que vão contando suas andanças pelo país, suas paisagens, suas belezas, suas histórias, costumes e as impressões sobre o que observam.

Porém, num segundo momento, observa-se o quão denso esses relatos se apresentam. A começar pela perturbação do paradigma dos livros de viagem e também pela agudeza das observações, pelo trabalho com a linguagem. Em razão disso e da possibilidade de cotejar dois relatos que partem de perspectivas diversas – de um nativo e um estrangeiro – e em momentos diversos, mas que têm Portugal como rota de viagem justificam nossa escolha.

Dessa forma, tenta-se, nesse estudo, determinar possíveis aproximações e diferenças entre esses dois relatos, ambos resultantes de viagens empreendidas em distintos contextos da história portuguesa, se bem que relativamente próximos temporalmente. Trataremos, portanto, de relatos circunscritos temporal e espacialmente, já que as viagens empíricas, por Portugal, ocorrem, em ambos os relatos, na década de 1970. Porém, apesar desse recorte espaço-temporal parecer por demais restritivo, o *corpus* recortado nos permitiu abordar as estratégias dos relatos de viagens modernos.

Temos a convicção de que viajar é um modo de ver, de construir e desconstruir itinerários os mais diversos, inclusive os narrativos. Tendo isso em vista, pretendemos observar, no espaço entrecruzado entre olhar, ler e refletir, a forma como os sentidos e a percepção dos viajantes em foco se vão aguçando no decorrer da viagem em torno (e dentro) de si. Além disso, buscamos compreender a viagem como um operador cognitivo que permite vislumbrar um trânsito pelo espaço geográfico empiricamente marcado, pelo espaço cultural, por aquele construído pelas afetividades e também pelo espaço literário, pela reflexão e pela passagem de um a outro na construção da alteridade.

1.2 Literatura de viagens – um conceito em trânsito

O tema da viagem se destaca como uma importante matriz da literatura ocidental. Se levarmos em conta narrativas emblemáticas de viagem como a de Ulisses, a de Marco Pólo, as de conotação religiosa como as bíblicas, as que resultaram das grandes navegações – a inaugurar a era moderna –, as que guardam objetivos científicos, as decorrentes de viagens ilustradas no século XIX até a época dos transportes de massa e do turismo dos séculos XX e XXI, poderemos constatar que a viagem e sua posterior representação vêm suscitando questões praticamente inesgotáveis. Dentre estas questões, podemos considerar o deslocamento espaço-temporal, o trânsito entre diferentes línguas e culturas a desencadear novas perspectivas acerca da paisagem, dos lugares, do si mesmo e do outro, a relativizar certezas, crenças e valores.

Veio que não se esgota e se mostra capaz de renovar suas formas de representação, a temática da viagem se afirma como um dos arquétipos temáticos e simbólicos da literatura. Wladimir Krysinski, no artigo *Discours de Voyages e sens de alterité*, salienta que

A viagem é um dos arquétipos temáticos e simbólicos dentre os mais produtivos da literatura. Sempre renovável, voltada para um lugar variável por excelência, a viagem oferece à literatura uma de suas grandes matérias primas (1997:236).¹

No âmbito dos estudos literários, a escrita de viagem é um texto de difícil enquadramento. Assim sendo, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre o conceito de literatura de viagens. A dificuldade de categorizar os escritos de viagem resulta, em grande parte, do fato de estes poderem assumir diversas dicções e se dotar de diversos conhecimentos como a história, a antropologia, a sociologia entre outras.

Se a escrita literária pode ser concebida como um processo de produção arbitrária de sentidos, o propósito de se colocarem os textos em compartimentos rigidamente pré-definidos dissipa-se no interior dele mesmo. Assim, os gêneros e os subgêneros poderiam ser encarados como um modelo anterior e exterior ao texto. Ou seja, há certos atributos definidores que permitem que um dado texto seja classificado como pertencente a esse ou aquele gênero, conforme apresente certas características demarcadoras. Entretanto, se, por um lado, há textos que se enquadram com facilidade em determinado conjunto de características, por outro lado, há aqueles que não podem ser facilmente rotulados. Esses textos apresentam atributos de vários gêneros ao mesmo tempo, ou inovam de tal forma os gêneros convencionais que se torna difícil enquadrá-los. Há que se considerar ainda as transformações que ocorrem ao longo do tempo em qualquer campo do conhecimento. Então há que se atentar para um relativismo ao se tratar de gêneros literários, principalmente se considerarmos a dimensão histórica e dialógica que estabelecem com o contexto histórico e sócio-cultural.

A fixação de um conceito de qualquer gênero literário e aqui, especificamente, de literatura de viagem não é uma tarefa fácil, isso

¹ Le voyage es l'un des archétypes thématiques et symboliques parmi le plus productifs de la littérature. Toujours renouvelable, tourné vers un lieu par excellence variable, le voyage offre à littérature une de ces grands matières premières (1997:236).

porque as características intrínsecas a esse gênero, bem como a natureza do texto literário (sujeita a circunstâncias históricas, sociais, psicológicas) estão em permanente movimento. E isso faz com que se considere, como constituintes de um determinado gênero, obras que apresentem alguns padrões recorrentes, embora o “estilo individual” e variadas circunstâncias produzam desvios desses padrões ainda que, simultaneamente, singularizem a obra. Todavia é importante considerar os parâmetros indicados pelos gêneros até mesmo para selecionar um *corpus* do presente trabalho.

Há que se ter em mente que, ao tentar estabelecer uma concepção de gênero, não temos o propósito de chegar a uma definição abrangente e definitiva, mas tão somente propor algumas direções que auxiliem a compreendê-lo. É óbvio que utilizar apenas os gêneros como instrumento de análise é um tanto limitador, já que esse critério não abarca a complexidade e pluralidade do texto literário, cuja temática seja (ou não) concernente a viagens.

Em razão dessa complexidade, vários estudiosos têm tentado estabelecer parâmetros para a literatura de viagem a partir de certas constantes. E tal tarefa é complicada pela dificuldade de se estabelecer um grupo relativamente sólido de constantes. Há aqueles que inclusive indagam se os relatos de viagem constituem ou não um gênero literário.

De forma geral, pode-se dizer que a escrita de viagem é um texto em que o viajante se mostra apto a traduzir experiências e perspectivas desenvolvidas em lugares diferentes daquele onde vive. Isso o diferencia, a princípio, de outros tipos de narrativas, pois estabelece uma relação direta com seu tema. É a viagem que determina a escrita, já que esta é aberta para o mundo visto, visitado, imaginado; nela a realidade tem precedência sobre a ficção. Logo o que é escrito deveria potencialmente ter correspondência imediata e exata com o que se vislumbra e se apreende durante a viagem. Entretanto, na passagem do real para o relato fica patente que tal forma de correspondência não pode ser

efetivada com precisão, uma vez que no processo da escrita vários fatores se interpõem. Ou seja, na elaboração do relato, a distância entre objetivos prévios e as intercorrências do percurso, o intervalo entre o visto e o imaginado, a bagagem sócio-cultural que o viajante traz consigo são fatores interferentes na escrita de viagem.

Um importante aspecto a considerar ao se tratar do relato de viagem é a linguagem empregada nesse tipo de escrito. Em geral ela apresenta um certo tom testemunhal (mesmo que seja fictício), com antecipações e retomadas, cujo percurso faz a transição do real ao simbólico. A respeito do testemunho, a autora argentina Beatriz Sarlo, no livro *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, demonstra a ligação entre tempo presente e tempo passado. Nas palavras de Sarlo, as relações entre aquilo que se viveu, o que se relatou e a experiência revelam a problemática do testemunho. Para a crítica, o passado como representação, pelo menos, passa a existir no momento em que alguém, no presente, lhe dá corpo a partir de seu testemunho.

Em sua obra, Sarlo está se reportando aos relatos produzidos por aqueles que padeceram durante a ditadura militar argentina e ela questiona uma supervalorização dos testemunhos de vítimas que viveram efetivamente os fatos narrados. Esses relatos estão ligados à materialidade do corpo e da voz e, se é possível afirmar que não existe testemunho sem experiência, por outro lado, não haveria experiência sem a narração, visto que é por meio da linguagem que a experiência escapa ao esquecimento e torna-se comunicável, ou seja, compartilhável. De acordo com Sarlo:

A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (2007:24).

Assim, a autora demonstra que a restituição do passado ocorre de forma fragmentária. O passado, para Sarlo, pode emergir a qualquer momento,

nem sempre sob o controle da inteligência, então “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (2007:9). Aludindo a Derrida, a autora mostra que não se pode “construir um saber sobre a experiência, já que não sabemos o que é a experiência (2007:32), e daí pode-se perceber que os limites entre o testemunho e a ficção são imprecisos. A autora sugere que se duvide da possibilidade de “reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência” (2007:18). No trânsito entre o que se viu e viveu e o que se rememora há lacunas que são preenchidas pela subjetividade, pela imaginação, pela linguagem.

Tais considerações podem, ressalvadas as especificidades de cada contexto de enunciação, relacionar-se aos relatos de viajantes e aplicar-se principalmente aos registros de viagem que começaram a disseminar-se pela Europa a partir das grandes navegações. Portanto, o emprego de termos como relato, escrita, literatura de viagem, enquanto registro simbólico de viagens referenciais ou experiências de viagem, está geralmente associado ao surgimento dos escritos nesse período, como podemos observar nas palavras de Cristóvão:

Por Literatura de viagens entendemos o subgênero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos de caráter compósito entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas. E não só à viagem enquanto deslocamento, percurso mais ou menos longo, também ao que, por ocasião da viagem, pareceu digno de registro: fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércio, organização militar e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã (2002:35).

Cristóvão, em sua definição, explicita o caráter de conjunto de textos que, posto privilegiar a literatura de viagens, não chegam a constituir um gênero, devido ao caráter compósito em que se articulam vários discursos. Os textos que poderiam ser enquadrados nessa definição são relatos tanto afeitos ao contexto da historiografia quanto ao da literatura.

Ressalte-se ainda, nessa conceituação, a dicotomia real/imaginário. Ao fazer referência ao real e ao imaginário, Fernando Cristóvão emprega esses termos de acordo com o senso comum. Isto é, o real é o que tem existência real, verificável, factível, enquanto o imaginário é criado pela imaginação, é a invenção. Sendo assim, o deslocamento, próprio da viagem, pode ser tanto entre lugares geográficos reais, existentes, ou por tempos e locais imaginários, como entre o mundo interior e o mundo exterior, ou ainda entre presente e passado.

Ao propor uma tipologia para a literatura de viagem, Cristóvão elenca as viagens imaginárias e sobre estas considera que

Tão natural é a ligação do maravilhoso com a viagem que lhe dá acesso, que também a viagem real dificilmente escapa de ser descrita em termo de ficção. [...] A homologia entre os dois tipos de viagem vai ainda mais longe se considerarmos que, assim como no imaginário muita coisa real se contém, assim também no real, muito do imaginário está encerrado (2002:51).

Outro aspecto a se considerar é a perspectiva e a “mentalidade”, isto é, com que olhar se registra o que “pareceu digno de nota”. Isso porque a questão do olhar, como veremos, é inerente ao relato de viagem.

Uma mentalidade renascentista, moderna e cristã deveria guiar os comportamentos dos viajantes da época dos descobrimentos. Essa mentalidade, então, determinaria o que é digno de nota, pois o relato de viagens deveria ser útil. A escrita de viagens teria um caráter didático: ela queria ensinar alguma coisa, dar a conhecer, em geral, a um público alvo constituído pelo europeu, outras culturas frequentemente exóticas e descritas de forma bastante didática. Para atingir esse duplo objetivo – realidade e didatismo – o viajante recorre à descrição de paisagens, costumes, entre outros aspectos. Mas ao descrever uma realidade nova e estranha, o viajante só pode falar a partir de seu conhecimento do mundo, assim o seu discurso reconstrói, a partir do prisma de sua cultura, o “real” do qual fala. Portanto, os relatos de viagens não podem ser

absolutamente transparentes e objetivos, comportam sempre um elemento de subjetividade.

A definição encontrada no *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira* organizado por José Paulo Paes e Massaud Moisés vai na mesma direção:

Capítulo ligado à literatura de Expansão portuguesa, iniciada pós Gomes Eanes de Zurara, e aos relatos de viagens quinhentistas, a literatura de viagens do Brasil-Colônia é de secundária importância literária. Vale apenas como repositório informático acerca da realidade brasileira daqueles tempos. [...] No século XIX, a literatura de viagens ganha feição científica, sobretudo com a vinda dos estudiosos europeus, Saint-Hilaire à frente. Mas é ainda atividade, ou escassamente literária, ou pertencente ao país originário desses viajantes. Também de pequeno valimento literário são os relatos de viagens de alguns românticos, que, apesar da febre deambulatória própria do movimento, não dava ao gênero maior atenção. [...] Foi o Modernismo que, programaticamente, chamou a atenção do intelectual brasileiro para a geografia do seu próprio país. [...] Contrabalançando o nacionalismo desses relatos, outros escritores brasileiros “descobrem” a Europa, a América e a Ásia. [...] Daí por diante, com os mais recentes cultores do gênero, sente-se um desejo de dar-lhe certa nobreza, para fazê-lo algo mais que simples reportagem, mero devaneio acerca de terras e povos vistos superficialmente (1967:260-261).

Nas palavras de Paes e Moisés estão colocadas as questões de gênero e literariedade. Para esses autores, é a partir do Modernismo brasileiro que os escritos literários de viagem ganham “certa nobreza” e fisionomia literária. Antes disso, tínhamos escritos de secundário valor literário, os quais, ainda assim, constituem, para os autores, um gênero. Os autores destacam, dentre os escritores que procuram conferir “certa nobreza” ao gênero, Graciliano Ramos, “certamente o mais significativo de todos, já por sua linguagem, já seu por seu senso poético e do cotidiano, não obstante alguma leveza propositada ou de ficção” (1967: 261). Embora date de mais de 40 anos, essa definição ainda traz considerações importantes sobre a literatura de viagens no contexto brasileiro por se constituir num histórico sucinto, incluindo os românticos, pouco lembrados por seus relatos de viagem. Ela também ressalta o duplo movimento de

descoberta tanto a própria nação quanto do Velho Continente, e, nesse contexto, destaca-se a preocupação estética de alguns autores.

Ao discorrer sobre a literatura de viagem, em seu artigo *A literatura de viagens inglesa e portuguesa: de ausências e visibilidades*, Matos (2001) pouco difere do que foi citado anteriormente:

Sendo a viagem, em tudo o que implica de mobilidade, um dos modelos conceptuais mais recorrentes para falar de trânsitos, transições, mudanças e alterações, ou seja, uma das formas mais universalmente utilizadas para configurarmos as nossas ficções do princípio e do fim, da partida e da chegada, do passado e do futuro, dando assim sentido ao 'meio' em que vivemos, [...] género da literatura de viagens, pelo menos tal como ele é entendido pelos especialistas, isto é, como a descrição de um percurso concreto, realizado por um/a viajante, normalmente solitário/a, que se baseia na observação empírica do real e cujo impulso é, directa ou indirectamente, a procura do estranho, do desconhecido ou do exótico. Se assim entendermos a literatura de viagens, como assumindo uma viagem literal (e não simplesmente metafórica) e como tendo necessariamente de incluir um olhar (antes de mais físico e não puramente reflexivo) sobre a realidade na sua existência material, imediatamente teremos de reduzir a muito poucas as obras portuguesas que cabem nesta definição genológica (2001:2- 3).

Matos levanta um ponto importante para nosso estudo, ou seja, considerar a viagem como modelo conceitual. Isso implica que a viagem desempenha o papel de um operador cognitivo. Essa consideração amplia bastante as possibilidades de análise dos relatos de viagem, uma vez que os desvincula de modelos pré-determinados. Na condição de modelo conceitual, a viagem pode ser examinada sob diversas direções e enfoques. Entretanto, pelo menos dois atributos são recorrentes: o deslocamento, seja físico, psicológico ou cultural; e alguma afluência das relações Eu/Outro.

A autora ainda indaga quais escritos podem ser incluídos nesse rol e quais seriam os critérios adotados, já que estes podem determinar a amplitude do conjunto de escritos que se denomina literatura de viagem. Tendo em vista a "definição genológica", muito se reduziria o acervo de

escritos aos quais se poderia denominar relatos de viagem. Essa constatação vem ao encontro da já citada dificuldade em conceituar literatura de viagens e em estabelecer parâmetros classificatórios.

Como se observa nos excertos citados, as definições para o termo literatura de viagens se atém a escritos que começaram a circular no contexto das grandes navegações e que têm, na seu principal foco na descrição de lugares, pessoas, hábitos. A viagem, desse modo, não deixa de desencadear a questão da pluralidade cultural. Até aqui, levamos em consideração principalmente os relatos que se enquadram nas definições citadas, ou seja, aqueles que apropriam do paradigma inaugurado pelos escritos surgidos no contexto das grandes navegações. Nos relatos desse período se estabelece a relação metrópole/colônia. Se os relatos dos primeiros viajantes criaram um imaginário do novo mundo, também deram a ver o velho mundo a si mesmo. De acordo com Octávio Ianni, as viagens empreendidas na época dos descobrimentos reconfiguram os paradigmas europeus de então:

O Velho Mundo somente começou a existir quando os navegantes descobriram e conquistaram o Novo Mundo. O ocidente só começou a existir quando os navegantes, comerciantes, traficantes, missionários, conquistadores e outros descobriram e conquistaram o Oriente. [...] Os descobrimentos, as conquistas e as circunavegações permitiram redesenhar o mapa do mundo, localizando ilhas e arquipélagos, assim como montanhas [...] ao mesmo tempo em que tribos, clãs, raças, etnias, religiões, línguas, nações, nacionalidades, colônias, impérios, culturas e civilizações. [...] Em outras palavras, com a invenção do Novo Mundo alteram-se a geografia e a história, compreendendo os sentidos de espaço e tempo, e envolvendo uma transformação radical nos quadros sociais e mentais de referência (1999:11).

Esse imaginário continuará vigorando nas narrativas de viagem do século XVIII, calcadas no Iluminismo, e, em certa medida, também nas narrativas do século XIX. Nessa reconfiguração de paradigmas, prevalece o olhar europeu que expurga as diferenças, isto é, o europeu empreende, em relação ao colonizado, uma conformação do outro aos seus parâmetros.

No decorrer do século XIX, desenrolam-se inúmeros avanços de históricos, inclusive os processos de independência de muitas colônias. Isso vai se refletir também na produção literária, acarretando, entre outros efeitos, mudanças de postura de muitos escritores das antigas colônias. Esse novo contexto também provocaria mudanças na questão do gênero? Os escritores-viajantes das ex-colônias, como o caso do Brasil, continuam muitas vezes seguindo o modelo ditado pelas metrópoles europeias, mas há aqueles que “falam” de um “entre-lugar” que, conforme Silviano Santiago, seria a posição do discurso cultural latinoamericano em relação ao velho mundo. Santiago emprega o termo “entre-lugar”, como uma resposta ao pensamento colonizador, como uma espécie de resistência do colonizado aos valores impostos pelo colonizador europeu. Dessa forma, a

América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental, graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 1978:18).

Não raros são os relatos de viagem que se posicionam nesse “entre - lugar”. Posto partirem de um texto paradigmático, dele se distanciam, já que expõem, pela repetição e pela diferenciação, os mecanismos discursivos do colonizador. Entretanto, a problemática da delimitação de um conceito para a literatura de viagens não se resolve, já que os mesmos complicadores que se encontram nos paradigmas europeus, tais como o estatuto literário dos textos, condicionantes histórico-culturais, questões de valoração, condições de produção e de recepção entre outras se apresentam no discurso do relato produzido por escritores da ou na periferia.

Os relatos de viagens constituem um gênero literário, ou seria um subgênero, ou ainda, integrariam outros gêneros? Essas indagações, das quais procuramos fazer aproximações, indicam como é complexo o enquadramento dessas narrativas. A fixação de um gênero literário

depende, dentre outras variantes, do sistema sócio-cultural no qual o texto se inscreve e da recorrência de certas estruturas constitutivas internas. E quais estruturas confeririam uma uniformidade a uma espécie tão multiforme quanto o relato de viagem? Eles podem assumir a estrutura de diário íntimo, guia, autobiografia, discurso epistolar, ensaio entre outras. Um mesmo relato de viagem pode misturar muitos tipos de discurso e tomar emprestados traços de outros gêneros.

A heterogeneidade e intensidade das experiências da viagem produziram uma vasta e diversificada produção textual. Esta pode ser classificada como literatura de viagens, podendo ser tomada no sentido mais restrito e rigoroso de termo, tendo-se sobretudo em vista o deslocamento espacial, ou qualquer outro paradigma relacionado ao próprio conceito de viagem. A narrativa de viagens tem sofrido, ao longo do tempo, profundas alterações e, por isso, não se deixa definir por um padrão. Seja qual for o nosso viés de aproximação – o ponto de vista do receptor, o do enunciatador ou seu modo de estruturar-se – encontraremos sempre dificuldades de enquadramento. Até mesmo porque os relatos de viagem reúnem uma infinidade de discursos e conciliam uma estética do fragmento e do descontínuo.

Como já se observou, o relato de viagem se dota, a princípio, de certa vocação referencial e, em virtude disso, por muito tempo esse tipo de escrito foi visto como um testemunho com compromisso imediato com o real, o que lhe dava um *status* de documento, o que fazia dele um texto mais do âmbito da história que da literatura. Conforme já se observou anteriormente, o relato de viagem comporta discursos variados que se articulam no seu interior, cada qual com suas especificidades. Essa inegável variedade de discursos, torna extremamente difícil, senão impossível, considerar e descrever o relato de viagem como um gênero autônomo, com “leis” e funcionamento próprios. Trata-se, portanto, de uma escrita que transita na confluência de vários discursos e situada na

fronteira. E essa permanente indeterminação parece constituir a riqueza e singularidade do relato de viagem.

Mas então como definir o relato de viagem se a própria noção de viajante não é muito precisa? De acordo com Mindlin, “todos os relatos que deram à Europa uma visão do Novo Mundo através de uma experiência própria fazem parte dos livros de viagens.” (1991:35). Consideramos aqui como novo mundo tanto as Américas como o Oriente e também mundos desconhecidos ou pouco conhecidos em qualquer direção – centro/periferia ou periferia/centro. Seja qual for o percurso, trata-se sempre de uma experiência própria, particular, diferenciada de outras anteriormente realizadas. Assim o fato de ser resultado de uma nova experiência, constituiria uma característica específica dos relatos de viagem.

Dessa forma, se relatos de viagem são escritos que revelam uma experiência, eles carregam em si as observações e impressões de seus autores sobre lugares diferentes daquele de sua origem, além de se dotarem de uma perspectiva diferencial. Então definir literatura de viagem como um grupo de escritos que retratam o encontro entre culturas, a do viajante/escritor e a do observado, seria uma solução bastante abrangente.

Abrangente, porém não conclusiva, posto que há relatos em que o encontro mencionado entre observador e observado se dá no interior da mesma cultura. Esse é o caso específico de *Viagem a Portugal* e parcialmente o de *Janelas Verdes*. Na primeira obra, temos um relato de uma viagem no interior do país e da cultura de origem do escritor, ao passo que na segunda, o país e a cultura já são conhecidos e afetivamente muito próximos do poeta.

O problema da definição de literatura de viagem, como se verifica, não se resolve com facilidade. Em razão disso, talvez fosse mais apropriado falar em poéticas de viagem. Para tanto, tomemos inicialmente o vocábulo

poética relaciona ao termo grego *poiēsis*, que, nas palavras de Jovelina Souza é:

expressão originária do verbo *poiéo* – (fabricar, executar, confeccionar), *poiēsis* traduz-se por fabricação, confecção, preparação, produção. Todavia, um “produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser” [...] mas no sentido grego de gerar e produzir dando forma a partir de uma matéria preexistente e ao mesmo tempo prenhe de potencialidades, embora ainda indeterminada, não definida – à moda de um *apeiron*. Esse sentido da criação própria à *poiēsis* atinge seja a natureza material de uma coisa, o que nos conduzirá ao sentido da *poiēsis* artesanal, ou sua natureza intelectual, que nos conduzirá ao sentido da *poiēsis* do *poiētēs* (2007:86)

Ainda segundo a autora, desde sua origem e tanto para a natureza material, quanto para a intelectual “representa a potência essencialmente livre do fabricar”. Por isso, a *poiēsis* é uma espécie de fabricação que instaura o sentido no ato mesmo de criar. Em suma, *poiēsis* é “a noção que designa, genericamente, a aptidão para a criação, para a inauguração de sentidos que são e estão no criado como conteúdo (sentido) e expressão (realização), ao mesmo tempo”. (SOUZA, 2007:87)

E cada obra concretiza sua *poiēsis* de uma forma particular. A *poiēsis* vai se configurar em torno das questões que envolvem o homem e articular identidade e diferenças. Trata, portanto, de buscar nas próprias obras as especificidades dessa criação. Assim a expressão “poéticas de viagem” se desloca um pouco a questão, visto que se lhe suprime a exclusividade do enquadramento para se encaixá-la também no processo de criação do próprio relato.

Nesse sentido, Maria Alzira Seixo afirma que a “escrita de viagem não pode ser encarada de modo global: há tantas escritas de viagem como sensibilidades históricas, culturais e estilísticas” (SEIXO,1998:135). Assim, talvez seja mais apropriado falar em escritas de viagem, no plural, pois que a história dos relatos de viagem é, em certa medida, a própria história das viagens realizadas que se consolidaram em escritos, ou seja, a relação entre a viagem e sua escrita é o ponto de partida para delinear uma poética de viagem.

Desse modo, considerando as inúmeras variantes da escrita de viagem, em nosso trabalho o termo viagem – e mais especificamente, escrita de viagem – é tomado não só como deslocamento, conhecimento, aprendizado, mas também como um recurso metodológico, um operador cognitivo que nos permite delinear algumas características encontráveis nesses escritos.

1.3 A experiência do outro

Aquele que viaja o faz com o propósito de olhar e ver o que se apresenta diante de si. A viagem pressupõe um olhar que se desloca, que se dirige ao desconhecido, ao outro, à descoberta de espaços e culturas diferentes ou desconhecidas pelo viajante. Ou dessa forma o viajante se posiciona quando se predispõe a empreender uma viagem, pois mesmo que o viajante percorra lugares já conhecidos, seu olhar deve manter esse intento. Por esta razão, quando se fala em escritas de viagem, há sempre que se considerar a questão do ver e ser visto, a relação eu-outro, o próprio e o alheio, num jogo entre a identidade e a alteridade na produção do sentido. Cardoso, no artigo *O Olhar do viajante (do etnólogo)*, afirma que “as viagens revelam inequívoco parentesco com a atividade do olhar” (1998:358) e que

o olhar embrenha pelas frestas do mundo na investigação dos obstáculos ou lacunas que constantemente comprometem a unidade hesitante das significações. [...] Da mesma forma as viagens. Também elas – como o exercício do olhar – têm origem nas brechas do sentido [...]. Compreendemos, portanto, que as viagens sejam sempre experiências de estranhamento. E podemos mesmo observar que está, talvez, neste efeito de distanciamento, de *dépaysement* [...] que, de um modo ou de outro, sempre envolve o viajante (1998:359).

É certo que as viagens provocam uma mudança de patamar, uma desacomodação e que a atividade do olhar seja constante quando se viaja.

Resta perceber que espécie de distanciamento o viajante experimenta. Já que o termo *dépaysement*, que pode se referir apenas ao deslocamento físico, pode também indicar o estranhamento, a mudança de ares, a desorientação, o desenraizamento, desterritorialização, desterro.

Cabe indagar de que forma o olhar e a atitude do viajante, situados entre o que é familiar e o estranho, pode captar o outro. Como semelhante como exótico ou como inferior? E como pensar esse distanciamento hoje no contexto de um ambiente homogêneo, do consumo e de comportamentos orientados pelos dispositivos midiáticos? Diversas eram as circunstâncias por ocasião das viagens dos descobrimentos que comumente dimensionam os critérios para o estudo das narrativas de viagem.

Se as descrições dos viajantes europeus no contexto das grandes navegações por um lado viabilizaram o conhecimento da diversidade cultural, a noção de limites e fronteiras, por outro também tornaram mais visíveis os preconceitos e as noções de civilização. Os viajantes europeus, ao enxergarem o Outro através de seus olhos estrangeiros, incutiram seu modo de ver o mundo a todos os outros, globalizando suas concepções, sua cultura. Esse olhar provocou uma hierarquização o que, durante muito tempo, minimizou e desqualificou as visões não-europeias do mundo. Logo, esse olhar estrangeiro possibilita o conhecimento do Outro e, simultaneamente, a manifestação das diferenças e das semelhanças identitárias.

Conforme afirma Otávio Ianni em *A metáfora da viagem*:

Toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo em que

demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza quanto universaliza. [...] No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades (1996:3).

Por conseguinte, a escrita de viagem sanciona o conhecimento de elementos que estruturam a formação da imagem do Outro. Se uma cultura se define também por oposição a outras, a representação do outro é inerente a toda cultura. Desse modo a apreensão de novas culturas e espaços inclui a tentativa de compreensão e racionalização do outro segundo os padrões do viajante. Para o que a escrita se torne o suporte tanto para a fixação quanto para a catalogação e a divulgação do outro e desse mundo novo viajado e experienciado pelos viajantes, faz-se necessário que a descrição seja feita comparativamente.

As grandes navegações e seus consequentes relatos é que darão visibilidade a relação eu/outro no Ocidente, pois é, nesse momento de consolidação de estados europeus, que se marcam, pela diferença, as identidades do indivíduo. Ligadas à expansão do capitalismo, as viagens dos descobrimentos demandam novas formas de contato, marcadas, em geral, pela violência dominadora e pela gana exploratória. No artigo *Por que e para que viaja o europeu?*, Silviano Santiago, aponta, citando Camões, a finalidade expansionista e colonizadora dos europeus que aportaram na América.

Camões já nos dizia que se o europeu viajava era para propagar a Fé e o Império, no que tinha muita razão. Mas, em lugar de apresentar os lusos como responsáveis pela colonização de outras gentes, dava a responsabilidade da tarefa aos deuses pagãos. [...] De qualquer forma, a resposta camoniana tem pelo menos uma grande vantagem: não enfatiza o aspecto gratuito da viagem, o da curiosidade pura e simples pelo que lhe é diferente, pelo Outro (SANTIAGO, 1989:190).

Assim, impõe-se à colônia o coercitivo modelo de estado-nacional europeu que objetivava ordenar o “caos da incivilidade”, uma vez que se

entendia a “incivilidade” enquanto (des)valor constitutivo da diferença em relação ao padrão europeu, devendo-se, nesse sentido, domesticá-lo. Santiago acrescenta que a “colonização pela fé e pelo império é a negação do valor do Outro [...] tripla negação dos valores do Outro.” Trata-se da negação da condição de homem livre do Outro não-europeu, do seu sistema religioso e de sua identidade linguística (1989:192-3).

Por outro lado, o contato com a colônia, ao mesmo tempo em que impunha um paradigma dito civilizado, faz surgir “tensões na ordem eurocêntrica”, assim “o contato com o outro, reiterava o caráter nacional distintivo.”, segundo Benjamin Abdala Junior (1999:22). Esse esforço de imposição do padrão europeu possibilita, em suas fissuras, a articulação do diferente. E essa diferença propiciava, além do conhecimento do outro, a reafirmação do si próprio (ABDALA JR., 1999:22).

Isso considerado, em se tratando da escrita de viagem, não é possível esquivar-se das questões de identidade e alteridade. E em nosso *corpus* não se podem escamotear tais questões, visto que, além da presença de um certo olhar estrangeiro, portanto carregado de alteridade, tem-se ainda uma afetividade e uma subjetividade que se encontram na origem dos deslocamentos das viagens. Contudo, é de se considerar que estas só obtiveram consistência enquanto tal, graças ao fato de terem sido representadas sob a forma de relatos, os quais, por sua vez, exprimem as posições políticas, as preocupações existenciais e estéticas, as emoções, os questionamentos resultantes da interação entre as viagem empírica e sua posterior enunciação. Dessa forma, mais que uma condição empírica, o deslocamento contribui para a formação dos sujeitos que, não sendo viajantes comuns, ultrapassam certas classificações, pois sua perspectiva ultrapassa a que faz dos lugares algo como o lugar comum via de regra apreendido pelo turista convencional, sobretudo os que se deixam cegamente guiar pelas agências de turismo.

1.4 Corpus e temas

1.4.1 De *Viagem a Portugal*

Levando em conta as observações de Cristóvão sobre a literatura de viagens, diríamos que ela é restritiva no que se refere ao formato e limitada a um período da produção literária. Entretanto contrariando essa determinação, a literatura de viagens continuou muito produtiva no século XX, o que se verifica pela profusão dos livros de viagens. Isso se dá sobretudo porque tais escritos estão direcionados para diferentes abordagens das problemáticas de um mundo em constante mudança. Assim, ao invés de ruptura radical com os modelos do passado, ocorre uma apropriação e inovação das tradicionais escritas de viagens. Apesar de ter se decretado na atualidade o fim da viagem, os relatos de viagem têm mostrado que se procurou e se procura desenvolver uma relação diferente com os lugares de homogeneização do turismo e com a própria escrita.

Maria Alzira Seixo, como vimos, considera que tais escritas são tão múltiplas e variáveis quanto as sensibilidades históricas, culturais e estilísticas. E, por isso, inúmeros são os recortes que podem ser feitos e que literatura de viagem será mais produtiva se considerada como um operador cognitivo. Ao fazer o nosso, escolhemos dois relatos de viagem por terras portuguesas, por sua história e sua cultura: *Viagem a Portugal*, de José Saramago e *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes.

À primeira vista, esses dois relatos apresentam em comum apenas o destino da viagem: Portugal. Trata-se, como já observado, de obras de um autor português reconhecido, principalmente como ficcionista e, respectivamente, de um escritor brasileiro, ambos do século XX. Ainda que se possam reconhecer diferenças entre as duas narrativas de viagem, seja na escrita ou na poética, é possível reconhecer semelhanças sobretudo na multiplicidade de formas por eles privilegiadas dentro da

poética dos relatos de viagem. Em ambos, podem ainda ser observados os temas contemporâneos da alteridade, da experiência e da diferença, conceitos concernentes ao gênero em questão que foram por eles intensamente explorados.

Ainda que tenhamos recorrido sobre a conceituação de literatura de viagens desenvolvida por Fernando Cristóvão, o qual circunscreve a literatura de viagens aos textos produzidos entre os séculos XV e XIX, focalizaremos ademais obras produzidas no século XX, o que nos permitirá observar aproximações e distensões em relação aos possíveis paradigmas do gênero, inclusive a reflexão sobre o caráter discursivo da matéria relatada.

Viagem a Portugal certamente não dá continuidade à literatura de viagens segundo os moldes do século XV, tampouco ao aspecto geográfico e nem mesmo a seu caráter referencial. Entretanto, talvez mais por afinidade com Garrett, Saramago filia-se claramente ao modelo deste seu predecessor. Ademais, o contexto da literatura de viagens portuguesas não pode ser preterido quando se quer tratar da questão. Isso porque no âmbito da literatura de Portugal, a temática da viagem é paradigmática. Seja como realização empírica, seja como discurso, a viagem condiciona, em certa medida, a cultura portuguesa. Assim, é natural que os textos referentes às viagens do descobrimento sejam o grande intertexto da literatura de viagens contemporânea. Ainda hoje, ao abordarem a literatura de viagens, de certa forma, os escritores portugueses ou em língua portuguesa, tendem a se reportar a *Os Lusíadas*, às *Peregrinações* de Fernão Mendes Pinto, à *História Trágico-Marítima*, para citar apenas três exemplos. José Saramago e Murilo Mendes não fogem a essa vertente, mas formam com Almeida Garrett um grande intertexto.

Do século XVI ao XVIII, proliferam os relatos sob a forma de roteiros, diários de bordo e cartas, cuja escrita “começa por ser de ordem pragmática, e ainda hoje é predominantemente considerada de teor

essencialmente documental (SEIXO: 1998: 8-12)". Daí em diante, esse tipo de texto foi se alterando, como é o caso de textos de viajantes integrantes de expedições científicas ou culturais ou os relatos de viajantes iluministas na classificação de Oliveira.²

Se frequentemente o relato de viagem na literatura lusitana caminha em direção à construção de uma concepção de nação, isso também ocorre nas construções discursivas das colônias que necessitavam demarcar sua cultura e seu território tanto política como simbolicamente. No Brasil, com o advento da Independência, essa necessidade fica mais patente. A literatura do Romantismo, principalmente a sua vertente indianista, ufanista se alinha ao programa de construção simbólica da nação. Nesse contexto, como afirmam Paes e Moisés, há uma "febre deambulatória própria do movimento" (1967:261), o que redundava em textos em que figuram os deslocamentos espaciais, temporais ou culturais como é o caso das viagens de Gonçalves Dias ao norte do Brasil e a viagens imaginárias de Joaquim Manuel de Macedo pela Rua do Ouvidor (DIAS, 2002; MACEDO, s/d).

A despeito desses exemplos, Flora Süssekind, em *O Brasil não é longe daqui*, ao abordar os relatos de viagem, assinala ainda a escassez da produção desse tipo de texto pelos escritores brasileiros. Süssekind acrescenta que o relato de viagem "enquanto gênero particular seria praticado com mais intensidade por aqui durante a segunda metade do século XIX (2000:74) e a partir do estabelecimento de limites mais definidos entre a escrita literária e os "diários e narrativas 'científicos' ou de simples registro de expedições" (2000:74). Com o aumento da

² Oliveira estabelece uma tipologia do viajante, a saber: o peregrino medieval seria aquele que tem um direcionamento místico em busca dos valores transcendentais. O viajante iluminista, que viaja por lugares insólitos com uma visão do mundo. O viajante romântico, seduzido pelo exotismo e movido pelo desejo de evasão, privilegia a emoção e opera "uma transformação na linguagem narrativa." (p.45) O andarilho, detentor de um amplo conhecimento do mundo, pretende tudo "fotografar" para garantir a verdade e a racionalidade do relato. O viajante erudito que viaja a fim de comprovar *in loco* as leituras acumuladas. (1995: 43-47).

produção de relatos de viagem, pode-se observar a relevância que a viagem teve na prosa de ficção brasileira.

No século XIX português, a estética romântica, promove uma transformação de perspectiva no âmbito social e psicológico do viajante, conforme salientam Machado e Pageaux, e a reboque vem a mudança discursiva:

A estética romântica e pós-romântica impõe novos interesses e, simultaneamente, leva à fragmentação da linguagem narrativa. É então que a confissão, a emoção, elemento fugidio ou apresentado como tal constituem regra de ouro do viajante-escritor. Os grandes modelos europeus de viajantes – Chateaubriand, Goethe, Henrich Heine ou Victor Hugo – impõem um novo tipo de narrativa de viagem: uma forma simultaneamente mais livre, mais directa, mais próxima da confissão, ainda que o espírito crítico e até a hostilidade não deixem de estar presentes, bem como por vezes o testemunho histórico ou político (2001:38).

Goethe, citado por Machado e Pageaux, realizou o que se costumava chamar à época de *grand tour*, ou seja, uma viagem empreendida pelos jovens da aristocracia, através da Europa, com finalidades educativas. Tratava-se, em suma, de uma viagem de formação. Goethe, por sua vez, não só realizou, como também lançou novas bases para os escritos de viagem. Com o aumento do número de “praticantes” do *grand tour*, tem-se a popularização gradativa da viagem que também é consequência dos avanços nas áreas de transporte, de meios de hospedagem e serviços. É nessa popularização que se encontram as bases para o turismo como o entendemos hoje. O turismo cultural ou o de lazer são algumas das principais motivações das viagens na atualidade. A difusão do turismo chegou a um ponto tal de expansão que se forjou a figura do antiturista, ou seja, aquele que se desvia das paisagens consagradas nos guias e pacotes turísticos em busca de uma experiência mais profunda com as localidades e pessoas que visita. A figura do antiturista propagou-se em relatos de viagem da segunda metade do século XX, principalmente entre os intelectuais. Entre os intelectuais podemos citar Érico Veríssimo, Bruce

Catwin, Ernest Hemingway e, obviamente, José Saramago e Murilo Mendes.

No contexto do Romantismo português e mais especificamente da literatura de viagens, não poderíamos deixar de mencionar Almeida Garrett e seu relato de viagem – *Viagens na minha terra* – que se configura como um marco literário da produção garrettiana e da literatura portuguesa. Publicado em volume, em 1846, esta obra é o ponto de partida da moderna prosa literária portuguesa. Isso se deve à mistura de estilos, ao amálgama linguagens e à análise da situação política e social do país, dentre outros aspectos. Tão importante é essa obra no contexto da literatura portuguesa que, mais de um século depois, Saramago se considera tributário dela. A obra garrettiana também é marco de uma outra forma de escrever as viagens e, em razão disso, não só Saramago, como também outros escritores em língua portuguesa, são tributários da viagem de Garrett.

No que se refere ao contexto brasileiro, podemos observar que, já em finais do século XIX, há uma considerável intensificação das viagens e da escrita dos relatos. Nessa virada de século muitos brasileiros letrados realizam uma espécie de *grand tour*, eles “fazem a Europa”, isto é, viajam ao velho continente com a finalidade de estudar ou realizar um turismo cultural. Esse tipo de viagem era o coroamento de uma educação nos moldes europeus. Por um lado, o *tour* pela Europa, especialmente a França, reafirma a condição privilegiada desses viajantes num país periférico, mas, por outro, denota um desejo de se educar, isto é, de absorver uma cultura modelar.³ A título de exemplo, podemos citar Joaquim Nabuco (*Minha Formação*), Nestor Vitor (*Paris*), Alcântara Machado (*Pathé Baby*).

³ O estudo de Thaís Pimentel, *De viajantes e de narrativas: viajantes brasileiros no além-mar (1913-1957)* aborda as viagens de intelectuais brasileiros à Europa nesse período. E segundo ela, os relatos resultantes dessas viagens ajudam a construir uma imagem do Velho Mundo para os brasileiros. Esses intelectuais “desejam marcar sua presença no cenário de uma cultura onde poucos detêm esse privilégio” (1998:44).

Os modernistas brasileiros dos anos de 1920 fazem programaticamente um percurso inverso, indo paradoxalmente ao encontro da cultura brasileira. É o que ocorre, por exemplo, com a viagem dos modernistas às cidades históricas mineiras acompanhando o artista franco-suíço Blaise Cendrars, ou com Mário de Andrade pelo Norte do país. Há ainda viagem dos modernistas pela história e/ou textos do passado colonial, quase sempre numa postura desconstrutora como é o caso de *Macunaíma* de Mário de Andrade ou de *História do Brasil* de Murilo Mendes.

A partir daí, os relatos de viagens empreendidas por intelectuais, pelo Brasil ou pelo exterior, vão pontuando o contexto da literatura brasileira, como se observa nas obras de Graciliano Ramos (*Viagem*, 1954), Érico Veríssimo (*A volta do gato preto*, 1946 - *México*, 1957), Cecília Meireles (*Viagem*, 1939), Manuel Bandeira (*Guia de Ouro Preto*, 1938), João Ubaldo Ribeiro (*Um brasileiro em Berlim*, 1995), dentre outros.

Ao comentar a questão do trânsito velho mundo – novo mundo e vice-versa, Silviano Santiago, em seu artigo *Porque e para que viaja o europeu?*, acaba por nos apresentar a postura do intelectual do novo mundo em relação à Europa e conseqüentemente motivações para seu deslocamento ao velho mundo:

Os intelectuais do Novo Mundo (*noblesse oblige!*) sempre tiveram a coragem de enxergar o que existe de europeu neles. Mencken dizia que a cultura norte-americana era um ventozinho frio que soprava da Europa. Oswald de Andrade não teve outra intenção ao manifestar a sua teoria antropófaga. Henry James e T. S. Eliot (e mesmo o nosso Murilo Mendes) resolveram assumir na totalidade a parte de europeu que lhes tocava e se mandaram para a Europa. Não deve haver espíritos mais universalistas e menos “provincianos” do que estes três. [...] Já não estaríamos começando a responder a uma outra pergunta? Por que e para que viaja o habitante do Novo Mundo (1989:203).

Poderíamos perguntar na mesma trilha de Santiago: por que e para que viaja alguém por seu próprio território? Em se tratando de José Saramago, poderíamos responder, em termos pragmáticos, que o autor

aceitou ao convite de um editor para viajar e, posteriormente, confeccionar um livro. Naquele momento, anos de 1970, Saramago se encontrava em dificuldades financeiras, fato que contribuiu para a aceitação do convite. Porém, essa pergunta tem várias outras respostas que são encontradas no relato em si. Em *Viagem por "terras (algumas) nunca dantes navegadas/caminhadas* (CASANOVA, 2000:363) lemos que José Saramago, em *Viagem a Portugal*, empreende uma viagem ao interior geográfico, histórico e cultural de seu país, numa empreitada de cunho afetivo, pontuada por uma visão crítica e irônica em relação à sua terra natal. *Viagem a Portugal* constitui o registro dessa viagem empreendida em 1979 e patrocinada pelo Círculo de Leitores de Lisboa com o intuito de celebrar o décimo aniversário da entidade.

A temática da viagem não é tratada apenas nessa obra do escritor nascido em Azinhaga em 1922, ele mesmo um homem de muitas andanças. Cedo sua família muda-se para Lisboa, mas Saramago retornaria inúmeras vezes à terra natal. Na capital fez seus estudos e logo ingressaria no mercado de trabalho como serralheiro mecânico, tendo exercido depois diversas outras profissões: desenhador, funcionário da saúde e da previdência social, tradutor, editor, jornalista.

A carreira literária de Saramago inicia-se em 1947 com a publicação do romance *Terra do Pecado*. Entre este e o segundo livro, agora de poesia – *Os Poemas Possíveis* – decorreram 19 anos. Num

longo processo de desenvolvimento da capacidade ideológica e, agora, também literária, que o transformará num dos expoentes máximos da cultura e da história literária portuguesas (ARNAUT, s/d: 1).

A efetiva consciência política de Saramago despontará com mais força em *Levantado do Chão* de 1980, romance em que se narra o processo de constituição de uma consciência política pelos camponeses do Alentejo, região para a qual o escritor parte a fim de se dedicar à escrita e acompanhar o desenvolvimento da reforma agrária. Aí, ele vive por algum

tempo na Unidade Colectiva de Produção Boa Esperança, na vila do Lavre, perto de Montemor-o-Novo.

Em *Deste Mundo e do Outro*, livro de crônica de 1971, Saramago já apresenta, através da viagem, o tema do deslocamento espacial, temporal e simbólico. Em *A Bagagem do Viajante* (1973), também se apresenta a viagem, seja ela referencial ou alegórica e, segundo o próprio autor, realizada no sentido de

entender aquele que sou, há que ir às crônicas. As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo está nas crônicas (REIS, 1998:42).

Há que se observar que uma das classificações apresentadas para *Viagem a Portugal* é justamente a de crônica, gênero híbrido, não rigorosamente literário, que oscila entre o registro do circunstancial e a reflexão.

Após a “viagem” de *Levantado do Chão*, vem a público em 1981, *Viagem a Portugal*. A temática da viagem seria retomada ficcionalmente em *Jangada de Pedra* (1986), obra em que se relata uma insólita viagem sobre uma “jangada” – a própria península ibérica que se destaca do resto do continente europeu e vai vagando mar afora. Alegoria de várias questões do povo e história portugueses que, de alguma forma, também já estão presentes em *Viagem a Portugal*.

Em 2008, vem a público *A viagem do elefante* que é a narrativa da viagem de um elefante chamado Salomão, que no século XVI foi de Lisboa a Viena, como presente de Dom João III, rei de Portugal e Algarve, ao arquiduque austríaco Maximiliano II. Esse é o ponto de partida para se criar uma ficção em que aparecem personagens reais de sangue azul, chefes de exército e padres que querem exorcizar Salomão ou lhe pedir um milagre.

Na viagem factualmente realizada por Portugal, José Saramago foi acompanhado pelo fotógrafo Maurício Abreu. A primeira edição (Editorial Caminho) é ricamente ilustrada com belíssimas fotografias que registram monumentos, obras de arte, elementos naturais, cidades entre outros. Há ainda informações sobre pontos turísticos importantes e mapas em anexo. O livro está dividido em seis partes que recebem títulos referentes às regiões visitadas e nessas partes encontram-se crônicas sobre cidades, vilarejos, personagens históricos ou desconhecidos, pequenos e grandes monumentos, obras de arte, culinária, atividades do cotidiano português.

O professor João Lupi, em artigo para o jornal *A Notícia*, faz as seguintes observações sobre a importância do livro no conjunto da obra de Saramago:

Comentou o autor, na homenagem que lhe fizeram no dia 15 de dezembro do ano passado: "Este livro teve uma importância decisiva no meu trabalho. Era daquilo que eu precisava. Desfrutar *in loco* o meu país. Viajar dentro dele. Mudei a minha vida e o modo de olhar a literatura." E como ele mesmo explica, foi a partir daí que se lançou como escritor de sucesso: "Até então o meu nome era conhecido só dos amigos e pouco mais". O livro é "Viagem a Portugal" e se, nas palavras do próprio Saramago, foi decisivo porque o revelou aos leitores portugueses, e depois ao mundo inteiro, e porque revelou Portugal ao escritor, certamente o podemos ler como uma obra fundamental no conjunto de todo o seu trabalho (LUPI, 1999:s/p).

A obra, nas próprias palavras do autor, ganha relevo porque, ao (re)conhecer o país, no que tange à arte, história, costumes, falares do povo, permite num primeiro momento "estocar" informações para outras obras, depois na feitura mesmo da obra, transitar por formas diversas de escrita, o que gerou a impossibilidade de uma rígida classificação da obra e aí já se prefiguram algumas estratégias que irão se acentuar em obras posteriores. E em termos editoriais, uma espécie de alavancada.

O viajante percorre o país de Norte a Sul, num território já conhecido, circunscrito culturalmente, porém o observa com um olhar interessado, crítico, arguto, diferenciado em razão de sua perspectiva diferencial, sua bagagem de viajante. As andanças do viajante, segundo Maria Graciete Besse, transcorrem "segundo um ritmo escandido pela alternância das estações, os movimentos cíclicos do sol, a importância da chuva ou da neblina, os jogos de sombra e luz. (2004:49) "⁴. Dessa forma, o relato saramaguiano é embalado por uma sensibilidade que vai além de olhar de turista, mas de alguém que viaja por seu país para reconhecê-lo ao sabor de suas afetividades, de um clima marcado tanto pelo sentido meteorológico, quanto pelo simbólico.

Um outro aspecto interessante é que a obra, em certa medida, rejeita aqueles paradigmas do gênero (ou subgênero) literatura de viagens elencados por alguns críticos. A intenção não é efetuar um registro minucioso de locais visitados ou detalhes observados. Mesmo abrangendo elementos estereotipados de relatos convencionais de viagem, é patente o propósito de ir além da descrição, da catalogação, além de rejeitar o formato de guia de viagens. Na introdução da obra, Saramago adverte que o livro não é "um guia às ordens, ou roteiro que leva pela mão, ou catálogo geral" ou funcione como "agência de viagem ou balcão de turismo" (VP: 13).⁵

Quando escreve, na abertura de *Viagem a Portugal*, que o livro é:

A história de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objetividades (VP, 1981:13).

⁴ "selon un rythme scandé par l'alternance des saisons, les mouvements cycliques du soleil, l'importance de la pluie ou du brouillard, les jeux de l'ombre et de la lumière" (2004:49).

⁵ Deste ponto em diante as obras enfocadas nesse estudo serão referenciadas pelas abreviaturas VP (*Viagem a Portugal*) e JV (*Janelas Verdes*) e os números de páginas entre parênteses.

José Saramago sintetiza, na articulação de caminho e caminhante, um dos sentidos primordiais da viagem: o encontro do homem consigo mesmo.

Entendida assim, a viagem torna-se busca identitária. Enquanto conhece seu país, o autor viaja, como diz, "por dentro de si mesmo". A cartografia que desenha não é apenas geográfica, mas crítica, irônica, questionadora, afetiva. É com emoções diversas que são percorridos atalhos e veredas, descobertas aldeias e povoados muito pequenos e esquecidos, postos à luz objetos e pessoas que, na falta de um olhar iluminador, permaneceriam na sombra. Todos eles ganham agora visibilidade e relevo em função dos atributos (positivos ou negativos) que o viajante examina a partir de seu relato.

1.4.2 Viajando a partir das *Janelas Verdes*

A outra obra a ser abordada neste trabalho, o livro *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes, foi concluída em 1970 e publicada parcialmente em 1989, numa edição que incluía desenhos feitos pela pintora Maria Helena Vieira da Silva e com tiragem de apenas 200 exemplares. Somente em 1994 saiu o texto integral, quando Luciana Stegagno Picchio organizou uma edição completa da obra do poeta, incluindo, além do trabalho já publicado, outros inéditos.

Janelas Verdes está entre as últimas obras escritas por Murilo Mendes e é mais um entre seus vários escritos, em poesia e/ou prosa, sobre a temática da viagem, uma constante não só na obra, como na própria biografia do autor. Nascido em Juiz de Fora (MG), cedo, o menino Murilo revelou seu fascínio pela viagem ao colar mapas e fotografias em grandes cadernos como revela em *A Idade do Serrote*, obra de cunho autobiográfico. A atividade viajeira do adulto pode ser confirmada em alguns títulos de suas obras. Na poesia temos: *Contemplação de Ouro*

Preto (1954), obra que revela a cidade histórica mineira e na qual se destaca, entre as belezas da cidade barroca, a arte sacra. *Siciliana* (1959) retrata a viagem do poeta pela paisagem seca, áspera e carregada de história da ilha italiana. *Tempo Espanhol* (1959) é dedicada à Espanha, a seus grandes pintores como Goya e Velasquez, à sua literatura, seus monumentos dentre outros aspectos do país ibérico.

Na prosa, porém prosa entranhada de poesia, o autor publica *Carta Geográfica* (1965-1967), que relata várias viagens pela Europa, a começar pela Grécia – geográfica e histórica –, passando pela Holanda, França, Inglaterra e ainda uma por Nova York. *Espaço Espanhol* (1966-1969) também é dedicado à Espanha. E segundo o próprio Murilo Mendes *Tempo Espanhol* é dedicado aos sons da Espanha, enquanto *Espaço Espanhol* trata das pedras do país. (MENDES, 1994:1698). Por fim, registramos *Janelas Verdes* (1970), obra dedicada a Portugal.

Além desses livros, há textos em poesia e prosa disseminados em toda a obra do poeta que tratam das viagens empíricas, imaginárias ou simbólicas. Isso porque Murilo Mendes, desde cedo, procura ultrapassar os limites geográficos e artísticos interioranos. As viagens factualmente realizadas pelo poeta são prenunciadas pela colagem de gravuras e pelo sonho do menino em “ir do Brasil à China a cavalo (MENDES, 1994: 896)”. Esse espírito viajante e cosmopolita se acentuará na fase adulta, principalmente no ano de 1957, quando Murilo se muda para a Itália, para atuar como professor de cultura brasileira na Universidade de Roma, passando, desde então, a empreender várias viagens pela Europa e também uma aos Estados Unidos.

Publicado postumamente, *Janelas Verdes*, não é, segundo o próprio autor, uma alusão ao famoso “Museu das Janelas Verdes”, mas “refere-se a espaços abertos; à liberdade: ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre” (MENDES, 1994: 1704). O livro está dividido em dois setores: no Setor 1, temos a descrição de cidades e lugares que

marcaram suas andanças sempre entrelaçados com referências literárias, históricas, lembranças do Brasil, com cotidiano mais banal, ou monumental. O Setor 2 apresenta os retratos de grandes vultos portugueses, na maioria artistas – escritores, principalmente – construindo-se assim um painel pessoal de um Portugal cartografado por um olhar atento, reflexivo e afetivo.

Mas essa organização, embora tenha uma feição de catálogo, não indica esse procedimento em sentido estrito. A organização dos setores, embora apresente uma organização em agrupamentos, não apresenta um padrão descritivo comum, em que apareça uma classificação sistematizada presidida por parâmetros preestabelecidos.

O trajeto feito pelo viajante é cunho afetivo-cultural, considerando-se que Portugal é um país com o qual Murilo Mendes manteve fortes laços afetivos, pois sua esposa Saudade e seu sogro e grande amigo Jaime Cortesão são portugueses, além de ser a pátria de vários de seus escritores favoritos. O poeta visita os lugares e as pessoas a partir de uma perspectiva memorialística, seja relacionando-os à Juiz de Fora de sua infância ou a um discurso construído por meio de leituras dos textos mais diversos e que, não raro, remetem à sua infância e adolescência. O que se observa, portanto, é que o percurso dessa viagem, tanto no Setor 1 quanto no Setor 2, transforma-se em escrito por meio de uma rede de leituras.

Nesses relatos a descrição de lugares físicos interessa menos que a busca pela cultura, pela literatura e, principalmente, pelas pessoas. Impressiona no livro a bagagem cultural muriliana, há uma profusão de citações literais, alusões a artistas, referências históricas, remissões a inúmeros textos, tudo isso amalgamado com o mais prosaico, com as reminiscências juizforanas.

Ambos os autores por nós abordados dotam-se, como viajantes privilegiados, de um olhar crítico, um “olho armado”, porque refletem sobre o que veem/leem, colocando o visto/lido numa rede de relações. Esse olhar perscrutador dos viajantes é o que os diferencia do turista “standard”, aquele que não busca na viagem uma mudança de perspectiva, mas que, quase sempre, procura confirmar a imagem do cartão-postal, embalado pelos dispositivos midiáticos e da indústria do turismo. Mesmo quando “passam” pelo cartão-postal, os autores o fazem criticamente, subvertendo aquele “carneirismo” denunciado por Murilo Mendes. Dessa forma, os textos que constituem nosso objeto de estudo acabam por tratar não só de lugares, pessoas, cultura, como também da perspectiva subjetiva e intersubjetiva do sujeito do conhecimento e seus processos de criação.

1.5 Percurso do trabalho

O estudo dos relatos de viagem pode seguir vários caminhos, entre eles: a viagem (o deslocamento físico, as peripécias, impressões dos viajantes), a escrita (a retomada das experiências do viajante, o distanciamento crítico, a elaboração simbólica da viagem sob a forma de narrativa). As obras aqui discutidas descrevem viagens em que o ponto de partida e o de chegada não constituem, necessariamente, o foco. Ou seja, o principal objetivo não é refletir sobre a aventura da viagem, mas mostrar como os viajantes descrevem sua trajetória por Portugal.

Dentro desse contexto, ao analisar a narrativa de viagem muitos são os aspectos a serem considerados, dentre eles, os aspectos espaciais. O termo “espaço” também pode ser visto de variadas perspectivas, dentre as quais a geográfica, a política, a econômica, a cultural de acordo com a percepção que cada um e cada ramo de conhecimento produz. Segundo Milena Valva:

A questão do espaço foi sempre um tema para reflexão. Desde os filósofos gregos, pode-se constatar essa preocupação, destacando-se a teoria do “topos” desenvolvida por Aristóteles [...]. Ou, ainda, as teorias com base na geometria desenvolvida por Euclides. [...] Foram os sociólogos que desenvolveram a idéia de um espaço humano, trazendo para a discussão a questão da experiência que o homem estabelece com o meio que o rodeia, criando assim, a teoria da percepção do espaço (2001:57).

Se o espaço é um tema antigo, a paisagem, vista como conjunto de elementos da natureza, é uma “invenção” recente na história da humanidade. Ao traçar a trajetória do conceito de paisagem, SCHIER informa que é a partir do Renascimento (séc. XV) que o homem começa a distanciar-se da natureza. E, através da técnica, começa a vê-la como algo que pode ser apropriado e transformado (SCHIER, 2003: 81). Assim, a paisagem passa a fazer parte de um contexto discursivo tanto das artes como das ciências. De acordo com o autor, “o surgimento da representação da paisagem, no Ocidente, assinala também a emergência da paisagem como fenômeno social, percebido e operado pela sociedade” (SCHIER, 2003:81). Para Liz Abad Maximiano, a paisagem

pode ser entendida como o produto das interações entre elementos de origem natural e humana, em um determinado espaço. Estes elementos de paisagem organizam-se de maneira dinâmica, ao longo do tempo e do espaço. Resultam daí feições e condições também dinâmicas, diferenciadas ou repetidas, [...] Paisagem não é o mesmo que espaço geográfico, mas pode ser compreendida como uma manifestação deste. O espaço é o objeto de estudo da geografia, enquanto a paisagem poderia ser entendida como uma medida multidimensional de compreensão de um lugar (2004:90).

Como produto, a paisagem foi sendo apropriada por diversos grupos com intenções e interesses vários. Da pintura renascentista até os movimentos ecológicos da atualidade, a paisagem vem sendo apropriada, transformada segundo os ideais de cada indivíduo ou grupo. Assim os vínculos das pessoas com lugares, a interação entre o homem e o meio é que dão forma à paisagem. Os aspectos morfológicos como uma montanha ou um lago aí estão com as mesmas dimensões, cores, texturas para todos, porém a forma como cada indivíduo os apreende e arranja é que lhes confere sentidos diferenciados. Por essa razão, importa

conhecer as relações afetivas das pessoas e/ou grupos com as paisagens. Esta abordagem conceitual permite entender o espaço como construção da cultura de um grupo, sem, no entanto, deixar de considerar a relevância das experiências individuais, do olhar de cada pessoa.

As discussões da abordagem conceitual do termo paisagem, como se observa nas palavras dos geógrafos citados, permite entender o espaço como construção, como articulação entre sociedade, paisagem e configuração territorial, ao longo do tempo. Dessa forma, a paisagem é entendida não somente como uma cena, mas também como construção. Corrêa (apud Valva, 2001:63) mostra as várias dimensões que o termo paisagem pode assumir:

a paisagem tem uma dimensão morfológica, já que é um conjunto de formas criadas pela natureza e pela ação do homem; tem uma dimensão funcional, estabelecendo, assim, uma relação entre as suas diversas partes; uma dimensão histórica, sendo produto do homem ao longo do tempo; uma dimensão espacial, já que ocorre em determinada área da Terra, e tem também uma dimensão simbólica, pois tem significados, expressa valores, crenças, mitos e utopias.

Essas dimensões listadas indicam que, ao se considerar a paisagem, não se pode desvinculá-la das “relações associadas ao tempo e ao espaço” (VALVA, 2001:63). Assim, a paisagem carrega as marcas da ação, das relações humanas com o meio, do contexto histórico. Dessa forma, a mesma cena, seja ela a “natureza natural” ou a configuração urbana e até mesmo as pessoas que transitam ou habitam uma determinada porção territorial, pode ser vista de diferentes formas dependendo de inúmeras variáveis e interesses, desde os comerciais até os místicos. Em se tratando de relatos de viagem essas variantes vão depender da “equação pessoal” do viajante, do seu modo de olhar.

Partindo dessas considerações sobre espaço, território, paisagem e da relação entre os viajantes e os espaços que eles percorrem, buscamos compreender como se configura o olhar desses viajantes para as

paisagens “naturais” e/ou “culturais” visitadas. E ainda como a construção discursiva daí resultante procura dar conta do contato e da experiência com aquilo que constitui, de algum modo, uma diferença. Essa construção discursiva revela um sujeito que se encontra entre conhecer e se conhecer, e que deixa as suas marcas inscritas no tecido textual.

Para desenvolver esse trabalho, buscamos, como aporte teórico, pesquisadores que se dedicam ao estudo da literatura de viagem como os Fernando Cristóvão, Maria Alzira Seixo, Silviano Santiago, Silvana Maria Pessoa de Oliveira dentre outros. Os estudos desses autores nos permitirão compreender em que medida as obras que constituem o *corpus* tematizam a viagem e como seus relatos podem ser incluídos na poética de viagens do século XX.

Ainda recorreremos a estudiosos que se dedicaram a questões referentes à constituição do espaço e da paisagem como Gaston Bachelard, Simom Schama já que a forma como José Saramago e Murilo Mendes apreendem e reconfiguram, em seus relatos, o espaço e a paisagem são também foco de nosso estudo. Também serão utilizados como subsídio estudos relativos às questões do Outro, da Alteridade, da diferença – questões indissociáveis do relato de viagem, como as que são abordadas por Stuart Hall.

Entre as inúmeras variantes possíveis no estudo do relato de viagem, nosso estudo se limitará a abordar a configuração da viagem, bem como questões concernentes à alteridade e à configuração da paisagem no aspecto que extrapola o seu senso-comum. Dessa forma, no Capítulo I, tratamos das viagens de Murilo Mendes e de José Saramago e de como esses autores tematizam a viagem e seus relatos e de que forma suas estratégias narrativas se inserem dentro de uma poética de viagens do século XX.

No Capítulo II, procuramos compreender as relações entre viagem, viajantes e o tecido textual nas obras abordadas. Dessa forma, serão enfocadas a configuração da escrita, a questão do olhar, da identidade e da alteridade, aproximações e distensões. No capítulo III, será abordada a questão da vivência do espaço, ou seja, como os autores percebem a paisagem, o espaço e as dimensões morfológicas, funcionais, históricas e simbólicas e de que forma elas são reconfiguradas na escrita.

As leituras de *Viagem a Portugal* e *Janelas Verdes* evidenciam trânsitos geográficos, culturais, históricos identitários e literários. Os deslocamentos referenciais relatados, bem como os imaginários e simbólicos dos autores possibilitam refletir sobre o encaminhamento de questões de identidade e discursividade trabalhadas a partir da viagem e seus deslocamentos.

CAPÍTULO 1

VIAGENS E VIAJANTES

É a manhã no copo:

Tempo de decifrar o mapa

Murilo Mendes

2.1 - Ainda é possível viajar

Que significa, hoje, viajar? De que lugar e como se relata a viagem? Essas e outras questões emergem quando se pensa numa poética de viagens do século XX com a qual podem ser relacionados relatos de viagem de José Saramago e Murilo Mendes. Num mundo em que já não há muitas novidades a explorar, pois quase todos os roteiros possíveis já foram traçados e no qual se cataloga e se esmiúça tudo, nada parece escapar a uma visão classificatória e transparente. Nesse sentido, a narrativa de viagem parece tender ao esvaziamento e, conseqüentemente, a perder seu apelo original de dar a conhecer lugares, gentes e costumes diferentes e exóticos. Nesse contexto em que viajar já não parece mais tão fascinante e desafiador, relatos de viagem ainda constituem paradoxalmente um filão bastante explorado e apreciado no século XX.

Tal constatação pode ser observada na profusão de títulos publicados. Modernell (2007) lembra que, nas primeiras décadas do século XX, vários artistas e escritores realizam a versão atualizada do *grand tour* empreendido por Goethe, descrito abaixo:

Seu livro *Viagem à Itália (1786-1788)* (GOETHE, 1999, p. 247) registra um pensamento que ele teve perto de Nápoles: “Pareço a mim mesmo uma pessoa totalmente diferente. Ontem pensei comigo: ‘Ou você era louco antes ou tornou-se agora’. Trata-se aqui da experiência cultural-existencial que a filosofia alemã designou pela expressão *Bildung*. Para tornar-se aquilo que é, o viajante experimenta o que não é. No final do processo, o prêmio será reencontrar a si mesmo uma oitava acima (2007:106).

Segundo Modernell, essa “experiência cultural-existencial “conduz ao (re)encontro de si mesmo uma oitava acima” (2007:106). O viajante, ao se por em viagem, se encontra em um estado psicológico diferenciado e, ao retornar, já não mais o mesmo, pois que transformado pelo embate de

sua vivência com outras culturas e experiências não cotidianas. Isso talvez explique o fascínio que a viagem ainda exerce.

No texto de Modernell, encontramos uma listagem, não muito extensa, mas bem elucidativa da vitalidade do relato de viagem. O rol inclui desde relatos da primeira década do século XX até outros mais recentes do início do século XXI. Entre os autores e os relatos resultantes dessas viagens, recortamos os que nos parecem mais emblemáticos. Eis o recorte: Le Corbusier (1911, *A viagem do Oriente*); Hemingway (1921-1928, *Paris é uma festa*); Henry Miller (1939, *O colosso de Marússia*); Albert Camus (1949, *Diário de Viagem*); Elias Canetti (1954, *As vozes de Marrakech*); Ítalo Calvino (1959, *Diário Americano*); Osman Lins (1961, *Marinheiro de primeira viagem*); Bruce Chatwin (1970, *Na Patagônia*); Júlio Cortázar (1982, *Os astronautas da cosmopista*); Nick Tosches (2002, *A última casa de ópio*) (2007:107-8).

Vivendo num tempo e num espaço concretos, dialogando de diversas formas com a cultura e com o imaginário onde se acha inscrito, o autor de relatos de viagem representa uma cosmovisão que, de certa forma, traduz sua relação com o tempo e o espaço histórico; relação que envolve uma reação intelectual e emocional, subjetiva e intersubjetiva, perante temas, valores e soluções expressivas.

Assim, ao ler o relato de viagem, de imediato consideramos a sua contextualização, pois se trata de um discurso produzido numa determinada época e condicionado por um contexto. Nesse tipo de texto também interessam os aspectos sociais relativos aos viajantes, como também os locais visitados, os objetivos da viagem. Porém esses condicionamentos podem produzir não somente textos, mas também discursos muito diversos. Como os relatos de viagem são escritos de alguém que olha de fora, pode-se equacionar qual seria a visão em relação à nação e à identidade que se podem reconhecer no relato de viagem. O que pretendemos nesse capítulo é justamente verificar como Murilo Mendes e José Saramago tematizam a viagem em seus

respectivos relatos e quais são as especificidades que podem ser demarcadas em seus textos.

Mesmo em relatos de viagens tidos como ficcionais, há uma percepção do real anterior à escrita. Essa percepção vai, de alguma forma, condicionar inicialmente o relato, pois neste podemos perceber de quais mecanismos o autor se valeu para relatar sua viagem real ou imaginária. Antes de qualquer outro aspecto, tal percepção vai determinar a rota que a ser escolhida e as razões dessa escolha. Contudo, além de questões práticas, das leituras, dos filmes, das lembranças, os dispositivos midiáticos vão influenciar as escolhas e até mesmo a escrita do posterior relato. É inegável que tais mecanismos têm relação com o contexto social. Trata-se de visões de mundo, aprendizados, categorizações, representações pessoais e coletivas, enfim soma-se às singularidades do indivíduo todo o cabedal de conhecimentos do sujeito da enunciação.

Assim, as narrativas produzidas pelos viajantes exprimem a maneira como os autores abordam o que experimentaram e observaram, enfim o modo como se apropriam da realidade que se lhes apresenta e como a representarão posteriormente. Por essa razão, tempo, espaço e a mirada subjetiva tornam-se fatores, senão determinantes, pelo menos importantes para se delinear uma poética de viagens.

Tomando o século XVI como ponto de partida, é possível perceber que a literatura de viagem evoluiu gradativamente, passando de um relato descritivo pretensamente “neutro” para o registro de experiências em que um eu se apresenta de forma explícita. Se antes o ponto de interesse era a descrição de um espaço exterior, com sua morfologia, seus habitantes; a partir do século XX, a narrativa de viagem firma-se como a escrita de uma vivência pessoal do viajante, o que resulta em uma poética de impressões subjetivas e intersubjetivas.

Essa transição é fruto, não somente da transformação da viagem empírica e sua posterior simbolização, como também das transformações

ocorridas entre os séculos XVI a XX, a exemplo do desenvolvimento cartográfico, as evoluções dos meios de transporte – cada vez mais eficientes e velozes. Além disso, ocorreram conquistas socioeconômicas que possibilitaram a intensificação do número de viajantes. E ainda, surgimento dos meios de comunicação de massa, que, além de informar o que se passa ao redor do mundo, conta com a presença de imagens que conferem visibilidade a lugares distantes e inacessíveis. Todas essas questões contribuíram para que a literatura de viagem se desenvolvesse enquanto enunciação da viagem, ou melhor, não se restringindo ao caráter pragmático que regia a escrita dos relatos de viagem.

Já não é mais tão necessário utilizar a narrativa de viagem para informar sobre lugares distantes e inacessíveis, pois as tecnologias atuais já o fazem, contudo a instantaneidade das imagens produzidas por tais tecnologias, bem como a rapidez de sua divulgação fazem com que o público fique saturado. Assim sendo, torna-se difícil, senão impossível, perceber que essas imagens são construções e têm, necessariamente, ligação com a memória.

A percepção, o desejo, a mundivivência e a memória de quem captura as imagens vão reger a composição do posterior relato. Em *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes, a presença da memória se torna ainda mais patente que em *Viagem a Portugal*, de Saramago, visto que o poeta não nos fornece um roteiro de sua viagem, e a aparente desconexão de suas trajetórias em muito lembra um processo memorialístico desordenado, um passeio sem trajeto pré-definido paisagens, arquiteturas, artes, escritas, lugares eleitos aleatoriamente.

Embora distintas em seus papéis na construção da realidade, a memória e a representação estão interligadas. A representação como forma de apropriação, conhecimento e atribuição de sentido, a memória como forma de situar-se no tempo e no espaço. A memória recai de alguma forma sobre o real e a representação sempre recorre à memória. Então, na escrita muriliana, os atributos de um texto memorialístico estão

presentes de forma mais acentuada. Em *Viagem a Portugal*, de José Saramago, isso também acontece, ainda que de forma menos acentuada. Assim, tanto o texto muriliano quanto o saramaguiano não encobrem os elementos residuais que os atravessam, ou seja, não só ambos os escritores conferem materialidade a resíduos do passado, como também deixam entrever que semelhantes resíduos são oriundos de memórias de leituras.

Mesmo sendo considerado muitas vezes como uma realização menor no conjunto da obra de um autor, não se pode dizer que o relato de viagem é “gratuito”, uma vez que todo relato de viagem tem uma motivação de ordem psicológica e/ou social e que resultará como afirma Modernell, “em uma oitava acima” (2007:106). Na introdução desse trabalho, citamos excerto de artigo de João Lupi em que este reproduz as palavras de Saramago sobre a importância de *Viagem a Portugal* no conjunto de sua obra⁶. Se o próprio autor reconhece que o livro foi decisivo, pois a viagem empreendida revelou-lhe a própria terra natal transformando seu “modo de olhar a literatura”, podemos considerar o seu relato de viagem uma obra decisiva no conjunto de sua literatura. Então a motivação prática da obra, ou seja, escrever um relato de viagem sobre Portugal a fim de comemorar o décimo aniversário do Círculo de Leitores é apenas o impulso, o pontapé inicial. Afinal, motivações e repercussões da obra vão muito além disso. A propósito da motivação para a confecção da obra e visão do viajante do século vinte, Saramago declara a José Carlos Reis:

CR - Você publicou um livro em 1981, chamado *Viagem a Portugal*, que parece configurar ainda um outro gênero de escrita e mesmo um diálogo com Garrett. Por que é que Você escreve um livro sobre uma viagem a Portugal e não à China,

⁶ Lupi, artigo intitulado *Viagem ao interior de Saramago* diz o seguinte: Comentou o autor, na homenagem que lhe fizeram no dia 15 de dezembro do ano passado: "Este livro teve uma importância decisiva no meu trabalho. Era daquilo que eu precisava. Desfrutar in loco o meu país. Viajar dentro dele. Mudei a minha vida e o modo de olhar a literatura." E como ele mesmo explica, foi a partir daí que se lançou como escritor de sucesso: "Até então o meu nome era conhecido só dos amigos e pouco mais" (LUPI, 1999).

ou à África? Em que é que esse livro foi importante para si, se é que o foi?

JS - Esse livro foi mais uma encomenda, pelo Círculo de Leitores; ou melhor: esse livro não me foi pedido pelo Círculo de Leitores, o que me foi pedido pelo Círculo de Leitores foi um guia de viagem, alguma coisa que pudesse ser útil a uma pessoa que vai dar um passeio aí pelo país e que leva um livro com informação dos lugares, provavelmente também dos restaurantes e dos hotéis. Quando me fizeram esta proposta, disse que não fazia isso por duas razões: em primeiro lugar porque não saberia; em segundo lugar, porque estou muito consciente de que um trabalho desses só pode ser feito por uma equipa. Ora o Círculo de Leitores queria comemorar os seus dez anos de instalação em Portugal e assinalá-lo com um livro assim, com características mais particulares. Mas naquele momento ocorreu-me, sem grande esperança de que fosse aceite, apresentar-lhes uma contraproposta que era esta: «Se vocês quiserem, se estiverem interessados nisso, eu posso fazer uma viagem e depois conto». Eles ficaram um pouco desconcertados, não era o que tinham na cabeça, portanto precisaram de tempo para pensar; daí a dois ou três dias telefonaram-me a dizer que sim senhor, que estavam de acordo. Nessa altura, foi importante porque aquilo que me foi pago tirou-me dos embaraços económicos em que vivia (isto passava-se em 1979), desde que saíra do *Diário de Notícias*. Portanto, equilibrou-me as finanças; por outro lado, há um parentesco formal, embora não até às últimas consequências, entre o *Levantado do Chão* e a *Viagem a Portugal*.

CR - Era isso que eu gostava que Você aprofundasse um pouco: a relação entre esse livro e os romances, os de antes e os de depois.

JS - Embora na *Viagem a Portugal* não se repita o modelo narrativo do *Levantado do Chão*, há qualquer coisa nela que tem que ver com aquele romance. Portanto, a *Viagem a Portugal* é importante por essas duas razões, uma de ordem material e outra que tem que ver com outro aspecto: é que a *Viagem a Portugal* é provavelmente o último livro sobre um Portugal que já não existe, que estava a deixar de existir naquele momento. E é curioso como se pode fazer uma aproximação, outra aproximação, não só a estilística, entre o *Levantado do Chão* e a *Viagem a Portugal*: assim como o *Levantado do Chão* é, por assim dizer, o último romance do Neo-Realismo, fora já do tempo neo-realista, a *Viagem a Portugal* é também o livro que mostra a última imagem de qualquer coisa. Naquele momento era o país que tínhamos e que estava em transformação. O livro está a ser um êxito em Espanha, vendeu-se muito bem, saiu agora na Itália, portanto é um livro que parece que interessa muito às pessoas. Mas atenção: não se sirvam dele como de um guia actualizado, que não é; e não é por razões de tempo e também por força da transformação dos lugares e até da própria mentalidade das pessoas (1998: 86,87).

Saramago efetivamente vai para o sul de Portugal em 1975, quando perde o emprego no Diário de Notícias. Indo para o Alentejo, dedica-se à escrita enquanto acompanhava o processo de Reforma Agrária e vai conhecendo as condições miseráveis e opressivas dos camponeses de Alentejo. O romance *Levantado do chão* (lançado em 1980) tem origem nessa experiência. Em 1979, o escritor empreende a viagem que daria origem a *Viagem a Portugal*.

Nas palavras de Besse:

Levantado do Chão e Viagem a Portugal poderiam ser considerados antes de mais como dois textos em movimento, articulados em torno do tema da viagem, do recurso construtivo, constituindo o ponto de partida de uma carreira fulgurante que será coroada em 1998 com o Prémio Nobel da Literatura. Enquanto o romance se apresenta sobretudo como uma viagem ficcional no tempo, cobrindo os acontecimentos históricos do séc. XX em terra alentejana, o livro de viagens desenha um itinerário factual no espaço, percurso eminentemente geográfico que dura alguns meses e que Maria Alzira Seixo situa entre a crónica e a ficção (BESSE, 2003:29).

Tanto Saramago quanto Besse atentam para certo parentesco entre as duas obras. Ambas tematizam a viagem e nelas observa-se o diálogo com o passado artístico-cultural de Portugal, assim como o recurso da oralidade. As duas obras tratam de algo que está findando: o neo-realismo, no caso do romance, e um ciclo da nação portuguesa. Nesse sentido, a despeito das diferenças, importa salientar o entrelaçamento entre história e ficção; o aproveitamento da oralidade, um matiz irônico, além da recorrência à viagem enquanto aspectos que aproximam as duas obras.

Em *Viagem a Portugal*, o viajante, como já se afirmou, percorre seu país de ponta a ponta a fim de redescobri-lo sob a perspectiva do viajante. Essa proposta – o (re)conhecimento de Portugal – apresenta uma clara herança garrettiana, pois Almeida Garrett, num livro também fundamental

da literatura portuguesa – *Viagens na minha terra* – empreende uma viagem pelo interior do país. Para Saramago, Almeida Garrett é “uma referência fundamental”, reconhecendo “uma relação muito directa” entre o seu “trabalho de ficcionista” e o deste seu precursor (GUSMÃO, 1989: 98 *Apud* ALSINA, 2008:1). Na entrevista a José Carlos Reis indagado sobre “[rever-se] muito neste seu antepassado”, Saramago responde: “Sim, sim, sobretudo nas *Viagens*. Todos nós temos uma memória vivíssima desse seu livro” (*Apud* REIS, 1998: 127).

Viagem a Portugal é ainda uma homenagem explícita ao clássico garrettiano, seja pela intertextualidade presente no título, seja pela dedicatória: “em lembrança de Almeida Garrett, mestre de viajantes” (VP:5). Essa viagem, assim como a garrettiana, também possui uma “intenção didática”, a de dar a conhecer Portugal tanto ao intelectual quanto ao leitor acrítico, revelando, assim, o grande apreço dele (viajante) por um país que não está nos tradicionais guias turísticos, mas aquele cartografado por um viajante minucioso que deixa entrever o afeto, mas não sem ironia, pela terra visitada.

Já se observou que tanto *Viagem a Portugal* quanto *Viagens na minha terra* seguem o caminho pela nação portuguesa adentro, por suas terras, sua história, seu povo. Nesse percurso Portugal adentro, os viajantes (re)encontram o espaço físico, o povo, a história, a arte, em especial, a literatura. Em ambos os relatos o olhar para dentro do país vai carreando as memórias pessoais, reflexões, opiniões sobre o que se vislumbra e se compreende acerca da paisagem e da história, dentre tantas outras percepções.

Assim como em *Viagens na minha terra*, em *Viagem a Portugal* o relato não se limita ao que se presencia durante o deslocamento, abrangendo, ademais, o sentir, o ser visto, as visões objetivas e as subjetivas. Como afirma Almeida Garrett, o relato pretende apresentar assunto “mais largo”:

Foi sempre ambiciosa a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei de dar-lho. Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crônica (GARRETT, 2005:6).

O percurso histórico nos dois relatos pode ser atribuído ao fato de ambas as obras se contextualizarem em momentos de transformação política e social do país. E isso acaba por se refletir nelas. Na primeira metade do século XIX, Almeida Garrett vivenciou o contexto das lutas liberais. Quanto a Saramago, ele presenciou, na segunda metade do século XX, a transição para o regime democrático o que também desperta interesse pela História. Porém, tanto no relato garrettiano, quanto no saramaguiano, ao percorrerem os caminhos da história, os viajantes, não raro, se decepcionam com a história oficial e por isso não se limitam a ela, vão buscar outras fontes, vão registrar *in loco* os resquícios do passado no presente, as transformações por que o país passa.

A título de exemplo, quando o viajante garrettiano visita Santarém, o que ele encontra são monumentos destruídos, e vazias as sepulturas dos reis. Tais destruições e lacunas levam-no a constatar o descuido com a preservação do passado, de glórias já não mais existentes. Mas o presente, em *Viagens na minha terra*, também não é dos mais alentadores. E o que se diz de Santarém, pode-se metonimicamente estender-se a toda nação portuguesa. Ou seja, as glórias passadas estão sendo esquecidas e no presente a identidade lusa parece esfacelar-se. Em *Viagem a Portugal*, patenteia-se o sentimento de desapontamento frente não somente ao apagamento do passado, mas também da memória.

Entretanto o diálogo com o clássico de Garrett não se limita ao olhar entre melancólico e irônico sobre a nação portuguesa. José Saramago também “herda” do seu mestre viajante uma inclinação à digressão. Em *Viagens na minha terra*, o romance da Menina dos rouxinóis sobressai como elemento digressivo, pois através da narração da história dos protagonistas Carlos e Joaninha, tem-se a visão de um momento da história lusa, qual seja, o fracasso da implantação do projeto liberalista.

Mas não é esse o único recurso digressivo a que Almeida Garrett recorre. Em muitas ocasiões, posto ficar claro o apreço por Portugal, não se exclui um agudo senso crítico em análises de situações ou lugares visitados.

O apreço de Saramago por sua nação fica patente na entrevista a Diaz Tuesta, em que afirma: “Em primeiro lugar sou português, sem dúvida; mas logo sou ibérico. Só depois, e se me dá vontade, serei europeu” (199:s/p).⁷ Isso no entanto não significa um olhar condescendente com o país. É nessa condição de português, cioso de sua história e cultura e, em razão disso, profundamente crítico que Saramago visita o país.

Esse apreço por sua nação e também por outras desponta também nos relatos de viagem de Murilo Mendes escreveu. Os livros *Siciliana, Espaço Espanhol, Tempo Espanhol e Janelas Verdes* constituem relatos de viagens murilianas pela Europa. Há que se recordar que, a partir dos anos 50, o poeta passa a residir na Itália o que, no mínimo, facilita o trânsito pelas terras e culturas europeias. *Carta Geográfica e Contemplação de Ouro Preto* também são livros de viagem, como já se informou. Essa recordação nos remete ao fato de que *Janelas Verdes* não é uma obra inaugural na poética muriliana de viagens. Tanto a temática da viagem, quanto os procedimentos inerentes a ela já vinham sendo trabalhados pelo poeta.

Em *Janelas Verdes*, como já se disse, temos o relato do trânsito do poeta por terras portuguesas. Portugal tornou-se uma “segunda pátria, terra da ancestralidade e do amor”. A ligação de Murilo Mendes com o país tem o caráter afetivo devido ao casamento com Maria da Saudade Cortesão, à amizade com seu sogro Jaime Cortesão e com amigos lusos – em geral artistas e intelectuais. Não se podem esquecer as ligações histórico-culturais entre Brasil e Portugal que também valorizam essa ideia de “segunda pátria”. O próprio poeta demonstra seu afeto para com o país,

⁷ “En primero lugar soy português, sin engano; pero luego soy ibérico. Solo después, y si me da la gana, seré europeu” (1999:s/p).

como explica nas Notas e Variantes ao final do livro: “Espero, entretanto, que tenha deixado aqui a marca do meu afeto” (JV: 1444).

Janelas Verdes encontra-se na fase madura do poeta. Na “fase europeia” Murilo Mendes cultivou a literatura de viagens, bem como a poesia em língua estrangeira que é também viagem. A temática da viagem é bastante explorada pelo poeta que, guardadas as especificidades de cada obra, se vale de estratégias comuns em todas elas. Por terem sido escritas na maturidade, essas obras revelam um autor que já ultrapassou os modismos, principalmente os modernistas de primeira hora e incorporou da sua geração modernista as técnicas mais produtivas como a ironia fina, as associações inusitadas, o uso comedido do neologismo e do estrangeirismo entre outras.

Há que se considerar a posição de estrangeiro dos dois autores. Murilo Mendes é efetivamente estrangeiro por ter nascido no Brasil. José Saramago adota deliberadamente essa perspectiva, pois só assim se pode desacostumar o olhar e descobrir o novo. Esse olhar estrangeiro por parte de Saramago contribui para uma visão depurada do seu país o que resulta na desconstrução de um patriotismo adocicado e provinciano. A consciência da posição de Portugal no contexto europeu e as razões estéticas e políticas concernentes aos portugueses faz com que a perspectiva irônica presente em *Viagem a Portugal* seja mordaz. Saramago empreende uma viagem na qual se trabalha com a sobra, com a ruína.

2.2. Na soleira

O título de uma obra é a porta de entrada, a sua soleira. Em *Viagem a Portugal*, logo de início, chama a atenção o título. Em se tratando de um viajante que percorre o solo pátrio, era de se esperar que a viagem se desse “por”, através do país, mas a viagem é “a”, indicando direção que

tanto pode ser no espaço, quanto no tempo. Mesmo viajando por seu país, seja no tempo e/ou no espaço, o viajante assume uma posição exotópica, própria dos viajantes em geral, sobretudo em viagens ao estrangeiro.

Quando escreve *Viagem a Portugal*, José Saramago ainda residia no país, o que mostra que a viagem não indica um distanciamento físico, mas sim uma “perspectiva adotada”, segundo Pereira (2000:5). O viajante não apenas faz um percurso por pontos turísticos do país e por lugares pitorescos ou por outros aparentemente desprovidos de interesse, mas também procura entender e dialogar com a tradição cultural e com diferentes pessoas de seu país. Procurando traduzi-las no sentido que Benjamin⁸ confere ao termo.

Sobre a escrita do relato de viagem e o título que se lhe possa atribuir, é bastante elucidativa a declaração de José Saramago:

Sou autor de um livro que se chama *Viagem a Portugal*. Trata-se de uma narrativa de viagem, como tantas que se escreveram nos séculos XVII e XVIII. [...] O livro não se propõe como roteiro de viajantes, embora, necessariamente, contenha muito do que se espera encontrar nesse tipo de obras. Fala-se de Lisboa, do Porto, de Coimbra, fala-se das outras cidades importantes, fala-se das aldeias, das paisagens, das artes, das pessoas, fala-se de um país, em suma. Imaginemos agora que o autor decida fazer uma segunda viagem para escrever um segundo livro, mas que nela terá como ponto de honra não passar por nenhum dos lugares onde havia estado antes. [...] Parece ao autor que, com toda legitimidade, poderia dar, outra vez, a esse livro o título de *Viagem a Portugal*, pois que de Portugal continuou a tratar-se. Levemos ainda mais longe o nosso jogo e imaginemos que o autor faz uma terceira, uma quarta, uma quinta, uma sexta, uma centésima viagem, obedecendo sempre ao princípio de não passar por onde passou antes. [...] A pergunta derradeira será esta: poderá o centésimo livro chamar-se ainda *Viagem a Portugal*? Respondo que sim: poderá, e deverá chamar-se ainda mesmo que o leitor seja incapaz de reconhecer, por mais atento que esteja à leitura, o país que no título lhe prometeram (Saramago, 2000:13-14).

⁸ Flávio Kothe mostra que a tradução para Benjamin "é algo como uma trans-construção do original, uma recriação interpretativa dele, tocando-o como uma tangente toca um círculo, em um só ponto" (1976: 63). Logo, a tradução não é um exercício de literalidade. Assim traduzir o outro é uma atividade que se realiza de modo suplementar.

Nesse trecho observa-se que, da perspectiva em que se coloca, ou seja, de um observador muito minucioso que não quer simplesmente descrever um roteiro de viagem, mas dialogar com o país e sua cultura, várias obras poderiam, sucessivamente, ser escritas e intituladas *Viagem a Portugal*, pois sempre haverá algo que não foi visto ou que pode ser visto sob outro ângulo, sob outras condições de luminosidade, além do clima, das disposições de espírito. Posto que o interesse não seja simplesmente escrever uma narrativa de viagem nos moldes tradicionais, mas falar de um país, as possibilidades são infinitas, uma vez que sempre podemos perguntar quantos “portugais” existem e para quantas pessoas.

Dessa forma, a viagem será predominantemente “a” Portugal e não somente “por”, já que vai se tratar quase sempre de uma aproximação. A preposição “a” deriva do latim “ad” e significa primeiramente um movimento em aproximação. Dessa noção de movimento aproximativo visando a um objetivo, derivou-se uma idéia de intensidade e de um interesse afetivo. Já a preposição “por” no sintagma “viagem por Portugal” expressa de através de, ou lugar por onde. Considerando-se brevemente o valor semântico das duas preposições compreende-se a opção do escritor pelo título e a infindáveis possibilidades de se viajar e escrever sobre o país.

Em *Janelas Verdes*, como já citado anteriormente, Murilo Mendes ressalta que o título do livro não é uma referência ao famoso “Museu das Janelas Verdes”, mas sim à liberdade com que vai percorrer a escrita de viagem. Assim a viagem, para o autor, vai se configurando como liberdade, tanto no aspecto do conteúdo quanto da forma. O poeta juiz-forano descreve um trajeto que se vai construindo de modo descontínuo e fragmentário, por entre lugares marcantes e pessoas que permearam sua relação afetiva com Portugal.

Murilo Mendes declara em *A Idade do Serrote* – obra de cunho autobiográfico – sua imensa curiosidade de ver pessoas e coisas:

Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. Colava também fotografias de estrelas e planetas, de um ou outro animal, e muitas plantas (MENDES, 1994:973).

Essa vontade de ver e colar coisas aparentemente dispersas, que se manifesta já na infância, a liberdade de colecionar gravuras de seu interesse, em grandes cadernos, permanecerá na escrita do poeta. Tanto a vontade de ver, quanto essa espécie de colagem de fragmentos diversos será uma marca da escrita das viagens murilianas. A janela, como símbolo, se mostra bem apropriada ao roteiro que guia essa viagem, isto é, o desejo intenso de ver ou rever aquilo que mais o atrai na nação portuguesa. A janela é, enfim, importante tanto pelo seu caráter de abertura, quanto por possibilitar a visibilidade.

Eucanãa Ferraz, no posfácio da edição portuguesa da obra muriliana afirma que o poeta toma o termo janelas numa acepção pouco usual:

Murilo, portanto, define "janelas" (que, ao pé-da-letra, como sabemos, são aberturas destinadas a ventilar o interior do edifício e que, simultaneamente, possibilitam a visibilidade externa) como aquilo que se vê - a paisagem - e não como o que torna possível a visão. Se considerarmos, assim, que aqueles "espaços abertos" funcionam para o autor como janelas, cabe perguntar: para onde dão? O que se vê através delas? Como abri-las? Embora a "casa" (onde se abrem) seja uma só - Portugal -, o escritor escolheu determinadas janelas e não outras, como se optasse por certos ângulos previamente valorados? (2003:197).

Para este crítico, as janelas a que o título do relato muriliano se refere aproximam-se da acepção empregada em informática.⁹ Trata-se de, através da memória e da escrita, destacar do arquivo as cenas que lhe

⁹ Rubrica: informática: trecho retangular de tela no qual um documento, arquivo, mensagem ou imagem é exibido total ou parcialmente por um programa ou sistema operacional (Dicionário Houaiss – eletrônico)

interessam. As janelas não se constituíam na possibilidade de ver, mas no propriamente visto. Então, as janelas são ativadas pela memória que vai abrindo, a partir de um “sistema operacional” particular, elementos relevantes de um imenso arquivo pessoal ou cultural do poeta.

O título atribuído pelo poeta ao seu relato de viagem possibilita mais de uma leitura, segundo Luciana Stegagno Picchio (apud FERRAZ, 2003):

Janelas Verdes é um título que, para ouvidos portugueses, tem um referente imediato no Museu de Arte Antiga de Lisboa. Evoca interiores de casa senhorial, com vista para o Tejo, mas sempre de dentro para fora, do fechado para o aberto. Evoca salas de exposição, luzes artificiais, personagens, cenas portuguesas em moldura. O políptico de Nuno Gonçalves, o chapéu do Infante D. Henrique. Mas, para ouvidos brasileiros, Janelas Verdes é sinônimo de rua lisboeta, fachadas de casas de azulejos, com suas persianas pintadas de verde, abertas para o sol entrar, fechadas para proteger a intimidade do lar. Uma vista de fora para o centro, do aberto para o fechado (2003: 199).

Dessa forma, o título da obra de Murilo Mendes, suscita algumas reflexões. O vocábulo janelas é bastante significativo, se considerarmos que janelas, como o próprio poeta diz, não são uma referência ao famoso museu lisboeta, mas aos espaços abertos. Então, janelas, além de serem a abertura que permite um trânsito entre interior e exterior, também são lacunas, e delimitação do que vai ser visto ou fotografado. São também os olhos. Segundo o dicionário de símbolos, janela simboliza a receptividade e também as influências vindas de fora e remete aos olhos. Do latim *janua* remete ao deus Janus que possuía duas faces o que lhe permitia controlar o interior e o exterior, ou seja, uma dupla visão, interior e exterior. Janelas constituem assim uma zona fronteira. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995:511-12). Janelas também são uma moldura, um recorte, restringem a visão, deixando ver aquilo que cabe dentro delas, sem, no entanto, esgotar a possibilidade de abrir outras janelas, ou ainda imaginar/inventar o que não cabe nelas. Na obra muriliana a metáfora da janela como representação está presente no fragmento dedicado à cidade de Guimarães quando cita Caldéron de la Barca. Assim, as janelas

conotando o olhar, demonstram que este também inventa e não simplesmente observa.

Todas essas possibilidades significativas parecem estar presentes na obra muriliana, já que se trata de um texto que mostra o exterior, o fisicamente visível, mas também o interior. É um texto lacunar no sentido de não se pretender um guia exaustivo e completo das terras lusitanas, e lacunar também como qualquer exercício de memória. A noção de abertura delimitadora, como nas câmeras fotográficas, também está presente, é um recorte e uma focalização. Não se pode esquecer o emprego do termo em informática que também é relevante: em *Janelas Verdes* a ideia de acionar uma lembrança que pode ser “*linkada*” e ainda a própria criação literária.

Retomando o exercício da memória, lembremos que Walter Benjamin considera memória como o conjunto das imagens formadas pelo indivíduo. A memória voluntária seria, para esse autor, a interação consciente do indivíduo com esse conjunto, enquanto que a relação inconsciente, a precipitação súbita das reminiscências seria a memória involuntária. Assim, recordar é construir, a partir das imagens e concepções atuais, o que se viveu no passado, não na sua totalidade, mas com fragmentos de momentos diferentes (BENJAMIN, 1994: 45-8).

No ensaio *A imagem de Proust*, Benjamin afirma que Proust descreve a vida lembrada e não o que ela realmente foi, pois o que de fato importa é o tecido das lembranças, o “trabalho de Penélope da reminiscência”. O acontecimento vivido está encerrado e é imodificável, ao passo que o lembrado é uma chave para o antes e o depois do fato. Assim, as lacunas podem ser preenchidas com outras reminiscências e com a imaginação (BENJAMIN: 37-38). Ao relatar suas experiências de viagem, tanto o sujeito lírico de *Janelas Verdes* quanto o sujeito da enunciação de *Viagem a Portugal*, ao recriar o vivido, também executam esse trabalho de Penélope.

Ainda quanto ao título do relato muriliano, não podemos deixar de observar que, apesar de o autor empírico negar o referencial, ele também deve ser considerado juntamente com as “janelas denotativas” citadas pelo autor.

Considerando ainda a ambiência do termo janelas como abertura e a referência ao Museu das Janelas Verdes na citação de Picchio, não se pode esquecer que dentre os personagens que fazem parte do “museu” lusitano de Murilo Mendes, encontra-se Almeida Garrett. E assim como na obra de José Saramago, em *Janelas Verdes*, Murilo Mendes também rende um tributo a Garrett quando afirma: "E todos sabem que Garrett, no capítulo X das *Viagens na minha terra*, enamora-se duma janela, mostrando assim a capacidade total do seu afeto" (JV:1365).

2.3 A forma

Como já se comentou sobre o título *Viagem a Portugal*, o relato de José Saramago expõe um significativo legado garrettiano. Além do título, a dedicatória — “A quem me abriu a portas e mostrou caminhos – e também em lembrança de Almeida Garrett, mestre dos viajantes” (VP: 5) – não deixa dúvidas sobre esse legado. Mais que isso, a recusa em escrever um livro de viagens segundo os paradigmas tradicionais também é herança garrettiana.

Embora à primeira vista, e em razão de sua estrutura, *Viagem a Portugal* se apresente como um roteiro ou como registro de “impressões de viagem”, no decorrer da obra, observamos que os atributos tradicionais dos relatos de viagem estão também presentes. Todavia, eles são em maior ou menor grau transgredidos, utilizados de uma forma muito singular, e aí se encontra aquela recusa de enquadramento no paradigma

do gênero, como nos lembra o próprio autor na já citada entrevista a Reis e no excerto do texto *A história como ficção, a ficção como história*.¹⁰

Na “Apresentação” da obra saramaguiana, temos configurado esse procedimento:

Resigne-se pois o leitor a não dispor deste livro como de um guia às ordens, ou roteiro que leva pela mão, ou catálogo geral. Às páginas adiante não se há-de recorrer como a agência de viagens ou balcão de turismo: o autor não veio dar conselhos, embora sobreabunde em opiniões (VP: 13).

A respeito da apresentação ou prefácio César Giusti afirma que se trata de um discurso produzido sobre um texto e constitui matéria paratextual e de responsabilidade do autor, do editor ou de terceiros. Ainda segundo Giusti, entre as funções do prefácio encontra-se a função demonstrativa que é a indicação sucinta do assunto tratado, dos objetivos, das razões de ser da obra, sua origem. Há ainda a função sinestésica que é uma espécie de persuasão em que se busca chamar a atenção do leitor para determinado ponto de vista, sendo, desse modo, uma adequação entre emissor e receptor.

Com o advento da imprensa, a função dos prefácios, apresentações, introduções e posfácios era orientar para o modo como textos deveriam ser recebidos e também conferir um grau de veracidade ao relato, geralmente recorrendo-se à autoridade do testemunho do viajante que viu *in-loco* o que relata. Também não rara era a utilização da autoridade de outros que também viram o que o relato informa para, assim, corroborar o que é relatado. Eis então um relevante estatuto pessoal da enunciação: um autor e/ou outra pessoa confiável assegurariam a autenticidade da

¹⁰ Relembremos os dois trechos mencionados:

“Mas atenção: não se sirvam dele como de um guia actualizado, que não é; e não é por razões de tempo e também por força da transformação dos lugares e até da própria mentalidade das pessoas” (REIS, 1998: 87).

“O livro não se propõe como roteiro de viajantes, embora, necessariamente, contenha muito do que se espera encontrar nesse tipo de obras. Fala-se de Lisboa, do Porto, de Coimbra, fala-se doutras cidades importantes, fala-se das aldeias, das paisagens, das artes, das pessoas, fala-se de um país, em suma” (SARAMAGO: 2000:13).

narração e/ou descrição. O prefácio seria, portanto, uma estratégia legitimadora da correspondência entre a experiência de viagem e sua posterior narrativa.

Em *Viagem a Portugal*, o prefácio em itálico difere do corpo do texto. Como é comum nos prefácios, apresenta as duas funções mencionadas, pois, ao mesmo tempo em que se apresenta a “metodologia” da viagem, indica um viés de leitura. Porém, ao convidar o leitor para um acordo de que não se trata de um prefácio e recorrer às imagens do recado e das flores, estabelece-se uma diferenciação em relação aos modelos, pois problematiza tais modelos como se verifica no questionamento sobre a utilidade do livro: “Que é, afinal, um livro que um prefácio possa anunciar com alguma utilidade, mesmo não imediata em primeiro atendimento?” (VP:13). Outro aspecto a se considerar é que essa apresentação não é assinada, não ficando, portanto, explícito se o autor é o viajante. A referência tanto a um outro em 3ª pessoa – “o autor foi aonde” e “ O viajante viajou” (VP: 13) e ainda, ao dirigir-se ao leitor em 1ª pessoa do plural (“Acordemos”) e ou em 2ª pessoa (Resigne-se, tome, viaje, recomece, aceite, preserve, fique, registre, entregue, comece) produz um embaralhamento de vozes.

Embora deixe claro na “Apresentação” que não trata de um roteiro, guia ou catálogo, ou ainda um relato convencional de viagens, temos a impressão de se tratar exatamente disso. Contribui para a falsa impressão, a organização dos capítulos do livro. A obra divide-se em seis capítulos, os quais variam de três a dezessete ensaios, todos autônomos entre si, unidos apenas pela voz do viajante e seus registros da viagem. O viajante vai traçando o roteiro da viagem com a ajuda daqueles que encontra pelo percurso, entre eles o pastor, a fiandeira, o bêbado, o velho da encruzilhada e o turista.

O índice apresenta seis capítulos, a saber:

- i. De Nordeste a Noroeste, duro e dourado;
- ii. Terras baixas, vizinhas do mar;

- iii. Brandas beiras de pedra, paciência;
- iv. Entre Mondengo e Sado, parar em todo lado;
- v. A grande e ardente terra de Alentejo e
- vi. De Algarve e sol, pão seco e pão mole. (grifos acrescentados)

Observe-se que em todos os capítulos aparecem referências a regiões portuguesas que foram efetivamente visitadas pelo viajante. Porém, nos próprios títulos dos capítulos, mais especificamente em (i), (iii), (iv) e (vi), bem como nos títulos dos relatos, essa organização começa a se desfazer, pois o caráter “poético” e, por vezes, estranho de alguns deles quebra o cunho informativo e pedagógico dos guias de viagem, demonstrando que se ultrapassará a listagem de itinerários descritos em seus aspectos turísticos, como por exemplo, “S. Jorge saiu a cavalo”, “Um castelo para Hamlet”, “A pedra velha, o homem”.

O conjunto de mapas (ANEXOS 3 e 4), constante da edição da Editorial Caminho, outro item imprescindível nos guias de viagem, também integra o rol de pistas falsas. Conforme Maria Luiza Scher Pereira, “tudo muito didático e arrumado”:

Contudo, isso funciona como uma pista relativamente falsa para a expectativa inicial da leitura. A todo o momento, o texto se descontinua, inserido das minúcias e dos insólitos, dos acontecimentos pequenos e pitorescos que, de fato, podem se dar em toda viagem, mas que provavelmente não se repetirão em nenhuma outra. Além disso, o viajante sempre muda de rota, por alguma informação nova, por se lembrar de algum detalhe, por mera intuição. Os mapas então se revelam como sendo não os motivadores, mas o resultado dessa viagem específica. As fronteiras das regiões mapeadas resultam de uma cartografia própria e de certa forma aleatória, que confunde as rotas geográficas dos mapas convencionais (2004:90).

E, ainda na edição citada, abundância e qualidade das fotos legendadas colaboram para reforçar essa impressão de que o leitor está diante de um guia de viagem. Porém, um olhar mais atento tanto para as fotografias, quanto para as legendas, revelará que elas são mais que ilustrações que

complementam ou adornam as informações dos textos. Acrescente-se a esse rol, a presença de um índice toponímico que, sendo frequente e útil, enfatiza o cunho didático-informativo do guia de viagem. Portanto, todos esses elementos paratextuais, ao mesmo tempo em que criam uma expectativa de leitura, ou seja, a falsa impressão de que o leitor vai encontrar um relato de viagem nos moldes convencionais, quebram essa expectativa, ao ultrapassarem sua função pedagógica, pois, se de fato são elementos constitutivos dos guias, em *Viagem a Portugal* se mostram como desconstrutores na medida em que não satisfazem às suas funções específicas.

Ainda quanto à forma do relato saramaguiano, podemos observar a homologia com as opções formais de Almeida Garrett em *Viagens na minha terra*. Sabemos que escritor romântico introduziu inovações no contexto literário português, dentre elas, o hibridismo de seu livro de viagens. Neste se misturam, entre outras mesclagens, as formas próprias do relato de viagem, a ficção romanesca, a reflexão não rara nas crônicas, o ensaísmo. Essa questão de forma é discutida por Pereira em seu artigo – *Nem manual, nem museu: Portugal em Saramago e Murilo Mendes* – no qual autora considera que a narrativa de viagem de Saramago tem caráter ensaístico:

Escrevendo a partir da perspectiva do leitor, o seu relato de viagem vai se construindo menos na forma de manual, mais na de ensaio, no sentido de que fala Adorno, no artigo “Ensaio como forma”. [...] É assim que, situando-se no espaço indistinto entre o doutrinário e o artístico, o ensaístico constitui-se como um texto ambíguo, proficuamente fronteiriço, “híbrido”. Construindo *Viagem a Portugal* no viés ensaístico, Saramago também apresenta o relato de forma fragmentária, descontínua, mesclada (2000:5) (grifos acrescentados).

Maria Alzira Seixo ao discorrer sobre a conformação da obra saramaguiana em *Lugares da ficção em José Saramago*, considera que:

capítulo sobre a crônica, forçoso nos é referir ainda a um livro posterior [...] a *Viagem a Portugal*, de 1981. Será esta obra, em princípio integrável na conhecida categoria dos livros de viagem,

[...] porém, preferimos integrá-lo numa zona de hesitação entre a crónica e a ficção [...], não só porque assume grande parte da caracterização com abrangemos as suas crónicas mas porque constitui como uma história (quase uma ficção) em que o autor é “o viajante” em que a especificidade das terras e dos seres com que se cruza durante o seu itinerário determinado pelo país, a sedução ou estranheza que sobre ele exercem, são tratados num registro de seriação descritiva, sim (como na literatura de viagens), mas fazendo avultar os saldos reflexivos e os desvios líricos, quando não irónicos (como na crónica) e, sobretudo, a componente mágica da sua seleção, o entretecer propositado ou casual de atitudes, a fulgurância dos encontros ou a lateralidade das emoções, como faria num de seus romances (1999: 21) (grifos acrescentados).

Como se lê em Pereira e Seixo, o carácter híbrido do texto saramaguiano é visto como ensaio ou crónica. Consideramos que é bastante apropriado designar o relato de Saramago como ensaio, tendo em vista a postulação de Adorno, segundo a qual o ensaio, sendo bastante flexível, possui autonomia estética e não almeja a totalidade. No ensaio, mesmo que não se empregue a primeira pessoa, as escolhas pessoais de quem escreve estão presentes, assim não se pode desconsiderar que o ensaio é uma espécie de mediação entre o objeto e a palavra. Seu conhecimento vem de suas escolhas e de seus interesses. Nele não há uma representação neutra, nem a fantasia de que se encontrará a palavra exata e totalizante para representar a realidade. Além disso, predominam o fragmentário, o heterogêneo, o transitório, os resíduos.

Pereira e Seixo, mesmo não classificando da obra da mesma forma, destacam a “zona de hesitação”, a reflexão, a seleção, a dicção híbrida. Esses atributos nos permitem dizer que o termo relato ensaístico designaria de maneira satisfatória o que nela se encontra.

Quase tudo se disse até agora sobre a identificação de *Viagem a Portugal* é aplicável a *Janelas Verdes*. O relato de Murilo Mendes também se apresenta “de forma fragmentária, descontínua, mesclada” em que estão presentes a descrição, “o desvio lírico”, a ironia, o comentário. Assim também *Janelas Verdes* se situa num espaço indistinto, híbrido, numa “zona de hesitação” até por se tratar de uma obra em prosa, mas com traços poéticos.

Diferentemente de Saramago que opta pela terceira pessoa –o viajante –, Murilo emprega a primeira pessoa. Porém, isso não constitui um aspecto tranquilizador, visto que não se pode precisar se essa primeira pessoa é um personagem viajante de um texto ficcional e se caracteriza por um traço autobiográfico. Entretanto, ao colocar, no final do livro, um adendo com observações referentes ao título, à organização do livro e a vocabulário, Murilo Mendes parece atribuir a si próprio a identidade do eu - viajante. Então, tratar-se-ia de um autor-viajante? Será que nos ensaios de *Janelas Verdes* encontramos um peso referencialista do discurso que permita dizer que se trata de um autor-viajante? Entretanto mais importante que determinar isso ou o emprego da primeira ou terceira pessoa, está o fato de se ter um observador que se desloca, o que confere especificidade ao relato. Não se pode esquecer do caráter ficcionalizante da escrita, da ausência de registros mais “concretos” dos percursos realizados, o que gera dúvidas sobre a experiência concreta que subjaz ao relato.

É possível notar certo parentesco entre o que Giusti atribui ao prefácio e às Notas do Autor (p. 1443) e as Notas e Variantes (p.1704), uma vez que essas notas apresentam aquelas já citadas funções de prefácio. Murilo Mendes indica um caminho ao leitor. Nas “Notas do Autor” (JV: 1443), além de recusar a vinculação ao “Museu das Janelas Verdes” de Lisboa, o poeta, “reconhece” que o livro não tem unidade:

Reconheço a falta de unidade (no sentido clássico) do livro, mas não me importo. Trata-se de um exercício de estilo; e, querendo dessacralizar a temática e as fórmulas, quase sempre convencionais e ridículas, “Portugal pequenino”, “Portugal dos meus avós”, procedi com extrema liberdade e desenvoltura. Espero, entretanto, que tenha deixado aqui a marca do meu afeto” (JV: 1444).

Essa nota é reveladora das opções formais do autor. A falta de unidade “no sentido clássico”, da qual o poeta não faz caso, denota a feição metapoética e ensaística já observada, visto que essa pretensa “falta de unidade” é um “exercício de estilo” que quer dessacralizar “a temática e

as fórmulas, quase sempre convencionais” do gênero. Isso indica uma opção pela liberdade de construir um relato de viagem fragmentário, descontínuo que se distancia dos paradigmas desse tipo de relato. A obra é organizada por um princípio “desorganizado” em que lugares e pessoas vão fulgurando ao sabor do gosto do viajante, o que torna o relato estruturalmente similar a um mosaico.

Não diferentemente de *Viagem a Portugal* em que temos a “Apresentação” estabelecendo um pacto de leitura e promovendo um desvio em relação ao paradigma desse tipo de elemento paratextual, em *Janelas Verdes*, mais especificamente nas “Notas do Autor”, essa estratégia reaparece. Fugindo das fórmulas prontas e “ridículas”, o viajante brasileiro abandona o estilo açucarado e convencional para se posicionar criticamente diante da “metrópole”. Na segunda nota, Murilo Mendes afirma que o título “não se refere ao Museu das Janelas Verdes. Refere-se aos espaços abertos; à liberdade” (JV: 1444).

Apesar de recusar a referência ao museu lisboeta, a obra apresenta uma disposição que remete ao museu. Um museu convencional deve apresentar alguma lógica em sua organização, visto que frequentemente os objetos do acervo são dispostos em ordem cronológica. Porém outra lógica pode presidir a essa organização como, por exemplo, a hierarquização entre as arquiteturas ou os lugares ou observados, a semelhança ou a diferença entre os elementos descritos. De qualquer forma, espera-se alguma organicidade em um museu. Apesar de não se verificar uma lógica convencional na obra muriliana, a concepção de coleção está nela presente. Não se pode demarcar um período, uma progressão temporal ou geográfica, uma convergência de estilo artístico. Os lugares e pessoas que integram os dois setores do livro se ligam por fios de afetividade, de apreço do poeta por eles e, se há alguma lógica que se possa abstrair da organização do livro, é essa, as escolhas afetivas do sujeito da enunciação.

Ao longo desse estudo é recorrente a menção ao vocábulo museu. Os viajantes visitam e comentam os acervos de vários museus lusitanos. Murilo Mendes remete-nos tanto no título, quanto na organização ao museu. Portanto cabe discorrer brevemente sobre esse vocábulo. Em sentido dicionarizado, museu é a “instituição onde se reúnem e conservam obras de arte, objetos de valor histórico ou científico, para fins de pesquisa e exposição pública” ou ainda “Coleção ou exposição de objetos variados, em conformidade com um tema, uma faixa de tempo ou critérios subjetivos” (AULETE DIGITAL). A palavra vem do latim *museum*, que por sua vez é derivado do *mouseion* que era o templo ou morada das musas, deusas da memória. Portanto, o museu seria um lugar da preservação da memória, de uma ou mais coleções de objetos, imagens, documentos que remeteriam a determinados períodos da história de um grupo social.

No artigo *Escapando da amnésia – o museu como cultura de massa*, Andréas Huyssen examina o papel dos museus contemporâneos e reflete sobre “a temporalidade, subjetividade, a identidade e a alteridade” no que se define como “as necessidades antropológicas e pós-modernas dos museus” (HUYSSSEN, 1996:226). Segundo o autor, “a modernidade é impensável sem um projeto museico (HUYSSSEN, 1996:223)”. Na modernidade os valores tradicionais foram perdidos o que propiciou um desejo de reconstrução e nesse desejo estaria a origem do museu moderno.

Huyssen examina as várias concepções de museus na modernidade e na pós-modernidade e quais seriam as funções das coleções ou objetos expostos. Para o autor, na alta modernidade o museu tinha a função de “retirar o objeto de seu contexto e de sua função original e cotidiana ressaltando a sua alteridade e abrindo um diálogo potencial com outras épocas (1996:249)”. Já na pós-modernidade, foram abertas outras possibilidades:

No mundo pós-moderno foram acrescentadas a essa venerável técnica museica novos propósitos, salientados pela *mis-en-scène* espetacular e, obviamente, pelo grande sucesso de

público. A experiência do 'fora de série' tem sido o fato-chave dessa museofilia (HUYSSSEN, 1996:249).

Dessa forma, para o autor, o museu contemporâneo está inserido na nova ordem da sociedade de consumo em que as grandes exposições, montadas à maneira de grandes espetáculos, são popularizadas. Então a popularização e a massificação das visitas aos museus são vistas pelo autor como uma possibilidade do encontro de diferentes subjetividades e memórias. Assim, o museu contemporâneo para Huyssen seria um mediador, um local onde as subjetividades e identidades poderiam negociar. (HUYSSSEN, 1996:251-2).

Para Huyssen, entre os procedimentos próprios da museologia, encontram-se o colecionamento, a citação, a apropriação. Esses três procedimentos são observáveis nas duas obras estudadas. Em *Janelas Verdes*, o colecionamento é mais evidente, basta lembrar o setor 2 em que são arrolados objetos, cenas, detalhes. Com menor ênfase, em *Viagem a Portugal* também podemos fazer um inventário de nomes: Dórdio Gomes, Nuno Gonçalves Pe. Antônio Vieira, Camilo Castelo Branco, Teixeira Pascoaes e vários outros. O mesmo se pode dizer dos dois outros procedimentos. A citação literal ou indireta são recorrentes sendo elas próprias exemplos de apropriação.

2.4 Estratégias de inserção na poética de viagem do século XX

Em se tratando de textos narrativos, a configuração do tempo e do espaço revela uma concepção de mundo e de ser humano. O viajante e o que ele relata vão sofrendo alterações de acordo com tempo/espaço retratados nas narrativas de viagem e, simultaneamente, revelando as opções formais aí adotadas. Sabe-se que, no século XX, as narrativas de

viagem não privilegiam tanto as peripécias, o sucesso ou insucesso do viajante, o descritivismo, o exotismo ou percurso. O que mais se valoriza nesse momento é a própria construção do relato, a viagem passa a se apresentar mais como experiência de escrita, como linguagem, como ficção do que como relato de um percurso realizado. A priorização da construção discursiva se justifica pela finalidade da viagem que deixou de ter o caráter exploratório e/ou científico como acontecia até o século XVIII ou ainda o caráter de formação que predominou no século XIX.

A mudança da finalidade da viagem num século em que viajar já não constitui uma aventura, em que já não há muito a ser explorado levou vários críticos a decretar a morte dessa espécie ou gênero literário. Por outro lado, os relatos de viagem continuam a ser produzidos e em abundância, isso porque, livres de vínculos com instituições governamentais, científicas, religiosas, dentre outras, as viagens passaram a ser experiências muito pessoais. Assim, os viajantes puderam, mais facilmente, desvencilhar-se das convenções e adquirir liberdade para praticar os mais diversos “exercícios de estilo” como lembra Murilo Mendes, e dar vazão a toda subjetividade.

Eis porque se encontra no século XX uma grande variedade de formas de relatos de viagem. Pode-se verificar a presença de relatos que se aproximam da peregrinação místico/religiosa, como a realização do trajeto de São Tiago de Compostela. Viagens de cunho etnográfico como *Tristes Trópicos*¹¹, de viagens de formação e tantas outras. A opção formal, as estratégias discursivas vão desde a tradicional descrição do percurso até formas mais diferenciadas como a apresentação em forma de verbetes.¹²

¹¹ Publicado na França em 1955, *Tristes trópicos* é considerado marco da antropologia contemporânea. Contendo elementos autobiográficos e etnográficos, o livro é baseado na estada de Lévi-Strauss no Brasil durante alguns anos da década de 1930, quando lecionou na Universidade de São Paulo. Nessa época, ele realiza uma expedição etnográfica ao Mato Grosso para estudar tribos indígenas. Mas não só estas figuram na obra, como também outros grupos de brasileiros.

¹² Walter Abish escreveu o livro *Alphabetical Africa* ("África Alfabética"), com 52 capítulos, no qual o primeiro só contém palavras iniciadas por A; o segundo, só com A ou B; o terceiro, só com A, B ou C; e assim por diante, até o capítulo 26, em que o autor

Deve-se considerar também que, no século XX, a literatura passa a dialogar mais com outras formas de discurso como o da sociologia, história e assim o discurso literário torna-se mais híbrido, o que também contribui para fazer com que a voz do viajante/narrador e o próprio relato de viagem ganhem mais destaque que as peripécias da viagem.

A temporalidade linear, o deslocamento espacial, a aprendizagem que muitas vezes resulta da viagem são frequentemente trocadas por formas mais complexas de construção. Em razão disso, temos alternâncias, simultaneidades, quebras na configuração do tempo diacrônico. Isso vai se constituir como um diferencial em relação aos modelos tradicionais da literatura de viagem europeia que, mesmo sofrendo alterações, continuam a ecoar, com maior ou menor intensidade, em muitos relatos do século XX.

Os escritores modernistas e pós-modernistas que se embrenham pela literatura de viagem no século XX procuram confrontar-se com a realidade a partir da qual escrevem a fim de tentar percebê-la da forma mais profunda possível. Tão ou mais importante que a deslocação espacial em si, é o deslocamento que a viagem provoca nas relações entre os viajantes e a realidade com a qual deparam. Para além da escrita, há algo de mais profundo que fica pela auto-reflexibilidade do sujeito na reelaboração da história. As viagens que realmente são importantes têm como ponto de partida não só o lugar, no sentido de espacialidade, mas a necessidade material, espiritual ou imaginária de que algo diferente deve ser visto. E o simples fato de o viajante vislumbrar de fora, sob outra perspectiva, até mesmo seus ambientes habituais como casa, cidade ou país, já configura esse deslocamento.

É nesse contexto de viagem que se inserem os relatos de José Saramago e Murilo Mendes. Em qualquer viagem, a partida apresenta muitas

utiliza todas as letras. No capítulo 27, não aparece nenhuma palavra com a letra inicial Z; depois, as outras letras são suprimidas uma a uma, no sentido inverso ao da primeira parte da obra (Apud KRISINSKY, 1998: 252).

indicações sobre o roteiro escolhido ou a motivação do viajante e guarda um carácter emblemático. Ambos os escritores mencionados partem daquilo que teoricamente já é conhecido para então aprofundar-se no (re)conhecimento diferenciado de Portugal em suas diversas nuances.

Estão presentes nas duas obras enfocadas, como alerta o viajante saramaguiano, “os lugares selectos da paisagem e da arte, a face natural ou transformada da terra portuguesa” (VP: 13), mas não o “Portugal pequenino, dos meus avós”, ou seja, mesmo indo a lugares aonde um turista vai sempre, as duas obras nos mostram um olhar singular sobre eles, o viajante “foi aonde se vai sempre, mas foi também aonde se vai quase nunca” (VP: 13).

A vinculação a textos paradigmáticos do gênero é outro ponto bastante explorado na literatura de viagem do século XX. Já se mencionou a explícita herança garrettiana de *Viagem a Portugal* e em *Janelas Verdes*. Além de Almeida Garrett, Luís de Camões é outro ícone do gênero com quem Saramago e Murilo Mendes dialogam. Esse diálogo não comparece nas duas obras como recurso argumentativo de autoridade paradigmática dos predecessores, mas como uma eleição destes com os quais se estabelece uma rede interativa de deslocamentos e criação.

No caso de Camões, por exemplo, esse diálogo se realiza através de uma espécie de inversão do “roteiro”, uma vez que, a despeito de ter sido apropriada, a direção da viagem camoniana se vê subvertida. No épico *Os Lusíadas*, Vasco da Gama parte para mar aberto a fim de conquistar terras desconhecidas e, durante esse percurso, exaltam-se as glórias nacionais. No relato saramaguiano, o destino não são as terras inexploradas de além mar, mas as localidades interioranas, muitas ainda com resquícios de glórias passadas, em suas ruínas, castelos, igrejas. As glórias e os atos heróicos fazem parte de um Portugal que não existe mais, e o próprio D. Afonso Henriques já não reconhece o caminho de seu castelo. Os “heróis” de Saramago são os camponeses, os

comerciantes, os pescadores e outros novos portugueses flagrados em seus afazeres cotidianos.

Saramago ainda dialoga com o épico camoniano no que respeita à invocação de seres místicos cuja proteção seria cabal para o sucesso das viagens. Camões invoca as Tágides para que guiem os bravos lusitanos, ao passo que Saramago faz sua invocação aos peixes. Empregando um termo bastante utilizado quando se alude à epopéia, o relato começa *in média res*. Isto é, com a viagem em pleno curso, exatamente na divisa de Espanha com o norte de Portugal, quando o viajante faz sua invocação, no texto intitulado “O sermão aos peixes”:

De memória de guarda da fronteira, nunca tal se viu. Este é o primeiro viajante que no meio do caminho para automóvel, tem o motor já em Portugal, mas não o depósito de gasolina, que ainda está em Espanha, e ele próprio assoma ao parapeito naquele exacto centímetro por onde passa a invisível linha da fronteira. Então, sobre as águas escuras e profundas, entre altas escarpas que vão dobrando os ecos, ouve-se a voz do viajante, pregando aos peixes do rio: “Vinde cá, peixes, vós da margem direita que estais no Rio Douro, e vós da margem esquerda que estais no Rio *Duero*, vinde cá todos e dizei-me que língua é que falais quando aí em baixo cruzais as aquáticas alfândegas, e se também lá tendes passaportes e carimbos para entrar e sair. Aqui estou eu [...] peixes que viveis nessas confundidas águas, que tão depressa estais duma banda como da outra, em grande irmandade de peixes que uns aos outros só se comem por necessidade de fome e não por enfados de pátria (VP:15).

Sem deixar de observar a óbvia intertextualidade com o “Sermão de Santo Antônio”, também conhecido como “Sermão aos peixes”, de Padre Vieira (VIEIRA, 1975), tanto pelo título quanto pelo tom de pregação, a fala do viajante introduz o discurso que vai se desenvolver ao longo da narrativa. A invocação talvez tenha sido feita aos peixes “porque têm eles a sabedoria da comunhão e o descaso pela divisão artificial das fronteiras” (SILVA, 1999:4).

Viagem a Portugal não é uma viagem programada e roteirizada como aquelas de pacotes turísticos vendidos pelas agências de viagem, conforme o explicita o próprio “autor”, desde a “Apresentação” de seu livro

de viagem. A despeito do emprego do mapa e da máquina fotográfica, a ausência de roteiro propicia “a felicidade que pode haver em acertar a estrada ou em errar o caminho, sem deixar que os itinerários sejam traçados pela vontade ou pelo acaso” (VP: 20). Sem dúvida, a vontade e o acaso por vezes determinam o trajeto, mas ainda que se possa deixar “levar pela conversa” do viajante, é possível reconhecer alguma organização que precede à viagem.

Esse livro não se preocupa em apontar pontos turísticos, o belo ou o pitoresco em si mesmos. O viajante relata a tensão entre Portugal e Espanha, reproduz estórias populares, alude a obras da chamada alta cultura, como as de Camilo Castelo Branco, Teixeira de Pascoaes e Miguel Torga; comenta a arquitetura, as tradições, as lides do povo e se delicia com a culinária. Mas há também a questão do eu deslocado numa virtual terceira pessoa: “o viajante”. E ainda contém as reflexões sobre a própria escrita. Vejamos alguns exemplos:

Enquanto espera, anda por ali passeando, espreita pelo portão, foi aqui que viveu e morreu Camilo Castelo Branco. O viajante sabe que a verdadeira casa ardeu em 1915, que esta é tão postiça como os merlões do Castelo de Guimarães mas espera que lá dentro alguma coisa o comova tanto como o chão natural que as muralhas rodeiam (VP:63-4).

Em Matosinhos há que ver a Igreja do Senhor Bom Jesus e a Quinta do Viso. Mas o viajante, que não pode chegar a todo o lado, ficou-se pelo Nasoni, por esta perfeita obra de arquitectura, toda composta na horizontal. O Nasoni era italianíssimo, mas soube entender os méritos do granito lusitano, dar-lhe espaço para melhor chegar aos olhos, alternando o escuro da pedra moldurante com a cal dos rebocos (VP: 65).

Por estes lados, não tão perto assim, mas já por aqui se pressente, anda o fantasma de José Júnior. É, aliás, o único em que o viajante acredita. Por causa dele irá a São Jorge da Beira (VP: 206).

O viajante tem o dever de medir as palavras. Não lhe fica bem desmandar-se em adjectivos, que são a peste do estilo, muito mais quando substantivo se quer como neste caso. Mas a Igreja de Nossa Senhora da Orada, pequena construção românica decentemente restaurada, é tal obra-prima de escultura que as palavras são fatalmente demais porque são desgraçadamente de menos (VP: 84).

Como é frequente em livros de viagem, *Viagem a Portugal* traz informações históricas e, ao lado destas, as estórias populares, a imaginação despertada por construções arquitetônicas, por aspectos como relevo, plantas, objetos e tantos outros elementos.

O viajante está angustiado. Não tem medo, mas treme, ninguém lhe vem ralhar, e quase chora. Avança mais, passa o arco de um muro, e, na luz já quase última, vê um largo terreno com árvores de fruto, um aqueduto ao fundo, ervas bravas, caminhos empedrados, platibandas, roseiras transidas. Anda por ali, descobre um tanque vazio, e lá está a janela iluminada, certamente, oh certamente, o quarto da Bela Adormecida, habitante única desse lugar misterioso. Passou um minuto, ou uma hora passou, não se sabe, a luz é apenas um resto, mas a noite não ousa avançar, dá tempo para voltar às árvores e ao tapete de folhas murchas, ao restolhar que os pés fazem, ao jardim pequenino, ao perfume da terra. O viajante saiu. Cerrou atrás de si o portão como se fechasse um segredo (VP: 70).

Observe-se nesse fragmento a atenção do viajante às minúcias, o tom de conto de mistério que imprime à narrativa e o modo como uma janela iluminada pode remeter aos encantos e mistérios da infância. Ou ainda nesse trecho em que a imaginação “voa solta”: “o viajante põe-se logo a imaginar os homens do lugar, descalços, arregaçados até o joelho, pisando uvas dizendo graças as mulheres que passassem” (VP: 214).

Em *Viagem a Portugal* também se destaca o prazer da viagem. Os lugares tradicionalmente considerados turísticos muitas vezes são apenas ligeiramente mencionados, já que o viajante não está interessado num turismo *standardizado*, e sim num Portugal singular e pouco conhecido. Em função disso, muitas vezes, o que chama a atenção do viajante é um detalhe, uma reminiscência, e é sobre esse fragmento, essa minúcia que ele irá muitas vezes discorrer.

Dessa forma *Viagem a Portugal* faz aproximações bem como distensões com os paradigmas do gênero. Ao situar-se formalmente numa zona fronteira, abre seu espaço para a inserção de variadas formas e para o questionamento do gênero.

2.4.1 Janelas abertas para o século XX

Janelas Verdes também se insere numa poética de viagens do século XX, até mesmo pelo fato de seu autor ter-se desterritorializado. Trata-se, é claro, de um exílio voluntário de Murilo Mendes, mas isso não deixa de refletir na escrita do seu relato de viagem. O percurso muriliano difere um pouco do de outros escritores do Modernismo brasileiro que vão a Europa, em geral na mocidade, para se instruir e que retornam ao país para exercer suas atividades artísticas. Quando se muda para a Itália, Murilo Mendes já era um poeta maduro com obras publicadas no Brasil e viaja com a finalidade de lecionar cultura brasileira naquele país. Ao se mudar para a Europa, ele estabelece um vínculo com a cultura europeia, e aqui interessa-nos particularmente a portuguesa. O poeta tido como o mais cosmopolita de sua geração é alguém que em momento algum perde de vista sua condição de brasileiro, mas que se deseja mais que brasileiro e mais que europeu. A sua forma de ser cidadão do mundo representa uma forma deslimite, de poder trazer a seus escritos tempos, espaços e sensibilidades várias.

Em razão disso e a despeito de seu grande afeto pela nação portuguesa, o poeta Murilo Mendes não se deixa tomar pela deslumbrada sedução de um turista brasileiro frente à metrópole. Ao invés disso, exerce, junto com sua admiração e apreço, sua distanciada mirada crítica. É, portanto, a perspectiva simultaneamente crítica e afetiva que o guiará nos seus deslocamentos por Portugal. Ao discorrer sobre Coimbra, o poeta começa por fazer uma remissão a fatos históricos: “em Coimbra explodiu nos anos de 1870 uma revolução cultural cujos efeitos ainda subsistem” (JV: 1372). Após tratar de aspectos arquitetônicos do Museu Machado de Castro, Murilo Mendes, ao falar da avó de Saudade, deriva para a esfera do familiar:

Conservando-me na faixa do familiar, informo que Madalena era o nome da avó materna de Saudade. Residiu toda a vida na aldeia, em São João do Campo, perto de Coimbra; morreu quase centenária. Portuguesa de rija cepa, representava essa antiga

cultura da terra que se destrói dia a dia; os chineses se esforçam para recuperá-la. [...] Nos arredores de morrer cabia-lhe o direito de elucidar, segundo o poeta Bandeira, com variantes: Cumpri a tarefa e o rito; eis que a ceia está pronta, a casa varrida, caiada de fresco, as flores dispostas na jarra. A morte pode entrar sem rodeios; sei que não trará jeito do demônio nas dobras da sua capa, antes a candeia do Senhor (JV: 1373).

Ao percorrer Coimbra, o viajante não se limita a ver o que todo turista vê, por isso percorre outras paragens, faz outras viagens como pela história familiar, pela tradição portuguesa rural que ia se perdendo à medida que o país se tornava mais urbano e industrializado. A morte próxima de Madalena é a morte anunciada de um estilo de vida que vai cedendo lugar à modernização do país. E, como é constante na obra muriliana, há a derivação para a literatura, neste caso, há uma variação dos seguintes versos do poema Consoada de Manuel Bandeira: “Encontrará lavrado o campo, a casa limpa, /A mesa posta,/ Com cada coisa em seu lugar” (BANDEIRA, 1983:223).

Assim como Coimbra, a cidade preferencialmente descrita por Murilo Mendes não é a grande metrópole, onde, apesar de toda a tecnologia e multidão, o cidadão fica isolado. Os aspectos físicos, os movimentos da cidade não estão ausentes, mas o texto muriliano dá conta principalmente do plano cultural, discorrendo sobre os monumentos arquitetônicos, as obras literárias, os artistas e escritores que povoam a cidade. A cidade não é exatamente um depósito destes elementos; antes, é como se ela se compusesse com eles. E de fato é possível encarar certas cidades ou partes de cidades como se fossem a contraparte concreta dos textos que as compõem de tal modo (GUIMARÃES, 1993: 231).

Murilo Mendes descobre um novo espaço em que aspectos da cultura portuguesa são reconhecidos como integrantes da cultura brasileira na qual foi educado e ele dialoga com essa cultura quando visita lugares que demarcam a identidade portuguesa como museus, escolas, mitos, grandes artistas e obras de arte. Também não lhe escapam os costumes, as lides, muitos dos quais herdadas pelos brasileiros.

O primeiro fragmento de Leiria demonstra bem essas descobertas. Tendo a oportunidade de conhecer castelos em Portugal, o poeta se lança a um exercício de memória lembrando o quanto a palavra castelo o fascinava durante a infância vivida no Brasil, país desprovido de castelos. Ao recordar de um desejo infantil, ele aciona outra janela que deixa entrever a poesia simbolista e lembra que o Brasil não viveu a Idade Média europeia. Assim, através de pequenos ou grandes fatos, o poeta estabelece o diálogo Brasil e Portugal, lembrando a acepção de janela no campo da informática. É como se a palavra castelo abrisse um *link* para o Simbolismo e este para a Idade Média.

Meu primeiro encontro com Portugal determinou além de outras coisas fundamentais a descoberta do castelo. No Brasil não havendo castelos, esta palavra fequentou minha imaginação desde as primeiras letras, desde as primeiras figuras; e a persistência desta palavra nos textos de poesia simbolista tornava o castelo quase um personagem, atraindo-me mais que uma outra, paralela, palácio; embora num soneto famoso se erga não etereamente, mas anterianamente o “palácio encantado da Ventura”, verso aliás dos maiores. Muitas vezes viajando num trem espondongado, aos solavancos, entre Madri e Lisboa, Saudade e eu víamos de repente despontar dos restos da noite meio espanhola meio portuguesa a pessoa do castelo de Almourol: concretizando-se uma miragem da infância, à qual eu de certa maneira regressava. O castelo era também para mim, que não tive Idade Média, uma figuração dessa época fascinante pela sua cultura, seus mitos e sua cenografia, resumida que foi numa fórmula sintética: *lê Moyen âge énorme et délicat* (JV: 1376).

O fato de ser oriundo de uma ex-colônia, fruto da expansão marítima portuguesa é poeticamente abordado no diálogo com o pinheiral de onde teria saído a madeira para construção das naus portuguesas. Contudo, mais importante que esse pinheiral, é a poesia do rei-poeta D. Dinis:

Ninguém ignora que Dom Dinis ordenou o plantio do pinhal de Leiria, origem das futuras naves portuguesas; portanto nós brasileiros descendemos deste pinhal, renovado através dos séculos na sua faixa relativamente modesta de 11.331 hectares. Cada vez que o penetrarmos torna-se obrigatória, prevista mesmo, às referências dinisianas “Flores de verde pão.” [...] Assim o contexto físico-espiritual de Leiria integra para mim cinco pontos fundamentais: o castelo. D. Dinis. O pinheiral. Eça de Queirós. Jaime Cortesão (JV:1377-8).

A expansão marítima portuguesa, o fato de termos sido colônia sofrem deslocamento do campo das motivações políticas, econômicas, religiosas, dos grandes ideais expansionistas para se ater a uma plantação de pinhos. A nossa ascendência carrega essa marca do aparentemente insignificante. A grandiloquência histórica não é o foco do poeta que prefere aliar o pinhal ao rei-poeta, como a dizer que a poesia, sob sua perspectiva, se sobrepõe à política. As motivações de ordem política e econômica implicadas na empreitada das navegações portuguesas que têm lastro na plantação de pinho – uma iniciativa do rei D. Dinis - não são o foco do viajante. As questões ecológicas tão prementes no século XX e XXI e que, de certa forma, é contemplada nessa plantação de pinhos, que se tornou a maior área plantada da Europa, também não parece ser privilegiada no relato muriliano. O que aí sobressai é a atmosfera artístico-cultural, desencadeada pela visita a Leiria realizada pelo poeta.

Não se reduzindo a mero ponto turístico, Leiria representa para Murilo Mendes o ponto de encontro com sua infância – emblematizada pelo castelo que frequentava a imaginação do menino-Murilo em Juiz de Fora. É também encontro com a literatura portuguesa nas figuras de D. Dinis e Eça de Queirós, dentre outros escritores do país (re)visitado. Trata-se de um procedimento recorrente nessa narrativa de viagem, ou seja, a partir do relato da visita a uma cidade ou monumento, o viajante deriva para as artes, para a experiência pessoal do adulto, para as reminiscências da infância e adolescência passadas em Juiz de Fora, para um diálogo constante entre Brasil e Portugal.

Ao observar a viagem pela linguagem, vemos que em *Janelas Verdes* são expostas algumas estratégias tais como: o procedimento metapoético de discorrer sobre palavras ou textos, a inserção de termos das línguas italiana e francesa e também a mistura de termos estrangeiros com portugueses. Nesse mesmo fragmento sobre Leiria encontramos a primeira estratégia citada: “Aldonça, nome rude, singular, entre Alda e onça (palavra prestigiada pela próxima lonza, no começo do “Inferno”) (JV: 1377)” ou ainda: Citando o pinhal, “confesso que não admiro muito

(exceto Portugal) uma palavra com essa desinência; todavia, ajudo-a a sobreviver (JV: 1377)". Quanto à inserção de termos estrangeiros, podemos observar: "*le Moyen âge, énorme et délicat.*" (JV: 1376) ou "*fascino*" (JV: 1377).

Como já se procurou discutir na introdução desse estudo, o conceito de literatura de viagem é problemático e está longe de ser consensual. No caso específico dos relatos em questão, classificá-los como relatos de viagem também é problemático, principalmente se considerarmos o Setor 2 da obra de Murilo Mendes. Essa parte de *Janelas Verdes* se caracteriza mais por tecer comentários sobre personalidades da cultura portuguesa, criando uma espécie de galeria de artistas e intelectuais eleitos pelo eu lírico. Não se trata de um conjunto de biografias de artistas e intelectuais, se bem que os dados biográficos dos homenageados estejam presentes, mas comentários crítico-poéticos a respeito dessas personalidades.

O registro da experiência da viagem pode assumir diferentes formas. A escrita de viagem, grosso modo, é um conjunto de informações, dentre outras, acerca do percurso, da descoberta de pessoas, lugares e monumentos desconhecidos. No entanto, é preciso atentar para as formas selecionadas para construir o relato. Ao redigi-lo, o viajante reconstrói um momento já vivido, portanto trata-se, muitas vezes, de um texto de cunho autobiográfico, mas também é um texto em que se juntam observação, reflexão e imaginação.

Em geral, o eu que descreve a viagem é o mesmo eu que viaja, assim, no resultado final vemos que a experiência íntima anterior ao percurso realizado influencia a descrição do espaço percorrido. Dessa forma, o viajante tem de registrar e reviver uma gama de momentos e informações, muitas vezes, dispersos e buscar dar uma unidade ou organicidade ao seu relato. O que nem sempre é tão simples, pois o escritor tem que trabalhar com enorme quantidade de informações de ordem geográfica, climática, cultural, visual, auditiva, além das suas próprias reações diante

de tantas informações, por sua vez resultantes da interação entre sujeito e objeto do conhecimento.

Então, como inserir o Setor 2 de *Janelas Verdes* no paradigma dos relatos de viagem? Provavelmente essa tentativa de inserção não seja muito produtiva, pois o objetivo não é a compartimentação rígida dos textos, mas a compreensão de suas estratégias. É de se salientar que as “viagens” relatadas nesse setor não são resultados diretos de deslocamentos físicos, mas de leituras, encontros com artistas e personalidades portuguesas que integram o universo afetivo e/ou intelectual do poeta. Nesse setor, temos os perfis de escritores e outras artistas portugueses traçados com a singular liberdade que Murilo Mendes confere a sua estética. A construção desses perfis também segue a técnica do “recorta e cola” à qual já se fez referência. Nesse processo, o poeta recorta e cola em seu relato personagens inconformistas, inquietos, não-convencionais, capazes de gerar e efetivar alguma transformação. Assim é que são “coladas” em seu relato personagens como Gil Vicente: “Contestador inato, ininterrupto; erasmicamente adverte o papa e demais eclesiásticos” (JV: 1419). Ou Padre Antônio Vieira: “aplicar-se ao Padre Antônio Vieira o verso numérico de Mário de Andrade: “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta” (JV: 1420). Ou ainda Florbela Espanca: “que nos resta destes temperamentais versos irregulares, posteridade do romantismo?. O nome único Florbela Espanca restaria, na ânsia de tudo anular, anulando até os próprios textos” (JV: 1441).

No Setor 2 A, o retrato de Gil Vicente é composto por aspectos de sua biografia literária com a citação de trechos, propriedades e qualidades da obra vicentina e, como é usual em *Janelas Verdes*, o dramaturgo português do Renascimento é confrontado com autores do século XX:

Se vivesse hoje, creio que plantaria seu teatro-tenda no setor inconformista da Universidade de Coimbra; talvez fosse a Isolotto, bairro de Florença, conversar com Mazzi, que pretende restaurar com um grupo de paroquianos a liturgia – vivida e não mnemônica – das primeiras comunidades cristãs. Vejo-o, senão

fundar, vejo-o aplaudir os atos do Living Theatre, de Julian Beck e Judith Malina (VJ: 1419).

Ainda nesse setor, a geografia convencional – a descrição de aspectos como relevo, rios, vegetação, ruas, construções – cede lugar para uma geografia cultural¹³ em que o viajante-escritor-crítico faz itinerário pela cultura portuguesa e elege personagens para compor a sua cartografia de uma maneira bastante singular.

No prefácio da edição portuguesa de *Janelas Verdes*, Picchio ressalta que o título já anuncia os dois movimentos que acreditamos que o escritor faça em sua obra. Nela, Portugal é visto em seu aspecto mais íntimo, que denota a familiaridade do poeta com o país – o sentido de um olhar para a interioridade que as janelas propiciam. E o aspecto mais superficial e externo, também propiciado pelas janelas a vislumbrar um Portugal antigo, repleto de história e tradições. Portanto, não um país institucionalizado, emoldurado, por fórmulas como “Portugal pequenino” ou “Portugal de meus avós”, clichês rejeitados pelo poeta.

Nos relatos murilianos comparecem os museus, as igrejas, as estátuas, mas o poeta não é do tipo de viajante que quer registrar essas exterioridades com sua Kodak. Mesmo quando colocando-se diante desses elementos, ele o faz para abstrair deles algo mais substancial e, ao mesmo tempo, subjetivo. No relato dedicado a Torres Vedras, Murilo Mendes, citando Fernando Pessoa, Almeida Garrett, António Nobre, Drummond e Lévi-Strauss, critica o turismo estereotipado e impessoal:

Bem sei que em Torres Vedras, nome severo-gracioso, com a tonalidade fechada de Torres e a abertura em e de Vedras, apontaríamos, dignos de visita o chafariz dos Canos [...] uma que outra igreja. Contudo, em Torres Vedras outra glória mais alta se alevanta: vem dos seus incorporáveis (para evitar a prevista palavra incomparáveis) pastéis de feijão, que depois de os haver conhecido pessoalmente há vários anos no trajeto

¹³ O termo geografia cultural não foi empregado nesse momento em sua acepção técnica como um ramo da ciência Geografia, mas no sentido de arranjo estrutural, configuração (dicionário Houaiss eletrônico).

Lisboa – Porto, encomendei de Roma por avião: luxo, que segundo penso, nem mesmo o Papa se concedeu até hoje. Assim fazendo contradisse o texto *Fuga* onde um poeta de minha grande reverência, Drummond, ironiza nossos patricios que vêm à Europa visitar “museus! estátuas! Catedrais!” Claro que não sou contra eles e elas, mas entendo que se vem à Europa também para conhecer vinhos, comidas, doces: quando de alto estilo, integram o contexto cultural de cada país, entrando não só na boca, mas na literatura e na sociologia. Lévi-Strauss *dixit* (JV: 1370).

Para iniciar a exposição sobre outros aspectos a serem conhecidos em Torres Vedras, Murilo Mendes vale-se de Camões, parafraseando o verso do Canto I d’*Os Lusíadas* (“que outro valor mais alto se alevanta”) e esses valores são ironicamente os pastéis de feijão. Também cita o poema *Fuga* (ANEXO 1) no qual Drummond ironiza aqueles que partem para a Europa à procura da chamada “alta cultura”, numa tentativa de fuga de um Brasil “bruto”, “canibal”, “incivilizado”, numa espécie de Canção do Exílio às avessas. Ao contrário desta, a terra da qual se procura fugir não tem as incomparáveis belezas tropicais cantadas por Gonçalves Dias. E o rumo do “exílio” é uma Europa dos lugares-comuns do turismo, e não de outros saberes e sabores que uma viagem à Europa pode oferecer. Como já comentamos, esse não é o Portugal que o viajante percorre, se bem que ele esteja de alguma forma presente, mas sempre numa outra perspectiva, diferente daquela do turista de fraque citado no poema drummondiano.

O viajante faz os dois movimentos ao percorrer Portugal, tenta vê-lo na sua tradição, na sua história. De um lado há o museu, a casa senhorial que lembra a condição de metrópole, um Portugal das grandes glórias do passado, agora restritas ao museu. Não só o museu como local onde se conservam objetos antigos e/ou raros, mas também o “museu” vivo da rua, das tradições e dos costumes.

De outro lado, o viajante, na posição exotópica que qualquer viajante assume, com seu “olho armado”, desentranha desses elementos algo inusitado. Seu olhar nunca se restringe à simples ratificação de algo que

já esteja congelado no cartão postal. Mesmo quando algo já está de tal forma consagrado e por isso não permite extrair o inusitado, o poeta acrescenta seu toque pessoal que, além de corroborar os aspectos consagrados pelo senso comum, demonstra o caráter inventivo da escrita muriliana. É o que se pode observar, por exemplo, no relato dedicado a Alcobaça em que, ao comentar sobre a cozinha portuguesa, o viajante deriva para o Brasil, para o nome dos rios, a história, para a literatura, a reflexão acerca do profano e do sagrado, todas essas digressões motivadas pelas frutas do local que ora são os pêssegos, ora as mulheres:

A cozinha portuguesa é de toda minha reverência. Não só pelo seu gênio de invenção, mas também por ter ajudado a criar o Brasil. Aqui ela encontrou um espaço enorme para se expandir; até dispunha de dois rios, o Alcoa e o Baça. O templo continuava nesta área. Compreende-se a interjeição de William Beckford. Frutas de Alcobaça. Louras ou morenas. Delícias do gênero humano, mais que o imperador Tito: este destruiu Jerusalém provavelmente porque não lá não viviam frutas.

•

Degustando pêssegos grandiosos, antes de violar-lhes o conteúdo admiro a esfera dourada que os designa, o cheiro específico, invenção do substrato mais íntimo da terra (chego a captar neles um fio de vinho); assim me consolo da dissonante fachada de Alcobaça. Estes pêssegos merecem entrar no santuário. Não creiam que blasfemo: o ofertório, parte integrante da missa, inclui o rito de doação de frutos da terra. Assim se praticou nos primeiros séculos da Igreja; tal rito está sendo restaurado em algumas paróquias européias, de acordo com seu profundo (palavra que, depois de tanto a cavarem, chega ao extremo desgaste) significado humano (JV: 1386).

Assim, o que poderia ser somente um comentário prosaico sobre a cozinha e as frutas do lugar é incluído numa rede muito pessoal de referências. Murilo Mendes é capaz de reunir no mesmo texto elementos muito diversos, num plano tão singular e inusitado, que recebe a marca de sua construção. Se o autor vai falar de traços já conhecidos, os quais não constituem novidade para o leitor, como perfis de escritores célebres – Gil Vicente ou Eça de Queirós – ou cidades-monumentos – Porto ou Coimbra – encontramos lado a lado o reconhecível, o trivial e o insólito, as aproximações que soariam como improváveis em outros contextos. Essa

outra espécie de viajar em que se desloca por textos literários, históricos, pelo mais corriqueiro, pelo pormenor aparentemente desimportante constitui uma estratégia da sua inventividade.

Reiteramos que o viajante não é um cidadão de uma ex-colônia que viaja pela ex-metrópole e, entre admirado e envaidecido de sua “cultura”, reconhece traços herdados e busca refinar sua educação. Não é dessa forma de recepção de que se trata. Como um viajante mais crítico, Murilo Mendes dialoga criticamente com essa cultura, e não simplesmente a constata. Durante o percurso da viagem, há visita a lugares – físicos ou sócio-culturais – que compreendem a identidade portuguesa, tais como monumentos, escolas, mitos, nomes consagrados da literatura, os saberes do povo, entre outros. Essa é uma estratégia de inserção do poeta na poética de viagens do século XX: o diálogo ombro a ombro com a metrópole, sem subserviência, sem complexo de colonizado, pois que o poeta não o apresenta, já que sua longa convivência com a Europa, seu espírito cosmopolita afastaram o fantasma da colonização, se é que ele tenha existido algum dia para o poeta. Murilo Mendes se apropria de discurso histórico-turístico e compõe juntamente com ele, modificando, acrescentando dissonâncias e, sob um discurso diferenciador, constrói sua perspectiva intersubjetiva.

Nesse percurso, conforme já se assinalou, percebe-se que o vínculo com Portugal, em especial, e com a Europa em geral não apresenta o deslumbramento apressado e superficial do turista ou a subordinação que poderia se inferir da relação colonizado-colonizador. A esse respeito, Silviano Santiago, no mencionado artigo *Porque e para que viaja o Europeu*, explicita a relação dos intelectuais do novo mundo com a Europa. Nas palavras de Santiago, os intelectuais do novo mundo sempre reconheceram a sua herança europeia e a trabalharam. Murilo Mendes, reconhecendo “a parte de europeu que lhes tocava” (SANTIAGO, 1989: 203) mudou-se definitivamente para a Europa.

As viagens realizadas por escritores brasileiros, a partir dos primeiros anos do século XX e seus registros, marcam uma ruptura na relação entre o escritor da periferia e a metrópole. O escritor parte para a apropriação do modelo europeu, mas também para a hesitação de um “entre-lugar” (SANTIAGO,1998:200). Sem dúvida, o caso de Murilo Mendes difere um pouco de outros intelectuais brasileiros de sua geração por sua intensa vivência europeia, cosmopolita, e pelo não retorno à pátria, mas isso não implica que ele não deixe de lado sua condição de brasileiro, tanto é que, em seus relatos, as referências ao país são constantes.

Murilo Mendes oferece-nos, em *Janelas Verdes*, uma obra que se vai configurando de modo descontínuo e fragmentário, por entre - lugares de fascínio e pessoas que intensificaram a sua relação afetiva com Portugal. Os relatos oscilam entre vários registros e são sempre reconhecíveis pelo humor e pela subjetividade que perpassam as descrições, comentários. Tais características conferem ao livro uma estrutura que oscila entre a crônica, o comentário, a descrição. A essa oscilação de registros, a essa liberdade de expressão ou “exercício de estilo” estamos reconhecendo como um ensaio e, no caso muriliano, ensaios fortemente marcados pela poesia.

As cidades, o campo e o mar português vão sendo fundidos com referências literárias e históricas, trivialidades, enfim um sem-número de alusões. A inserção do ordinário, do pequeno nos elementos extraordinários e monumentais é também uma das estratégias murilianas. Dessa forma, concepções consagradas da cultura lusitana são dessacralizadas bem à maneira da ironia modernista, como é o caso da descrição de Lisboa:

Consideremos a Lisboa de planos contrastantes, descidas, subidas, largos (estreitos), pequenas praças, “altas ruazinhas”, vielas, becos, jardins escondidos onde algumas vezes surpreendi “as dalias a chorar nos braços dos jasmims”; a Lisboa mãe da Bahia. Enorme fadiga tiveram os homens na construção dessa cidade ladeirante, onde não poderia caber – ao menos durante os primeiros séculos – nenhum preguiçoso. Contestando Camões, Jaime Cortesão e Vitorino Magalhães Godinho sobre

os descobrimentos, penso que os antigos portugueses fizeram-se ao mar, passaram ainda além da Taprobana, não para dilatar a fé e o império antes para fugir às terríveis ladeiras lisboetas; a elas devemos, em última análise, a invenção do Brasil. Áspero, pelo menos o mar não tem ladeiras (JV: 1409).

Ironicamente, a razão de se enfrentar o mar e heroicamente passar além da Taprobana não é o nobre ideal cantado por Camões e nem são os interesses comerciais e colonialistas, mas tão simplesmente um movimento ancorado pela vontade de fugir às cansativas ladeiras lisboetas. No fragmento dedicado a Leiria, a ascendência do Brasil já havia sido conferida à atmosfera poética que cerca D. Dinis e seu pinheiral. Nesse fragmento sobre Lisboa, num rasgo de humor bem característico do veio desconstrucionista inaugurado pelos modernistas, a invenção do Brasil é atribuída às dificuldades da topografia da cidade. Ora, não poderia haver motivação mais destituída de nobreza que essa. O sublime ideal de expandir a fé e o império é substituído pela dificuldade e cansaço ocasionados pela topografia.

Interessante também observar que Murilo Mendes não se refere à descoberta do Brasil, como consta até hoje em alguns manuais de História do Brasil, apesar da releitura desse evento histórico já ter sido efetivada há algum tempo. Ao utilizar o termo “invenção”, o poeta trata o Brasil como uma criação portuguesa intencional e não fruto do “acaso” como rezavam conceitos históricos já revistos e que evidencia o veio desconstrucionista de seu relato.

No Setor 2, como já foi dito, comparecem as figuras históricas, literárias, artísticas portuguesas que mais marcaram Portugal e compuseram o imaginário muriliano acerca desse país desde o seu tempo de menino em Juiz de Fora. Predominam os escritores do século XIX e XX, apesar de aparecerem figuras remotas como Nuno Gonçalves, Gil Vicente e Padre António Vieira. Na maioria dos casos, esses relatos são dedicados a amigos com quem o poeta manteve um estreito convívio, como Miguel Torga, Vieira da Silva, Ruy Belo, Luiza Neto Jorge, entre outros.

A partir dessa perspectiva pode-se entrever sob nova forma a relação de Murilo Mendes com o repertório literário e cultural não só brasileiro, mas também europeu. Essa relação foi fortemente marcada pela vivência a partir do processo de deslocamento que toma, no seu caso, a forma de exílio voluntário. A experiência do exílio em Murilo Mendes decorre, de um lado, do desenraizamento factual do poeta devido às suas mudanças, primeiro de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro, depois, do Brasil para a Europa. Por outro lado, decorre de seu percurso afetivo e pessoal, que parece determinar os laços específicos com a Europa, principalmente com a Itália e com Portugal.

As duas obras aqui enfocadas, além de relatarem o percurso pelo mesmo país, apresentam também outros pontos em comum, a saber: as citações, referência à tradição cultural e literária, alguns lugares e personagens visitados, algumas estratégias de construção textual.

2.4.2 Imagens de Portugal

Essas viagens em direção ao interior da terra portuguesa apresentam outro aspecto que a escrita de viagem do século XX mobiliza: a questão da identidade e da nação. Tais aspectos não são negligenciados pelos autores. Ambos os escritores abordam, ainda que de posições distintas, a questão da nação e da identidade. Murilo Mendes deixa claro que é brasileiro, mesmo que cosmopolita, desenraizado. E Saramago, como se sabe, é um escritor português.

Considera-se ainda a evidente relação entre viagem e escritura, uma vez que viajar, ao menos viajar de certa maneira, é escrever. Inicialmente viajar é ler e depois é elaborar, através de seleção e organização das experiências. Mesmo que esses processos de seleção e organização não

resultem em um livro, eles já constituirão metaforicamente o processo de escrita.

No caso da literatura de viagem, frequentemente, a palavra vem acompanhada das imagens. Tratando-se, portanto, de uma marca constitutiva do livro de viagens, essa coexistência da palavra com a imagem pictórica se estende inclusivamente até aos atuais relatos de viagens eletrônicos. As imagens, em muitas narrativas de viagem, só funcionam como auxiliares do texto, a fim de dar ao receptor uma “ilusão de realidade” da descrição dos locais por onde o viajante passou. É como se o livro, acrescido de fotografias ou desenhos, nos revelasse, por meio desse recurso, a “realidade” que se procura constituir, por meio da força da palavra e da representação.

Parte dessa “ilusão de realidade” é construída na figura da individualidade do autor e da experiência intransferível que este registra em seu texto, pois esse *eu* que fala tem uma autoridade concedida pelo registro, no papel, de sua experiência e de sua interioridade. E a fotografia ou o desenho reiteram essa “ilusão”. Além da imagem, outros dispositivos como mapas, tabelas, gráficos, índices também corroboram a “autenticidade” da palavra do viajante.

Em se tratando de *Viagem a Portugal*, a edição ilustrada nos oferece um bom número de belíssimas fotografias realizadas, em sua maioria, pelo fotógrafo Maurício Abreu que acompanhou Saramago na viagem patrocinada pelo Círculo de Leitores. Além dos já citados mapas e índice toponímico. Por isso cabe discorrer brevemente sobre a fotografia, que é um elemento presente nas narrativas de viagem a partir dos finais do século XIX.¹⁴

¹⁴ A primeira edição (1989) de *Janelas Verdes*, para a Galeria 111 de Lisboa teve tiragem de apenas 250 exemplares e continha desenhos exclusivos da pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva. Cada exemplar era acompanhado por 2 serigrafias originais da mesma pintora. Mas não tivemos acesso a essa edição. Mas é interessante notar que de alguma forma a pintora retribui a homenagem que lhe foi feita.

A fotografia tornou-se um recurso frequente nas narrativas originalmente não-literárias, como os guias ou roteiros de viagens, descrições naturalistas e científicas. Uma fotografia é um conjunto de informações, uma vez que nos fornece dados sobre os lugares, as pessoas, as épocas e os acontecimentos. Em razão disso, ela tem grande valor como registro histórico e também como documento de comprovação dos fatos.

Por outro lado, a fotografia carrega algo de ficcional, já que se trata de uma criação, marcada por escolhas, desejos, imaginações e representações do fotógrafo e dos que posteriormente são receptores da fotografia. Entretanto, o primeiro aspecto – a imagem fotográfica como fornecedora de informações – é mais presente devido à ligação que se faz entre a noção de realidade e a fotografia. Em nossa sociedade ocidental, o olhar foi consagrado como o sentido mais apropriado para conhecer as coisas, e a fotografia é tida como uma expressão plena dessa concepção.

Marilena Chauí (1998) em seu artigo *Janela da Alma, Espelho do Mundo* demonstra de que forma a visão foi sendo construída como sentido primordial na cultura ocidental. Segundo ela, a constituição do olhar como o sentido da realidade está presente na linguagem cotidiana, em expressões como: *ponto de vista, perspectiva, sem sombra de dúvida, ter ou não ter a ver, visões de mundo*. A primazia do olhar molda a maneira de pensar a realidade e a linguagem, dessa forma, *conhecer é clarear a vista* (CHAUÍ, 1998: 33).

A fotografia é tomada como uma expressão da realidade, de forma neutra e verossímil, é um documento que registra algo pré-existente, e a mediação entre essa realidade pré-existente e sua representação se dá por meio do fotógrafo no ato de fotografar, quando este procura o melhor ângulo, luz, distanciamento do objeto e também as técnicas e processos de revelação. Mas não se pode esquecer de que todas essas operações são perpassadas pela subjetividade. O fotógrafo parte da realidade que vê, mas a reconstrói a partir de suas opções técnicas e subjetivas. Dessa

forma, as imagens não podem ser tomadas simplesmente como análogas do real, como documentos neutros.

Também costumamos ver a fotografia subordinada ao texto escrito, ou seja, como ilustração e comprovação dos conhecimentos produzidos textualmente escritos. A imagem é utilizada como forma de complementar e/ou comprovar a escrita. Ela seria, então, um mero suporte ilustrativo das palavras. Porém, a fotografia pode ir além dessas funções e também contar uma história ou compor uma história juntamente com a escrita. Em *Viagem a Portugal*, a inclusão de fotografias, apesar de também conferir aquele aspecto de “realidade” ao relato do viajante, vai além, pois as fotografias e palavras compõem um todo significativo.

De acordo com Roland Barthes,¹⁵ existem duas formas principais de referência entre texto e imagem, que ele denomina *ancoragem* e *relais*. Na *ancoragem*, o leitor é levado a considerar alguns significados escolhidos previamente. No *relais*, texto e imagens estabelecem uma relação complementar. Kibédi-Varga¹⁶ sugere uma tipologia entre palavras e imagem que tem mais a ver com a forma de expressão visual. Esse autor apresenta três tipos de relação: *coexistência*, *interferência* e *correferência*. Em *Viagem a Portugal*, pode-se dizer que a relação entre texto e imagem são relações de *relais* e de *interferência*, já que a atenção é dirigida, na mesma medida, da imagem à palavra e da palavra à imagem (*relais*) e elas – palavra e imagem –, apesar de separadas, ocupam a mesma página e ambos são valorizados e se autorreferenciam. No caso específico da obra em questão, temos dois tipos de texto: a narrativa da viagem propriamente e a legenda em itálico.

Tendo ainda em vista o texto de Santaella e Nöth, pode-se questionar a relevância da imagem fotográfica em *Viagem a Portugal*, já que existe uma edição (Companhia da Letras) sem ilustração. Nesse caso, segundo

¹⁵Apud SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4.ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 55

¹⁶ Idem, p. 56

Santaella e Nöth, estaríamos diante de uma imagem redundante, que é inferior ao texto, pois este “sobrevive” muito bem sem a imagem, portanto a informatividade da imagem é inferior ao texto escrito. Porém, observamos que as fotografias (e sua relação com o corpo textual) não são de maneira nenhuma meramente ilustrativas. Nesse aspecto, a obra de Saramago reforça a sua recusa de ser denominada guia de viagem, já que a imagem não está a serviço do texto como aconteceria num roteiro, tanto é que existe a edição sem fotografias. Mas, por outro lado, a conjugação entre texto e imagem enriquece a ambas as linguagens.



(Casa de Vilarinho da Samardã. VP:26)

Discreta e rural casa de vilarinho da Samardã onde Camilo viveu, fidalga e teatral a do Morgado de Mateus. O futuro dirá qual durará mais: se o discurso de Nasoni ou a arquitetura de Camilo. (VP:26)



(Solar Morgado de Mateus. VP:27)

Nessas fotografias que acompanham o texto intitulado “Casa Grande” pode-se notar o diálogo delas com o texto que discorre da visita do viajante à casa sóbria onde viveu Camilo Castelo Branco e ao imponente

solar Morgado de Mateus. Afora o diálogo com o texto escrito, temos um diálogo entre fotos que se dá por contraposição entre a imponência do solar e a simplicidade da casa. Ambas as construções remetem ao plano artístico: a casa à literatura camiliana e o solar à arquitetura de Nasoni.

Outro aspecto é o trabalho mais elaborado da foto do solar que apresenta um efeito de espelhamento com a imagem do solar sendo duplicada na superfície do lago, artifício que só realça a suntuosidade do solar. A legenda que acompanha a foto menor – aliás, outra oposição pode ser levantada quanto à dimensão das fotografias – a da casa de Camilo Castelo Branco reitera essa contraposição ao interrogar sobre a duração das duas construções. Ao se atribuir o escritor Camilo Castelo Branco o termo “arquitetura”, e ao arquiteto Nasoni o termo “discurso”, há uma “inversão de papéis”. O emprego de tais termos, no texto saramaguiano, enfatiza o trabalho de construção do escritor e o aspecto eloquente do solar.

Como se pôde observar, as duas obras em questão se inserem num paradigma de viagens do século XX, pois ambas são refratárias ao rótulo de roteiros de viagens por empregarem artifícios que rejeitam e superam tais roteiros. Sem dúvida, o deslocamento físico está presente bem como a descrição de lugares visitados, como nas narrativas de viagem de outras épocas. Mas, a todo o momento, o texto deriva para a reflexão, para a crítica de arte, para a memória, para o diálogo. O emprego “maciço” da intertextualidade explícita e implícita, a utilização de pistas falsas no caso de Saramago, uma parte da obra (Setor 2) dedicada a artistas e não a lugares, a forma de apresentação das obras e a arquitetura da linguagem são alguns dos meios formais através dos quais ambas as obras “desautomatizam” o modelo convencional, propiciando assim ao leitor uma experiência da viagem diferente dos paradigmas vigentes até o século XIX e ainda frequentes no século XX.

CAPÍTULO 2

UMA QUESTÃO DE OLHAR

Todos os dicionários juntos não contêm a metade dos termos de que precisaríamos para entendermos uns aos outros. Saramago

3.1 Viagem, viajantes e o tecido textual

Viagens de natureza factual pressupõem um ato de percepção que é naturalmente anterior à narrativa da viagem. Os relatos mais referenciais ou não são precedidos pela percepção do real. Ou seja, anteriormente ao texto, houve uma experiência, mesmo que esta seja aquilo que se ouviu de outras pessoas, ou se leu em algum lugar. O material resultante da recolha realizada pelos sentidos e ainda não elaborado constitui o suporte básico da experiência.

Ao passar pelo filtro da memória, do imaginário e do simbólico, a experiência resultará na vivência, cuja melhor tradução são os relatos orais ou escritos do vivido, processo, em que o sujeito do discurso “logra, simultaneamente, saltar da insciência para alguma forma de consciência. Para Benjamin, endossando Freud, esse salto marca a passagem da experiência para a vivência; (BENJAMIN, 1994:111); para Beatriz Sarlo, do real para o relato” (*Apud* SCARPELLI, 2008: 73-98).

Esse “salto” vai mostrar um observador – o viajante – que, em posições simultaneamente contrastantes, já que é sujeito e objeto de observação, uma vez que vê o outro e é visto por este. Essa movimentação entre sujeito e objeto do olhar, entre o familiar e o estrangeiro vai constituir um embate entre identidade e alteridade. O trânsito entre cidades, vilas, paisagens ultrapassam o registro de impressões de viagem, uma vez que também vai se transitar pelo ver e ser visto, pela memória, pelo desejo, pelo conhecimento e por outras categorias.

Isso posto, interessa-nos verificar que mecanismos ou que recursos foram empregados para vivenciar as experiências, perceber para qual direção os interesses e/ou a curiosidade do escritor são orientados, já que esses fatores, entre outros, condicionam o processo da escrita.

É inegável que tais mecanismos, por mais singularizados que sejam, carregam em si as marcas sociais, pois, sendo representações, variam conforme as várias instâncias que estão envolvidas nesse processo que vai do viajar ao relatar. As circunstâncias factuais, intelectuais ou sentimentais da viagem se concretizarão em escrita por meio de estratégias discursivas que devem compreender a observação, a reflexão, a imaginação, a subjetividade e a intersubjetividade.

Considerando que os dois relatos de viagem enfocados nesse estudo pertencem ao século XX, de uma forma ou de outra, ambos exploram questões pertinentes às estratégias discursivas dos relatos de viagem escritos nesse século. Tais estratégias trazem à baila a diferença, o outro, tendo em vista que toda viagem, *a priori*, é uma oportunidade de se encontrar com elementos não familiares, como clima, paisagens naturais, vocabulário, comportamentos ou culinária. O viajante abandona, mesmo que temporariamente, a segurança de seu lar e a identidade assegurada por seus laços familiares e sociais, por seu trabalho, seus bens e atividades.

Por isso, as viagens permitem relativizar as verdades e o trânsito de ideias. A viagem pode-se tornar, nesse sentido, uma experiência de ampliação dos horizontes, podendo também ocasionar uma crise de identidade (individual, política e cultural) do viajante em razão de seu contato com a alteridade e a diferença. Nas palavras de Otavio Ianni, em *A metáfora da viagem*:

[...] toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo em que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza... Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades (1996: 3).

Dessa forma, verifica-se que as viagens são relevantes para o conhecimento do outro e do si mesmo, e, nesse sentido, seus respectivos

relatos podem ser encarados como documentos propícios para se observar questões identitárias. Seguramente a questão da alteridade, o contato com a diversidade são questões pertinentes à literatura de viagem.

Mas como pensar o outro? Não simplesmente o outro que difere do mesmo, mas também o estranho, o inesperado, o imprevisível. E como conviver com ele ou aceitá-lo sem privá-lo de sua diferença, de sua condição de ser outro, sem subjogá-lo, sem tentar apagar sua alteridade?

Os conceitos de identidade e alteridade¹⁷ têm uma estreita ligação; pois a noção da alteridade se constitui não só a partir de um eu. Assim, a presença do outro diferente de mim propicia uma reflexão sobre a própria identidade. E mais, coloca-nos um ponto a ser discutido: quem é o sujeito que se percebe a partir do outro e de que forma?

O outro pode ser visto como um conceito abstrato ou como pessoa física concreta. Como conceito abstrato, o outro é tido como conjunto de dados construídos. O outro está no plano da conceituação, da produção do conhecimento. Trata-se de uma alteridade que auxilia na elaboração de referenciais. O outro, visto como pessoa concreta, pode ser considerado como alguém exterior, ou seja, aquele que não pertence a determinado grupo ao qual o eu se integra. Mas, nessa perspectiva, o outro também pode ser um outro interior, isto é, aquele que apresenta traços diferentes dentro de um grupo.

De acordo com Todorov (1998) o outro pode ser descoberto em si mesmo, dessa forma o eu é um outro. Assim, o outro pode ser visto como sujeito, o que equivale à descoberta da própria alteridade (1998:3). O conceito de uma alteridade interior, isto é, o sujeito agencia sua posição individual dentro dos grupos e contextos em que se encontra o que

¹⁷ Esses conceitos baseiam-se em TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*, tradução de Beatriz Perrone Moisés, 3a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

acarreta uma diferenciação do sujeito dentro do grupo, perturba a noção de um nós como um todo homogêneo. Essa noção de um outro interior conduz à questão da configuração da própria identidade. No confronto entre identidade e alteridade, é importante a relação entre o eu e o outro, pois a identidade não é somente diferenciar-se do outro, mas também qualifica o que é idêntico, o que indica que a identidade oscila entre a semelhança e a diferença.

Por outro lado, há que se pensar no aspecto da heterogeneidade dentro do coletivo. Isso indica que existe um movimento de construção e de transformação constantes, visto que há uma negociação contínua da identidade de cada sujeito. Essa visão é denominada por Hall (1996:68-75), de “posicionamento”. Dessa forma, a identidade do sujeito se constitui a partir do contato de uma representação individual dentro de pontos de identificação de um contexto cultural estabelecido.

Então podemos dizer que a alteridade pode assumir formas diversas de manifestação e tipos diversos de relações, e, em tais relações, vão aparecer aquelas relativas ao poder e à ética. O reconhecimento da alteridade e suas características nos relatos de viagem enfocados não desconhecem as questões das diferenças, das desigualdades, das semelhanças, pois o fato de um eu se constituir pela diferença com o outro, nas relações com diversos outros, implica que os valores presentes nessas relações intersubjetivas devem ser éticos e os constituir como sujeitos em constante transformação.

3.2. Viagem a Portugal: por terras navegáveis

Retornando ao celebrado mestre saramaguiano, Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra*, compromete-se a registrar todas as observações, impressões, reflexões e sensações que se sucederem durante seu

deslocamento geográfico de Lisboa até Santarém. A respeito desses registros, ele declara que “quanto vir e ouvir, de quanto pensar e sentir se há de fazer crônica” (1997:37). Relendo a metapoética de viagens de seu mestre, José Saramago, em *Viagem a Portugal*, informa logo na apresentação: “registre por sua vez o que viu e sentiu, o que disse e ouviu dizer” (VP:14). Assim, tanto o viajante contemporâneo quanto seu predecessor se propõe a registrar a viagem, com vistas ao posterior relato e nesse registro a crônica também inclui as questões de identidade.

Em termos etimológicos, a crônica relaciona-se ao grego *chronos*, tempo. De acordo com Massaud Moisés (2002:131-2), o conceito moderno de crônica que passou a ser empregado no século XIX, faz referência a textos que se atém geralmente a um acontecimento diário e não apresenta limites muito precisos. Assumindo várias formas, a crônica sintetiza a observação da realidade cotidiana e a construção da linguagem e, ao mesmo tempo, contém um caráter reflexivo e interpretativo, de forte teor subjetivo. Sua estrutura tanto pode comportar a narração quanto a descrição, a contemplação, o comentário, a reflexão podendo sua linguagem ser irônica e conter traços de oralidade. Segundo Jorge de Sá (1995), o cronista pode:

transmitir a aparência de superficialidade para desenvolver o seu tema, o que também acontece como se fosse "por acaso". No entanto o escritor sabe que esse "acaso" não funciona na construção de um texto literário (e a crônica também é literatura), pois o artista que deseje cumprir sua função primordial de antena do seu povo, captando tudo aquilo que nós outros não estamos aparelhados para depreender, terá que explorar as potencialidades da língua, buscando uma construção frasal que provoque significações várias (mas não gratuitas ou ocasionais), descortinando para o público uma paisagem até então obscurecida ou ignorada por completo (1985:18-9).

Mesmo já havendo considerado que uma designação pertinente aos relatos de José Saramago e Murilo Mendes é a de ensaio, as observações sobre crônica parecem também contribuir para a compreensão desses textos. Inicialmente Garrett se dispõe a fazer crônica de tudo quanto observar e sentir, e essa disposição serve de

referência para as posteriores viagens aqui enfocadas. As considerações de Jorge de Sá relativas ao “não acaso” e à exploração das potencialidades da escrita são muito oportunas, pois temos insistido no fato de que tanto Murilo Mendes, quanto Saramago assim procedem a fim de levar os seus relatos para além dos paradigmas do gênero “literatura de viagem”. Seguindo a lição de Garrett, os autores o reatualizam e o ultrapassam e é, nesse sentido, que identificamos o caráter ensaístico de seus respectivos relatos de viagem. O registro do que viu, sentiu ou ouviu dizer é, por exemplo, ensaisticamente explorado no título “O diretor e o seu museu”, no qual é-nos apresentada a Igreja de Luz de Tavira:

Daqui foi a Tavira, onde terá de voltar outro dia se quiser ver o que trazia na ideia: o Carmo, Santa Maria do Castelo, a Misericórdia, São Paulo. Não têm conto as portas que o viajante bateu, os passantes que deteve na rua. [...] agora vai chegando ao fim das suas andanças, entendeu que não era altura para desânimos (morra o viajante, mas morra mais adiante) e segue para Luz. Aqui protegeu-o a fortuna. A igreja está à beira da estrada, aparece de repente em ar de feliz surpresa, e este adjectivo veio bem a propósito: protegida de construções próximas, de fácil circulação exterior, com distância para olhar folgadoamente, e ainda por cima com uma pureza de estilo pouco vulgar, sublinhado pelo hábil uso da cor, a Igreja da Luz de Tavira é, realmente, uma igreja feliz. Lá por dentro com suas amplas naves de altas colunas [...] quem de Tavira vier frustrado, vá à Luz, talvez encontre a porta aberta. E se estiver fechada dê-se por satisfeito com as vistas de fora: é compensação suficiente (VP: 371-2).

Como todo relato de viagem, a composição desse texto saramaguiano acontece em dois registros temporais, o da viagem factual — quando o viajante observa com atenção mais ou menos intensa aquilo que vê — e disso faz um registro talvez em algum tipo de caderno de notas, certamente em algumas fotografias¹⁸ e, obviamente, na memória. Há em seguida o tempo da escrita em que, na tensão entre objetividade e subjetividade, registram-se as descobertas ou redescobertas, os

¹⁸ Nos créditos da edição ilustrada, temos a informação de que as fotografias das páginas 82, 83, 125, 221 e 253 são de autoria de José Saramago. As demais são de autoria do fotógrafo Maurício Abreu. (ANEXOS 5 a 10)

acidentes do percurso, o que viu, ouviu e sentiu, posto que “viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou” (VP:13-4).

Assim é que aquela intenção expressa na apresentação, de registrar “o que viu e sentiu, o que disse e ouviu dizer” se concretiza nesse excerto. Nele estão presentes a narração das peripécias do viajante que não consegue fazer as visitas planejadas, a reflexão sobre a sorte de poder apreciar a igreja da Luz, as impressões causadas pela construção e ainda o comentário ligeiro sobre o uso do adjetivo feliz. Como se pode observar nesse e noutros trechos, fez-se a crônica como ensinou Garrett, ou seja, registrou-se o que foi visto, sentido e pensado. Observe-se também o bonito jogo de linguagem entre os vocábulos “fim”, “morra”, “segue” e “Luz”, apesar de se tratar, em um primeiro plano, do cansaço do viajante diante da frustração de não encontrar abertas as igrejas que pretendia visitar inicialmente e da decisão de visitar a igreja da Luz, cuja descrição sugere um discurso de cunho religioso.

Machado e Pageaux prescrevem algumas ações para quem se dispõe a analisar relatos de viagem. Segundo eles, o analista deve

[confrontar] o plano de organização da viagem (o ritmo duma escrita) com a composição da obra, de forma a determinar alguns princípios relacionados com as estruturas do texto ou as suas possíveis discontinuidades. Devem observar-se todas as variantes da deslocação [...] A escrita da viagem é um certo tipo de poética do espaço, parafraseando Bachelard. Voltando ao conceito de subjectividade, [observar-se-á] o fechamento sobre si mesmo, o devaneio, o abandono, a alegria da descoberta, o prazer de reencontrar, a sobreposição de impressões, o mecanismo da alusão, as associações de imagens e de ideias. Assim se processa a escrita da viagem. Percursos, compromisso entre a pausa reflexiva, descritiva, e o movimento da fantasia, do sonho: o viajante diz-se, vê-se a percorrer um espaço, a enumerar os lugares que interessa conhecer, lugares urbanos, lugares naturais. Paralelamente ao percurso, por mais diverso que seja, desenvolve-se a escrita sobre si próprio, o desdobramento da escrita que reflecte esse percurso de viagem (2001:117-8).

Considerando essas prescrições, podemos dizer que, nos dois relatos enfocados neste trabalho, a viagem apresenta uma organização que,

entre outras determinações, também tem uma direção histórico-cultural devido ao enorme acervo cultural e artístico que é visto e comentado pelos autores. Ambos os viajantes fazem um trajeto por um percurso, como já se afirmou, circunscrito seja pelo conhecimento empírico, seja pelo artístico. Durante o percurso, a atenção ao outro está sempre presente, já que esse outro se configura naquele que o viajante observa.

O percurso do viajante saramaguiano começa pela fronteira a partir da qual ele se encaminha para o mais interior. Assim temos um percurso cuja primeira localidade citada é Miranda do Douro (região Norte) onde o viajante vai “entrando com seu vagar de viajante minucioso, cujo se chama Miranda do Douro. Há-de pois recolher com modéstia as suas próprias veleidades, e decidir-se a aprender tudo. Os milagres e o resto” (VP:16). É sob esse discurso de humildade intelectual, essa disposição para aprender que o viajante vai passando de localidade em localidade, desde os menores vilarejos até as grandes cidades. Muitas vezes é uma “falsa” humildade, pois a bagagem de conhecimentos do viajante no que diz respeito principalmente à arquitetura e arte sacra é impressionante. Esse aprendizado pontilhado de erudição e ironia é, sem dúvida, uma atitude de quem se põe a caminho com as vistas limpas de certos estereótipos e arredo aos dispositivos que constroem certas imagens de Portugal.

Em senso comum, localidade é uma área circunscrita de um país, região etc. Mas para o antropólogo Arjun Appadurai, a localidade é uma categoria relacional e contextual, porque “Como parte da vida social, seria uma “estrutura de sentimento produzida por formas participativas de atividade intencional que produz efeitos materiais” (APPADURAI, 1996, p.182 apud RODRIGUES, 2008:152)”. Para esse autor, as relações contribuem para a existência da identidade que não é cristalizada, mas que vai sendo reconstruída à medida que se vai desenvolvendo.

Os acontecimentos e experiências em comum, as práticas de sociabilidade geram um sentido de pertencimento das pessoas de

determinada localidade. Esse sentido tem relação com um conjunto de práticas identitárias entre as quais se encontram festas comunitárias, atividades de lazer, tradições.

Ao se tomar localidade não apenas como um espaço físico, é preciso ter em mente que ela é uma construção de um grupo o qual pode produzir seu espaço, sua paisagem de acordo com suas necessidades e coletivamente. Mas simultaneamente é preciso considerar que a localidade tem um dentro e um fora, interesses internos e externos, pois

são justamente estas relações que contribuem decisivamente para a formação do sentimento de identidade local, deixando evidente que a localidade não é sólida dentro de um território fechado; pelo contrário, ela é o que é, devido às suas relações com o exterior (ROSA, 2005:29).

Dessa maneira, o viajante com seu olhar exterior ou de fora contribui para a percepção da identidade, é como se o outro, o de fora, contribuísse para as pessoas verem a si mesmas. Assim, em cada cidade, há um encontro com o outro, seja esse outro um habitante do lugar, um personagem histórico, uma referência literária, um pintor ou arquiteto, um anônimo qualquer. É o que acontece, por exemplo, com o escravo dos Lafetás. Entre as razões para visitar Lisboa está a de ver a coleira usada por um escravo mencionada na parte intitulada “Era uma vez um escravo” (VP: 273):

Cá está a coleira. O viajante disse e cumpriu: mal entrasse em Lisboa iria ao Museu de Arqueologia e Etnologia à procura da falada coleira usada pelo escravo dos Lafetás. Podem-se ler os dizeres: “Este preto he de Agostinho de Lafetá do Carvalhal de Óbidos.” O viajante repete uma vez e outra para que fique gravado nas memórias esquecidas. Este objecto, se é preciso dar-lhe um preço, vale milhões e milhões de contos, tantos como os Jerónimos aqui ao lado, a Torre de Belém, o palácio do presidente, os coches por junto e atacado, provavelmente toda a cidade de Lisboa. Esta coleira é mesmo uma coleira, repare-se bem, andou no pescoço dum homem. Chupou-lhe o suor, e talvez algum sangue, de chibata que devia ir ao lombo e errou o caminho. Agradece o viajante muito do seu coração quem recolheu e não destruiu a prova de um grande crime (VP: 290).

A questão da alteridade colocada nesse fragmento, remete-nos a questão dos elementos constituintes das práticas comuns que integram um sentimento de localidade. Na história que constitui Óbidos encontram-se marcas concretas como o bem organizado museu, a Igreja da Misericórdia, a torre dos Lafetás. Mas há ainda a família Lafetá e seu inominado escravo com sua coleira. Esses elementos, dentre muitos outros, contribuem para a formação dessa localidade que é toda sua história, suas práticas e relação das pessoas com tudo isso. Na história do escravo fica patente as relações de poder, de dominação sobre o outro. O outro, nesse caso, é um homem negro submetido aos rigores do regime escravocrata que nem sequer nomeava as pessoas. Nomear significa atribuir individualidade ao ser, garantindo-lhe a identidade do sujeito. Como a identidade do escravo lhe era negada, não era necessário nomeá-lo, pelo menos em suas coleiras as quais, de certa forma, constituiriam um registro material de sua existência enquanto um indivíduo desumanizado a quem foi subtraído o direito à subjetividade.

Calvet (2008:s/p) afirma que o sistema colonialista repete nas colônias a divisão de classes existente na metrópole e gera fenômenos não muito estudados, como é o caso das relações linguísticas. Segundo ele, à subordinação social corresponderia uma subordinação linguística, que se revelaria no "direito de nomear". As relações entre colonizadores e colonizados são, de modo geral, marcadas pela noção de superioridade daqueles, isto pode ser relacionado ao relato de Saramago sobre a coleira do escravo.

No texto “Era uma vez um escravo”, no qual se menciona pela primeira vez o escravo, o viajante compara a coleira daquele com a de um cão. Contudo, enquanto nesta há um nome e indicação do proprietário do cão, na do escravo, nem isso:

[...] e pelo modelo se terão feito as que serviram aos cães e que até hoje se usaram: “Chamo-me Piloto. No caso de me perder, avisem o meu dono.” E depois vem a morada e número do

telefone. E ainda assim houve progressos. Na coleira do escravo de Agostinho de Lafetá nem sequer se mencionava o nome. Como se sabe, um escravo não tem nome (VP: 275).

O viajante, atento às relações de poder, revela sua concepção de mundo, por meio de um objeto que remete a uma condição social não só de um indivíduo, mas de todo um grupo oprimido, explorado por outro. O senhor que tinha o direito de nomear o outro nem se dá a esse trabalho, tal é a desimportância do escravo na escala social, reificado pelas relações de opressão e exploração. A lembrança de tal exploração deve ser preservada. É como se o viajante nos dissesse que é preciso lembrar essas atrocidades para não mais repeti-las com outras pessoas.

Chama atenção também este título: “Era uma vez um escravo”. A locução “era uma vez” remete aos tradicionais inícios de contos de fadas e outras histórias infantis, logo o título cria um clima de fantasia, de ficção. Por ser uma colocação extra-temporal, a locução envia o leitor para um tempo indeterminado, imemorial. Ainda alude a uma isenção do locutor-narrador, é como se ele não quisesse se responsabilizar pelo que narra, trata-se de acontecimentos fantasiosos ocorridos num tempo e num espaço indeterminados. Porém o salto irônico está justamente nesse jogo de indeterminação e fantasia. Se o escravo de Agostinho de Lafetá, como tantos outros, não tinha nome, por outro lado, tinha uma presença real, que pode ser localizada no tempo e no espaço. A sua coleira, rastro marcante e doloroso de sua presença continua preservada num museu, lugar comumente considerado como de datação, de preservação, de vestígio e de resistência à mudança. A coleira simultaneamente marca presença e sua identidade recusada, sua invisibilidade para o outro – senhor de escravo. Mas como ruína, como ausência de nome se impõe ao outro, exigindo do senhor europeu de sua época a negação de um nome para que ele (senhor) pudesse manter sua identidade de senhor, proprietário. É a coleira, como vestígio, que não deixa perecer a sua presença e a tantos outros escravos igualmente sem nome e sem humanidade e que ainda se constitui como um dos motivos da ida do viajante a Lisboa.

O viajante faz uma peregrinação por vários lugares e cada um deles lhe desperta uma reflexão, um comentário. O viajante geralmente olha igrejas, castelos, construções, paisagens naturais com acentuado senso crítico. Nesse percurso, feito de carro e a pé há uma alternância de alto e baixo, perto e longe numa experiência perceptiva que é essencialmente visual, se bem que os demais sentidos também se manifestem.

O viajante sobe serras, desce a vales, aprecia rios, construções, ruínas, atividades diárias, seu olhar repousa sobre os largos espaços e grandes construções, mas a predileção dele é pelo detalhe, pela minúcia. O viajante percorre com atenção as vias principais, mas tem especial interesse por caminhos marginais. Em todos esses lugares, o viajante depara com o outro quer seja ele um habitante do lugar visitado, quer sejam os artistas e outras pessoas que deixaram suas marcas nesses lugares.

Se há um percurso espacial, também há o temporal. Além de visitar sítios carregados de História como museus, monumentos, igrejas, o viajante ainda demonstra um enorme conhecimento do passado do seu país. Nesse aspecto surpreende o seu conhecimento de arquitetura, arte sacra, minúcias geográficas e históricas. Na interseção entre esses dois percursos vai-se montando um painel da nação portuguesa, segundo os olhos do viajante. O viajante também caminha temporalmente, avançando ou recuando, quando faz antecipações ou retornos na própria narrativa:

Porém, o que vê é a pedregosa margem espanhola do Douro, de tão dura substância que o mato mal lhe pode meter o dente, e porque uma sorte nunca vem só, está o Sol de maneira que a escarpada parede é uma enorme pintura abstracta em diversos tons de amarelo, e nem apetece daqui sair enquanto houver luz. Neste momento ainda o viajante não sabe que alguns dias mais tarde há-de estar em Bragança, no Museu do Abade de Baçal, olhando a mesma pedra e talvez os mesmos amarelos, agora num quadro de Dórdio Gomes (VP: 16).

Durante o percurso, o viajante dedica especial atenção à arquitetura, em particular às construções dos templos religiosos. Os termos técnicos

relativos à arquitetura são inseridos numa análise que se mantém num limite que não chega a enfadar o leitor não especializado, mas que também não cai em simplificações, como se observa na descrição da Igreja de São Frutuoso de Montélios:

Igrejas têm visto muitas, de artes arquitectónicas ainda com os olhos cheios, e por isso sabe quanto vale a afirmação de que em Portugal nada há que se possa comparar a esse tesouro. É um pequeno edifício, despido de enfeites por fora, singelo por dentro, [...] tão exactamente se tenham combinado volumes, tão eloquentemente se tenham feito falar as superfícies quase lisas. São Frutuoso de Montélio é anterior a quantas artes o viajante por aqui tem visto, com excepção da romana. Estará entre o romano e o românico, será talvez visigótico (VP: 96).

Ou ainda um santuário de Lamego:

O viajante foi depois ao Santuário da Senhora dos Remédios. [...] A igreja mostra uma boa fachada *rocaille*, mas o interior, todo em estuques azuis e brancos, em dois minutos cansa quem não vá à procura dos remédios desta Nossa Senhora. O que o viajante muito estimou ver foi a cenográfica ordenação dos pórticos do patamar inferior, com grandes estátuas de fantasiosos reis no alto dos pedestais, que, pelo recorte lembram as figuras dos profetas do Aleijadinho, em Congonhas do Campo, no Brasil. Não que o viajante lá tivesse ido vê-las, disso não se pode gabar, mas correm mundo fotografias, só não as vê quem não quer (VP: 188).

Entre as obras de arte, talvez a que mais deslumbre o viajante seja a arte sacra da qual é conhecedor e até entusiasta. Assim que chega a uma cidade ou aldeia vai à procura de algum templo e por vezes se decepciona por não conseguir visitá-lo. Além de comentar aspectos plásticos dos templos, o viajante se ocupa recorrentemente em comentar outros aspectos relacionados ao catolicismo, suas tradições e práticas. Exemplo disso é sua menção a um bispo que havia mandado colocar na igreja seu brasão de pedra. Tal atitude, segundo o viajante, constituiria - um arroubo de imponência e soberba, e, para justificar sua crítica, ele acrescenta: "Cristo teve como único emblema uma bruta cruz, mas os seus bispos vão atravancar o céu com quebra-cabeças heráldicos que darão que fazer para toda a eternidade" (VP: 146). Na comparação entre a simplicidade da cruz e a imponência dos brasões emerge o ataque aos

rumos historicamente tomados pela igreja, a divergir frontalmente do cristianismo em sua origem.

Em Golegã, o viajante descobre na entrada da pequena igreja uma misteriosa inscrição: “Memória sou de quem a mim me fabricou” (VP: 247), que imediatamente desperta uma reflexão relativa à criação humana:

Ficaram ali magníficas palavras, dístico que poderia estar em todas as obras do homem, que nelas está invisível, mas que o bom viajante em tudo deve ler, como prova de que anda com atenção ao mundo e a quem nele por enquanto vive (VP: 247).

Mais uma vez, o viajante volta-se para um outro que fica historicamente marcado através de sua obra, pois mesmo invisível na atualidade, a ação desse outro se corporifica na obra. Outras vezes, porém, as obras humanas não são tão magníficas, e outras ainda são deploráveis. A atenção do viajante é muitas vezes despertada pelo detalhe dissonante ou estranho, como as grandes e risíveis orelhas de um São Sebastião, admiradas na capela de uma vila de Beira: “Mas o que causa espanto são as enormes orelhas que este santo tem, verdadeiros abanos, para usar a expressiva comparação popular” (VP: 162).

Por outro lado, a riqueza e suntuosidade de alguns monumentos é o que atrai o seu interesse, assim o viajante comenta o estilo, as reformas e alterações sofridas e, principalmente, lamenta que muitos sítios de interesse histórico e artístico estejam abandonados e sejam depredados por turistas inconsequentes ou se tornem “vítimas” da ignorância das autoridades. Esses são exemplos das dificuldades de enxergar nas obras a presença visível desse outro invisível e, conseqüentemente, de respeitar sua memória.

O olhar do viajante é orientado por um roteiro mais ou menos traçado com antecedência. Ou seja, ao chegar a uma cidade ou aldeia, o viajante vai à procura dos templos religiosos ou alguma edificação de interesse histórico, algum museu ou outro elemento cuja importância ele conhece

previamente. Mas às vezes, é o casual e o insólito que assomam do espaço visitado, assim como as surpresas agradáveis ou as desagradáveis não deixam de ser frequentes.

O viajante descobre um pequeno tesouro escondido aqui e acolá, ou se surpreende ao deparar inesperadamente com crianças, trabalhadores, camponeses. A multiplicidade de imagens, o fragmentário e o descontínuo não escapam a esse olhar que se coloca na posição de estrangeiro e que, a partir dos elementos descobertos, questiona, comenta, critica, mas também ficcionaliza, visto que o “viajante é, como já se tem visto, dado a imaginações” (VP: 210) como acontece com a luz de uma janela de um castelo que o faz imaginar se a dona do quarto não seria a Bela Adormecida ou ainda, estando nas imediações do castelo de Lousa, dizer que ali viveu Hamlet, conhecido personagem da literatura shakespeariana.

Entretanto, nem tudo é um “mar de rosas”. Durante parte do percurso, o tempo fica ruim impedindo o viajante de ir até certo lugar pretendido, um pneu fura, a chave de uma igreja ou de um castelo não é encontrada, algumas estradas são intransitáveis, há lugares que decepcionam. Outras vezes, é difícil para o viajante aproximar-se de uma obra. É o que acontece em Cidadelhe, onde ele quase não consegue ver o famoso pálio, relíquia religiosa e artística, ciosamente guardada pelas anciãs do local, que temem por sua integridade. Trata-se de senhoras vestidas de negro que precisam se convencer de que o viajante é boa pessoa antes de mostrar-lhe o tesouro do lugar. Esse pálio é um artefato que consegue congrega os habitantes daquela localidade contribuindo assim para identificação desse grupo. Ao vê-lo, o viajante fica assombrado com a beleza da peça bordada, e feliz (mas não sem ironia) porque as senhoras o consideraram uma boa pessoa, digna de ver tal preciosidade:

O pálio (sabia-o já o viajante e teve confirmação pela boca de seu companheiro) é a glória de Cidadelhe. Ir a Cidadelhe e não ver o pálio seria o mesmo que ir a Roma e não ver o papa. O viajante já foi a Roma, não viu o papa e não se importou com isso. Mas está a importar-se muito em Cidadelhe. Porém, o que

não tem remédio, remediado foi. [...] “É o pálio”, diz Guerra. [...] a grande peça de veludo carmesim bordada a ouro, a prata e a seda, com o largo motivo central. [...] No regresso à Guarda, caía a noite, disse o viajante: “Então o pálio não estava a arranjar.” “Não. Quiseram convencer-se primeiro de que o senhor era boa pessoa.” O viajante ficou contente por o acharem boa pessoa em Cidadelhe, e nessa noite sonhou com o pálio (VP: 165-6).

O outro, o estrangeiro pode significar uma ameaça ao objeto. E em razão disso não pode arriscar, já que o outro, o elemento estranho àquele grupo, em princípio, não é confiável, pois desconhece a história e os ritos que cercam esse objeto sagrado que é motivo de orgulho e congregação de uma localidade.

Segundo Maria Graciete Besse, uma das estratégias textuais presentes no texto saramaguiano é a nomenclatura referencial. A título de ilustração, a ensaísta cita a listagem de pintores célebres cujas obras estão no museu de Amarante. Essas obras arroladas pelo viajante são um apelo à competência do leitor e permitem delimitar um campo pictural específico (BESSE: 55-6). Porém, essa nomenclatura não se restringe aos artistas, mas abrange estilos e técnicas, elementos picturais, escultóricos ou arquitetônicos. E dar nome é reconhecer a autoria, o sujeito criador dessas obras, é, em certa medida, reconhecer o outro.

Muitas vezes, o viajante se sente impossibilitado de encontrar meios de descrever algum objeto, seja porque “tudo” já foi dito ou porque o viajante se vê inapto para encontrar os melhores termos para expressar o que observa. Todavia, trata-se também de estratégias de apresentação do objeto, além de uma atividade metalinguística:

O viajante tem o dever de medir as palavras. Não lhe fica bem desmandar-se em adjectivos, que são a peste do estilo, muito mais quando substantivo se quer como neste caso. Mas a Igreja de Nossa Senhora da Orada, pequena construção românica decentemente restaurada, é tal obra-prima de escultura que as palavras são fatalmente demais porque são desgraçadamente de menos (VP: 84).

A linguagem, ferramenta nuclear do viajante, é constantemente alvo de seus comentários. Além do excerto acima, podemos mencionar um comentário sobre os topônimos cuja sonoridade encanta o viajante: “São nomes de encantatória toada, palavras de santo-e-senha que já deram acesso à descoberta do mundo” (VP: 350). Assim, as possibilidades expressivas da linguagem, dentre as quais a metapoética integram o tecido textual do relato de viagem.

Ao comentar sua visita ao famoso Museu dos Coches de Lisboa, o viajante imagina a figura ridícula que os coches fariam andando pelas auto-estradas, onde os ribatejanos as comparariam aos grotescos e desequilibrados cágados (VP: 293). Fica patente que o viajante aprecia a arte simples, oriunda do povo ou ainda a arte feita com rigor e profundidade sem a afetação e ornamentação excessivas. Na visita ao Santuário da Senhora do Cabo, o viajante se sente tocado pela simplicidade rústica, "mais fundamente do que as grandes máquinas de peregrinação" (VP: 308).

Sem dúvida, o rebuscamento não é o que o olhar do viajante busca, não lhe interessam os excessos. Porém, quando seu olhar repousa sobre algo simples e digno de atenção, ele não só o observa minuciosamente como se põe, como já ressaltado, a imaginar: "O viajante é, como já se tem visto, dado a imaginações" (VP: 210). Um detalhe, uma cor, um feixe de luz suscitam uma ideia ou reminiscência que suscitará outra, e, daí, decorre a conclusão de que "todo o viajante tem o direito de inventar as suas próprias geografias. Se o não fizer, considere-se mero aprendiz de viagens" (VP: 285). Aí está aí instituído formalmente pelo viajante o caráter subjetivo de toda viagem, como temos apontado reiteradamente.

Portanto, em *Viagem a Portugal*, muito mais do que “ver” as coisas descritas, o leitor observa a configuração do olhar sobre essas coisas, olhar consciente de si mesmo, curioso, atento, crítico e irônico. O olhar do viajante busca um Portugal profundo que está deixando de existir. O viajante quer (re)conhecer a história de seu país que se afigura nos

vilarejos, nos hábitos e construções, no outro do presente e do passado, nos vários outros que vão se lhe afigurando no e pelo olhar do viajante.

3. 3 *Janelas verdes*: um olhar feliz

No livro *Carta Geográfica*, de Murilo Mendes, lemos a seguinte consideração acerca do ato de viajar:

Viajamos não só para eludir problemas constringentes da vida pessoal, nacional ou universal, mas para tentar uma identificação com o mundo, uma nova leitura de ambientes diversos (MENDES, 1995: 1061).

A viagem empreendida e relatada em *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes, revela-nos tal identificação com o mundo, nesse caso a identificação com o mundo lusitano, com seus artistas, seu povo, seus costumes. O que, na verdade, o viajante muriliano busca é uma aproximação com o outro, com diversos outros.

Sobre o roteiro dessa viagem, não é possível dizer muita coisa. O que nos parece é que os relatos que compõem *Janelas Verdes* são o resultado de várias viagens do poeta por Portugal em diferentes momentos e também das leituras e contatos com artistas e intelectuais. Nessas viagens, ele vai incorporando traços históricos e culturais do povo português sempre de forma crítica, repensando a tradição, os valores, o presente e o passado.

O Setor I de *Janelas Verdes* trata dos lugares e está dividido em quatro sub-setores, a saber: **A** é composto de doze partes (Guimarães, O Porto, A Serra do Marão, Torres Vedras, Coimbra, Tomar, Leiria, Vila do Conde, Viana do Castelo, Évora, O Algarve, Monte Gordo); **B**, composto de oito partes (Alcobaça, Nazaré, As Berlengas, Peniche, Aveiro, Óbidos, Atouguia da Baleia, Freixo de Espada à Cinta); **C**, apresenta cinco partes (A Quinta da Bacalhoa, Sesimbra, Âncora, Caminha, Olhão, Cabo

Carvoeiro, Sintra) e **D**, seis partes (Montedor, Foz do Arelho, São Pedro de Moel, Setúbal, Esposende, Lisboa).

A primeira cidade visitada – Guimarães – é, como se sabe, o “berço da nacionalidade portuguesa”. De início, o poeta recorre à história, mas quebrando as expectativas, o tom não é de um discurso histórico tradicional que levantaria as origens da cidade. Na verdade, ele desconstrói a sisudez do discurso histórico com o humor e a troça:

Evitando uma descortesia com a história, palavra hoje dominante das nossas vidas, não direi que sou insensível ao fato de em Guimarães ter nascido Dom Afonso Henriques, inventor do reino desunido de Portugal, África, Tungstênio e Algarve (já que é incerto o nascimento aqui dum nome da minha grande saudação, Gil Vicente) (JV: 1365).

Ao incluir o prefixo “des” e o elemento químico tungstênio ao nome oficial do reino, o poeta insere na enumeração uma nota de humor, subtraindo, assim, a sobriedade que um discurso histórico ou um nome oficial poderiam carregar. Essa é uma das estratégias recorrentes no texto muriliano, isto é, através da articulação da linguagem, surge uma forma de humor que agrupa elementos aparentemente semelhantes, mas com uma disparidade capaz de provocar um efeito desconcertante.

Nesse excerto, observamos outra estratégia muriliana, a alusão ao processo de evocação em que um elemento remonta a outro, às vezes por vias bastante intrincadas. Essa estratégia é bastante recorrente em toda a obra, visto tratar-se de um processo em que palavras ou expressões remetem a uma obra, a um autor, a um fato histórico.

Continuando a discorrer sobre a cidade de Guimarães, o viajante muriliano volta sua atenção para o grande número de janelas da cidade, o que é indício do caráter dos habitantes da cidade: “Abrindo o povo tantas janelas, quer dizer (suponho) que é arejado, ama a vida, a comunicação” (JV: 1365). A janela, então, deixa de ser apenas uma abertura nas casas

para tornar-se metáfora da expansão, da abertura para a vida. As pessoas de Guimarães têm “ar festeiro” e saem à rua para as atividades cotidianas, mas também para “adiar o tediário” (JV: 1365).

Num procedimento que será observado nos demais textos da obra em foco, são feitas alusões a escritores (João de Araújo Correia, Sórora Maria Alcoforado) e a passagens da vida do próprio viajante, a exemplo das rabanadas servidas por sua prima Risoleta. Essa estratégia de remissão e sobreposição põe em evidência um outro procedimento que está mais próximo física ou temporalmente do campo de observação do viajante e remete, pela rede da memória, a outros mais distantes.

No texto não há nem a minúcia descritiva e nem a analítica daquilo que o viajante visualiza, sendo contudo frequente a recorrência à memória. Então, aparecem as ruas de Juiz de Fora – cidade natal do poeta –, as moças janeliras de ontem, as rueiras de hoje. Estas remetem a Dante, São Paulo Apóstolo, a Herschel, ao cometa Halley e a Le Corbusier. A janela é tomada como metáfora e corrobora a citação, ao final do quarto bloco textual, de Calderón de la Barca quando este compara a função das janelas com o grande teatro do mundo: “Debruçadas à janela se integravam no Gran teatro del mundo, conforme Calderón: ‘*que toda la vida humana /representaciones es*’” (JV:1366).

Murilo Mendes encerra seu texto considerando que debruçar-se às janelas poderá voltar a ser instrutivo, e a cidade de Guimarães seria o modelo de uma “Janelópolis universal”, um lugar utópico, de invenção, de liberdade e de paz com janelas de várias cores em diálogo. Assim Guimarães converte-se, a partir de sua história, de seus mitos, de suas características, em ponto de partida para um desejo de utopia.

Já nesse primeiro texto de *Janelas Verdes*, percebemos uma estratégia que será empregada em vários outros segmentos no decorrer da obra. Trata-se do mecanismo de disseminação e recolha. Esse procedimento consiste em, a partir de um elemento, buscar outros que vão mantendo

correspondência com o primeiro, o segundo, em várias direções temporais e temáticas. Ao final, temos uma rede de elementos que até podem parecer díspares, porém são “amarrados” num fecho que faz convergir para uma espécie de máxima.

A cidade de Guimarães visitada é reinventada, como, por exemplo, na descrição da figura da condessa Mumadona: "Acreditando que fosse bela, belíssima, invento uma outra versão da sua figura" (JV: 1366). O personagem histórico torna-se uma recriação do viajante. Ao invés de traçar um perfil histórico extenso da ilustre aristocrata, põe em relevo indagações sobre sua aparência. Nessa abordagem, pessoas, lugares, obras de arte, artefatos diversos também integram um jogo dialógico em que se modulam a realidade visitada, a imaginação e a ficção. Assim, a descrição não está a serviço apenas da descrição referencial da realidade, mas sim da reinvenção deliberada (e muitas vezes inadvertida) do viajante.

Sensível ao acervo documental que se apresenta em cada lugar visitado, Murilo Mendes faz, em *Janelas Verdes*, um inventário dessas representações de uma maneira muito particular, pois o acervo histórico-cultural surge em suas páginas numa rede em que muitas vezes as temporalidades são dissolvidas. Quase sempre, há uma mistura de registros: ao lado do discurso sério e referencial, está o tom de brincadeira, humor e mesmo de ironia.

A experiência muriliana do crítico de arte – sensível a cores, sons, luzes, sombras, movimentos – transparece na escrita de *Janelas Verdes*. A linguagem usada para apreciar artisticamente cidades, vilas, monumentos é relacional, capaz de encontrar os limites do movimento numa pintura ou numa sinfonia, sem esquecer que recortes, sonoridades e relances integram um painel maior que é a vida humana:

Ninguém ignora que a Vila é geométrica, regular, portátil, “humildezinha”, como diria Jaime Ovalle; agrada ao paladar dos meus olhos. Não terá uma personalidade forte; de acordo; em

compensação exclui violências e dissonâncias produzidas pelas personalidades fortes, mormente no campo militar, político, até eclesiástico (JV: 1404).

A praia: solitária, intocada pelo turismo. Até quando? Aqui o mar “sempre recomeçado” recolhe a manopla agressiva, recebe sem rugir raros visitantes, ouve, fascinando-se, o canto das *Sirènes* de Debussy, despede suas borboletas líquidas. Segundo Raul Brandão, “é de Montedor que melhor se abrange este quadro cheio de movimento e luz, e ao mesmo tempo o panorama, azul para o norte até a Galiza, verde para o sul até Viana. A paisagem a cada hora muda de cor” (JV:1398-9).

Os comentários sobre a Vila Real de Santo António e sobre a praia em Montedor mostram um conhecimento de pintura e música, sem, no entanto, pender para uma descrição mais técnica e, em ambos os trechos, percebemos a preocupação com as ações humanas. O viajante não se esquece que por detrás da obra existe a ação do outro.

Há nos relatos de *Janelas Verdes* um constante fluir entre a afetividade, a solidariedade, quando, nos momentos mais rotineiros e prosaicos da atividade humana pode-se captar o impulso vital, as emoções mais sinceras, a “capacidade total do afeto”, bem como sua dissonância, o “trágico panfleto do egoísmo humano que estrutura a sociedade capitalista” e fortalece o “campo de choque da atomização de ideologias e da desintegração de Deus” (JV:1436).

Observe-se, nesse sentido, um trecho da descrição das mulheres de Nazaré que esperam na praia o retorno de seus maridos:

Desde séculos alinhadas na praia, ruminando conjecturas, reprimindo guais, herdeiras de uma epopéia concluída no silêncio, aguardam a restituição do seu homem pelo mar, que às vezes chateado com a monotonia do próprio ritmo se rebela: então afunda barco, pescadores, bacalhau.

•
Algumas enviuvaram, mas rudes, nascidas para a conjugação do verbo suportar, permanecem ali, sacerdotisas dum rito extático, atentas à linha do horizonte; sem flor, moedas ou apólices, a ouvir o canto (gregoriano) das ondas, trajam sete saias viúvas (JV: 1387).

No texto dedicado à cidade de Évora, o poeta reporta às origens romanas, às influências árabes dessa cidade, ao seu aspecto feminino (referência a Eva), chamando, ademais, a atenção para a origem e o caráter esdrúxulo de seu nome:

Ninguém ignora que Évora reflete de modo exemplar a cultura portuguesa, suas origens romanas e influências árabes. Évora, nome rápido, esdrúxulo (discordo de Fernando Pessoa, que sublinhou o ridículo das palavras esdrúxulas), implica Eva, uma Eva à qual se juntasse um r para significar ao mesmo tempo força, mulher e planta (erva), como aquele o central alusivo à esfera armilar pousada sobre uma fonte no Largo das Portas de Moura, e que reúne à tradição antiga uma forma afeiçoada pela escultura moderna (JV: 1381).

(...)

Assim, por virtude de muito imaginar, eis-me transformado em Évora. Ai de mim! que essas mulheres de terra, água, pedra, sal, flores e música exprimem não só, *diamantairement*, beleza, charme, acordo: mostram também armas dissonantes, garras coercitivas, o diapasão da fúria. Muitas preparam-se para mudar-se em outras, masculinizam-se, dobram-se ao gênio tecnocrático, espreitam a era nuclear. Mas dentro em pouco, regressando-me, terei perdido os passos; dentro em pouco meu olho, já então dessaudoso, abolirá o século e suas inquietantes propostas; abolirá o século e suas fezes (JV: 1383).

O elemento feminino, como vimos nos excertos acima, é também constante nos textos de *Janelas Verdes*. Encontramos referências específicas à mulher e seus atributos, como já vimos na figura de Mumadona, ou nas descrições das duas raparigas ancorenses: a bela denominada Manuela pelo eu poético; e a feia, Cunegundes. Em homologia com o topônimo Évora, registra-se ainda a feminilização de lugares, objetos ou palavras.

Évora demonstra bem algumas das estratégias descritivas e metapoéticas adotadas por Murilo Mendes: a localização histórico-cultural da cidade, os comentários acerca da linguagem que os nomes suscitam, as alusões a artistas – no caso, os poetas Fernando Pessoa e Florbela Espanca. Mas o viajante não se contenta em situar a cidade apenas no contexto lusitano, uma vez que ela remete a questões contemporâneas ao eu

poético, como a ameaça nuclear. Ao inventariar as propriedades da paisagem natural, da arquitetônica e humana da cidade enfocada, o observador, mesmo ciente das ameaças à vida humana e ao planeta como um todo, não deixa de sugerir alternativas para se afrontar o problema.

Assim como o viajante saramaguiano, o muriliano se deixa encantar pelo detalhe que passaria despercebido ao viajante mais apressado e desatento, e é por isso que as corriqueiras atividades do povo (plantio, pesca), os sons e os cheiros (principalmente das comidas), atraem tanto.

A visão generosa do viajante muriliano sobre os lugares que visita não exclui as questões relativas à identidade e à localidade. O viajante vai observando que as pessoas se agregam em torno de certos elementos como festas típicas, a história, os pescadores de Nazaré, os monumentos, a tradição culinária. Ou seja, o viajante na posição de observador enxerga um determinado contexto que procura identificar e compreender, isso é, em certa medida, compreender a localidade que visita.

Considerando uma das estratégias do relato, cabe lembrar que dentre elas se encontra, nas duas obras abordadas, o dirigir-se ao leitor. Esse recurso chama a atenção para o que está prestes a se relatar e faz parte dos “rituais” da escrita de textos memorialísticos, bem como de relatos de viagem. Nas duas obras enfocadas os viajantes se dirigem a um virtual leitor. Em *Viagem a Portugal*, temos, na “Apresentação”, o chamado ao “leitor” e, em *Janelas Verdes*, o sujeito da viagem usa repetidamente a expressão “ninguém ignora”, antes de iniciar uma informação. Essa é uma forma de envolver no relato o leitor virtual, que assim constitui como mediador e, ao mesmo tempo, como outro, dotado de outra perspectiva.

Assim se insinuam as relações que podem existir entre o sujeito do relato e um outro virtualmente concebido. Nas duas obras, observa-se que personagens frequentemente deixados de lado ou que têm suas vozes

minimizadas em função de sua condição social estão presentes, os exemplos abundam; são os trabalhadores de bares e restaurantes, as viúvas interioranas, os pescadores, os chaveiros e até o escravo.

Porém, as vozes dos menos favorecidos que emergem nos dois relatos se demonstram uma posição democrática, de solidariedade, não vão muito além disso. Há de fato uma pluralidade, mas se destaca o fato de que essas vozes foram pedagogicamente dispostas pelos narradores-viajantes. Essa assunção do outro nos dois relatos revela concepções de uma realidade desejada, uma sociedade justa e fraterna sonhada pelos viajantes. No caso de *Viagem a Portugal*, essa sociedade seria calcada nos ideais marxistas, numa dimensão em que as relações sociais se pautem sempre por uma ética de solidariedade e justiça. Em *Janelas Verdes*, a justiça e a fraternidade são propostas do cristianismo adotado pelo viajante, um cristianismo não doutrinário e também profundamente enraizado no reconhecimento do outro como semelhante.

Voltando especificamente para o Setor 2 de *Janelas Verdes*, verifica-se que o contexto cultural apresentado é mediado pelos artistas de eleição do poeta. A princípio, nesse setor, não se pode perceber um critério organizacional mais rígido. O que se pode inicialmente depreender da listagem de nomes é que se trata de grandes nomes da cultura portuguesa e de épocas variadas, sendo que a maior parte é da modernidade e dos modernos. Os nomes estão dispostos, segundo uma cronologia não muito rigorosa, do mais antigo ao mais moderno.

A primeira descrição se dedica a Nuno Gonçalves, e nele o sujeito poético afirma que a competência artística suplanta a falta de conhecimento sobre o homem Nuno Gonçalves:

NUNO GONÇALVES

A José Augusto França

Nuno Gonçalves: um dos numerosos artistas portadores do enigma da própria identidade.

Ele saberia quem era Nuno Gonçalves? Em todo o caso, conhecia seu nome, onde nasceu, cresceu, trabalhou, teve a mulher do seu jugo, e o vinho incorporado. [...]

Da linhagem-linguagem dos grandes Quatrocentistas italianos e flamengos, teria percorrido parte da Europa, aperfeiçoando o ofício; teria pintado outros painéis além dos subsistentes; teria sido, na sua obra, vítima do grande terremoto. Sua vida, condicionada a uma pesquisa obscura, gira a posteriori em torno da palavra “teria”. [...]

Para compensar a míngua de notícias do homem Nuno Gonçalves, o artista Nuno Gonçalves apresenta-se-nos consciente, exato, diurno, sem relação com o sonho ou o símbolo. Afasta a minúcia extrema dos flamengos (JV: 1417).

Após discorrer sobre as qualidades artísticas da obra de Nuno Gonçalves, o texto deriva, no último bloco, para imagens surrealistas e, ao mesmo tempo, indica que a direção tomada pelo texto muriliano é o mar, mas o mar dos campos, o interior, um “mar” de personagens e construções.

Na enumeração dos personagens homenageados por Murilo Mendes, há uma vinculação entre eles, uma vez que todos são figuras que compõem uma constelação de lusitanos considerados fundamentais na constituição da identidade artística, da “alta cultura”¹⁹ lusitana. E mais, Murilo Mendes lança mão de outro recurso: todos os textos são dedicados a alguém. Então há um duplo registro de personalidades que, em sua maioria, representam escritores, das mais variadas tendências estilísticas e períodos. Há as personalidades que dão título às partes ou segmentos e constituem a matéria de cada secção; há também personalidades que recebem dedicatórias. Trata-se de uma estratégia provocativa, que suscita o questionamento acerca da relação existente entre os dois homenageados, dos critérios orientaram a escolha de um e de outro.

As constantes evocações, a incorporação de temporalidades diversas, a aglomeração de informações, a percepção aguçada de elementos prosaicos ou sublimes provocam estranhamentos, sem, no entanto,

¹⁹ O termo “alta cultura” é bastante problemático, mas aqui estamos considerando de uma forma simplista. Alta cultura, nestes termos, seria o conjunto de obras artísticas relevantes que apresentam algo fundamental. Em função disso, obtiveram valor canônico, o que lhes garante, de certo modo, o caráter paradigmático. Afastam-se, nesse sentido, da cultura popular.

desfazer o equilíbrio do texto. Essa particularidade do fazer literário de Murilo Mendes demonstra como se dá seu processo de subjetivação no qual, “cada dado da memória afetiva só se torna significativo à medida que correlacionado a algum dado de memória cultural” (MORICONI, 1997:69). Portanto, “nessa linha, o sujeito poético muriliano nada mais é que representação alegórica do agenciamento pelo indivíduo de um lugar concreto e específico de cruzamento das tradições que o antecedem e ultrapassam” (MORICONI, 1997:70). Esse agenciamento pode ser uma das chaves explicativas para tantas homenagens não só na obra em questão como em outras. No livro *Convergência* encontram-se os grafitos e murilogramas dedicados a pessoas e cidades; em *Retratos-relâmpago* temos outra série de personalidades artísticas retratadas pelo poeta. Além dessas duas obras específicas, em outras encontramos também poemas-homenagem. Há que se considerar que essas homenagens constituem uma forma de inserção nessa “alta cultura” e no cosmopolitismo, desse ser mais que brasileiro, mais que europeu.

Em *Janelas Verdes*, temos o cruzamento de vários planos: realidade, sonho, vivido e imaginado, passado e presente, sublime e prosaico. O viajante procede como um catalisador capaz de articular todos esses planos e, ao fazê-lo, valoriza os sentidos e as imagens, o sensorial, o intelectual e o estético, naquele desejo de liberdade e de espaços abertos que é anunciado pelo poeta, bem como a mencionada solidariedade, um sentimento de identificação com o outro ou a manifestação de um impulso de união fraternal pelos simples fato do outro ser um semelhante.

Ao examinar o texto de Murilo Mendes, bem como o saramaguiano, não se pode esquecer que, nas duas temporalidades inerentes ao relato da viagem, existe a mediação da “cultura que o formou”. Em ambos os textos essa mediação passa pela “biblioteca” que cada autor acumulou e que é efetivada por meio de vários recursos, entre eles a citação. Antoine Compagnon sustenta que toda escrita é, de fato, reescrita, uma forma de citação:

Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário (1996: 29).

Citar é o efeito da leitura atenta na qual se vai recolhendo, colecionando frases, ideias, imagens. Dessa “coleção” se extrai aquilo que integrará um novo texto e no qual ganhará novos contornos em função da inserção em um novo “ambiente”. No processo de citação se estabelece um diálogo entre o texto escrito e o texto evocado, e tal diálogo fazem parte da própria natureza da escrita.

O mundo visto como uma grande enciclopédia ou biblioteca é uma metáfora bastante utilizada por vários escritores e intelectuais da modernidade, para se referir a um tipo de procedimento comum, do qual faz parte a citação. Ao empregar esse procedimento, os artistas recolhem ideias, imagens, textos de outros autores como elementos para seu trabalho. Trata de selecionar elementos entre os que existem e utilizá-los ou modificá-los de acordo com uma intenção específica. Falar dessas apropriações é também tratar de memória, coleções, de arquivos sempre em transformação e ampliação.

O exercício de colecionar pressupõe a tarefa de catalogar os elementos colecionados, elementos esses recolhidos do mundo e ressignificados em uma coleção. *Janelas Verdes* e *Viagem a Portugal* são marcadas pela multiplicidade e diálogo entre os mais diversos textos e referências da cultura lusitana principalmente. No ato de colecionar, conforme Walter Benjamin, o colecionador busca os objetos de sua coleção e retira-os de seu *habitat* natural para realocá-los num novo sistema

E, neste sentido, o destino mais importante de todo exemplar é o encontro com ele, o colecionador, com sua própria coleção. E não estou exagerando: para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. [...] Renovar o mundo velho – eis o impulso enraizado no colecionador [...] (BENJAMIN, 1994: 229)

Nos relatos de viagem enfocados, observamos essa atitude do colecionador, no sentido que Benjamin confere ao termo. Nessas obras, colecionar não deixa de ser o estabelecimento de conexões, que formam uma espécie de mosaico composto de dados culturais, artísticos, literários, mas também pessoais e afetivos. Essa atitude de colecionador é mais abundante em *Janelas Verdes*.

Ao comentar a utilização das citações nos textos murilianos, Júlio Castañon Guimarães afirma que seu emprego é mais frequente em textos “peculiarmente inovadores e, em muitos aspectos, demolidores de uma série de convenções” (1993: 205). Guimarães ainda ressalta que Murilo Mendes usa a citação livremente, podendo, assim, acomodá-la ao seu texto, transformando-a em elemento constitutivo deste. A citação funciona como releitura criativa, em que o citar é diferenciar, representando aquele esforço da atenção e da inteligência.

De forma semelhante, ocorre o processo de citação em *Viagem a Portugal*; nesse caso, citar também inclui a operação de buscar na “biblioteca pessoal” textos, imagens, experiências vividas. Assim, o resultado desse processo é que texto e citações se completam se iluminam e se enriquecem mutuamente.

Tendo em vista as inúmeras e diferentes citações feitas por Murilo Mendes, Luciana Stegagno Picchio defende que tal recurso aponta para uma “antropofagia superior”:

Uma antropofagia de espécie superior, mas consubstancial à do primitivo comendo ritualmente o corpo do adversário para adquirir suas qualidades. Desde *A Idade do Serrote*, até *Espaço Espanhol* e aos *Retratos Relâmpagos*, esta prosa é um eterno processo antropofágico, uma contínua tensão dirigida à captação do Outro (...) A antropofagia dos textos em prosa é mais analiticamente curiosa de acontecimentos e realizações históricas. Aplica-se a homens de carne e osso, preferivelmente artistas, isto é, poéticos e como tais inventores de vidas diferentes (1980: 11-2).

No caso específico de *Janelas Verdes*, há ainda de se considerar que cada uma das partes é dedicada a um artista, o que amplia o universo da citação, uma vez que, recorrendo a outros, o poeta está a oferecer mais uma forma de ler e compreender as coisas do mundo. Assim, a citação também é operadora da reflexão e da assunção do outro ao texto, é uma forma de incluir outros olhares. Raciocínio semelhante pode ser aplicado a *Viagem a Portugal* em que o processo citacional, mesmo sendo menos intenso, é importante fonte de reflexão, de ironia e de recorrência à cultura portuguesa. A título de exemplo, vejamos em *Viagem a Portugal*, alguns fragmentos:

Olhando o mapa, o viajante decidiu: “começo aqui.” Aqui é Matosinhos. Coitado do António Nobre se por estes lados, até Leça, agora se perdesse. Morreria de pena antes de o matar a tuberculose, vendo estas chaminés de fábrica, ouvindo estes rumores industriais, e até o viajante, que se preza de ser homem de seu tempo, se confunde e perturba neste subúrbio atarefado. Afinal, grande é a nossa culpa quando teimamos em ler a realidade nos livros que outra realidade registraram (VP: 65).

(...)

Está nisto, nesta romântica situação de desafiador de ventos e tempestades, quando subitamente lhe acode a ideia maravilhosa: neste lugar, neste castelo familiar, no centro deste círculo de montes que ameaçam avançar um dia é que Hamlet viveu e se atormentou, foi debruçado para o rio que fez a sua irrespondível pergunta, e, se nada disto aqui aconteceu, ao menos o viajante acredita que nenhum lugar existe no mundo como mais adequado para uma representação shakespeariana [...] (VP:146).

No primeiro excerto, tem-se a referência a António Nobre (1867-1900) cuja obra é marcada pelas paisagens da região do Douro e do litoral do Porto, com as quais teve contato na infância e na juventude, e as de Coimbra, onde começou estudos de Direito. Parece-nos que o viajante, assim como António Nobre, também lamenta a transformação da paisagem e do cotidiano do povo dessa região de Portugal, mas o lamento do viajante é eivado de ironia. Há que se observar ainda o alerta do viajante quanto ao caráter ficcionalizante da realidade registrada nos livros. No segundo fragmento, o castelo de Lousa e a paisagem natural

que o circunda evocam no viajante a peça de Shakespeare e seu protagonista.

Em se tratando de *Janelas Verdes*, podemos extrair, dentre muitos exemplos, o que se segue, extraído do texto intitulado *Torres Vedras*:

Bem sei que em Torres Vedras, nome severo-gracioso, com a tonalidade fechada de Torres e a abertura em e de Vedras, apontaríamos, dignos de visitação, o chafariz dos Canos, cuja origem remonta ao século XIV (mesmo arriscando a reprova o de Garrett, adverso aos chafarizes); uma que outra igreja, São Pedro e seus azulejos significantes, Santa Maria do Castelo, nome que reúne uma infinidade de figuras: tantas Marias distribuídas pelo mundo e que na sua variedade constituem uma unívoca Maria; tantos castelos levantados pelo engenho do homem, inclusive, miragem do Nirvana, o de Abiegno, riscado por Fernando Pessoa, e o da Boa Nova, com elementos de lápis-laz li e coral, riscado por Ant nio Nobre (JV: 1370).

Nesse trecho, a cita o nominal de Almeida Garrett se mescla às observa es do viajante quanto ao chafariz, ponto digno de visita o da localidade. Por outro lado, as cita es dos dois outros autores – Fernando Pessoa e Ant nio Nobre – integram um procedimento recorrente na obra, qual seja: a partir de um elemento, aparentemente sem maior importância, deriva-se para outros textos, imagens, reflexões. A partir do nome de uma igreja – Santa Maria do Castelo – temos um comentário de caráter religioso relacionado ao nome Maria, isto  , a univocidade de Maria que recebe inúmeras denomina es, sendo sempre a mesma. E do vocábulo Castelo, integrante do nome da igreja, deriva-se para os poemas de Fernando Pessoa e, respectivamente, de Ant nio Nobre cada um dos quais com referência a castelos.

Toda viagem estabelece confrontos entre um aqui e um l , um eu e um outro. Diante do outro, o eu instaura um processo de entendimento e divergência, reconhecimento e questionamento. A questão da alteridade, o encontro com aquilo que   diverso   um dos pontos mais instigantes da literatura de viagem. No embate com o outro, o viajante produz

representações que acabam resultando no processo de intersubjetividade.

As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas que legitimam algumas escolhas em detrimento de outras. Isso significa que no embate de representações há sempre uma tentativa de impor ao outro ou ao mesmo grupo uma concepção de mundo. Nessa perspectiva, as narrativas produzidas pelos viajantes revelam sua visão de mundo. Em *Janelas Verdes* encontra-se uma atitude de diálogo crítico, com a presença de pessoas e localidades eleitas pelo viés afetivo, sem um compromisso ético com Portugal além daquele que a consciência humanista-cristã exige.

Em *viagem a Portugal* o olhar parte das próprias entranhas do país, o viajante, natural das terras baixas, enfrenta o espelho, é observador se observando, e tem dificuldade de se encarar como português, porque Portugal já não é mais a terra de partida, a saída marítima já não propicia glórias de outrora. É também difícil terra de permanência, pois está deixando de ser um certo Portugal, mais ainda não é um outro Portugal. A exemplo disso, podemos mencionar o uso da linguagem que tanto incomoda o viajante quando este se encontra nas praias do Algarve.

A matéria dos relatos de viajantes, bem como as suas estratégias, desvela os embates entre identidade e alteridade, seja reafirmando um preconceito, estigmatizando as diferenças, seja transcendendo essas barreiras e reencontrando a alteridade no reconhecimento do outro como tal. Assim, narrar acontecimentos de uma viagem implica uma tradução do outro, do “novo”. Aquele que viaja tem um repertório próprio de imagens, símbolos e concepções. Por isso, a representação da alteridade se faz por meio da aproximação e do afastamento entre o familiar e o até então desconhecido.

Ao viajar e posteriormente confeccionar o seu relato, o viajante não só revê seus conceitos e até preconceitos como também apreende aspectos

da cultura do outro que se apresenta à sua frente. O viajante pode perceber os processos de produção de sentido, de cultura do outro, por isso os relatos de viagem narram o próprio processo cultural. Portanto, a experiência da viagem se configura como espaço privilegiado para a articulação do senso de alteridade, já que permite, através do deslocamento, que os viajantes reflitam o processo de construção de identidades. A construção da identidade é um processo constante. Nas idades moderna e contemporânea da história ocidental, a identidade que se firmou como a mais expressiva foi a nacional, a qual se mantém desde a formação dos estados nacionais. Assim, de lá para cá o homem tem se identificado, na maioria das vezes, pelo sentimento de pertencer à sua nação, essa construção coletiva e homogênea que se sobrepõem de certa forma às outras possibilidades de identificação concomitantemente existentes (LOPES, 2000:10). Mas essa identificação tem se tornado cada vez mais difícil uma vez que a própria ideia de nação vem se esfacelando e cedendo espaço para um outro tipo de pertencimento, ao da localidade.

Na sua relação com o meio, o homem como bem se sabe, não se reduz a um mero reflexo, ou seja, a correspondência entre ambos é de interação e intersubjetividade. Assim sendo, tal correspondência confere ao observador condições não apenas de compreender criticamente o meio ambiente, mas também a possibilidade de modificá-lo positiva ou negativamente. Todavia, essa capacidade de transformação é cerceada por fortes estruturas ideológicas. Desse modo, a relação entre os indivíduos, destes com o meio ambiente e com as instituições ocorre de forma dialética. O mesmo se pode dizer das viagens e do viajante.

A viagem na modernidade gera saberes e metadiscursos, e a forma como ela se realiza desloca os polos de identidade-alteridade. Considerando isso, podemos dizer que aquilo que se relata não mais é visto como transcrição de algo empírico, mas como discurso de um observador-viajante a partir de seu lugar de observação.

Assim, o viajante, torna-se simultaneamente sujeito da observação e também objeto do campo de visão de um outro que o observa de fora. Esse movimento observador/observado, concentração-dispersão impõe um confronto entre identidade-alteridade. Nesse trânsito a escrita olha para si própria e se interroga e, de certa forma, também se desloca. Na pós-modernidade, essas questões ficam mais complexas. Em *Viagem a Portugal*, a viagem toma um rumo diferente daquele tomado na viagem moderna, já que não faz mais sentido descobrir ou redescobrir simplesmente a nação. Os questionamentos e as perspectivas são outros. Mostra de que a direção é outra e esta deve ser mais irônica ocorre na cena em que D. Afonso Henriques, o “fundador”, perde o rumo do seu castelo. Num esforço de atualização da história, o viajante cria a imaginária e irônica cena em que não é possível um reconhecimento da nação, porque Portugal já se acha tão transformado na atualidade que não só seu rei já não o reconhece. Da mesma forma, D. Afonso Henriques também não é reconhecido e nem mesmo tudo aquilo que lhe era familiar:

Hoje é um jardim de cuidadas áleas e arvoredos fartos, bom sítio para namorados em começo. O viajante, que sempre exagera no seu respeito histórico, preferia rasa toda a colina, apenas plantada de erva áspera, com pedras aflorando há oitocentos anos. Assim, como isto está, perde-se a venerável sombra de Afonso Henriques, não dá com o caminho da porta, e se de impaciência decide cortar a direita tem certa a intervenção do empregado municipal, que lhe há-de gritar: "Ó cavalheiro, para onde é que vai?" E responde o nosso primeiro rei: "Vou ao castelo. Já tenho o cavalo cansado de andar às voltas." O jardineiro não vê cavalo nenhum, mas responde caridosamente: "Leve-o pela arreata e vá aqui por este caminho, não tem nada que enganar." E quando Afonso Henriques se afasta, arrastando a perna ferida em Badajoz, o jardineiro comenta para o ajudante: "Vê-se cada um" (VP:60).

Tanto em *Viagem a Portugal*, quanto em *Janelas Verdes*, os viajantes lamentam a destruição do passado, não porque sejam simplesmente saudosistas de um Portugal que não existe mais ou porque desejem uma preservação absoluta de um cenário bucólico, mas porque têm consciência de que somente conhecendo esse passado podem caminhar

para o futuro. Reconhecer o novo sem desprezar o antigo é forma de sobrevivência da identidade pessoal, histórica e cultural. A tradição e o passado não são cristalizados, e sim movimento, não estão prontos, mas em construção. Como o próprio Murilo Mendes sentencia no Aforisma 350 do Discípulo de Emaús: “Só não é moderno quem não é antigo” (1994:849).

Assim uma alternativa usada pelos autores para efetivar essa construção é a valorização da história guardada em memória e narrada por pessoas comuns, homens e mulheres do povo, considerados mais responsáveis e confiáveis que os compêndios de história. Saramago adota uma postura inaugural no tratamento da história, o termo é utilizado em *Viagem a Portugal*, quase sempre com inicial minúscula, mesmo quando se refere à história oficial – exceto duas vezes, quando refere a “mão severa da História” e a “uma presença constante de História” em Évora. Na citada entrevista concedida a José Carlos Reis, Saramago afirma a valorização do indivíduo comum e a sua participação da história, como protagonista, dentro e fora da ficção. Em *Viagem a Portugal* não se pode descartar a importância dessas vozes, do que elas carregam de dissenso em relação ao discurso hegemônico da história oficial, mas o lugar de protagonista é ocupado pelo viajante, embora se disponha a humildemente a “aprender tudo e o resto” (VP: 16) e se coloque em terceira pessoa. Ao final do livro, ele experimenta recuperar o discurso histórico para, através dessa estratégia narrativa, rever ironicamente parte significativa da História de Portugal:

São complicadas histórias de uma história geral que alguns teimam em fazer passar por simples: primeiro havia os Lusitanos, vieram os Romanos, depois os Visigodos e os Árabes, mas, como era preciso haver um país chamado Portugal, apareceu o conde D. Henrique, a seguir seu filho Afonso, e após ele, entre Afonsos outros, alguns Sanchos e Joões, Pedros e Manuéis, com um intervalo para reinarem três Filipes castelhanos, morto em Alcácer Quibir um pobre Sebastião. E pouco mais (VP: 1377).

Percebe-se que o viajante se apropria ironicamente da simplificação de que se dota o discurso histórico, o que se evidencia no contraste entre as

expressões “complicadas histórias” e “pouco mais”, com referência à rápida e rasteira sucessão de reis e de períodos históricos e de reinados. O passado, portanto, é esquecido, e o viajante, que “gostaria que o rio da história lhe entrasse de repente no peito”, percebe que “em vez dele é um pequeno fio de água que constantemente se afunda e some nas areias do esquecimento” (VP:60). O que deveria ser memória torna-se, então, desmemória.

Murilo Mendes, contudo, atribui um peso talvez igual às duas formas de história, o que provavelmente se explique pela sua proximidade com o historiador Jaime Cortesão. Para o poeta, a história registrada nos livros é apenas uma história possível, contada a partir de um único ponto de vista, podendo, portanto, ter sido escrita de maneira totalmente diversa se outro fosse o historiador.

No último texto de *Viagem a Portugal*, o viajante afirma a que “A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa” (VP: 387). Desfazendo a certeza de ter cartografado à exaustão a terra por onde viajou, o viajante deixa entrever que outras viagens, outros olhares são possíveis, mesmo porque, assim como no movimento das estações e dos dias, a luminosidades são variáveis, os viajantes e Portugal também o são.

Durante seus respectivos percursos, ambos os viajantes vão observando várias existências, introduzindo a dialética do outro o que permite apreender múltiplos movimentos e significados de uma variedade de experiências. A cada encontro, o viajante se reposiciona e reorganiza suas convicções, e então outras perspectivas se abrem. Mas, para que isso aconteça é necessária uma disposição de viagem para que aconteça a reciprocidade entre o eu e o outro, para o reconhecimento das várias alteridades.

Murilo Mendes, de certa forma, afirma o mesmo ao indicar que as andanças – não necessariamente o deslocamento físico – permitem conhecer coisas que conduzem a vislumbrar o outro e aprender com ele:

Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade dos sentidos de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias das histórias (1994:46).²⁰

Trata-se de uma disposição de estar no mundo: de pertencer ao espaço visitado, de absorver a heterogeneidade, de conhecer os vários lugares, armazenando experiências. Se considerarmos o trajeto biográfico de Murilo Mendes – desde Juiz de Fora, depois o Rio de Janeiro, e mais tarde, a Itália, a Espanha, Portugal – amplia-se a rede de alteridades. Nas paisagens visitadas por Murilo Mendes, os valores são reforçados, experiências são incorporadas à sua vida e representam aventuras afetivas, alteridades em relação. O exílio voluntário do poeta, mesmo destituído da carga dramática e das consequências do exílio forçado, é relevante para compreender a produção literária do poeta a partir daí e principalmente seus deslocamentos pela Europa.

Tanto em *Janelas Verdes*, quanto em *Viagem a Portugal* observa-se uma configuração singular de Portugal e de seu povo. Isso ocorre porque, para a construção dos relatos, concorrem os elementos captados pelos sentidos, as fontes histórico-culturais lusas, a invenção e a recusa de olhar o país sob a ótica dos clichês. A relação Eu/Outro, nas duas obras, apresenta-se de maneira fluida e criativa. O outro que se faz presente nos textos não se limita aos integrantes da sociedade portuguesa, mas estende-se também à humanidade em geral. O reconhecimento e o acolhimento do outro se constituem na estrutura para a construção de uma vida individual e coletiva com mais solidariedade. Aliás, essa solidariedade, como já se afirmou, é também um componente dos dois relatos estudados. Nessa relação solidária, parece encontrar-se a

²⁰ MENDES. *Microdefinição do Autor*. 1994:46

intersubjetividade dos viajantes, pois o conhecer depende de outras pessoas, da relação intersubjetiva.

CAPÍTULO 3

A VIVÊNCIA DO ESPAÇO

Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar.
Saramago

4.1. Considerações sobre espaço e paisagens

Ao analisar a narrativa de viagem, muitos são os aspectos a serem examinados. Considerando-se que a viagem sempre envolve deslocamentos, o que logo vem à baila são aqueles de caráter espacial. O termo “espaço” pode ser visto de variadas perspectivas, como já se observou. Como já foi visto, a geógrafa Milena Valva discorre sobre a abrangência do termo espaço, bem como as várias vertentes de reflexões acerca dele. Hoje, em termos cognitivos, a percepção do espaço tende a deslocar-se do conceito empírico para o discurso. De modo similar, nos relatos de viagem, o discurso ancora-se prevalentemente nos lugares a partir dos quais o viajante observa e enuncia.

O termo paisagem, bastante empregado na linguagem comum e cotidiana, quase sempre está associado aos aspectos naturais do que se vê. Quando se faz referência à paisagem, primeiro temos que considerar que ela não se restringe aos aspectos da natureza “natural”²¹, mas ela também faz parte da cultura. A descrição das características naturais e não-naturais de uma região não é o suficiente para indicar o que seja paisagem.

Sem dúvida, a paisagem inclui o que se vê, ou seja, a dimensão de um real concreto, palpável, visível²², isto é, a dimensão da visualidade. Mas

²¹ Esse pleonasma está sendo utilizado para indicar os aspectos morfológicos da natureza, tais como vegetação, solo, relevo, hidrografia entre outros. Ou seja, tomamos natureza aqui no seu uso cotidiano e comum.

²² Para Lucrécia Ferrara, visualidade e visibilidade são categorias dos modos de ver, de natureza da imagem. O registro de um elemento físico e concreto refere-se à visualidade. Enquanto visibilidade refere-se à elaboração reflexiva daquilo que é representado visualmente. Segundo a autora “visualidade corresponde registro um dado físico e referencial; a visibilidade, ao contrário, é propriamente, semiótica, partindo de uma representação visual para gerar um processo perceptivo complexo claramente marcado como experiência geradora de um conhecimento contínuo, individual e social (Jameson, 1994). Na visibilidade o olhar e o visual não se subordinam ou conectam-se um ao outro, como ocorre com a visualidade, ao contrário, ambos se distanciam um do outro para poder ver mais. Estratégico e indagativo o olhar da visibilidade esquadrinha o visual para inseri-lo, comparativamente, na pluralidade da experiência de outros olhares

paisagem também é representação do sujeito que a observa e a codifica. A paisagem resultante da observação do viajante é produto de um processo cognitivo mediado pelas representações do imaginário pessoal e do social.

No ocidente a constituição de uma noção de paisagem é recente. Schier, ao traçar a trajetória do conceito de paisagem, informa que é a partir do Renascimento (séc. XV) que o homem começa tomar consciência da natureza e a vê-la como algo que pode ser apropriado e transformado (SCHIER, 2003: 81). Desde então, a paisagem vem sendo abordada como um elemento de ordem discursiva com abrangência social, tanto das artes como das ciências.

Após constituir-se como uma noção, a paisagem se tornou elemento de valorização estética, por isso, para que uma determinada paisagem pudesse ser considerada apreciável era preciso estabelecer uma estética, ou seja, proporções e traços que satisfizessem padrões estéticos de harmonia e beleza, por sua vez constituídos pelo modelo cultural dominante. A disseminação desses padrões ocorre via mediação de intelectuais, artistas e outros atores sociais que criam modelos culturais que vão influenciar a percepção estética da paisagem.

Inicialmente, concebia-se a paisagem como essencialmente pictórica, e essa concepção era oriunda da representação de um lugar por meio da pintura. Hoje, o termo paisagem adquiriu diversos valores e sentidos dentro dos parâmetros artísticos e científicos. Sendo uma criação social, está diretamente ligada a um modelo cultural predominante. Ou seja, tanto a paisagem, como seu conceito são decorrentes do imaginário estético e cultural, constituindo uma herança de muitos e diferentes momentos. A paisagem não é imutável e se encontra em movimento revelando marcas da história do trabalho, das técnicas. Sem dúvida, o

individuais e coletivos, subjetivos e sociais, situados no tempo e no espaço” (Ferrara, 2002: 74).

termo paisagem e suas implicações constituem um vasto campo de discussões principalmente para os estudos geográficos. Dentre várias reflexões sobre o termo, destacamos as palavras de Santos (1996), segundo o qual “a paisagem não é dada para todo o sempre, é objeto de mudança. É um resultado de adições e subtrações sucessivas. É uma espécie demarca da história, das técnicas” (1996:63).

Claval (2004), assim como Santos, refere-se a esse caráter dinâmico da paisagem, demonstrando também o caráter cumulativo da paisagem, ou seja, a paisagem pode conter elementos do presente e do passado:

Em muitos *openfields* antigos, o fim de velhas obrigações coletivas foi acelerado pela invenção do arame farpado ou da cerca eletrificada: os agricultores não modificaram as suas parcelas de terra. A paisagem é sempre a de um *openfield*, mas cada campo está separado dos outros por uma linha que é suficiente para evitar a intromissão do gado (...) Na paisagem ainda predominam os traçados herdados do *openfield*. A apreensão das realidades visíveis não nos ajuda a compreender como funciona realmente a economia rural da região. Ela nos ensina outra coisa: a existência, no passado, de um sistema de *openfield*. A paisagem torna-se documento arqueológico (CLAVAL, 2004, p.37-38).

Dessa forma, é possível constatar que a paisagem seja uma noção há muito constituída e que possua uma dimensão concreta e também uma dimensão simbólica expressa por valores, crenças, mitos e utopias. Assim, o papel da linguagem é fundamental para se compreender o que foi impresso em uma paisagem. Logo, a paisagem diz algo sobre a identidade das pessoas, de um grupo humano, revelando dados de sua história. Falar de paisagem é falar também de afetividade, de sentimentos de imagens e de representações.²³

²³O geógrafo Yi-Fu Tuan criou o termo e o conceito de “topofilia” (TUAN, 1980) para se referir aos vínculos de afetividade que o homem estabelece com o espaço vivido. Segundo ele, o elo afetivo entre o sujeito e o espaço e daquele com os demais sujeitos determina o valor atribuído ao espaço. Em razão disso existem diferenças entre a visão do visitante e a do habitante de determinada cidade, vila, etc. Condições financeiras, questões étnicas, intervenções impostas aos espaços, entre outros aspectos são relevantes na construção do sentimento de topofilia.

Portanto a paisagem concreta, assim como suas representações estéticas, revela as consciências coletivas, emocionais e territoriais. Cada paisagem revela níveis diferentes de forças produtivas, materiais e imateriais. Contudo, é necessário ficar alerta para o perigo de a paisagem ser manipulada para servir a diversos interesses, inclusive os econômicos e as representações estéticas destes que muitas vezes podem encobrir relações de poder.

As relações do homem com a natureza “natural” e as formas de produção remetem às diferenças entre os espaços urbanos – a cidade – e os espaços rurais – o campo, às vezes em confronto, às vezes para enaltecer um ou outro, outras vezes apenas para descrever ambos os espaços, sem maiores pretensões de diferenciação.

Esses dois espaços estão bastante presentes na literatura de diferentes épocas como o demonstra Raymond Williams, em sua obra *O campo e a cidade*, na qual ele traça a trajetória das representações do campo e da cidade na literatura inglesa. O autor vai revelando como a literatura e o pensamento social ingleses vão representando a vida campestre e a urbana ao longo da sua história. O universo rural geralmente é mostrado como o lugar da tradição, onde o homem vive em harmonia com a natureza, ao passo que o universo urbano é o lugar das aglomerações, da industrialização, do aniquilamento do indivíduo.

Embora se atenha à literatura inglesa, o quadro apresentado pelo autor tem pontos de contato com as literaturas portuguesa e brasileira. Podemos recordar que José Saramago e Murilo Mendes, mesmo quando descrevem elementos da natureza, da vida no campo, das vilas interioranas, afastam-se da dicotomia redutora e simplista entre o campo harmonioso e a cidade turbulenta.

Citando diversos excertos e autores, desde os clássicos latinos como Juvenal, Williams demonstra que a dicotomia campo – cidade vai se tornando recorrente na literatura. O primeiro como representante de uma

harmonia perdida e a segunda como espaço da degeneração. Segundo Williams, a partir do século XVII, com a acelerada expansão das zonas urbanas, essa divisão tenderá a se tornar mais forte nas representações, pois as cidades são vistas como lugares de vício e destruição, muito além do contraste com a natureza harmônica do campo.

A oposição entre pobreza e riqueza, que já se notava no campo, é muito mais intensa e complexa nas zonas urbanas, pois as cidades faziam proliferar áreas densamente povoadas e com péssimas condições de vida. Este e outros fatores criaram uma realidade social complicada. As atividades econômicas próprias do campo iam se integrando cada vez mais ao sistema produtivo capitalista, fazendo diminuir as diferenças. Porém, de acordo com Williams, ao mesmo tempo em que se denunciava esse processo de apropriação das formas de produção urbanas pelo campo, a literatura continuava a idealizar uma situação dicotômica entre harmonia e degradação (2000: 78-9).

Em termos de produção literária, a cidade era vista como algo de difícil tradução, e o campo como “transparente”. Assim, a oposição entre os dois espaços nos finais do século XIX se patenteava na tensão entre a opacidade da cidade e a limpidez do campo. Tensões como essa revelam apenas a superfície da questão em uma realidade cuja organização e poder do mercado urbano e industrial abarcavam também a economia rural. Assim, o autor procura mostrar que campo e cidade não podiam mais ser vistos no confronto simples, pois ambos são realidades históricas em constante transformação e interdependência. No entanto, mesmo constatando as transformações e os contornos cada vez mais complexos desses dois universos, ainda tem lugar a velha dicotomia campo x cidade.

Se por um lado essa dicotomia se mostra conceitualmente frágil nos nossos dias, por outro, permanece a ilusão de que aquele espaço de idílica harmonia é refúgio ou solução para os crescentes problemas da sociedade urbana. É como se, ao manter essa dicotomia entre campo e cidade nas representações, fosse resguardada a nostalgia consoladora

de um lugar em que o ser humano pudesse reencontrar uma identidade coesa, harmônica, não fragmentada pelas vicissitudes da vida urbana. Pode-se pensar que essa imagem ainda recorrente na representação desses dois espaços (ainda presentes em relatos de viagem da modernidade) resulta de representações não só literárias, mas também culturais. Essa dicotomia é ainda ideológica e economicamente explorada por certas agências turísticas que tentam promover o espaço rural como uma espécie de éden, um mundo “autêntico” e assim vendê-lo como um bem desejável para os padrões de consumo atuais, “sobrevalorizando os elementos pitorescos [...] convertidos em ícones de uma “autenticidade cultural perdida” e em imagens de modos de vida supostamente harmoniosos e bucólicos” (DOMINGUES,2001:10-11). Mais recentemente, além de vender essa imagem romântica do campo e das pequenas vilas interioranas, a indústria do turismo começa a comercializar a natureza “intocada” no chamado ecoturismo. Essa sobrevalorização mencionada por Domingues será também alvo das observações dos viajantes.

As considerações de Raymond Williams sobre os universos urbanos e rurais da Inglaterra e suas transformações podem ser estendidas para Portugal, resguardando as especificidades de cada país. Nas palavras de Álvaro Domingues,

em Portugal onde a ideologia dominante até à Revolução de Abril de 74 se baseava num país rural, atávico, tradicionalista, cioso da sua memória histórica e dos particularismos do seu território diverso “entre o Mediterrâneo e o Atlântico” (a expressão cara a Orlando Ribeiro), matizado pela orografia, pela interioridade ou pela proximidade ao mar, pela diversidade do seu mosaico paisagístico e de todo o folclore associado a uma imagem idílica e romântica das suas gentes e costumes [...] A paisagem fixou-se, assim, na sua dupla condição de realidade física e de construção ideológica, socialmente inculcada e difundida como um dos factores centrais da identidade nacional [...] No passado recente, esta estabilidade desfez-se rapidamente. Portugal, o último país rural da Europa, conheceu transformações profundas e radicais: uma sociedade que se urbaniza, vastos territórios em tensão (des)povoados, ainda vividos pelos últimos guardiões de culturas rurais tradicionais, envelhecidos; regiões esvaziadas, ruínas, abandono, mas também novas construções, novos modos de vida, autoestradas,

casas novas, novos sinais dissonantes na harmonia das paisagens de outrora (2001:2).

Apesar das transformações, Portugal é ainda associado a uma imagem romântica e idílica. Essa imagem é recusada por Murilo Mendes em *Janelas Verdes*. Tal percepção pode ser traduzida na recusa em falar de um Portugal de fórmulas prontas que denotam um convencionalismo ou o ridículo como já foi mencionado anteriormente: “e querendo dessacralizar a temática e as fórmulas sempre convencionais ou ridículas, “Portugal pequenino, “Portugal de meus avós” (JV: 1444).

Entretanto, nas últimas três décadas, Portugal vem passando por um processo de urbanização que, por um lado, gerou o esvaziamento de algumas regiões e, por outro, transformações devido às novas construções, aos novos modos de se relacionar com o lugar e conseqüentemente uma paisagem diferenciada da habitual. Esse processo de transformação pode ser observado nos relatos do viajante muriliano, mas, sobretudo, no saramaguiano que registra o esvaziamento do campo, as tradições mantidas ou não, o abandono ou o zelo por construções de valor histórico e/ou artístico. Em Cidadelhe, a professora da escola confirma para o viajante saramaguiano o esvaziamento da aldeia:

Cidadelhe, calcanhar do mundo. Eis a aldeia, quase na ponta de um bico rochoso entalado entre os dois rios. O viajante pára o automóvel, sai com o seu companheiro. Em dois minutos juntou-se meia dúzia de crianças, e o viajante descobre, surpreendido, que todas são lindas, uma humanidade pequena de rosto redondo, que é maravilha ver. Ali perto está a Ermida de São Sebastião, e mesmo ao lado a escola. Entrega-se ao guia, e se a primeira visita deve ser a escola, pois que seja. São poucos os alunos. A professora explica o que o viajante já sabe: a população da aldeia tem vindo a diminuir, poucos mais há que uma centena de habitantes (VP: 161-2).

Em *Janelas Verdes*, o viajante pôde verificar que Óbidos é dos poucos lugares que ainda não foram alterados pela industrialização:

Apartada entre campo e campo, ao mesmo tempo não longe do mar, restrita, da categoria dos lugares não agredidos pela garra industrial. Óbidos, indústrias, pôde manter seu próprio rosto (JV:1389).

O viajante reconhece aquilo que o teórico inglês vem demonstrando, ou seja, o processo de industrialização espalha-se pelo interior e vai abarcando o que antes era domínio do campo. Óbidos ainda não foi abarcada pela indústria, pelas empresas de produção ou fabricação de bens materiais. Porém, a vila recebe o adjetivo “industre” laboriosa, trabalhadora.

Williams demonstra que, ao representar o campo ou a cidade, a literatura está tratando ficcionalmente de uma elaboração sócio-histórica. Por essa razão, quando se quer discorrer sobre paisagem, o que é condicionado e o que é condicionante também estarão em pauta. Em se tratando de espaços, de campo e cidade, a noção de localidade é bastante interessante, pois não se pode considerar somente o aspecto territorial e o conjunto de pessoas que ocupam essa porção territorial quando se pensa em espaço (WILLIAMS, 2000:140-4).

Portanto, ao considerar a noção de localidade proposta por Appadurai, pode-se perceber a localidade como uma produção de um grupo que partilha sentimentos e objetivos comuns e de que modo isso interfere na construção da paisagem. E também como essa paisagem é representada por algum membro dele ou por membros de outros grupos. Williams, ao longo de sua obra, vai observando como essas representações podem se aproximar ou se distanciar das localidades que vão se constituindo e se desfazendo com o passar do tempo.

Essa noção de localidade é perceptível nos relatos dos viajantes quando estes retratam as cidades ou vilas visitadas no que elas têm de vivência comunitária. Poderíamos tomar como exemplo o texto dedicado ao pálio no ensaio “Pão, queijo e vinho em Cidadelhe (VP: 158-166)”. Ou ainda o ensaio dedicado a Vila Real de Santo António

A vila é mesmo real: continua a existir inúmeros anos depois da morte daquele funcionário simbólico chamado rei, que a mandou construir num breve período de tempo. [...] Ninguém ignora que a Vila é geométrica, regular, portátil, “humildezinha”, como diria Jaime Ovalle; agrada ao paladar dos meus olhos. [...] Refiro-me ao anonimato da Vila, onde provavelmente o grande assunto é o de existir (pelo trabalho) [...] Mas a vila, creio, não respira

advérbios, respira antes substantivos, nenhum grandiloquente [...] (JV: 140-5).

Williams nos propõe uma reflexão sobre as representações do campo e da cidade na literatura ao longo do tempo e nos mostra que, apesar das grandes transformações engendradas pelos processos de industrialização, na literatura prevaleceu por um bom tempo uma dicotomia apaziguadora. Na atualidade essa representação se expandiu para o campo da comunicação de massa. Assim, a experiência que se têm da natureza “natural” das cidades e vilas, enfim das localidades, bem como a maneira como elas são reconfiguradas, é mediada por imagens oriundas dos diversos meios de comunicação e de campanhas de turismo, do que se pode deduzir a conclusão óbvia de que a experiência é condicionada, ou seja, por detrás dessa ótica construída, encontra-se uma série de dispositivos no sentido que lhes confere o filósofo italiano Giorgio Agamben. Segundo Agamben, o dispositivo é

qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que e talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar (2005:13).

Agamben parte da noção de dispositivo de Foucault e a amplia, colocando na esfera do dispositivo quase tudo o que existe. Poderíamos dizer que o dispositivo é um operador que possibilita a subjetivação. Assim, os dispositivos indicam o que deve ser considerado aceitável ou não, bom ou ruim, relevante ou irrelevante, etc. São efeitos-instrumentos, produto e produtores da subjetividade contemporânea.

Por focar aspectos ligados às tecnologias e técnicas que modelam paradigmas sociais, o dispositivo é um aparato tecnológico que tanto pode ser uma máquina ou um discurso social. Em seu processo de intervenção, o dispositivo estimula, transforma e produz comportamentos e sentimentos ao se disseminar pela sociedade. Não há nesse processo exclusão ou negação de algo, mas a transformação. Uma das suas características fundamentais é o seu efeito individualizante, criando novas condutas e novas necessidades (AGAMBEN, 2007: 18).

Agamben trata a questão do dispositivo enfocando principalmente o acúmulo e a propagação dos dispositivos na sociedade de consumo na qual diversos objetos constituem o desejo e a felicidade das pessoas. Nas palavras do filósofo, “na raiz de todos os dispositivos está um desejo de felicidade humana, demasiado humana e a apreensão como subjetivação deste desejo no interior de uma área separada constituem a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2007: 37). A força da tecnologia que permeia a vida de hoje é tal que o filósofo italiano considera a ideia bem intencionada sobre os “bons usos da tecnologia” como algo pouco útil.

Ainda segundo filósofo, vivemos em uma fase em que acumulação e a proliferação dos dispositivos é imensa, e ele pergunta como se pode fazer frente a isto e qual seria a estratégia para um corpo a corpo com os dispositivos. Como resposta, Agamben fala do conceito de profanação. A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum àquilo que o sacrifício havia separado e dividido (2007: 65).

Como se observa, Agamben vai buscar no âmbito religioso uma forma de pensar o político. Para o filósofo, profanar significa retirar um objeto da esfera do sagrado e trazê-lo para o livre uso dos seres humanos. (AGAMBEN, 2007: 65). A profanação seria um uso que ignora a separação proposta pelo sagrado, visto que “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (2007: 66). Assim,

ocorre um reuso, isto é, a atribuição de um novo uso ao que era sagrado. A profanação não consiste em restaurar uma condição originária, mas de atribuir um uso novo. Ou seja, não se trata de abolir a forma da separação para encontrar um “uso não contaminado” (AGAMBEN, 2007:74). A profanação não transgride a norma, mas a desativa por meio da paródia ou da ironia do que era sacralizado.

De acordo com o comentário de Márcia Tiburi sobre o livro *Profanações*, Agamben repõe o sagrado ao uso democrático e comum. Ela chama a atenção para a crítica do filósofo ao capitalismo, no que se refere à sacralização do consumo empreendida por este: “aquele que compra e consome, não usa” (TIBURI, 2008: s/p), e, ao sacralizar o objeto de sua propriedade, é incapaz de profaná-lo. O filósofo considera ironicamente o capitalismo uma forma de religião que sacraliza as mercadorias e o consumo. No mundo capitalista tudo parece ser sagrado e necessário, não deixando possibilidades de reuso dos objetos. Segundo Tiburi (2008: s/p), apenas a profanação pode criar o novo, e é dessa forma que a profanação da linguagem criaria a literatura, a profanação da forma criaria a arte, a profanação dos conceitos criaria a filosofia, a profanação da moral criaria a ética.

Após essa exposição, na tentativa de compreender a noção de dispositivo, há que se considerar de que forma os dispositivos entram na composição da percepção que temos das paisagens. Há obras em que se busca reinventar, através de variadas estratégias, os papéis dos dispositivos caracterizados por modelos de produção e de recepção predefinidos e interiorizados pelos leitores/receptores. Pensar sobre os dispositivos pode ser uma das estratégias para se proceder a uma reflexão sobre a experiência da viagem e seu conseqüente relato na atualidade, principalmente se for feita uma distinção entre dois tipos de viajantes – o turista e o erudito –, que podem engendrar relatos de viagem distintos. Distinção, em certa medida, empreendida em *Janelas Verdes* quando o viajante cita o carneirismo próprio de alguns viajantes e nos remete ao poema de Carlos Drummond de Andrade. Ou ainda quando o

viajante saramaguiano comenta que “viajante não é turista, é viajante. Há grande diferença. Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar” (VP: 287).

Se considerarmos a viagem turística como uma experiência de deslocamento que pode produzir prazer, satisfação, diríamos que ela tem seu início no século XVIII. Logo o turismo, tal como o conhecemos hoje, tem nesse século o seu surgimento. Ao considerar o prazer de viajar como um dispositivo de sensibilidade, esta pode conferir especificidade a um tipo de viajante que se predispõe a exercitá-la, durante seu trajeto.

Por essa razão, tal viajante muitas vezes carrega consigo, dentre outros, algum equipamento de registro como a máquina fotográfica, caderno de notas para preservar momentos e sensações marcantes. E muito frequentemente são registradas cenas já descritas em relatos de viagem, cartões postais, peças publicitárias, guias de viagem, imagens da mídia etc. E justamente por se tratar de cenas já impressas no imaginário do viajante, tem-se uma espécie de padrão de reconhecimento de sensações, emoções e de formas de registrá-las num determinado enfoque, como o pôr-do-sol numa praia que raras vezes o veranista por si mesmo não é capaz de perceber.

Essa sensibilidade também instituída por padrões de comportamento tidos como desejáveis faz com se formem padrões de tratamento do outro e dos espaços inusitados. O tipo de tratamento oferecido ao outro tem também um caráter de elaboração em que uma espécie de empatia é parte da educação erudita ocidental.

Quando, por meio de alguma estratégia, os modelos conhecidos são perturbados, a percepção da paisagem também o é. Na verdade, aquilo que muitas vezes o viajante descreve como novidade e emoção única é a repetição de imagens e sensações criadas pelos dispositivos. Como diz Agamben que “toda escritura é um dispositivo, e a história dos homens não é outra coisa senão um incessante corpo a corpo com os dispositivos que eles mesmos têm produzido: antes de tudo, a linguagem” (AGAMBEN, 2007:63).

Cabe ressaltar aqui o papel do turismo como um dispositivo da modernidade. Diversas construções discursivas ajudam a construir a percepção do turismo como uma necessidade humana. Essas construções mostram o turismo como um derivativo para alívio do estresse provocado pela pressa e pelas adversidades cotidianas. O turismo, principalmente o de lazer, possibilita uma escapada dos lugares comuns e rotineiros, uma abertura para o diferente, venturoso e belo. Por essa razão, o apelo visual é tão importante para o turismo. O turista compra a imagem do lugar que pretende visitar e, como hoje existem inúmeros recursos técnicos para dourá-la, ela se pode se tornar objeto de consumo.

Segundo Albinati, essas imagens “se tornam ícones, que representam o lugar” (2005:3) e ao vendê-las, “vende-se, na verdade, um certo modo de ver, uma determinada *aesthesis*” (2005:3). A autora examina ainda a diferenciação entre turista e viajante erudito já mencionada e para ilustrar cita trecho da crônica Roma, turistas e viajantes de Cecília Meireles. Por considerá-la modelar e autoexplicativa, transcrevemos:

Grande é a diferença entre o turista e o viajante. O primeiro é uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro, olhando o que lhe apontam, comprando o que lhe agrada, expedindo muitos postais, tudo com uma agradável fluidez, sem apego nem compromisso, uma vez que já sabe, por experiência, que há sempre uma paisagem por detrás da outra, e o dia seguinte lhe dará tantas surpresas quanto a véspera.

O viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá.

O turista murmura como pode o idioma do lugar que atravessa, e considera-se inteligente e venturoso de conseguir ser entendido numa loja, numa rua, num hotel.

O viajante dá para descobrir semelhanças e diferenças de linguagem, perfura dicionários, procura raízes, descobre um mundo histórico, filosófico, religioso e poético em palavras aparentemente banais; entra em livrarias, em bibliotecas, compra alfarrábios, deslumbra-se a mirar aqueles foscos papéis e leve, para tomar um apontamento, mais tempo que o turista para percorrer a cidade inteira. [...]

Porta-se diante de um monumento, e começa outra vez a descobrir coisas: é um pedaço de coluna, é uma porta que esteve noutro lugar, é uma estátua cuja família anda dispersa pelo mundo, é o desenho de uma janela, é a cabeça de um anjo que lhe conta sua existência, são as figuras que saem dos quadros e vêm conversar sobre as relações entre a vida e a pintura, é uma pedra que o arrebatou para o seu abismo interior e cativa entre suas coloridas paredes transparentes.

O turista já andou léguas, já gastou a sola do sapato e todos os rolos da máquina – e o viajante continua ali, aprisionado, inerme, sem máquina, sem prospectos, sem lápis, só com seus olhos, a sua memória, o seu amor (MEIRELES, 2000 Roma).

Mais adiante, iremos encontrar em *Viagem a Portugal e Janelas Verdes* concepções muito semelhantes acerca da viagem e do viajante. Tanto o viajante saramaguiano quanto o muriliano se veem como o viajante descrito pela poeta e criticam o turista conformado pelos dispositivos da indústria turística.

4.2 Um roteiro afetivo: Janelas Verdes

Nos relatos de viagem que estamos enfocando – *Janelas Verdes e Viagem a Portugal* - podemos perceber em que medida se busca um corpo a corpo com os dispositivos vigentes então.

O viajante muriliano, por meio do humor e da ironia dentre outras estratégias, busca confrontar a imagem formada sobre Portugal das décadas de 60 e 70 do século XX. Como já se observou, nas “Notas e Variantes” colocadas ao fim da obra, lê-se o intuito de não se render à imagem romântica e construída de um país idílico e ancestral.

Essa recusa das imagens “vendidas” pela literatura, por um discurso político e por meios de comunicação começa a se configurar logo no primeiro fragmento de *Janelas Verdes*. No setor I, a seção A se inicia pela cidade de Guimarães. Nesse fragmento, temos a referência a Dom

Afonso Henriques e ao nome do reino que apresenta uma dissonância em relação à história oficial.²⁴

Mas essa não é a única dissonância presente no fragmento. O viajante ao invés de se deter no acervo turístico da cidade,²⁵ põe-se a comentar sobre os doces próprios da região, principalmente aqueles preparados com ovos e no tom de humor faz a seguinte indagação sobre o prosaico ovo, que na opinião do viajante é digno de reverência:

Quando se levantará em Portugal e em todos os países um monumento ao ovo, mais digno de reverência do que tantos príncipes, estadistas e guerreiros sistemados no mármore ou no bronze? (JV: 1365-6).

Ao invés de registrar o monumentalismo da arquitetura guimaranense, o viajante comenta sobre o rastro de Almeida Garrett, sobre a quantidade de janelas da cidade e daí deriva para o comportamento das moças rueiras do hoje do viajante em comparação com as janelas do seu tempo de infância e para a utopia de uma cidade, uma Janelópolis de paz e liberdade, como já se comentou.

Já no fragmento dedicado à cidade do Porto, logo no primeiro bloco tem-se uma cidade cujo conjunto formado por uma “situação natural do lugar” (JV: 1367) e por uma “arquitetura e urbanismo” (JV: 1367) que lhe darão um aspecto “duro, de cara fechada” (JV:1367). O viajante muriliano apresenta-nos algumas imagens já projetadas da cidade como a definição

²⁴ Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, em consequência das invasões francesas em Portugal, o príncipe regente e futuro rei Dom João VI, eleva o Brasil à condição de reino dentro do Império Português, este passando a chamar-se oficialmente Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves a partir de 16 de dezembro de 1815. D. João VI passou a intitular-se como Príncipe-Regente de Portugal, Brasil e Algarves, daquém e dalém-mar em África, senhor da Guiné, e da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia. O título oficial anterior era o mesmo, apenas não incluindo a palavra "Brasil".

²⁵ Guimarães é uma das mais importantes cidades históricas do país, um dos maiores centros turísticos da região. Guimarães é muitas vezes designada como "*Cidade Berço*", por ter sido aí estabelecido o centro administrativo do Condado Portucalense por D. Henrique e por seu filho D. Afonso Henriques poder ter nascido na cidade e fundamentalmente pela importância histórica que a Batalha de São Mamede teve para a formação da nacionalidade.

de Teixeira Gomes: “o Porto, a cidade mais pitoresca do mundo” (JV: 1367). Ou ainda a indagação de Cesário Verde:

[...] não percebo o apego que conservas pelo Porto. Afinal, o que amas tu: é a aglomeração de suas casas, o seu imponente relevo geológico, uma certa aparência de águas e de sol-posto, amas o suicídio do nevoeiro?” (JV:1368).

Importa a consideração do historiador Jaime Cortesão sobre uma cidade “essencialmente barroca” (JV: 1368). Recorrendo ao recurso usual da citação de nomes da cultura portuguesa, o viajante vai construindo uma imagem da cidade que incorpora sua natureza “natural” (as montanhas, o rio Douro, a geologia, o mar), sua arquitetura (o casario monumental, as pontes alternadas, a torre dos Clérigos), a modernização pela qual passa certas zonas da cidade. Tudo parece confirmar a uma paisagem conformada pela linguagem literária que nos apresenta uma cidade que “Não se rende aos primeiros assaltos da insofrida máquina fotográfica” (JV: 1368). O viajante parece ver a cidade sempre pelo olhar construído dos outros, até que “o Porto faz explodir o texto obscuro de seu drama” (JV: 1368).

A cidade do Porto, de imponente arquitetura e condição natural, também comporta o bairro da Ribeira, “trágico panfleto se movendo contra o egoísmo humano e a estrutura da sociedade capitalista” (JV: 1368). Bairro miserável que expõe o lado nada turístico de uma das mais importantes cidades lusas. Bairro em que a gravidez já anuncia a miséria que acompanhará a pessoa até a velhice. E mais uma vez, recorre-se à citação, dessa vez ao poeta António Nobre tido como “nossa maior poetisa”, epíteto originado da figura de um poeta romântico, piegas, narcísico, homossexual.

Porém no poema citado (Lusitânia no bairro latino) tem-se uma descrição nada romântica de Portugal. O longo poema foi escrito quando António Nobre se encontrava na França e está eivado de saudade de sua terra natal, mas essa saudade não obscurece a realidade de miséria e

abandono. Em razão disso, a ressalva feita ao final do fragmento – “Nem sempre” – relativa à designação do poeta António Nobre reafirma que, coextensiva à imagem de um Porto turístico, marco da história portuguesa, há uma cidade que apresenta um duro espetáculo de típicos, cegos, pedintes entre outros miseráveis presentes no poema citado de António Nobre. Assim como Nobre, nesse poema especificamente, “quebra” a alcunha que lhe foi atribuída por Teixeira de Pascoaes, a citação dele no texto muriliano institui também uma quebra na paisagem “romântico, franciscano e democrático” (VP: 1368) da cidade.

Ainda na seção A do Setor I, o fragmento “A Serra do Marão” é iniciado por um comentário sobre as semelhanças entre Portugal e Grécia no que tange a aspectos físicos, costumes, alguns produtos, alguns objetos. A atividade de puxar as redes de pesca nas praias remonta, segundo o viajante, ao tempo homérico pelo movimento e ritmo, pelo tom sagrado:

[...] é talvez um dos últimos espetáculos passíveis de se fazer remontar ao tempo homérico, pelo movimentar-se dos homens, mulheres e crianças reunidos coralmente, impelidos por um súbito dinamismo, espontâneos, agitando-se numa espécie de terror e entusiasmo sagrado, emitindo do íntimo dos corpos aquele escuro, prolongado ÓÓÓÓÓÓ que repercute na atmosfera de eletricidade e sal (JV: 1369).

Em seguida, tem-se a descrição de elementos da morfologia da serra e depois uma declaração de uma sensação constantemente aliada à natureza “natural”:

Por alguns momentos somos às imagens contínuas da civilização técnico-industrial, a tantos ícones estereotipados. Aqui a nossa energia de espírito pode operar sozinha, considerar algo que nos supera e transcende os dados concretos da realidade, embora não nos possamos isolar muito tempo da história, já que o jornal e as ondas de rádio nos penetram (JV: 1369).

Essa sensação de refugiar-se da civilização e de transcender é um produto bastante vendido pela indústria turística, pela mídia, pela

literatura e por outras artes. Entretanto, o viajante sabe que não é possível fugir, já que os dispositivos midiáticos sempre nos alcançam. Mas como constantemente é acrescentado um elemento dissonante, Teixeira de Pascoaes²⁶ é convertido em duende, figura mitológica fortemente ligada à natureza, como o próprio escritor.

Nessa seção, o viajante passa ainda por Torres Vedras, Coimbra, Tomar, Leiria, Vila do Conde, Viana do Castelo, Évora, Algarve, Monte Gordo. No primeiro parágrafo do fragmento dedicado a Torres Vedras, após breve apreciação do nome da localidade e da menção a locais “dignos de visitaçãõ” (JV: 1370) como o Chafariz dos Canos, as igrejas de São Pedro e Santa Maria do Castelo e breves comentários relacionando os locais com citações literárias, temos o que o viajante, em diálogo com Camões, considera “outra glória mais alta [que] se alevanta” (JV: 1370). Trata-se dos pastéis de feijão. Nessa esteira, o viajante recorre ao já citado poema *Fuga* de Drummond no qual o poeta critica os brasileiros que, a viajarem a Portugal, não são capazes de apreciar também a culinária, os vinhos locais que integram o contexto cultural do país. Crítica, como já se disse, a uma espécie de viajante mais superficial e com um olhar condicionado.

No último parágrafo do fragmento, retorna a temática da culinária como um dos aspectos mais merecedores de glorificação. Mas desta vez, seguindo o mote histórico que se vinha traçando nos dois parágrafos anteriores. Porém ocorre o desvio pelo humor, com a criação de um “fato histórico” referente ao General Arthur Wellesley, duque de Wellington, que comandou tropas contra a invasão francesa na península Ibérica. Segundo o viajante, Wellington mandou estocar pastéis de feijão atrás das fortificações. E estes poderiam se tornar a técnica certa contra o

²⁶ O escritor, depois de concluir os estudos e exercer por algum tempo a carreira jurídica, passou a residir no solar de família em São João do Gatão. Dedicava-se aos cuidados da propriedade, e à contemplação da natureza e da sua amada Serra do Marão, à leitura e à escrita. Era uma espécie de eremita e místico natural. Apesar de ser um solitário, intelectuais e artistas, nacionais e estrangeiros o visitavam.

poder nuclear, o genocídio, o fanatismo. Pelo viés humorístico, apresenta-se não só a paisagem urbana, como o cenário histórico-político. Ao se ocupar mais de uma iguaria que da arquitetura e das paisagens naturais quando descreve uma cidade, o viajante dessacraliza o valor atribuído a roteiros consagrados.

Ainda na seção A do Setor I, encontra-se o brevíssimo fragmento dedicado a Algarve, o qual é constituído de um único e curto parágrafo. A região do Algarve é um importante ponto turístico litorâneo. O viajante descreve nas duas primeiras linhas aspectos naturais da região (praia, amendoeiras, falésias) que constituiriam o senso comum numa descrição de praias, ou seja, a adjetivação (redondas e quentes), o relevo e a vegetação. Então entra nessa descrição um elemento estranho, mas que quase se passa por comum, os “peixes azuis brasonados” (JV: 1383). Ora, peixes azuis são bastante comuns, mas com brasões? O viajante, que descreve com tanta economia a natureza litorânea, se atém um pouco mais no aspecto culinário para elogiar mais uma vez os doces locais: “[...] aqui se fabricam os doces mais deliciosos e sonhadores do mundo, em particular os crismados *Dom Rodrigo*, que evocam as doçuras bissextas da entretanto aguerrida Ximena” (JV:1383).

Ao final da primeira seção do Setor I, encontra-se o fragmento denominado “Monte Gordo” e, como acontece em vários outros, o viajante abre este fragmento fazendo observações sobre o nome do local, “este nome chato, brigando com a beleza do espaço, a vastidão da praia” (JV:1383). Mas o viajante pretende manter contato com o mar, e tal contato se dá inicialmente de forma oblíqua, via galáxias e depois por intermédio da literatura. Em Apuleio de Madaura, o viajante vai buscar uma lista de nomes bizarros de animais marinhos:

Não existe nada – é sabido – mais novo que o mar. As galáxias, talvez com imensas cabeleiras cabalísticas prateadas, me fascinam; [...] É verdade que, repito, o mar sempre me escapa: contudo posso aproximar-me dele, sondando as inesgotáveis palavras que encerra, digamos, alguns nomes de bichos marinhos, de origem greco-latina, citados por Apuleio de

Madaura em seu bizarro livro *Da Magia*: selácheia, malakéia, malakóstraka, chondrákantha (JV:1383).

Quanto ao monte, que o viajante não consegue avistar, este é inserido também por via da literatura, desta vez por intermédio de Fernando Pessoa e suas relações com a localidade. E após esse deslizamento pela biografia e pela produção pessoana, o viajante retoma o tema do mar que lhe escapa, embora seja “próximo, tocável, banhável, contaminável, cheirável, televisionável, absorvível” (JV: 1384). Mas esta lista de adjetivos vem reforçar a impossibilidade de se capturar de fato o mar que, mesmo sendo apreensível pelos sentidos e pelos meios de registro como a televisão, continua com uma parcela inexplorável.

Outra vez o viajante busca na literatura, mais especificamente na figura de Ulisses, elementos para discorrer sobre o mar. No início do terceiro parágrafo, aparece uma breve descrição da partida de um precário barco de pesca. Essa descrição breve soa como uma espécie de justificação. É como se o viajante declarasse que, já que o tema é o mar de Monte Gordo, eis aí uma cena, uma paisagem. Mas o mar que o viajante descreve é o literário, com o personagem Ulisses em três momentos: o herói homérico, o joyciano e o do compositor italiano Luigi Dallapiccola. Ao final do fragmento, o viajante, fascinado pelo mar, diz ter trazido de sua visita ao Monte Gordo apenas uma quadra pouco aguda: “A Monte Gordo já fui, / de Monte Gordo voltei / nem tão magro nem tão gordo, / se mais humano, não sei” (JV: 1385).

O que habitualmente se espera se encontra em um livro de viagens, isto é, a descrição das praias, da vegetação, do clima e atividades, enfim a paisagem dos lugares visitados não estão ausentes desse fragmento. No entanto, é escassamente descrita, servindo mais como pano de fundo para a literatura, sendo, portanto, uma paisagem outra. Assim se vai atribuindo uma outra dimensão para o relato de viagem, diferente da rotineira descrição de roteiros e paisagens.

Na seção B do Setor I, aparecem fragmentos referentes a oito localidades. A primeira delas é Alcobaça que possui um templo cuja nave tem “estrutura rasgada” (JV:1385). E isso é tudo o que ficamos sabendo do templo da cidade. A informação mais relevante sobre Alcobaça é relativa às frutas. O templo, os rios Alcoa e Baça continuam lá, mas o pêssegos é que consolam o viajante da “dissonante fachada de Alcobaça” (JV:1386) e merecem entrar no templo. Mais uma vez os monumentos, as ruas, a natureza são elididos. Breves referências ao templo e aos rios é só o que ficamos conhecendo de Alcobaça, mas em compensação:

Compreende-se a interjeição de William Beckford.²⁷ Frutas de Alcobaça. louras ou morenas. Delícias do gênero humano, mais que o imperador Tito: este destruiu Jerusalém provavelmente por lá não viviam frutas (JV: 1386).

O emprego do vocábulo “frutas”, que tanto se refere a pêssegos, quanto a mulheres, cria um contraponto interessante. O viajante insinua ter degustado ambas: frutas e mulheres. Tais frutos lhe servem como consolo frente à “dissonante fachada de Alcobaça” (VP: 1386). Diante de uma paisagem natural ou arquitetônica aparentemente pouco atraente aos olhos do viajante, esse recorre, portanto, a um detalhe também aparentemente insignificante para construir sua descrição de Alcobaça.

Em Nazaré, as observações do viajante giram em torno das mulheres dos marinheiros que, sentadas ao longo da praia, esperam o retorno de seus companheiros das lides da pesca. Integrantes de uma paisagem que vai se modificando ao longo do tempo, elas, “nascidas para a conjugação do verbo suportar” (JV: 1387), permanecem inalteradas esperando o retorno

²⁷ William Beckford, aristocrata, viajante e escritor inglês, esteve em Portugal por três vezes. Na segunda estadia entre 1793 e 1795, Beckford visitou os Mosteiros de Alcobaça e Batalha. Quarenta anos mais tarde, publicou em Inglaterra um relato de viagem intitulado *Recollections of na Excursion to the Monasteries os Alcobaça and Batalha*.

dos homens, mesmo que não sejam os seus. Enquanto isso, turistas veem e vão, a vila e o comércio se desenvolvem.

A paisagem de Nazaré é fortemente dominada pelo elemento mar que, de certa forma, rege a vida daquelas mulheres que parecem remontar de tempos imemoriais. Com a descrição dessa única cena, tem-se configurado uma significativa parcela da vida de tradicionais habitantes do lugar. Opera-se aqui por uma espécie de zoom em que se reduz o foco, mira-se uma cena, que é exemplar e que remete a toda uma paisagem:

Sob o grande céu ainda não industrializado, diante do mar circular aberto dia e noite à sua própria ópera, muitas mulheres sentam-se ao longo da praia; [...] Desde séculos alinhadas na praia, ruminando conjecturas, reprimindo guais, herdeiras de uma epopéia concluída no silêncio, aguardam a restituição de seu homem pelo mar, que às vezes chateado com a monotonia do próprio ritmo se rebela: afunda o barco, pescadores, bacalhau (JV:1387).

No fragmento “Óbidos”, encontramos pequenos planos que compõem a paisagem da vila: o castelo, o artesanato, gerânios, localização, o branco, os limites, a não industrialização. O olhar plástico do viajante seleciona pequenos quadros daquilo que o encanta, e esse recorte contrapõe uma limitação, uma circunscrição que limita a paisagem à extensão do olhar. Óbidos,²⁸ contornada por muralhas, contrapõe-se, na visão do viajante, ao gigantismo dos tempos modernos. Sem se ater aos inúmeros detalhes da arquitetura da vila, ou às atividades dos habitantes ou outros elementos, o viajante reflete sobre a “paz agônica” (JV: 1389) que ali ainda resta. Mais uma vez, o viajante não se fixa na observação da paisagem que se expressa na arquitetura, artesanato, natureza, história passíveis de apreciação. Ele desloca seu foco para a ameaça da bomba e para o que resta de paz. E sua indagação (“Castelo forte, o mundo”) insinua a impossibilidade do isolamento ou do alheamento, mesmo quando num

²⁸ O topônimo Óbidos deriva do termo latino oppidum, significando «cidadela», «cidade fortificada». Dentro da extensa muralha que percorre a colina, existe uma vila de ruas estreitas, casas brancas, igrejas, monumentos e, no ponto mais alto, situa-se o castelo. Disponível em: <http://www.solaresdeportugal.pt/PT/concelho.php?concelhoid=42>

momento de suspensão da rotina e das preocupações cotidianas como é o caso da viagem.

A seção C do Setor I é constituída de sete fragmentos. No primeiro – “A Quinta da Bacalhoa” – o que atrai o viajante são os azulejos:

Vamos ver azulejos? e seu apêndice natural, que é a quinta, restaurada no século XVI. Azulejos, azulejos, azulejos – branco, verdes, amarelos, azuis – inspiradores de, por exemplo, Vieira da Silva (JV: 1391).

A inversão que coloca a quinta como apêndice dos azulejos já indica o quanto este elemento decorativo atrai o olhar do viajante. Tanto assim que, no terceiro parágrafo, o verbo azulejar é utilizado num sentido particular, o de apreciar azulejos. Entretanto a bem conservada e encantadora quinta onde o viajante pode saborear “absolutos e intraduzíveis pasteis de nata” (JV: 1391), é um contraponto à Lisboa onde a ação da natureza – o terremoto – e as ações humanas destroem, inclusive casas azulejadas. A questão da modificação da paisagem construída ou natural percorre também outros fragmentos. Encerrando o fragmento e mostrando as transformações da paisagem, temos um verso de um Manuel Bandeira,²⁹ por sua vez, leitor do poeta português Sá de Miranda: “Ó COUSAS, TODAS VÃS, TODAS MUDÁVEIS” (JV: 1392).

Nessa seção C, dois fragmentos chamam a atenção pela pequena extensão: Sesimbra, Cabo Carvoeiro, com apenas um parágrafo cada. No fragmento intitulado Sesimbra não temos nenhuma informação que nos permita identificar, à primeira vista, características da localidade. O foco, cinematográfico, desliza como um barco bêbado, debatendo-se em meio a uma paisagem cujos elementos se dispõem fragmentária, difusa e aleatoriamente:

Um retângulo vermelho debate-se em vão contra o vento. Dálias distraídas desfolham-se nos dedos de uma dona. Um barco

²⁹ BANDEIRA. Opus 10.

(talvez bêbado) rejeita o horizonte cifrado. Sai daquele ângulo escuro um rato, observa-me, logo some. Entre numa taberna, abordo um peixe esquipático que me agrade com espinhas (JV: 1392).

A superposição de cenas, sem aparente ligação, a não ser o nome da vila, uma espécie de acoplagem de informações insólitas dão ao fragmento uma feição surrealista. Nas palavras de Vera Lins:

O surrealismo combate a razão instrumental contra o positivismo tecnológico, opõe o inconsciente e o imaginário, procurando alargar o real e o racional, que vai poder incluir o desejo (LINS, 2005:129).

O surrealismo muriliano, como já notou José Guilherme Merquior, tem características bem singulares em virtude da fusão de um cristianismo primitivista e escatológico com a carga utópica do surrealismo (1997:13). Não se trata, todavia, da adesão às formas externas do surrealismo com a escrita automática. O próprio Murilo Mendes define os limites de sua filiação ao surrealismo, ao retratar André Breton em seu livro *Retratos-Relâmpago*:

Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem de resto consegue ser surrealista em regime full time? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar outro *frisson nouveau*, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e de suas possibilidades extremas. [...] Mas não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez do método de escritura automática provocou numerosos mal-entendidos (MENDES, 1994: 1238-9).

Dos elementos centrais do surrealismo, o ideário inconformista, o automatismo, a montagem (“acoplagem de elementos díspares”), o clima insólito ou onírico, são alguns dos que mereceram a atenção de Murilo Mendes. Davi Arrigucci Jr., em seu ensaio *Arquitetura da memória*, destaca esse último elemento como fundamental na abordagem de Murilo Mendes com o surrealismo:

A impregnação [surrealista] muriliana se revela não tanto no modo de conceber a inspiração poética como um estado de poesia semelhante ao transe (como o alumbramento bandeiriano), embora ela mantenha para ele o sentido forte e o poder liberador que tem para os surrealistas. Revela-se melhor na abertura aos elementos inconscientes, oníricos ou absurdos. Mostra-se, além disso, no modo de conceber a imagem poética e ainda a técnica de montagem do poema. E se faz patente sobretudo na própria forma de percepção de uma realidade outra – a herança rimbaudiana do Surrealismo –, misturada indissolavelmente ao mundo cotidiano e experimentada intensamente nos termos de uma dualidade inextrincável, onde coincidem os opostos e podem conviver as coisas simultâneas e incompatíveis. Creio que, por fim, disso tudo resultou uma disposição para o encontro que representava um estado de espírito novo de verdade (e decerto também antiquíssimo), aberto para dizer o segredo vital de relações ignotas: Murilo visionário, revelador do invisível (ARRIGUCCI JR., 1997: 87).

Segundo Arrigucci Jr. “a percepção de uma realidade outra – herança rimbaudiana –” é o principal ponto de contato de Murilo Mendes com o surrealismo. O crítico aponta alguns artifícios empregados pelo poeta para efetivar essa “realidade outra” em seus textos: ela está “misturada indissolavelmente ao mundo cotidiano” e é “experimentada intensamente nos termos de uma dualidade inextrincável, onde coincidem os opostos e podem conviver coisas simultâneas e incompatíveis”. No texto essencialmente poético, o emprego dos procedimentos surrealistas como escrita automática, “acoplagem de elementos díspares”, corte violento do poema, possibilitam a emergência de imagens insólitas a partir da justaposição de elementos cotidianos e contraditórios e conseqüentemente de uma outra realidade diferente da realidade cotidiana.

O relato de viagem que, segundo alguns críticos, deve ter um caráter mais referencial e descritivo, não possibilitaria, *a priori*, grandes variações formais. Entretanto, num relato de viagem como *Janelas Verdes*, em que o enquadramento no gênero é problemático. Isso se deve aos seguintes fatores: o caráter ensaístico dos relatos, a escrita que oscila entre prosa e poesia, os desvios formais do gênero literatura de viagem. Em função dessas peculiaridades citadas, presença desses elementos oriundos do prática surrealista não causa estranheza. Aliás, esse trabalho mais radical

com a linguagem permite a criação de uma ambiência surreal e é uma das estratégias que conferem singularidade a esse relato.

Porém não é apenas o trabalho mais inventivo com a imagem observada que vai descortinar essa “realidade outra”, outras estratégias também empregadas para a criação dessa “realidade outra”. Poderíamos mencionar a ausência de um roteiro de viagem, o que faz com que os lugares e pessoas visitadas se sucedam numa aparente desordem, bem como se pode constatar no intenso trabalho intertextual. O que vemos é que essa “realidade outra” parece desentranhar-se da realidade comum.

A inevitável menção ao surrealismo muriliano, leva sempre a abordar o equacionamento da tensa relação entre catolicismo e surrealismo. Essa filiação do poeta à fé cristã e ao surrealismo exigiria do poeta, segundo Andrade:

[...] um constante mergulho na imanência que o seu surrealismo tentava equilibrar, resolvidos pelo anseio evolucionário utópico mesclado ao sentimento de caridade, de fundo religioso. Daí uma linguagem que está constantemente mergulhando no real sem nunca descambar totalmente para a irrealidade ou para o realismo fácil da participação (ANDRADE, 2007: s/p).

Aparentemente contraditórios, surrealismo e catolicismo são conjugados no relato de viagem muriliano. No que concerne à religiosidade, o viajante vê nas pequenas e grandes coisas a presença de Deus, daí necessidade da caridade, ou seja, do amor solidário ao outro. No caso de um Murilo Mendes que, nos moldes rimbaudianos, busca uma realidade outra, o surrealismo faz despontar uma realidade insólita dentro da realidade cotidiana. E a percepção dessa realidade insólita, onírica é possível devido a um determinado modo de olhar. Aquele “olhar armado”, desentorpecido, capaz de enxergar além das convenções, da rotina, vislumbrando, assim, outras dimensões.

Walter Benjamin, no artigo *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia*, ao tratar do movimento e suas manifestações observa que:

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano (BENJAMIN: 1994 33).

O veio surrealista muriliano pode ser entendido nessa perspectiva, não se trata, como já observou o poeta, de adesão superficial a determinadas técnicas do receituário surrealista, mas da capacidade de extrair da realidade mais comum e banal o insólito. Notar a presença divina no mundo e a emergência do feérico e admirável no cotidiano equacionam, no caso muriliano, a tensão entre cristianismo e surrealismo.

No fragmento sobre Sesimbra citado anteriormente, além da acoplagem, a adjetivação inusitada – *dálias distraídas*, *barco bêbado*, *ângulo escuso*, *peixe esquipático* – acompanham objetos familiares, capazes de provocar surpresa e silêncio.

No fragmento Cabo Carvoeiro, transcrito abaixo, encontra-se uma economia sintática de frases curtas, incisivas, paradoxais:

Tudo é terrível. Tudo é espantinho e espantável. Tudo ameaça precisar tudo e todos. Tudo consegue retornar ao princípio e ao fim. Tudo é político, elíptico, ambíguo. Tudo é marítimo, árido rochoso, ventoso. Tudo é tangente ao labirinto da sensação e da consciência. Tudo é desagradável. Tudo é futuro ou pré-história (JV: 1397).

Nesse fragmento também não encontramos elementos que refiram de maneira explícita à localidade que o intitula. Só se verifica aí uma sucessão de frases que até lembram uma ladainha pela repetição do pronome tudo. É evidente a acumulação de assertivas, várias delas a conotar algo áspero, penoso, o que se salienta na utilização dos adjetivos

terrível, espantável, árido, desagradável. Ao final, o que desponta das impressões do viajante a respeito de Cabo Carvoeiro são imagens de uma paisagem penosa, de severa ambientação. Mas tudo retorna o alfa e ômega (o princípio e o fim), ou seja, em tudo a presença do sagrado que lembra que tudo vem de Deus e a ele retorna, pois Este é o princípio e o fim.

Retomando a diferenciação sugerida por Ferrara, poderíamos dizer que, no fragmento “Sesimbra”, há a predominância da visualidade, o registro daquilo que se enxerga referencialmente, como atesta o emprego de substantivos (triângulo, vento, dália, dona, dedos, barco, ângulo, rato, peixe). Nele, o viajante “desenha” imagens. Também no fragmento “Cabo Carvoeiro”, teríamos a visualidade, ou seja, a elaboração da experiência visual, se bem que em menor intensidade que no fragmento referente à Sesimbra.

Entretanto, em se tratando de textos com um viés surrealista, essa categorização parece não ser suficiente para focar os dois textos, posto que, mesmo o primeiro deles, mais afeito ao regime da visualidade, já é em si só uma elaboração. Poderíamos indagar então se esse viés surrealista seria uma forma de solapar as construções midiáticas, literárias sobre os atrativos turísticos dessas duas localidades.

Encerrando a seção C, temos um fragmento dedicado a Sintra. No primeiro parágrafo, lê-se breve descrição da paisagem natural, tão breve que é encerrada por um “etc”. No terceiro parágrafo, outra breve descrição, desta vez do Castelo da Pena, “caleidoscópico³⁰ (JV: 1397). Há ainda uma referência às queijadas de Sintra, “monumento nacional.

³⁰ O Palácio da Pena ou «Castelo da Pena» como na gíria popular está situado num dos cumes da Serra de Sintra. O Palácio remonta a 1839, quando o rei consorte D. Fernando II adquiriu as ruínas do Mosteiro Jerónimo de Nossa Senhora da Pena e iniciou a sua adaptação a palacete, erguendo em torno das ruínas restauradas um majestoso «pastiche» inspirado nos palácios e castelos da Baviera. Fantásiosa, a sua arquitetura apresenta «motivos» mouriscos, góticos e manuelinos da arte portuguesa. Disponível em http://www.portugalvirtual.pt/_tourism/costadelisboa/sintra/palpenap.html. Acesso em 01/11/2010.

Categoria! (JV: 1397)". Ironicamente, as queijadas são apresentadas como o melhor "monumento" de Sintra. Ciente, contudo, de que há que se explorar o que Sintra tem a oferecer, o viajante prevê um documentário televisivo que divulgue Sintra.

A seção D é composta por seis fragmentos de maior extensão, dentre eles destaca-se o referente a Lisboa. Seu primeiro parágrafo se inicia com a descrição dos atributos naturais e arquitetônicos da capital portuguesa:

Sua posição natural, "pastoreando o rio e o mar; em colinas, mais autênticas que as (portáteis). de Roma; a luminosidade do céu superlativo, as vistas descortinadas dos numerosos miradouros, além de outros elementos que subtraio ao texto, propõem-nos a fruição de um cenário onde dados positivos e negativos se conjugam. tanto assim que nos testemunhos dos escritores portugueses sobre a capital misturam-se admiração e repulsa (JV:1408-9).

O viajante, logo a seguir, cita Cesário Verde e seu poema "Sentimento de um ocidental" e assim prossegue em quase todos os outros parágrafos, a saber, a mescla de observações das paisagens lisboetas intercaladas com citações de autores portugueses e de outras nacionalidades e ainda com alusões à história da cidade.

Ao tecer considerações sobre o relevo lisboeta, marcado por descidas e subidas, o viajante identifica ironicamente nele a justificativa para os descobrimentos:

penso que os antigos portugueses fizeram-se ao mar, passaram além da Taprobana, não para dilatar a fé e o império, antes para fugir às terríveis ladeiras lisboetas; a ela devemos, em última análise, a invenção do Brasil (JV:1409).

Mais uma vez, o viajante recorre ao humor para tratar de um aspecto da paisagem e redireciona as motivações das navegações portuguesas, adulterando construtos históricos amplamente divulgados. A "canseira" provocada pela necessidade de transitar pelas ladeiras está sendo substituída pelo perigo provocado pelo tráfego de veículos.

O trânsito, bem como a demolição de casas e a derrubada de árvores deformam a fisionomia de Lisboa são registrados juntamente com o desordenado crescimento, a poluição e a miséria que golpeiam a cidade, fazendo o gnomo desta refugiar-se nas telas da pintora Vieira da Silva. A pintora retrata uma Lisboa ainda não degradada, sem demagogia, polícia, miséria, ou mistificação; trata-se de uma Lisboa “*autre*, suspensa no espaço e no tempo” (JV: 1410).

O viajante não consegue abolir uma ideia que o obseda, a dos terremotos que abalaram a cidade, causando destruição. Porém, anseia, ainda que literariamente, por um outro terremoto:

Penso agora num outro terremoto que poderá, deverá mesmo vir. Abalará as consciências estáticas, varrerá tradições superadas, cancelará a glória de mandar, a vã cobiça, essa austera, apagada e vil tristeza, os restos de ouro injusto acumulado, abrindo uma nova época onde, repartido o pão entre todos, a fome e sede de justiça (físico-espiritual). será enfim satisfeita. O terremoto (JV: 1411).

Nesse excerto comparece a caridade já mencionada por Andrade (2007: s/p), a qual não constitui o gesto externo e raso de doar bens materiais, mas aquela de sentido paulino, a que faz com que homem participe do amor universal e assim se liberte de seu egoísmo de forma a assimilar a humanidade do outro. Por isso, o terremoto desejável é aquele que provocaria uma transformação social profunda, ultrapassando aquilo que escraviza e oprime o outro, como se vê no excerto transcrito a sugerir o caminho rumo à liberdade e à solidariedade numa sociedade justa. Logo o viajante transmuta metaforicamente o sentido do termo terremoto, de destruição passa a construção.

Nos onze parágrafos seguintes, o viajante se dedica a fazer visitas literais e literárias a personalidades da literatura portuguesa. O primeiro visitado é o escritor, pensador e pedagogo António Sérgio. O viajante rememora uma visita feita ao amigo, descreve sua confortável casa, refere-se a sua “soave” esposa e detém-se nas figura de aguda inteligência:

A cada de António Sérgio, na travessa do Moinho do Vento à Lapa, restitui-nos, na sua simplicidade e dignidade, o espírito dos interiores confortáveis do começo do século; feita para a meditação e o estudo, provida que duma prestigiosa biblioteca; também para acolher os que vêm interrogar o escritor ao mesmo tempo solitário e combatente, agudo e agitador de idéias, *gentleman* polemista que, delicadamente, nos inquire através dos óculos, considerado às vezes, de relance, objetos, cerâmicas, pequenas esculturas de madeira negra trazidas de Dahomey.

[...] Dona Luísa serve-nos, inglesmente, chá com torradas, ajuntando-lhes ainda pastéis de Belém, vindos, porque tão frescos, do presépio. Para referir-me à sua pessoa recorro à palavra italiana soave, já que a correspondente portuguesa, devido ao uso excessivo, não funciona mais (JV:1411-2).

Outro “visitado” é Almada Negreiros, intelectual múltiplo, à frente do seu tempo, “personalidade contundente” (JV: 1412), que vai desafiando o nivelamento imposto pela civilização tecnológica. A escritora Sophia de Mello Breyner Andersen também recebe o viajante. A poeta reside num bairro de origem árabe, numa casa que chama a atenção pelo jardim meio selvagem. É tida como distraída, trocando nomes, números, mas sempre atenta. A visita a Jorge de Sena vem a seguir. Poeta, crítico, ensaísta e novelista de tutano, é homem forte que luta “contra a “provincialização da cultura portuguesa” (JV: 1413)”. Segue-se a essa, a visita a Vitorino Nemésio, munido de lucidez crítica, que viajou inclusive pela Amazônia brasileira. Na figura do escritor, chamam a atenção suas sobranceiras cerradas e seu modo de falar tranquilo e austero. Aliás, Nemésio consegue, segundo o viajante, conjugar austeridade e humor. Os escritores visitados, são quase sempre reverenciados pelo viajante, que lhes confere uma dimensão literária, sem se esquecer da humana.

A “visita” seguinte é ao Museu das Janelas Verdes (Museu Nacional de Arte Antiga), onde o viajante destaca duas peças que fazem parte de sua “trama afetiva” (JV:1414). A primeira é o políptico de Nuno Gonçalves, “resumo da arte portuguesa de grande estilo, precursor do *epos* camoniano” (JV: 1414); o outro é o painel *A tentação de Santo Antão* de Jeronimus Bosch, “índice de prodigioso poder visionário” (JV: 1414).

A paisagem apresentada no Setor I revela o significado humano diante da permanência das tradições e ritos, mas também da decadência e dissolução. Ao deslocar-se pelo território luso, o viajante não subverte os dispositivos produzidos pelos discursos da arte, dos meios de comunicação, como fica patente não somente nas inúmeras citações de obras e artistas, como também na manifesta impossibilidade de fugir aos rádios, aos jornais, aos presentes.

O corpo a corpo com esses dispositivos não constitui transgressão ou subversão, mas uma dissonância, desvios. *Janelas Verdes* se configura como relato de viagem, e é que se tem no Setor I, qual seja, o percurso de um viajante por terras portuguesas. Constam na obra importantes cidades e monumentos turísticos como Guimarães – o berço da nacionalidade portuguesa –; O Porto – cidade que deu nome ao país –, Lisboa – a capital, carregada de história. Estão presentes igualmente as pequenas localidades como Óbidos, Freixo de Espada à Cinta, São Pedro de Moel, Vila Real de Santo António. Aparecem as regiões litorâneas, os monumentos e museus.

Poder-se-ia dizer que grande parte dos elementos que se espera encontrar num relato de viagem estão presentes nesse Setor I. Entretanto, é no tratamento a eles conferido que se constitui o desvio. Dessa forma, ao tratar, por exemplo, de São Pedro de Moel, o viajante descreve um passeio pela praia, mas ao invés de discorrer sobre atributos da praia como odores, cores, brisa entre outros, ele personifica o mar que o ameaça e “engole” seus pés, causando-lhe o bem humorado temor de ter sua morte televisionada. Os peixes nada podem fazer por ele, “talvez pertençam à ONU” (JV:1403). Configura-se aí essa dissonância pela tergiversação, visto que o viajante não se recusa a relatar um passeio à praia, tão rotineiro em viagens pelo litoral. A irônica citação da inoperante ONU e da televisão que transforma tudo em espetáculo também integra essa estratégia.

O Setor 2 está dividido em três seções, a saber: **A** em que figuram Nuno Gonçalves, Gil Vicente, Padre Antônio Vieira, Mariana Alcoforado. Na seção **B**, são mencionados Bocage, Camilo Castelo Branco, Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão, Miguel Torga. Antero de Quental, Camila Pessanha, Florbela Espanca, Afonso Duarte, Vieira da Silva e Fernando Pessoa se integram à seção **C**. Se procurarmos um ordenamento nesse setor, podemos verificar que as seções têm uma certa cronologia, mas não muito rigorosa. Observa-se também que, à exceção de Nuno Gonçalves e Vieira da Silva, todos os demais são escritores. Não se observa um critério de seleção por escolas ou movimentos literários. Portanto essa seleção tem um cunho subjetivo. Pereira, no artigo *Poética e Amizade*, argumenta que a *philía* é o que rege muitas das escolhas:

Através das escolhas dos textos e dos autores transparece o dado da amizade – a *philía*. Este elemento está por trás das traduções de cultura que o poeta-viajante precisou fazer. A afetividade e a mirada sobre o seu próprio tempo, eis os ingredientes da utopia e o sentido da memória que agem em direção ao futuro. As dimensões temporais estruturam-se na poética muriliana sob o signo da amizade, e isso não deixa de ser uma estratégia e uma política (2003:62).

Em artigo posterior, Pereira retoma a argumentação:

Em trabalho anterior* levantamos a hipótese de que há, no último Murilo Mendes, uma proposta que chamamos *philía* ao apelo afetivo através do qual o poeta congrega autores, amigos, artistas, personagens de sua infância para comporem uma assembléia que é permanentemente referida pelo escritor. Seus livros que se estruturam sob forma de coleções, como Retratos-relâmpago, Janelas verdes, A idade do serrote estão repletos de referências afetuosas e de admiração intelectual: o poeta construindo uma fratria como forma de resistência e de libertação. A valorização da amizade se dá tanto no nível estético, na medida em que funciona como motivo de organização da poética, quanto no nível pessoal. Murilo coleciona amigos assim como sua obra coleciona “personagens” (2009:s/p).

A estratégia apontada por Pereira nos dois artigos citados é conceitualmente muito adequada para se compreender a seleção e a organização não só do Setor 2 de *Janelas Verdes*, mas de ambos os

setores. Pode-se observar ainda que, nessa seleção, há pelo menos mais um critério adotado secundariamente. Trata-se do critério da relevância artística e/ou cultural dos nomes eleitos dentro da cultura portuguesa. Tal critério não aponta para uma simples catalogação de nomes de destaque na paisagem cultural portuguesa, indicando antes uma apropriação, mas, simultaneamente, uma recusa de adesão simplista e cúmplice com os estereótipos do gênero. Então, o poeta não convoca para a sua “confraria” artistas apenas em razão de sua consagração, mas porque descobre neles potencialidades de reinvenção de sua própria escrita.

O primeiro integrante dessa frátria é o pintor do século XV Nuno Gonçalves³¹ a quem o viajante interroga se ele realmente é Nuno Gonçalves, pergunta motivada pela escassez de informações sobre o pintor como reafirma o viajante com o emprego no futuro do pretérito do verbo ter: “Sua vida, condicionada a uma pesquisa obscura, gira *a posteriori* em torno do verbo “*teria*” (JV: 1417). Entretanto todo mistério e obscuridade que envolvem o homem não atingem o artista cujo políptico – apreciado no Museu das Janelas Verdes – representa a comunidade portuguesa de sua época.

O personagem seguinte é o dramaturgo Gil Vicente cujo retrato vivo assim se resume: “Homem de bom senso, franco, fala sem rodeios” (JV:1418). Após comentar as qualidades literárias do teatro vicentino, de algumas das obras do escritor, relacionando, ademais, suas produções com as de outros artistas, o viajante fecha o fragmento descrevendo Gil Vicente como uma figura dual, “através de seus momos, terestrizando o céu” (JV: 1420).

A leitura de todos os fragmentos explicita a argumentação de Pereira, já que em todos eles encontram-se figuras do *fascínio* e reverência estética e/ou pessoal do viajante, razão pela qual todos merecem comentários

³¹ O seu nome aparece como pintor da corte de Afonso V. Os painéis de São Vicente de Fora – obra-prima da pintura portuguesa do século XV – são atribuídos a ele. O Políptico de São Vicente (hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa) consiste em seis painéis, dois largos e quatro mais estreitos, dominado pela figura do Infante Santo.

afetuosos, notas biográficas, comentários críticos, remissão a outros autores, textos, ideias. Nesse sentido poderíamos dizer que temos um procedimento semelhante de construção de *hiperlinks*,³² isto é, o nome do escritor ou artista remete a outros nomes, uma obra a outra e assim por diante. Ou seja, cria-se uma rede de remissões a partir de um dado. Contudo, diferentemente do hipertexto eletrônico, os *links* vão depender de uma bagagem crítico-teórica, que o leitor deverá ativar a partir de suas memórias literárias e culturais. Considerando-se isso, e obviamente guardando as distâncias temporais, conceituais e tecnológicas que separam a escrita manual ou datilográfica da obra de um hipertexto, é bastante sintomática a seguinte observação encontrada nas “Notas do Autor”, onde Murilo Mendes esclarece: “Às vezes cito versos de Camões, Bocage, Cesário Verde, etc., sem aspas. Não faço ao leitor a injúria de pensar que os desconhece” (JV: 1445). Curiosamente, as próprias notas, inseridas no final do texto muriliano, já funcionam de certa forma como um hipertexto.

Os exemplos dessa estratégia abundam, e não só no Setor 2. Pode-se citar como exemplo o fragmento dedicado a Padre Antônio Vieira, cuja frase de abertura remete a Mário de Andrade, em seguida a Oliveira Martins, Ezra Pound, Fernando Pessoa. Isso apenas no primeiro parágrafo do fragmento, pois, no segundo e terceiro parágrafos, temos respectivamente Descartes, Anchieta e novamente Mário de Andrade, este por meio de Macunaíma, sua obra mais conhecida. Não se trata apenas de citar nomes próprios, mas também versos, trechos e concepções que os acompanham:

Poderia aplicar-se ao Padre Antônio Vieira o verso numérico de Mário de Andrade:” Eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta.” Claro que se trata de homens, de temperamento e cultura diversíssimos, separando-os ainda a faixa de dois

³² A noção de hiperlink aqui utilizada é bastante simplista. Hiperlink :**hiperligação**, um **liame**, ou simplesmente uma **ligação** é uma referência num documento em hipertexto a outras partes deste documento ou a outro documento. De certa maneira pode-se vê-la como análoga a uma citação na literatura. Ao contrário desta, no entanto, a hiperligação pode ser combinada com uma rede de dados e um protocolo de acesso adequado e assim ser usada para ter acesso direto ao recurso referenciado.

séculos. Não importa. O essencial consiste em saber que Vieira é também trezentos e cinqüenta: escritor, sacerdote, missionário, diplomata, político, financista, orador sacro, além de outros títulos elencados por Oliveira Martins. De resto, o intelectual de verdade é sempre múltiplice; desnecessário citar a doutrina de Ezra Pound sobre a “máscara”, ou a de Fernando Pessoa quanto aos heterônimos (JV: 1420).

Outra estratégia utilizada para inserir personagens nessa assembléia é a que se observa, por exemplo, no fragmento intitulado Florbela Espanca cujas informações possuem um caráter menos analógico para a apresentação da personagem. O viajante não se vale da busca de semelhança ou diferença com outros artistas, pensadores, etc. Também não há citações diretas de outros textos. As informações são apresentadas por associações menos explícitas e mais poéticas, sendo necessário um conhecimento da vida e obra da poeta, pois o que se apresenta são somente vestígios de sua biografia:

Seria de rigor há 30 anos atrás terminar esta página ainda não começada: “E, descendo lentamente os brancos terraços de Évora, acompanha-me o solene espectro de Florbela Espanca.”

Em 1965 corrijo: “O espectro da Florbela Espanca não existe mais; consumido pelo tempo”.

Florbela de Alma da Conceição Espanca perdeu suas galeras entre os gelos, perdeu sua taça, seu anel, sua cota de aço, seu corcel;

acima de tudo perdeu numa explosão aérea o irmão ímpar, seu complemento no ar, no mar, na terra e no fogo, o aviador Apeles Espanca; expulsa então de si mesma para sempre qualquer idéia de fraternidade;

tenta decifrar a sigla, o enigma do Alentejo com suas nostalgias árabes, o infinito limitado das planícies;

Évora-Eva insone, encarna Évora-a-branca, ilha de cal, acelerando a pulsação do próprio mal; o estilo, alterado pelo grito, precipita-se;

que nos resta destes temperamentais versos irregulares, posteridade do romantismo? O nome único Florbela Espanca restaria, na ânsia de tudo anular, anulando até os próprios textos.

•

No jardim de Matosinhos, entre duas guerras, uma florbela, talvez mesmo feia – há tantas florisfeias atraentes – destaca-se

a da haste, emitindo um ai! lacerado em fragmentos de papel vencido, fel e sangue (JV: 1440-1).

Como já se disse anteriormente, na frátria reunida em *Janelas Verdes* apenas dois personagens não são escritores: Nuno Gonçalves e Maria Helena Vieira da Silva. Esta, nascida em Lisboa e naturalizada francesa em 1956, mudou-se em 1928 para Paris, onde estudou e conheceu seu marido, o também pintor Árpád Szenes, judeu húngaro. Durante a Segunda Guerra Mundial, o casal veio para o Brasil onde exerceram grande influência. É dessa época a amizade com o poeta Murilo Mendes.

No fragmento que constitui uma dupla homenagem à pintora, pois é o único ensaio em que o título do ensaio e o nome do homenageado são os mesmos. Nesse fragmento lê-se uma apreciação crítica ao trabalho dela. Nele não se verificam dados da biografia de Maria Helena Vieira da Silva, somente comentários de cunho estético. Estão aí comentados a profusão de linhas, o rigor formal, a cor “nunca violenta” (JV: 1442), a aproximação entre pintura e música, a marca cubista, o tema urbano, os azulejos de Lisboa. Assim se encerra a apreciação da obra de Vieira da Silva:

Organizo, portanto, sonhos sólidos, circulando nestes quadros com a certeza de que a existência do enigma tende a aumentar o campo da realidade. Como poderia ter dito Kafka, a destruição da alegoria faz parte aqui da própria alegoria (JV: 1443).

Para fechar a seção e o livro, destaca-se um fragmento sobre o poeta Fernando Pessoa. No primeiro parágrafo um retrato do poeta, em que se descreve seu vestuário e sua fisionomia. No segundo parágrafo, tem-se um imaginário encontro entre o viajante e Fernando Pessoa quando este lhe pede verdade e aspirina. Na descrição desse encontro, considerações sobre a personalidade literária do poeta, numa chave que alude não só ao homem Fernando Pessoa, mas também à sua escrita. Assim se encerra o encontro:

Vejo Fernando Pessoa, guarda-livros lisbonês, diliguar-se debaixo das janelas verdes que, apesar das manigâncias da

noite alquimista, continuam a cumprir o seu ofício de verdes. O dorso, a demarcha de “vencido”, de alguém que rejeita a pabulagem e os artificios do sucesso externo ou interno (“Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota”; “serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta”), libertando-se, pela imaginação tornada força produtiva revolucionária, dos absurdos da sociedade tecnológica (JV:1443-4).

Sozinho na praça, após brevíssimo diálogo com um jornalista, sozinho na praça, transformada em garagem, o viajante anseia por um terremotozinho que destrua a feia estátua do Cristo que adorna a praça e a deixe livre e que não se coloque outra no lugar, sobretudo de Fernando Pessoa. Afinal qual Pessoa representar em uma estátua? Estátuas e outra pabulagens não combinam com o poeta libertário. E mais: a praça deve ficar deserta, “pois haverá coisa mais bela do que o espaço livre? Só mesmo o homem livre no espaço livre” (JV: 1444). Reafirma-se nesse excerto o desejo de liberdade expresso em outros fragmentos e na nota explicativa sobre o título da obra. Fernando Pessoa, poeta dos heterônimos, fragmentado em vários outros, solitário, livre. Encontro imaginário com o homem de termo cinzento, chapéu de feltro, mas encontro efetivo/afetivo com a escrita pessoana.

Nesse segundo setor de *Janelas Verdes*, a concepção usual de relato de viagem se dilui um pouco mais. Sem dúvida, pode-se argumentar sobre a viagem pela escrita e pela cultura portuguesa. Mas que paisagens se configuram nesse setor?

Vimos que, em se tratando de paisagens, as escolhas, as percepções de si e do outro têm relação com a inserção numa determinada cultura. Assim, nesse deslocamento que o viajante muriliano realiza pela cultura portuguesa, pode-se, não só observar como ele – viajante – lida com a tradição (e sua profanação), mas também como cada um dos personagens por ele convocado foi construído pelos dispositivos da cultura portuguesa e como, enfim, ele processa a desconstrução crítica desses dispositivos.

Logo, não há uma recusa dos padrões estabelecidos pelos dispositivos que teceram a imagens das ilustres casas, nomes e tradições da cultura lusa. O que se observa é que o viajante não “compra” simplesmente tais “valores”. Através de algumas estratégias como o humor, a ironia, os paradoxos, aproximações e distensões, ele lhes confere uma dimensão atualizada e crítica. Dimensão que não exclui o padrão de reconhecimento, mas institui um dissenso.

Ao descrever os personagens da cultura lusitana repetindo o que a crítica e história da arte consagraram, mas entremeando tais recorrências com a seu próprio referencial criticamente distanciado, o viajante pode desenvolver *links* inusitados como a associação de Sórora Mariana Alcoforado à personagem Mathilde de la Mole ou a Quevedo. Ou ainda fazer corresponder os dois S do nome de Camilo Pessanha aos rios da China que o escritor iria conhecer.

Para Agambem, a escritura já é uma forma de profanação, “movendo-se entre o dizível e o indizível”,³³ lançando luzes sobre aquilo que é mais obscuro e pré-individual em cada um. Não diferentemente, Murilo Mendes retrata os escritores e artistas de sua eleição naquilo que eles têm de mais convencionalmente estabelecido, mas também numa chave pessoal em que se busca nesses personagens o mais obscuro, o que não foi visualizado pela tradição ou pelos meios de divulgação.

4.3 Viagem a Portugal: “aonde se vai quase nunca”

Em *Viagem a Portugal*, tem-se, como já afirmado, uma obra com feição de guia de viagens. No entanto, através de algumas estratégias já identificadas, o “guia” vai sutilmente ruindo o modelo, os mapas. Um exemplo disso são os índices presentes na edição ilustrada. Assim, ao

³³ ASSMANN, Selvino J. “Apresentação”. In: AGAMBEN, Giorgio. Profanações. op. cit. p. 11.

apropriar-se aparentemente dos guias convencionais de viagem, o viajante vai nos apresentando, por meio de uma ironia fina, uma paisagem de um país em transformação.

O viajante atravessa a fronteira entre Espanha e Portugal como é relatado no primeiro capítulo do livro. Conforme artigo publicado em *Outros Cadernos* de Saramago, da Fundação José Saramago, o autor quis se distanciar de Portugal a fim de “limpar a vista” das paisagens conhecidas:

Há trinta anos, quando ainda era um jovem e porventura esperançoso escritor já à beira de converter-se em sexagenário, andava eu por terras de Miranda do Douro onde dava começo à inesquecível aventura que viria a ser a preparação e a elaboração do livro *Viagem a Portugal*. Não era casual este título. Com ele pretendia que o leitor, logo na primeira página, compreendesse que disso se tratava, de uma viagem a alguma parte, precisamente Portugal. Para reforçar no meu próprio espírito essa ideia saí do país por Monção e, durante uma semana, andei por Galiza e León até que, já com olhos limpos das imagens costumadas, avancei à descoberta da terra onde nascera. Lembro-me de ter parado no meio da ponte que une as duas margens do rio, de um lado, Douro, do outro, Duero, e ter procurado em vão, ou fingido procurar, a linha de fronteira que, parecendo separar, une afinal os dois países (SARAMAGO, 2009:s/p).

O viajante faz um percurso que vai do Douro para o Minho, de Trás-os-Montes para o Ribatejo e do Alentejo para o Algarve. Ao cruzar a fronteira, ele pronuncia inicialmente um “sermão aos peixes” e, já no hotel, agradece pela vista que tem da janela, por não se tratar de um quintal com varais, um muro, mas sim das margens espanholas do Douro:

Porém, o que se vê é a pedregosa margem espanhola do Douro, de tão dura substância que o mato mal lhe pode meter o dente, e porque uma sorte nunca vem só, está o Sol de maneira que a escarpada parede é uma enorme pintura abstracta em diversos tons de amarelo, e nem apetece daqui sair enquanto houver luz. Neste momento ainda o viajante não sabe que alguns dias mais tarde há-de estar em Bragança, no Museu do Abade de Baçal, olhando a mesma pedra e talvez os mesmos amarelos, agora num quadro de Dórdio Gomes (VP: 16).

Nesse excerto já se configura uma estratégia bastante recorrente em toda a obra saramaguiana, qual seja, a descrição de elementos da natureza “natural” e conexão entre eles e elementos artísticos e/ou históricos:

Retoma o viajante o caminho e são tantas voltas que tem de dar, tão constante a força da vegetação, tantas as impressões que de tudo colhe, que lhe parece a viagem muito mais longa do que na realidade é. Longa e feliz, raro caso em que podem juntar-se a duas palavras. Por este juntar palavras, recorda-se de como as juntou Felipe II, quando se gabava de que nas terras do seu império nunca o sol se punha, e como se louvou de que nos reinos que governava, Portugal incluído, existiam o mais rico e mais pobre dos conventos do orbe: o Escorial e os Capuchos de Sintra (VP: 284).

Durante o seu percurso, outro aspecto que aguça o sentido do viajante são as condições climáticas. Nas palavras de Maria Graciete Besse,

Escrito na sequência de uma verdadeira viagem começou no final dos anos 70, graças ao convite uma editora, a história de José Saramago explora uma rota cuidadosamente cartografada por e Portugal Continental, com os seus limites, seus caminhos, suas fases, atalhos. Vai a Trás-os-Montes, no Algarve, segundo um ritmo pontuado pela alternância das estações, os movimentos cíclicos do sol, a importância da chuva ou névoa, bem como o jogo de luz e sombras (BESSE. 2004:49).³⁴

Essas condições climáticas, além de comporem a natureza “natural” do país, são elementos que integram uma ambiência na qual transparece o sentimento do viajante em relação a tais condições e à natureza resultante da conjunção de elementos naturais e culturais com a perspectiva pessoal do viajante:

É manhã clara, mas o viajante ainda não se levantou. É de propósito que atrasa o momento em que abrirá as duas janelas do quarto. [...] A luz entra pelas frinchas, coada, e aqui se aperta o coração do viajante: “Estará nevoeiro?” [...] abre a primeira janela, a que dá para o mar, recebe no rosto e no corpo o ar frio da manhã, e fica iluminado de gosto e de pasmo diante do esplendor das águas, a costa brumosa, o encontro do rio e do oceano, [...] a outra janela faz ângulo recto com esta, o quarto é

³⁴ José Saramago explore un itinéraire soigneusement cartographié en territoire continental portugais, avec ses seuils, son cheminement, ses étapes, ses raccourcis. Il va de Trás-os-Montes en Algarve, selon un rythme scandé par l’alternance des saisons, les mouvements cycliques du soleil, l’importance de la pluie ou du brouillard, les jeux de l’ombre et de la lumière (BESSE,2004 :49).

de esquina, a vida e boa sina, há mais paisagem à espera. E para esta não vão chegar palavras, nem pinturas, nem música. Sobre o largo vale de Lima paira uma névoa luminosa que o sol faz reverberar por dentro como um resplendor. [...] o viajante tem muita sorte: duas janelas para o mundo, e este momento de luz única (VP: 76-7).

Mas não só os momentos de encantamento, em que os sentidos são arrebatados pelas condições meteorológicas conjugadas com outros aspectos da natureza “natural” como o rio e o mar, irrompem no percurso do viajante. Na Apresentação de *Viagem a Portugal*, o leitor é advertido no sentido de “não dispor deste livro como um guia às ordens, ou roteiro que leva pela mão, ou catálogo geral” (VP:13). Em conformidade com esse aviso, as descrições referidas não vão compor uma paisagem modelo, de cartão postal, apesar da escolha de ângulos e momentos favoráveis e belos. Na parte intitulada “O alimento do corpo”, o viajante demonstra que, mesmo observando e registrando as belezas da paisagem natural, não se deixa seduzir facilmente pelas imagens *standardizadas* produzidas pela mídia, pela indústria turística, por certa literatura açucarada:

Não há mais fáceis filosofias que estas, e de nenhum risco: comparar os esplendores da natureza, mormente passeando o viajante no Minho, e a miséria a que podem chegar os homens, ficando nela a vida inteira e nela morrendo. Ainda bem que não é Primavera. Assim o viajante não encontrará maneira de entreter-se encontrando analogias entre a melancolia em que vai e o cair das folhas que se acumulam na beira da estrada (VP: 98).

Nesse excerto, o viajante destila sua ironia ao denominar de “fáceis filosofias” a analogia entre natureza e a miséria humana ou ainda entre o estereótipo romântico que facilmente associa o cair das folhas com melancolia. Ao esquivar-se das “fáceis filosofias” sem, no entanto, deixar de mencioná-las, o viajante opera por uma espécie de presença denegada. Isto é, “os esplendores da natureza”, “a miséria”, a “Primavera”, “o cair das folhas” são convocadas ao texto, mas com o intuito justamente de criticar a analogia previsível que tais imagens suscitam.

O viajante que se abstrai de usar essas imagens, também tem dificuldades de lidar com outro dispositivo indispensável ao turista: a máquina fotográfica. No intertítulo “O sermão aos peixes”, o viajante depara com um grupo de mulheres vestidas de negro e, movido pelo pudor, resiste a fotografá-las, ainda que esteja portando sua câmera:

A um dos lados da porta está um grupo de mulheres, todas vestidas de preto, conversam em voz baixa, nenhuma delas é nova, quase todas, provavelmente, já não se lembram de o terem sido. O viajante leva ao ombro, como lhe compete, a máquina fotográfica, mas envergonha-se, ainda não está habituado aos atrevimentos que os viajantes costumam ter, e por isso não ficou memória de retrato daquelas sombrias mulheres que estão falando ali desde o princípio do mundo (VP:16).

A máquina fotográfica é um aparato indispensável ao turista padrão que deseja registrar toda a imagem³⁵ vista. Em artigo de Marquardt, Sipp e Pinheiro, tem-se a seguinte consideração sobre o papel da fotografia na atividade turística:

A necessidade de comprovar a realidade, principalmente no turismo, através da fotografia, torna todos dependentes da imagem em um sentido em que materializá-las seria a forma mais adequada de transmitir aos demais todas as experiências vividas sem que houvesse alterações tecnológicas das mesmas. Fotografias são como resíduos que refletem num modo de ver, conceber e interagir com o mundo, sendo relacional que revela, suprime, modifica, enfim enviesa o real. E é através desses resíduos que as experiências podem ser revividas, contadas e recontadas, ilustradas ou mesmo interpretadas, quantas vezes se desejar, pois se tornaram perenes e concretas, foram “objetivadas” (BIELLA, 2006, p. 96). O momento salvo na imagem é o que tem valor real para o turista, longe das distorções e com objetivo principal de traduzir aos demais tudo o que se viu, viveu e sentiu (2010:42).

A máquina fotográfica e o turista são, nesse sentido, indissociáveis, uma vez que é preciso ter memória e memória palpável dos lugares visitados. O viajante lamenta não ter guardado aquele momento em forma de

³⁵ O termo imagem é empregado aqui como:

1 Representação ou reprodução de um objeto ou de um ser por meio de desenho, pintura, escultura etc.

2 Reprodução visual de seres, objetos, cenas etc. com o auxílio de aparatos técnicos como a câmera fotográfica.

retrato, mas trata-se de uma ironia. A expressão “memória de retrato” é sintomática nesse aspecto. Poder-se-ia ter utilizado a expressão memória de fotografia, tendo em vista que o termo fotografia é empregado para designar metonimicamente a técnica, a produção da imagem por meio do equipamento fotográfico. Ao invés disso, emprega-se o termo retrato que é mais abrangente e envolve, além dessa técnica, qualquer outra forma de reproduzir uma imagem ou situação vivida real ou ficcionalmente. Na verdade, embora não se tenha feito o registro fotográfico que seria de grande relevância para o consumidor de imagens, que é o turista convencional, ao nosso viajante ficou-lhe o bem mais precioso, que é o registro literário.

Além disso, o viajante afirma que, “como lhe compete” porta uma máquina fotográfica. Ora, fotografar e preservar as imagens por esse dispositivo é desejo e rotina para um turista padronizado que, muitas vezes, sai pipocando seus flashes avidamente, sem se deter para apreciar, de forma desautomatizada, as imagens que se lhe apresentam. Para o turista convencional, a viagem, bem como a memória da viagem têm de ser mediadas pelas informações turísticas veiculadas pela lente da máquina fotográfica. Ao passo que, para o viajante saramaguiano, que “foi aonde se vai sempre” (VP: 13) – os pontos turísticos consagrados –, mas também vai “aonde se vai quase nunca” (VP: 13), a memória da viagem está para além da materialidade da fotografia e das informações dos guias turísticos.

O turista moderno é movido por uma necessidade construída por diversos veículos, como os meios de comunicação, que instituem a viagem turística como uma necessidade de escapar das exigências e pressões cotidianas. Ballabio enxerga os locais turísticos como depositários de uma história e uma geografia a serem apreciados por si mesmos. Muitas vezes, o turista padrão não se apercebe efetivamente das condições sócio-culturais, históricas e humanas da localidade que visita, sendo-lhe dado apreciar somente o cenário em si. No caso de *Viagem a Portugal*, ocorre uma situação bem diferente, pois o viajante, além dessas atitudes

comuns ao turista, enxerga agudamente a realidade dos locais que visita, como se pode verificar nos relatos do viajante. Por um grão de trigo não foi a Lisboa e O fantasma de José Júnior:

[...] quando entrar no burgo e o percorrer, as melancólicas ruas, de casas arruinadas ou fechadas por abandono de quem cá viveu: é certo que o destino das vilas altas é esmorecerem com o tempo, verem os filhos descer ao vale onde a vida é mais fácil e o trabalho melhor se alcança (VP: 179).

A uma velhinha que á sua porta aparece, pergunta o viajante onde fica a lagariça. É surda a velhinha, mas percebe se lhe falarem alto e puder olhar de frente. Quando entendeu a pergunta, sorriu e o viajante ficou deslumbrado, porque os dentes dela são postiços, e contudo o sorriso é tão verdadeiro, e tão contente de sorrir, que dá vontade de a abraçar e pedir-lhe que sorria de novo.[...] Descem os degraus da lagariça, despedem-se no largo, é um abraço verdadeiro, como o sorriso da velhinha, que parece ter ficado à espera, na sua soleira, para dizer adeus ao viajante. Será isto outro sonho, não é possível haver bondade assim: vã então a Castelo Novo quem nestes casos não acreditar (VP:214).

Nos excertos nota-se que o viajante está atento à realidade que encontra. No primeiro, comenta a decadência das pequenas vilas que vão sendo despovoadas e abandonadas por não mais oferecerem, principalmente aos jovens, condições satisfatórias de vida e sobrevivência. Panorama este bastante comum numa sociedade que deixava de ser predominantemente rural para buscar novas formas de organização e produção capitalistas. No segundo, destaca-se a figura da velhinha, talvez tão imemorial quanto as mulheres vestidas de preto em Miranda do Douro, com a qual o viajante estabelece uma empatia, apesar de relativa dificuldade de comunicação inicial.

Esse olhar para o outro vai pontuando toda a obra. Trata-se de notar a presença da criança, do velho, dos trabalhadores, dos namorados, enfim de um vasto painel de condições humanas com as quais o viajante depara em seu percurso e do qual não descuro. Entre as descobertas do outro e de situações desconhecidas ou pouco notadas em seu cotidiano, destaca-se a percepção do trabalho que se torna objeto de contemplação e não raro de encantamento do viajante:

A tarde vai descaindo, ainda luminosa, e do alto do castelo se podem deitar contas ao trabalho dos homens e das mulheres deste lugar. Todas as encostas em redor estão cultivadas, é um jogo de canteiros e talhões, uns enormes, outros mais pequenos, como se servissem apenas para preencher as sobras dos grandes. Os olhos repousam, o viajante estaria totalmente regalado se não fosse o remorso de ter feito fugir do recato das muralhas um casal de namorados que estava tratando dos seus amores (VP: 23).

No trajeto que percorre, o viajante vai invertendo a tradicional viagem lusitana, posto que Portugal, como já se observou, não é mais o ponto de partida, mas de chegada. Assim o mar que o glorioso povo luso enfrenta e domina, passa a ser mais um elemento de composição da paisagem. Adentrando, tanto física quanto simbolicamente, por terras portuguesas, o viajante vai constatando as mudanças por que essas estão passando. Daí surge uma questão da preservação do passado e do patrimônio histórico lusitano. Essa questão envolve aspectos históricos, econômicos e estéticos. Se, por um lado, preservar é guardar a memória coletiva, por outro, envolve interesses econômicos relativos, dentre outros, à especulação imobiliária, à indústria do turismo. A excessiva ou equivocada conservação pode gerar descaracterizações ou intervenções que, ao invés de preservar a memória, podem deteriorá-la. Por outro lado, existe o completo abandono, o desprezo do poder público e também do privado por pelo patrimônio nacional. Nota-se, nesse sentido, o abandono de um sítio histórico, conforme é registrado pelo viajante:

O viajante sente-se amarrotado como um jornal velho que tivesse sido servido de reforço a biqueiras de sapatos. A comparação é complicada, sem dúvida, mas complicado também é o estado de espírito do viajante diante deste crime de abandono, de absurdo desleixo: indigna-se, entristece, envergonha-se, não quer acreditar no que os seus olhos vêem. Esta barraca de obras, que não serviria para guardar ferramentas ou sacos de cimento, resguarda, tão mal como acaba de ser explicado, um precioso vestígio de catorze ou quinze séculos. Assim cuida Portugal do que é seu (VP: 205).

Nesse excerto em que se descrevem as ruínas da catedral visigótica de Idanha-a-Velha, é perceptível a revolta do viajante frente a tamanho abandono. Por outro lado, o viajante critica também o excesso de cuidados. É o que acontece quando chega a Guimarães, o “berço da nacionalidade” portuguesa, e encontra o castelo e seu entorno tão descaracterizados pelos sucessivos restauros e intervenções que o viajante acaba por imaginar Afonso Henrique a se perder no caminho de seu próprio castelo, que ele não mais reconhece:

Assim, como isto está, perde-se a venerável sombra de Afonso Henriques, não dá com o caminho [...] A impressão que o viajante é a de se ter cometido aqui, em arquitetura, o mesmo gosto de medievalização que arcaizou os escultores oficiais e oficiosos entre os anos 40 e 60. Não está em causa o recheio artístico do palácio [...], mas sim o ar pintado de fresco que tudo tem mesmo o que indesmentivelmente antigo (VP: 60-1).

Em razão disso, ao visitar o Convento de São Francisco em Santarém, o viajante argumenta que a preservação não deve objetivar uma reconstrução, mas sim uma restauração que se limitasse à preservação, pois:

Ruína é, ruína deve ficar. É que as ruínas sempre foram mais eloquentes do que a obra remendada. No dia em que igreja abrir, como costuma dizer-se, as suas portas novas ao público, despede-se da sua força maior; ser testemunha. Sob o alpendre inteiro ninguém quererá saber se foi ali jurado rei D. João II ou sabê-lo-á indiferente (VP: 251).

Por um lado, o viajante deplora o abandono e o desmazelo com o patrimônio cultural português por meio de uma comparação no mínimo estranha. Por outro também o faz com uma observação bem humorada e imaginativa acerca do excesso de conservação. O binômio conservação/destruição do patrimônio natural também está entre as preocupações do viajante, assim ele registra a ação destrutiva do homem sobre elemento natural:

[...] e o viajante pensa que ainda bem que a natureza pode libertar-se alguns dias da presença dos homens, entregar-se ao seu natural, sem que apareçam entalhadores de corações nas

árvores, desfolhadores de malmequeres ou colecionadores de folhas de hera (VP:103).

O que não é brincadeira nenhuma é a acusação, em boa letra e ortografia, pintada na entrada de uma fonte: ATENÇÃO! ÁGUA IMPRÓPRIA PARA BEBER POR DESLEIXO DAS AUTORIDADES MUNICIPAIS E DELEGAÇÃO DE SAÚDE (VP: 160).

A Ferrel foi por uma razão só: ser esta a localidade onde se prevê ou previu, construir uma central nuclear. Não indagou se a população estava a favor ou estava contra [...] o homem tem sido um animal envenenador, por excelência o animal que suja. Que revolução cultural será preciso cometer para que ascenda nas escala e se torne bicho limpo? (VP:270).

Ferreirim fica num vale que é a bacia do rio Varosa. O sítio é de uma beleza suavíssima[...] E assim será em todo este percurso de pé-coxinho que o levará a Ucanha, a Salzedas, a Tarouca e a São João de Tarouca, sem dúvida alguma uma das belas regiões que o viajante tem encontrado, por todo um equilíbrio raro, de espaço e cultivo, de habitação de homens e morada natural (VP:189).

Ao denunciar a degradação e o desequilíbrio do meio ambiente, o viajante saramaguiano expressa uma preocupação atual. Em relação ao binômio referido, o viajante vai pontuando desde ações ingênuas como desenhar corações em árvores até as mais potencialmente danosas como construção de usina nuclear. Não se trata de hierarquizar o que é mais ou menos danoso, mas de ter em mente que a relação do homem com o meio ambiente não envolvem tão somente questões de grande impacto, mas também as menores e mais corriqueiras.

Mas não só os aspectos ligados à conservação de elementos naturais ocupam o viajante, a arquitetura é um dos temas mais recorrentes em *Viagem a Portugal*. O viajante, durante seu percurso, está atento ao casario, aos palácios, aos templos, às muralhas, às colunatas, aos azulejos, enfim às construções arquitetônicas, seu estado de conservação, sua história.

O viajante saramaguiano visitou aproximadamente 210 templos e cerca de trinta conventos e mosteiros. Sendo Portugal um país de forte tradição católica, a presença de templos é comum. Sabendo que o catolicismo dominante durante longo período da história resultou entre outros fatores na construção de templos espalhados por quase todo território, o viajante

os explorou sistematicamente em seu percurso. Quase sempre, ao chegar a alguma cidade ou vila, ele indaga por alguma edificação religiosa, vai à procura das chaves:

E também não houve luta quando fez a pergunta sacramental, embora não sacramentada: "Pode informar-se onde é a igreja?" Às vezes não é preciso perguntar, vê-se logo o campanário, a torre sineira, e empena, a cumeeira, enfim, o que alto está sobre o que baixo mora (VP:175).

Para ver a Igreja do Sacramento teve de usar todas as suas artes de persuasão. A mulher que guardava a chave avançou com desconfianças (VP:276).

Está o viajante nisto, a pensar se há-de à procura da chave (não se sente de maré para essa nem sempre fácil demanda), quando, de repente, o sino da igreja bate umas tantas badaladas [...] e a porta abre-se, devagar (VP: 318).

Entretanto nem sempre o acesso é facilitado, seja pelas condições físicas da construção, seja pelo zelo ou desconfiança dos responsáveis pelo edifício. Vencidos os obstáculos, o viajante se põe a discorrer sobre a construção. Nesse ponto impressiona a competência analítica com que faz relatos históricos, comenta detalhes de construção, de estilos arquitetônicos, observa detalhes picturais e de estatuária dentre outros.

O viajante entra em Murça [...] apreciando a fachada da Capela da Misericórdia, que é como um retábulo de altar trazido para a luz do dia. Estas colunas torsas, estas folhagens esculpidas com artes de botânico repetem modelos, copiam padrões, mas, de cada vez, renova-se o deslumbramento da pedra trabalhada por instrumentos de joalheiro ou filigranista (VP: 43).

À Sé pouco lhe faltou para não sobreviver às remendagens dos séculos XVII e XVIII, subseqüentes ao terramoto umas, sem tento nem gosto de todas. Reabilitou-se felizmente a frontaria, agora de bela dignidade do seu estilo militar acastelado. [...] Também a capela de Bartolomeu Joanes, em gótico francês, merece atenção (VP: 297).

Essas duas passagens ilustram um artifício recorrente da obra, qual seja, descrever a edificação, ou parte dela, empregando uma linguagem técnica, porém sem excessos ou comparações. Disso resulta uma composição visual, um quadro no qual se equilibra o rigor analítico com

as emoções do viajante. E isso caracteriza o viajante que não se contenta em fazer um instantâneo do objeto de sua observação. Esse objeto é alvo de um olhar que repara nas formas, volumes, materiais, técnicas e também na história.

Da análise do viajante, pode-se depreender que não raro ele rejeita certos estilos, como é o que acontece com o barroco alvo de suas “constantes queixas [...] contra a talha barroca, que o persegue” (VP:110). Outras vezes, rende-se a outro, ou ao inclassificável como o que encontra na excepcionalmente bela igreja de São Frutuoso de Montélio:

Estará entre o romano e o românico, será talvez visigótico, mas este é um daqueles casos em que as classificações importam pouco. A São Frutuoso deve ir quem julgue saber muito de arte, ou quem de arte confesse saber pouco: ambos se encontrarão no mesmo reconhecimento, na mesma gratidão pela distante gente que inventou e construiu esta igreja, lugar sobre todos precioso da arquitectura em Portugal (VP: 96).

O mesmo estilo de análise aplicado às construções religiosas estende-se a elementos da paisagem física e arquitetônica do país: cemitérios, castelos, museus, fontes, paisagens. Carracedo de Montenegro “tem duas estátuas de granito, quatrocentistas, preciosos exemplos do poder expressivo de um material pouco dúctil” (VP: 41). Em Silves encontra-se um castelo árabe que “está uma ruína, mas formosa [...] e a pedra vermelha [...] dá-lhe contraditoriamente, um ar de construção recente (VP:380). Na igreja de São João da Tarouca, chama a atenção a sucessão de estilos: românico, gótico, renascença, barroco. Porém o que mais impressiona o viajante é o sarcófago de D. Pedro de Barcelos composto de imensa arca e igualmente grande estátua de granito, com cenas em baixo relevo. A azulejaria também é alvo de considerações, salientando-se os “excelentes azulejos levantinos e mudéjares [que] revestem o altar-mor e a cripta” (VP:310) da Igreja de Jesus em Setúbal.

Os exemplos da acuidade crítica do viajante abundam em toda a obra. Ao mesmo tempo que louva a habilidade e criatividade daqueles que a construíram, o viajante, não poupa críticas ao descaso com o patrimônio

artístico- cultural do país. Outro alvo de sua censura é a indústria turística e as concessões que se fazem a ela, como o uso de estrangeirismos que fazem submergir os bons e antigos costumes:

[...] Fão e Ofir, e certamente nestes lugares haveria motivos para demora, porém o viajante tem andado por medievais terras, pesa-lhe este bulício turístico, o cartaz dos imobiliários, o anúncio do *snack-bar* (abominação que veio riscar dos costumes portugueses o saboroso *vinhos e petiscos*, que honradamente diz logo quanto vale) (VP:72).

O “bulício turístico” aborrece o viajante. Mas não seria ele, em última análise, também um turista? Talvez para evitar o rótulo, o próprio viajante se encarrega de diferenciar a sua empreitada das viagens vendidas pelas agências de turismo, quando se aproxima de Lisboa:

Estas terras marginais são predilectas do turismo. O viajante não é turista, é viajante. Há grande diferença. Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar. Por isso se há-de compreender que passe sem particulares demoras por estas amenas praias (VP: 287).

Sutil é a diferença feita pelo viajante entre descobrir e encontrar. O primeiro termo é da ordem da revelação do novo, da exploração, da tomada de consciência. Já o segundo significa achar o que se procura. Retomando a distinção que a poeta Cecília Meireles faz entre turista e viajante, pode-se perceber a razão de o viajante passar de forma ligeira por essas praias. Nelas, em meio ao bulício turístico, não tem disposição para as superficialidades.

O viajante empreende várias viagens no interior de sua viagem. Uma delas é pelos sabores lusos. É notório que ele aprecia boa comida e bom vinho. São várias as menções a quitutes saborosos ou não, restaurantes, bebidas. Várias vezes o viajante louva uma succulenta refeição:

Vendo a água correr, o viajante sentiu sede, lembrando-se do galo, sentiu fome. Eram horas de almoço. Meteu-se à descoberta, ia andando, espreitando e fungando, não faltavam bons cheiros, [...] encomendou: papas de sarrabulho, bacalhau assado com batatas, vinho verde. O vinho era dotado da maior virtude dos vinhos: nem resistia ao viajante, nem o viajante

resistia a ele. Do honesto bacalhau, que veio na travessa com seu exacto molho e as suas batatas exactas, diga-se que era excelente. Mas as papas de sarrabulho, oh senhores, as papas de sarrabulho, que há-de o viajante dizer das papas de sarrabulho senão que nunca outro melhor manjar comeu nem espera vir a comer esta maravilhosa e rústica comida, esta macieza, esta substância, estes numerosos sabores combinados, todos vindo do porco e sublimados nesta malga quente que alimenta o corpo e consola a alma. Por todo o mais mundo que o viajante andar, cantará louvores das papas de sarrabulho que comeu no Arantes (VP: 100).

A adjetivação do excerto dá a medida do prazer que o viajante desfrutou nessa refeição, bem como em outras descritas. Certamente a gastronomia faz parte da cultura de um povo, seus cheiros, sabores, cores e texturas integram o patrimônio de um país assim como a pintura, as montanhas, ou as catedrais. E como estas podem extasiar os sentidos, elevar a alma e tornar-se matéria de descrições poéticas.

A riqueza da culinária portuguesa é motivo e estímulo para o turismo, e em *Viagem a Portugal* pode-se verificar essa recorrência. Mas o que o viajante destaca é a relação dos prazeres de uma boa refeição com o enobrecimento do homem. No que tange aos sabores, o viajante também não realiza encontros, mas descobertas, mesmo quando se trata de buscar um restaurante ou um quitute que já conhecera antes. O viajante não apenas atende a mais um apelo do turismo e encontra nos locais visitados a boa mesa, ele descobre sabores, texturas, aromas e também a diferença entre comer e alimentar. Ao passo que o primeiro termo se refere mais ao instinto, o segundo pressupõe maior discernimento, mais atenção, maior prazer gastronômico e mesmo estético.

Posto que aberto às descobertas e mudanças, o viajante “descobridor” se mostra inconformado com a “invasão” estrangeira em terras portuguesas. Enquanto dispositivo que desrespeita as necessidades individuais e culturais, a padronização coloca em risco a alteridade e a especificidade do nacional. Exemplar, nesse sentido, é a substituição de vocábulos tão portugueses quanto “petiscos e vinho” por *snack bar*, sintomática da

subserviência portuguesa frente ao estrangeiro e exasperante aos ouvidos do viajante:

O viajante não discute conveniências, discute subserviências. Neste Algarve, toda praia que se preza, não é praia, mas *beach*, qualquer pescador *fisherman*, tanto faz prezar-se como não, e se de aldeamentos (em vez de aldeias) turísticos se trata, fiquemos sabendo que é mais aceite dizer-se *Holliday' Village*, ou *Village de Vacances*, ou *Ferienorte*. Chega-se ao cúmulo de não haver nome para lojas de modas, porque ela é, em português, *boutique*, e, necessariamente, *fashion shop*, menos necessariamente *modes* em francês, e francamente *Modegeschäfte* em alemão. Uma sapataria apresenta-se como *shoes*, e não se fala mais nisso. E se o viajante se pusesse a catar nomes de bares e buates (como escrevem, por vingança involuntária, os brasileiros), quando chegasse a Sines ainda não iria nas primeiras letras do alfabeto. Tão desprezado este na portuguesa arrumação que do Algarve se pode dizer, a terra do português tal qual se cala (VP: 379-80).

Em face da invasão turística e linguística, o viajante considera a perda de espaço da língua portuguesa, principalmente para a língua inglesa. Enfim, os dispositivos da indústria turística, incrementados pela globalização, provocam apreensão. Exemplo de tal fenômeno pode ser verificado na região do Algarve que perdeu sua singularidade e se banalizou. Assim sendo, vem-se tornando semelhante a tantos outros destinos turísticos litorâneos destinados a visitas previsíveis, aos modismos, ao consumismo, aos flashes das máquinas fotográficas, à pressa de quem quer ver tudo sem se demorar na procura do olhar:

O viajante repara que pelas estradas do Algarve toda a gente tem pressa. Os automóveis são tufões, quem vai dentro deixa-se levar. As distâncias entre cidade e cidade não são entendidas como paisagem, mas como enfados que infelizmente não se podem evitar. O ideal seria que entre uma cidade e outra houvesse apenas o espaço para as tabuletas que as distinguem: assim se pouparia tempo. E se entre o hotel, a pensão ou a casa alugada e a praia, o restaurante, a *boîte*, houvesse comunicações subterrâneas, curtas e directas, então veríamos realizado o mirífico sonho de estar em toda a parte, não estando em parte alguma. A vocação do turista no Algarve é claramente concentracionária (VP:381).

Assim, graças à ironia, o viajante desliza sobre a superfície e mostra que é possível profanar esse estado de coisas. Segundo o viajante, nós

brasileiros, involuntariamente praticamos essa profanação ao desfigurar a escrita do termo francês *boite* para *buate*. Essa preocupação com a dissolução da língua portuguesa integra uma preocupação mais ampla que é a da própria identidade portuguesa. Então essa invasão de termos estrangeiros para denominar os lugares de uso coletivo em Algarve, predominantemente aqueles oriundos da língua inglesa, provavelmente atenda a uma necessidade econômica de ajuste aos padrões internacionalizados de oferta de bens e serviços turísticos.

A identidade portuguesa fortemente marcada, até a década de 1970, por uma espécie de bucolismo ideologicamente construído, como lembra Domingues, começa a derruir com os avanços da globalização. A língua, um dos fatores de identidade de um grupo social, está no horizonte das preocupações do escritor José Saramago, que, em palestra por ocasião da inauguração da Cátedra Luís de Camões - Universidade Carlos III, Madrid, menciona brevemente o trecho citado sobre o Algarve,³⁶ mostrando-se preocupado com a sobrevivência de línguas subalternizadas na era da informação. Talvez uma das saídas ou uma das defesas seja perturbar o instituído, propondo um novo uso, assim como se fez na conhecidíssima expressão tal qual se fala, transformando-a em tal qual se cala e, dessa forma, não se calando.

Tanto em *Viagem a Portugal* quanto em *Janelas Verdes*, o movimento sucessivo de relacionar e aproximar espaços e tempos, realocando signos, resistindo às ideologias hegemônicas, aos dispositivos construídos pelo mercado nos remete a considerações de Murilo Mendes em *Carta Geográfica*:

³⁶ Línguas que hoje se apresentam como apenas hegemônicas em superfície tendem a penetrar nos tecidos profundos das línguas subalternizadas, sobretudo se estas não souberam, a tempo, encontrar em si próprias uma força vital que lhes permitisse resistir ao desbarato a que, de forma quase sistemática, se vêm sujeitas, agora que as comunicações no nosso planeta são o que são. Num livro que escrevi há alguns anos, chamado *Viagem a Portugal*, dei a um breve capítulo da parte consagrada ao Algarve o título «O português tal qual se cala». Não preciso explicar porquê. Hoje, uma língua que não se defende, morre.

Viajamos, não só para eludir problemas constringentes de vida pessoal, nacional ou universal, mas para tentar uma identificação com o mundo, uma nova leitura de ambientes diversos (MENDES, 1995: 1061).

Eludir, isto é, “descartar-se habilmente do poder ou da influência” é o que mais se observa nas obras em foco. Quando há uma aparente identificação, apenas um encontro como nos menciona o viajante saramguiano sobre o turista, esta não se restringe ao reconhecimento ou confirmação. Assim, pontos turísticos, alimentos típicos, folclore, artistas consagrados integram uma esfera de referências, alusões, citações muito singulares que revelam um modo particular de apropriação. Há referência e também reverência à paisagem portuguesa, mas há também humor, ironia, invenção e construção.

Em *Janelas Verdes*, ao visitar Esposende, o viajante pretende bater uma foto, mas ao perceber que esqueceu a Kodak, ele constata que não é

fotógrafo, nem profissional, nem amador, nem amado; sendo, por excelência, antitécnico, desvantagem que resulta numa vantagem, a de contestador da civilização burguesa (JV:1407-8).

Ambos os viajantes podem ser chamados de contestadores, mas sem o alarido, num tom abaixo, mais profundo e porventura mais eficaz. E o fazem à medida que vão aprendendo/ensinando a ver, tendo em vista que “mesmo para ver se requer aprendizagem. Aliás, é isso que o viajante tem andado a tentar: aprender a ver, aprender a ouvir, aprender a dizer” (VP: 152). Nesse aprendizado, as paisagens, os percursos, os monumentos, a história e até mesmo os conhecimentos vão sendo profanados e, portanto, desautomatizados.

Assim podemos observar que, nesse processo de viajar pela nação lusitana, (re)visitando seus espaços, monumentos, artistas, costumes, povo, configuram-se duas atitudes. Verifica-se na obra muriliana uma visão do estrangeiro que expressa uma identificação com Portugal por afetividade, elaborada poeticamente. Já no relato de José Saramago,

percebe-se um afastamento crítico, por vezes, uma atitude até ranzinza em relação à situação da nação. Em *Janelas Verdes*, a viagem se constitui como costuma acontecer no texto muriliano, um momento não só de aprendizado, mas também de reconhecimento do outro como um ser participante da criação divina. Viajar, ver e rever tem um caráter de redenção, isto é, de aproximação de realidades diversas, quando não distintas, de forma a congregá-las. Assim, a dispersão provocada pela ausência de solidariedade, de justiça e fraternidade, pela ganância, pode ser redimida pela presença efetiva da caridade, no sentido paulino do termo³⁷.

Em *Viagem a Portugal*, a viagem deixa entrever um senso de melancolia, o viajante sabe que a viagem não acaba nunca, mas ele está a viajar por um Portugal que já não existe mais. Trata-se de um viajante que realiza uma investigação, por meio de sua viagem, na qual busca compreender a nação que revisita e que, diante do que observa, tece críticas aguçadas. Assim esse sendo, esse senso de melancolia origina-se de uma profunda consciência da realidade na qual seu olhar viajante adentra.

³⁷ Em suas epístolas, o apóstolo São Paulo define a caridade como uma das principais virtudes humanas. Nela se inclui a ética que é reconhecer a dignidade do ser humano e agir segundo a sua dignidade inviolável. E a caridade ainda inclui justiça, solidariedade e tudo aquilo que ajuda a promover as pessoas, a libertar as pessoas de todas as suas opressões. (FLORES; 1996)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

FIM DE VIAGEM

Pois haverá coisa mais bela que o espaço livre? Só mesmo o homem livre no espaço livre.

Murilo Mendes

5.0 “A viagem não acaba nunca”

É recorrente a afirmativa de que a viagem pode representar uma das experiências mais significativas e intensas que as pessoas possam vivenciar. O tema da viagem constitui também uma das importantes matrizes literárias ocidentais. De viagens míticas ao turismo de massa, viajar levanta questionamentos que não se esgotam. Na passagem da experiência para a vivência, ou do real para o relato fica patente a relação entre o mundo visto e imaginado e a escrita de viagem.

A força dos relatos de viagem encontra-se mais na sabedoria adquirida tal qual referida por Benjamin no texto sobre o narrador. Os relatos de viagem raramente deixam de tratar da relação eu/outro e, nesse sentido, propiciam indagações, equacionamentos, conhecimentos.

Ao abordarmos a problemática da delimitação de um conceito para a literatura de viagens, nossas tentativas esbarram em elementos complicadores, tais como estatuto literário dos textos, condicionantes histórico-culturais, questões de valoração, condições de produção e de recepção entre outras. Até mesmo porque sob a denominação de relatos de viagem se apresentam discursos das mais variadas dicções e formas que vão da descrição do trajeto linear ao fragmentário e descontínuo. Dos roteiros turísticos e referenciais às perspectivas mais difusas e subjetivas. Porém, algumas premissas são comuns quando se trata de literatura de viagem, a saber, a mudança de patamar, a desacomodação da atividade do olhar, o confronto com questões de identidade e alteridade.

Se considerada como um operador cognitivo, dentro do processo de criação literária, a viagem pode implicar a criação de um texto nômade, no qual se observa um deslocamento e um trânsito entre diversos registros,

entre ficção e realidade, entre autor e narrador entre antigo e novo, conhecido e estrangeiro, o eu e o outro.

A permanência dos relatos de viagem demonstra a sua importância e também sua abertura ao desenvolvimento de novas questões e novas estratégias de representação da viagem. Entre tais questões está como se observou a distinção entre turista e viajante. Várias narrativas de viagem buscam novas formas de relacionamento distintas daquelas observadas no turista padrão. Se essa escrita de viagem se diferencia e permanece é porque os viajantes vão além da atividade descritivista e lançam um olhar mais profundo sobre as paisagem, sobre as identidades e alteridades.

Janelas Verdes e Viagem a Portugal são relatos que têm em comum, a princípio, apenas o destino da viagem, mas apresentam também outros aspectos que os podem aproximar, entre eles um inequívoco olhar atento, “armado” – para usar um feliz termo muriliano – sobre as paisagens que visitam. Outro ponto comum é o diálogo com os paradigmas lusos da literatura de viagem como os que vão de Camões a Garrett. Além disso, há de se registrar o evidente diálogo de ambos, Murilo Mendes e Saramago, com outros nomes consagrados da cultura portuguesa, escritores ou não.

O diálogo com nomes como Vieira da Silva, Camilo ou Bandeira que se efetiva por meio de alusões, citações, comentários, aproximação formal como acontece no ensaio em que o viajante faz um sermão aos peixes do rio Douro à maneira de padre Vieira em *Viagem a Portugal*. Esses gestos de aproximação não são apenas homenagens e não comparecem apenas como vozes de autoridade para referendar a voz narrativa, eles integram uma estratégia de interação literária na construção dos relatos, principalmente em *Janelas Verdes*.

Soma-se a tais procedimentos, outra aproximação entre os dois relatos, isto é, uma recusa de olhar e percorrer Portugal e suas paisagens sob a perspectiva insossa dos velhos clichês oriundos de um patriotismo

açucarado ou de uma reverência acrítica. Essas velhas fórmulas dão lugar a um olhar renovado sobre Portugal, seus monumentos e sua história. No caso de *Janelas Verdes* esse é um olhar feliz, uma vez que o viajante gosta daquilo que encontra em seu percurso, seja a natureza, as cidades, os monumentos, as pessoas ou, com especial relevo, elementos integrantes da cultura e da culinária lusitana.

Viagem a Portugal mostra, como já se afirmou, um olhar mais mordaz que não descuida da realidade de um país em transformação. Neste relato, a beleza da natureza, as delícias servidas nos restaurantes, as canções populares, a arte sacra tudo isso encanta o viajante, entretanto as perspectivas das mazelas do país estão sempre se imiscuindo na perspectiva do viajante e obscurecendo-lhe o foco.

Ambos os relatos se aproximam e se distanciam de um roteiro de viagem. Essas aproximações e distensões problematizam a escrita de viagem. Notadamente em *Viagem a Portugal* essa problematização é mais acentuada na medida em que o próprio viajante recusa esse enquadramento, ainda que dele se aproxime em determinadas estruturas comuns ao roteiro de viagens como no caso dos mapas.

Em *Janelas Verdes* a recusa de enquadramento no gênero roteiro de viagem é menos patente na voz do eu-viajante, porém a ausência de uma rota, a derivação frequente para a invenção e a imaginação tornam essa recusa bem acentuada. Em se tratando do Setor 2 da obra, o distanciamento é mais evidente, pois aí não há nenhuma viagem empírica descrita. Pode-se argumentar que se trata de um outro roteiro, um roteiro literário ou cultural, o que mais confirma o distanciamento em relação aos estereótipos atribuídos ao conjunto desses escritos.

Ao interpelar os paradigmas do gênero seja por meio de opções formais, seja através da voz dos viajantes, observa-se uma inovação. Inovação dos dois relatos em relação ao modelo garrettiano, que, por sua vez, já é

reconhecido como uma quebra do paradigma. Tanto em *Viagem a Portugal* quanto em *Janelas Verdes* a problematização do gênero relato de viagem é acentuada.

Outro aspecto inovador é o cronológico dos fatos históricos. Em *Viagens na minha terra*, os fatos históricos estão mais alinhados, ou seja, o passado está encerrado. Em *Viagem a Portugal*, há uma mistura entre presente e passado, entre o fato histórico e a fantasia.

Como não há como falar de viagem sem falar em espaço, convém lembrar que a percepção do espaço se dá muito mais em termos de discurso. Essa concepção pode ser estendida ao termo paisagem que é o resultado de um processo cognitivo mediado pelas representações do imaginário pessoal e social. Como resultante da mescla entre realidade física e a discursiva, a paisagem é, via de regra, apresentada por diversos segmentos de acordo com os interesses de quem a descreve. A indústria do turismo, por exemplo, ainda hoje nos vende uma imagem bucólica do campo, das pequenas vilas e da natureza intocada, utilizando-se, para tanto, de alguns dispositivos ideológicos e comerciais.

A noção de dispositivo ajuda a compreender como necessidades, concepções, ideais são criados na sociedade de consumo e propagados de forma intensa, homogeneizando, pois, padrões de conduta e sensibilidades, modos de ver e pensar. Assim sendo, somente o ato de profanar pode criar novos olhares e sensibilidades.

Dessa forma, nossos sentidos são bombardeados por representações de lugares onde nunca estivemos, mas que acabam por se tornar “conhecidos”, e muitas vezes objeto de nossos desejos. As imagens de elementos da natureza de cidades e construções são tão massivamente divulgadas que a experiência empírica de conhecimento das localidades vai sendo substituída por um conhecimento de segunda mão. Assim a paisagens são observadas sob certos ângulos determinados por pelos

dispositivos e assumem assim um valor econômico, social ou estético em função dos interesses desse ou daquele grupo de lazer, turismo, imobiliário.

Insurgindo-se contra os padrões estabelecidos pelos dispositivos principalmente da indústria turística, os viajantes não vão economizar críticas àquelas pessoas que viajam para confirmar uma imagem já formada, caminhado “pela superfície das coisas” (MEIRELES, 2000). Isso posto, nos relatos enfocados, encontra-se a crítica ao turista da máquina fotográfica a tiracolo, o guia de viagens no bolso e um roteiro bem estabelecido. O “carneirismo” do turista é rechaçado nos dois relatos, de Murilo Mendes e, respectivamente, de Saramago, se bem que de maneira bem mais incisiva e cáustica na perspectiva deste último viajante em sua *Viagem a Portugal*.

Nesta tese, consideramos como diverso o comportamento do turista padrão daquele que é manifesto pelos viajantes dos dois relatos por nós enfocados. O turista realiza uma viagem segura, sem contratempos na medida em que não se deixa efetivamente tocar por aquilo que encontra no trajeto. A máquina fotográfica, o guia turístico, as imagens construídas pela mídia e a indústria turística o protege das “surpresas” e dos abalos.

O olho do turista não está armado, ao contrário, está condicionado por uma série de dispositivos do mercado turístico pelos quais é “bombardeado” frequentemente. Assim aquilo que o turista encontra ou vê já está decodificado, naturalizado e por isso não chega a ameaçar-lhe a tranquilidade, ainda que seu roteiro, já previamente traçado lhe traga prazer e algum tipo de crescimento.

Por sua vez, o viajante, embora possa também ir a todos os lugares selecionados pelos roteiros turísticos, não se deixa levar pelos clichês porque sua atitude é de desenraizamento, de deixar-se contaminar e efetivamente surpreender por aquilo que é novo ou mesmo numa paisagem que lhe é conhecida. O novo assim se apresenta para o

viajante não porque ele, viajante, não o tenha visto antes, mas porque, enquanto viaja, sua equação é outra. Sua disposição para ver é permanente.

Tendo tais observações em vista, percebemos que viajante e turista não se distinguem necessariamente pelo roteiro, mas por atitude e mirada perante o deslocamento e as paisagens visitadas. A viagem do viajante desse modo se relaciona com a necessidade de se encontrar o outro e a si mesmo. O turista encontra descanso e repouso em sua viagem, pois sua viagem tem em geral entre seus objetivos o de combater o estresse cotidiano. Já o viajante é um ser inquieto cuja mente não encontra repouso, mas matéria para suas reflexões sobre si e o outro.

Encarar o outro e conseqüentemente a si mesmo é decorrência da viagem. Nas obras abordadas comparece uma espécie de solidariedade para com o outro motivada por um sentimento humanitário, nascido por uma necessidade de justiça e de interagir com o outro. As motivações dessa interatividade se tangenciam em alguns pontos como o de compartilhamento, de ocupação não invasiva dos espaços e paisagens.

Em *Janelas Verdes* encontra-se um viajante que carrega em sua bagagem uma outra vivência de nação. Durante seu percurso, o viajante pode estabelecer relações entre o Brasil familiar, em que viveu e se formou, e Portugal, o país estrangeiro por ele visitado. Enquanto isso, em *Viagem a Portugal* essas relações são estabelecidas entre o país de origem e este mesmo país revisitado. Ou seja, em seu percurso o viajante saramaguiano encontra-se com um outro que integra de forma muito mais densa sua própria história pessoal. Esses encontros se mostram propícios às relações de intersubjetividade dos viajantes, pois o conhecer depende do conhecimento de si mesmo, o conhecimento respeitoso da alteridade, ou seja, das diferenças que o outro encarna.

Janelas Verdes é o registro de uma viagem referencial, mas também discursiva, que vai buscar na memória aquela experiência de paisagens

visitadas empírica ou literariamente. Assim a viagem não fixa lembranças na memória, mas as movimenta, atualiza, coloca em cena outros tempos e lugares: a infância em Juiz de Fora, a ameaça da bomba atômica, os amigos diletos. Como se lê no segmento intitulado “Viana do Castelo”, “o movimento não é oposto à memória” (JV: 1380). Esse movimento da memória-viagem vai desafiando eventos do cotidiano português recriados numa prosa-poética inventiva que capta a atualidade e a pluralidade da cultura portuguesa.

O olhar do viajante muriliano, com já se constatou, é feliz e afetivo. Notória é alegria de reencontrar via escritura, velhos amigos como Vieira da Silva, Bandeira ou Jaime Cortesão ou artistas de sua admiração como Fernando Pessoa, Eça de Queirós. Registra ainda encantamento com os azulejos da Quinta da Bacalhoa, com a brancura do casario de Évora, com a arte sacra, com a culinária especialmente a doçaria. Porém esses sentimentos não invalidam a constante preocupação com o ser humano, com as injustiças perpetradas ao longo da história, com as ameaças ainda presentes.

Nesse movimento cria-se uma rede de alteridades em que vozes buscadas no passado juntam-se a outras contemporâneas ao viajante para a construção de um texto em que o eu se solidariza com o outro. Na convergência – palavra cara ao poeta – de tempos, de influências, linguagens, imagens constrói-se um texto em a noção de coleção se faz presente. Não a coleção estática do museu, mas a coleção dinâmica em que a viagem e tudo que ela pressupõe de movimento e descoberta, configuram-se como estratégia muito bem sucedida de se compor um relato de viagem.

Viagem a Portugal, por seu turno, revela uma impossibilidade irreconciliável do viajante, a de estar mais nos lugares e visitar mais localidades. Isso por vezes o perturba, pois ao mesmo tempo em que deseja horizontalizar o olhar a fim de abarcar mais elementos, busca também verticalizá-lo para melhor ver e compreender aquilo que se lhe

assoma durante a viagem. Por isso o viajante sabe que nenhuma viagem é definitiva, há que se retornar os percursos outras vezes e sob outras perspectivas. Para esse viajante, Portugal é “o país do regresso” (VP: 387). Alterando uma concepção fortemente vinculada ao país como país da partida, o viajante regressa a ele literariamente.

O viajante crítico, ácido em diversas ocasiões, mostra-se, contudo, imbuído de princípios humanistas de ética e justiça os quais, segundo sua concepção, deveriam permear toda a sociedade. Em função disso, um coro de vozes ascende ao texto, bem como sua “outra” história “sem importância” ausente nas narrativas totalizantes. Assim o outro vai comparecendo no texto mediado pelo olhar do viajante solidário.

Ver e rever as paisagens portuguesas através dessa ótica humanista e aguda faz o viajante peregrinar, no sentido de viajar motivado por ou para algo, por inúmeras localidades lusas. Se a peregrinação envolve uma motivação, a do viajante saramaguiano é compreender um país circunscrito pela Europa, pelo Atlântico, por um passado glorioso e por um presente em transformação. Enfim, trata-se de compreender a identidade ou identidades de uma nação entre o agrário e o industrial, entre as ruínas das antigas igrejas e a construção de autoestradas, entre uma atitude conservacionista (às vezes com resultados grotescos) e a degradação.

Tanto *Viagem a Portugal* quanto *Janelas Verdes* revelam ao leitor, por meio da “equação pessoal” de cada viajante, um itinerário singular por terras portuguesas, em que restos e rastros de histórias são colhidos para compor um novo quadro de Portugal. Os dois viajantes que não têm compromisso com a história oficial, buscam durante seu percurso profanar as tradições, convenções e roteiros cristalizados, e o fazem justamente colocando ombro a ombro o mais cotidiano, miúdo e banal com a “alta cultura”. Para compor esse quadro, os viajantes lançam mão da ironia e do humor como formas de também conferir um novo sentido ao já conhecido, porém reinventado por suas respectivas miradas.

Assim, pode-se dizer que o viajante empreende várias viagens no interior de sua viagem. E uma delas é pela linguagem que também trata da viagem, inclusive viajando por entre outros textos. Disposto a olhar o mundo com interessada curiosidade e generosidade, o viajante de que aqui se trata é esse ser inquieto, predisposto a partir, a caminhar por direções inusitadas, mesmo que sejam as já conhecidas. Então viajar é preciso, seja para distanciar-se da comodidade e conforto do lar físico, do emocional, do mesmo; seja também para colocar-se no espaço da intersubjetividade.

No último texto de *Janelas Verdes* sobre Fernando Pessoa, o viajante relata seu “encontro” com o poeta nas arcadas do Terreiro do Paço. No último trecho do texto, o viajante considera as transformações da praça onde se encontra uma feia estátua de Cristo e o viajante augura um terremotozinho que a destrua. Nesse fragmento podemos bem observar um pouco da escrita de ambos os relatos em que uma visão aguda sobre um detalhe é capaz de abrir espaço para a invenção de um Portugal que só é possível graças ao “vagarosar” de cada deles pelas paisagens que constituem essa terra:

Vagarosando-me considero a praça, hoje do Comércio, virada garagem, a pensamentear, quem sabe, e seu outrora deserto; aqui e ali, segundo Klebnicov, a modo de Vias-Lácteas despontam mulheres; considero as luzes agulheadas da Outra Banda (também da Outra Banda do mesmo Pessoa) e dos barcos bêbados do Tejo indispostos ao diálogo; as luzes do esdruxulamente feia estátua-cópia reduzida do não-ideal Cristo do Corcovado; auguramos um terremotozinho específico que, sem matar ou ferir, a destrua, deixando o espaço livre de qualquer futura estátua dedicada a alguém, mormente a Fernando Pessoa. Pois haverá coisa mais bela do que o espaço livre? Só mesmo o homem livre no espaço livre (JV: 1444).

Para os autores selecionados, a viagem só se torna um encontro quando existe um “vagarosar”, uma capacidade de olhar demorada e profundamente as paisagens que se lhes entremostam. Nesse exercício, uma rede de relações é construída, de forma afetiva e/ou melancólica. E

afetiva ou melancolicamente, os viajantes com “olhos armados” vão profanando para criar.

De fato, viajar com ambos os viajantes eleitos para a composição desta tese foi uma viagem imprevista e compensadora. E, de importância cabal, a descoberta, juntamente com o viajante saramaguiano, d’ “a coisa mais bela”, que consiste na aprendizagem de que “ o homem livre [é um homem] no espaço livre”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR., Benjamin. "Globalização e Comunitarismos: narrativas de viagens e fronteiras culturais." In: LOBO, Luiza (org.). *Globalização e Literatura*. RJ: Relume Dumará, 1999.

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34 e Duas Cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. "O que é um dispositivo?" In: *Outra Travessia - Revista de Literatura*. Curso de Pós-Graduação em Literatura - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, n. 5, 2º semestre de 2005. p. 9-16

ALBINATI, Ana S. C. Branco. "No Sertão e Veredas de Guimarães Rosa: o estético na literatura e o estético no turismo". In: *Revista de Turismo – Vol. 1 - Nº 1 –nov./ 2005* . Belo Horizonte:PUC Minas

ALSINA, Amélia Cherulli. "Garrett e Saramago: Viagens pelo rio da história ou elo pequeno fio de água que se afunda de some nas areias do esquecimento?" In: *O Marrare – Revista da pós-graduação em literatura portuguesa da UERJ*. RJ. Instituto de Letras/UERJ, volume 8, ano 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Fuga." In: *Alguma Poesia*. RJ: Record, 2001.

ANDRADE, Fábio. Câmara de ecos: o surrealismo na poesia brasileira atual. *Revista de Cultura*. nº 55. Fortaleza/São Paulo. Jan/fev. 2007.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972.

ARRIGUCCI JR., Davi. Arquitetura da memória. In: _____. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997. p. 77-127.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago: a literatura do desassossego*. Disponível em www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf. Acesso em 12/2008.

ASSMANN, Selvino J. "Apresentação". In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. SP: Boitempo, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. S P: Martins Fontes, 1996.

BALLABIO, Sati Albuquerque. *O Conceito de Cultura no Turismo: o aporte antropológico*. Disponível em: <http://unifacef.com.br/novo/publicacoes/Iforum/Textos%20EP/Sati%20Albuquerque.pdf>. Acesso em 05/12/2010.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 11ª ed. RJ: José Olympio, 1986.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov." In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994

BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire." *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. (trad. Jose C. M. Barbosa et al.). SP: Brasiliense, 1998.

BENJAMIN, Walter. "A imagem de Proust." In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza." In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN Walter, "Desempacotando minha biblioteca", In.: *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BESSE, Maria Graciete. "Viagem a Portugal de José Saramago: une poétique du regard." In: *Estudos de Homenagem ao Prof. Doutor António Ferreira de Brito*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto 2004.p.47-56 Disponível em: http://ler.letras.up.pt/revistas/html/revista_58/serie_0artigos.htm. (Acesso em 15/10/05).

BESSE, Maria Graciete. "José Saramago no Alentejo: a Viagem e o Romance". In: *Latitudes* . nº 19 - décembre 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. S P, Cultrix, 1994.

CALDAS AULETE. *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em www.auletedigital.com.br

CALVET, Louis-Jean. *O Processo Colonial a Nível Lingüístico*. Disponível em: <http://membres.lycos.fr/questionne/perspectivas/calvet1.html>. (Acesso em 01/04/2008.)

CARDOSO, Sérgio. "O olhar dos viajantes". In: AGUIAR, Flávio et al. *O Olhar*. SP: Companhia da Letras, 1989. p. 347-60.

CASA NOVA, Vera Lúcia. "Fragmentos de um itinerário amoroso. Saramago: Viagem a Portugal. In: *Veredas*. Vol. 3, Tomo II, p. 363-370. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. Disponível em http://velha.lusitanistasail.net/revista/docs/veredas_3a.pdf Acesso em 10/06/2008)

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 7 ed. RJ: José Olympio, 1995, p.511-12.

CHAUÍ, Marilena. "Janela da Alma, Espelho do Mundo." In NOVAES, Adauto (org) *O olhar*. S P: Companhia das Letras, 1998.

CLAVAL, Paul. "A paisagem dos geógrafos". In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny. *Paisagens, textos e identidade*. R J: Eduerj, 2004, p.13-74.

COMPAGNON. Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: EditoraUFMG, 1996.

CRISTÓVÃO, Fernando. "Introdução." Para uma teoria da Literatura de Viagens. In: *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*. Coimbra: Almedina/CLEPUL –L3.2002 – p.13-52.

DIAS, Gonçalves. *Diário da viagem ao Rio Negro*. RJ :Academia Brasileira de Letras, 1997

DÍAS DE TUESTA, M. J. José Saramago opina que el autor que escribe lo que no peinsa no tiene perdón. *El país digital*, Madrid, 3 de jun de 1999. (Acesso em 30/011/2005)

DOMINGUES, Álvaro. "A paisagem revisitada". In: *Revista Finisterra*, Vol.XXXVI, nº 72, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa, pp. 5566, 2001.

FLORES, José H. P. *O segredo de Paulo*. SP: Loyola, 1996

FERRARA, Lucrecia d'Alessio. "Os lugares improváveis." In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Paisagem e Turismo*. São Paulo: Contexto, 2002. 226p. p. 65-82 (Coleção Turismo)

FERRAZ, Eucanaã. "Em Portugal, com Murilo Mendes" (Posfácio). In: MENDES, Murilo. *Janelas Verdes*. Lisboa: Quasi Edições, 2003. p. 197-216.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. RJ: Ediouro; SP: Publifolha, 1997.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções: poesia e prosa críticas De Murilo Mendes*. RJ: Imago, 1993.

GIUSTI, César. *Teoria e prática dos Prefácios* - um estudo sobre Tutaméia. Disponível em: <http://vbookstore.uol.com.br/ensaios/prefaicos.shtm>. (Acesso em jan/2008)

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. RJ: DP & A, 1998.

HUYSSSEN, Andréas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa." In: *Memórias do Modernismo*. RJ: Editora da UFRJ, 1996. p.222-255

IANNI, Octavio. "A metáfora da viagem." *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, v; 90, n. 2. mar./abr. 1996. p.2-19.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. RJ:Objetiva, 2009.

KAPLAN, Caren. "Questions of travel:an introduction." In: *Questions of Travel: postmodern discourses of displacement*. Durham: Duke University Press, 1996.

KLINK, Amyr. *Cem dias entre o céu e o mar*. Companhia Letras, SP: 2005.

KRYSINSKI, Wladimir."Discours de Voyages e sens de alterité." In: SEIXO, Maria Alzira. (Coord). *A Viagem na Literatura*. Cursos da Arrábida, nº1. Lisboa: Publicações Europa-América. p. 235-60 .

KOTHE, Flávio R. *Para Ler Benjamin*. RJ: Francisco Alves, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. SP: Companhia das Letras, 1996.

LINS, Vera. "Murilo Mendes e um Surrealismo à brasileira: transformar o mundo, mudar a vida." In: *Poesia e Crítica: uns e outros*. RJ: 7Letras, 2005.

LOPES, Patrícia Riberto. "Navegar é Preciso? Portugal, viagem e narrativa da nação em Murilo Mendes e José Saramago." In: PEREIRA, Maria Luiza Scher. (org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

LUPI, João. "Viagem ao interior de Saramago." *A Notícia*. Joinville: 22 ago., 1999.Caderno Anexo. Disponível em <http://www1.an.com.br/1999/ago/22/0ane.htm>. (Acesso em 24/08/2005).

MACEDO, Joaquim Manoel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. RJ: Editora Nacional,1952.

MACHADO, Álvaro Manuel , PAGEUAX, Daniel-Henri. “As Experiências de Viagem.” In: *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MARQUADAT, Bruna ; SIPP, Rubiane e PINHEIRO, Mirian. “A importância dos Processo de Influência e Representação da Fotografia na Atividade Turística.” In: *Foto Grafia*.
<http://www.revistafotografia.com.br/wp-content/uploads/2010/08/Foto-Grafia-03.pdf>. p. 40-3 (Acesso em: 20/09/2010)

MATOS, Joana A. “Literatura de Viagens Inglesa e Portuguesa: de ausências e visibilidades.” in *IV Congresso da APLC, Universidade de Évora*. 2001. Disponível em:<http://www.litertura.deviagem.com>. (Acesso em: 25/06/2007)

MAXIMIANO, Liz. Abad. “Considerações sobre o conceito de paisagem.” In: *R. R GA*. Curitiba, n. 8, p. 83-91, 2004. Editora UFPR 85 . Disponível em: [calva.dos.c3sl.ufpr.br/ojs2/edis.php/raega/article/viewPDFInterstitial/3391/2719](http://www.calva.dos.c3sl.ufpr.br/ojs2/edis.php/raega/article/viewPDFInterstitial/3391/2719). (Acesso em 25/06/07).

MEIRELES, Cecília. “Roma, turistas e viajantes.” In: *Crônicas de Viagem* (3vol) RJ: Nova Fronteira, 2000.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*: organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (volume único)

MENDES, Murilo: *Transístor*. Antologia de prosa. Seleção do autor e de Maria da Saudade Cortesão Mendes. RJ: Nova Fronteira, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. “Notas para uma Muriloscopia.” In: MENDES, Murilo: *Poesia Completa e Prosa*: organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar:1994. (volume único)

MERQUIOR, José Guilherme. “MURILO MENDES: ou a poética do visionário.” In *Razão do poema. Ensaios de crítica e estética*. R J: Civilização Brasileira, 1965.

MINDLIN, José. Viajantes no Brasil: a viagem nos meus livros In: *Estudos Históricos*, RJ: Fundação Getúlio Vargas, vol. 4, n. 7, 1991, p.35-54.

MIRANDA, Wander Melo. “Nações Literárias”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. ABRALIC, SP, vol. 2 p. 31-8, mai., 1994.

MODERNELL, Renato. *Em trânsito: um estudo sobre narrativas de viagem*. 2009.133f. (tese de doutorado em Letras) Universidade Presbiteriana Mackenzie, SP: 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. SP: Cultrix, 2002.

MORICONI, Ítalo. "Murilo Mendes e o cânone." In: RIBEIRO, Gilvan P. NEVES, Jose Alberto P. (org.) *Murilo Mendes: o visonário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. S P: Editora da Universidade de São Paulo: Giordano, 1995.

PAES, José Paulo , MOISÉS, Massaud. (org.) *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. SP: Cultrix, 1967. p. 260-1

OLIVEIRA, Silvana M Pessoa. *De Viagens e de Viajantes: A viagem imaginária e o texto literário*. 1995. (tese de doutorado em Literatura Comparada) Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1995.

PAGEAUX, Daniel Henri.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. "Fronteiras e margens atravessadas, relatos de viagem." In: *Fronteiras da Literatura: Discursos transculturais*. v.2. org. Luiza Lobo. RJ: Relume Dumará, 1999. p. 99 – 106.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. "Nem manual, nem museu: Portugal em Saramago e Murilo Mendes." In: *Ipotesi*. Juiz de Fora: EDUFJF, v. 4, n. 2, 2000. p. 87-97

PEREIRA, Maria Luiza Scher. "Tempos de Murilo – II Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens." In: *Ipotesi*. Juiz de Fora: EDUFJF. v.6, n.1, pág. 11-18, jan./jun. 2002

PEREIRA, Terezinha Maria Scher. "Poética e Amizade." In: *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 62-66, 1º sem. 2003, p.62

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Prosas de Murilo Mendes" In: *Transístor*. Antologia de prosa. Seleção do autor e de Maria da Saudade Cortesão Mendes. RJ: Nova Fronteira, 1980.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "O itinerário poético de Murilo Mendes." In: *Revista do Livro*. RJ: INL, ano 4, nº 16, dez. 1959.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Vida – Poesia de Murilo Mendes." In: MENDES, Murilo: *Poesia Completa e Prosa*: organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (volume único)

PIMENTEL, Thaís Velloso Gougo. *De viajantes e de narrativas: viajantes brasileiros no além-mar (1913-1957)*. 272 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

RIEGER, Ana. *Cotidiano e paisagem – uma abordagem cultural*. Disponível em <http://www.Canoadetolda.org.br/MemoriasBSF/Cotidiano%20e%20paisagem%20-%20uma%20abordagemCultural.pdf> (Acesso em 23/50/07).

RODRIGUES, Carmem Izabel. “O bairro do Jurunas à beira do rio Guamá”. In: *Revista Mosaico*, v.1, n.2, p.143-156, jul./dez., 2008 p.143-158.

ROSA, Henrique Campos Moreira. 115f (2005) *Atores e interesses que articulam as transformações sócio-espaciais de uma localidade caiçara: o caso de Pouso da Cajaíba no litoral sul-fluminense*. Dissertação de metrado . UFRRJ- CDPA . RJ:2005.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade – Walter Benjamin e outros viajantes*. RJ: Editora URFJ, 1993.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. SP: Ática, 1985. (Série Princípios)

SAFLATE, Vladimir. *A profanação como crítica da ideologia*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2754,1.shl> (Acesso em: 12/08/2010.)

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4.ed. SP: Iluminuras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo.” In: *Nas malhas da letra*. S P: Companhia das Letras, 1989. p. 94-123.

SANTIAGO, Silviano. “Navegar é preciso, viver.” In: ABENSOUR, Miguel et al. *Tempo e História*. S P: Companhia da Letras, 1992.

SANTIAGO, Silviano. “Por que e para que viaja o europeu?” In: *Nas malhas da letra*. S P: Companhia das Letras, 1989. p. 189-205.

SANTOS, Milton. “Paisagem e Espaço.” In: *Metamorfoses do espaço habitado*. 4ª edição. SP:Hucitec, 1996. p. 61-74.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora: 1975.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. S P: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. Douro-Duero . In: *Cadernos de José Saramago*. Disponível em:<http://caderns.josesaramago.org/2009/03/09/douro-duero>. Acesso em: 08/007/2010.

SARAMAGO, José. *Palavras de José Saramago na inauguração da cátedra Luís de Camões - Universidade Carlos III, Madrid*. Disponível em :<http://www.josesaramago.org/s/p>. (Acesso em 12/11/2010)

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Belo Horizonte: Ed. UFMG; S P: Companhia das Letras, 2007.

SCARPELLI, Marli Fantini. "Na era do testemunho." In: *Revista Via Atlântica*, FFLCH da USP, São Paulo, 2008. p. 73-98.

SCHAMA, Simon. *Memória e Paisagem*. S P: Companhia das Letras, 1996.

SCHIER, Raul Alfredo. "Trajetórias do conceito de paisagem na Geografia." In: *R. RA'E GA*. Curitiba, n. 7, p. 79-85, 2003. Editora UFPR Disponível em:calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/viewPDFInterstitial/3353/2689 – (Acesso em 15/03/07)

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago: O essencial e outros ensaios*. 1ª ed. Lisboa:IN-CN, 1999.

SILVA, Teresa C. C. *De viagens e viajantes. Camões, Garrett e Saramago*. Disponível em [www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(1999\)01-De%20viagens.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(1999)01-De%20viagens.pdf).(Acesso em 10/06/2008)

SOUZA, Jovelina M Ramos de. As origens da noção de poiësis. *Hypnos - Revista do Centro de Estudos da Antiguidade*. ano 13 / nº 19 – 2º sem. 2007 – São Paulo / p. 85-96

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. SP: Companhia das Letras, 1990.

TIBURI, Márcia. 2008. *Profanação: ato metafísico e democrático*. Brevíssima análise de um detalhe na obra de Giorgio Agamben. Disponível em: <http://www.marciatiburi.com.br/textos/profanacao.htm>, acessado em: 12/08/2010.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. SP: Martins Fontes, 1998.

TUAN, Yu Fu. *TOPOFILIA: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. S P, R J: DIFEL, 1980.

VALVA, Milena D´Ayala. "Reflexões sobre espaço, lugar e paisagem." In: *ESTUDOS*. v. 28, n.1, p. 55-66, jan. fev. 2001.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. R J: Agir, 1975

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. "Paisagem e imaginário: contribuições teóricas para uma história cultural do olhar." In: *Revista de História e Estudos Culturais*. v. 3, n.3. p.1-14, 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/vol8daniel.php?PHPSESSID=31c074c82a9935efe370de254ace7c> . Acesso m 22/05/07

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. SP: Companhia das Letras, 1989.

ANEXOS

ANEXO 1

FUGA

(Carlos Drummond de Andrade)

poeta vai enchendo a mala,
põe camisas, punhos, loções,
um exemplar da *Imitação*
e parte para outros rumos.

A vaia amarela dos papagaios
rompe o silêncio da despedida.
- Se eu tivesse cinco mil pernas
(diz ele) fugia com todas elas.

Povo feio, moreno, bruto,
não respeita meu fraque preto.
Na Europa reina a geometria
e todo mundo anda - como eu - de luto.

Estou de luto por Anatole
France, o de *Thaïs*, jóia soberba.
Não há cocaína, não há morfina
igual a essa divina
papa-fina.

Vou perder-me nas mil orgias
do pensamento greco-latino.
Museus! estátuas! catedrais!
O Brasil só tem canibais.

Dito isso fechou-se em copas.
Joga-lhe um mico uma banana,
por um tico não vai ao fundo.

Enquanto os bárbaros sem barbas
sob o Cruzeiro do Sul
se entregam perdidamente
sem anatólios nem capitólios
aos deboches americanos.

ANEXO 2



Fig. 1 – “Roteiro” de viagem de *Janela Verdes*.
Fonte: Google maps.

ANEXO 3

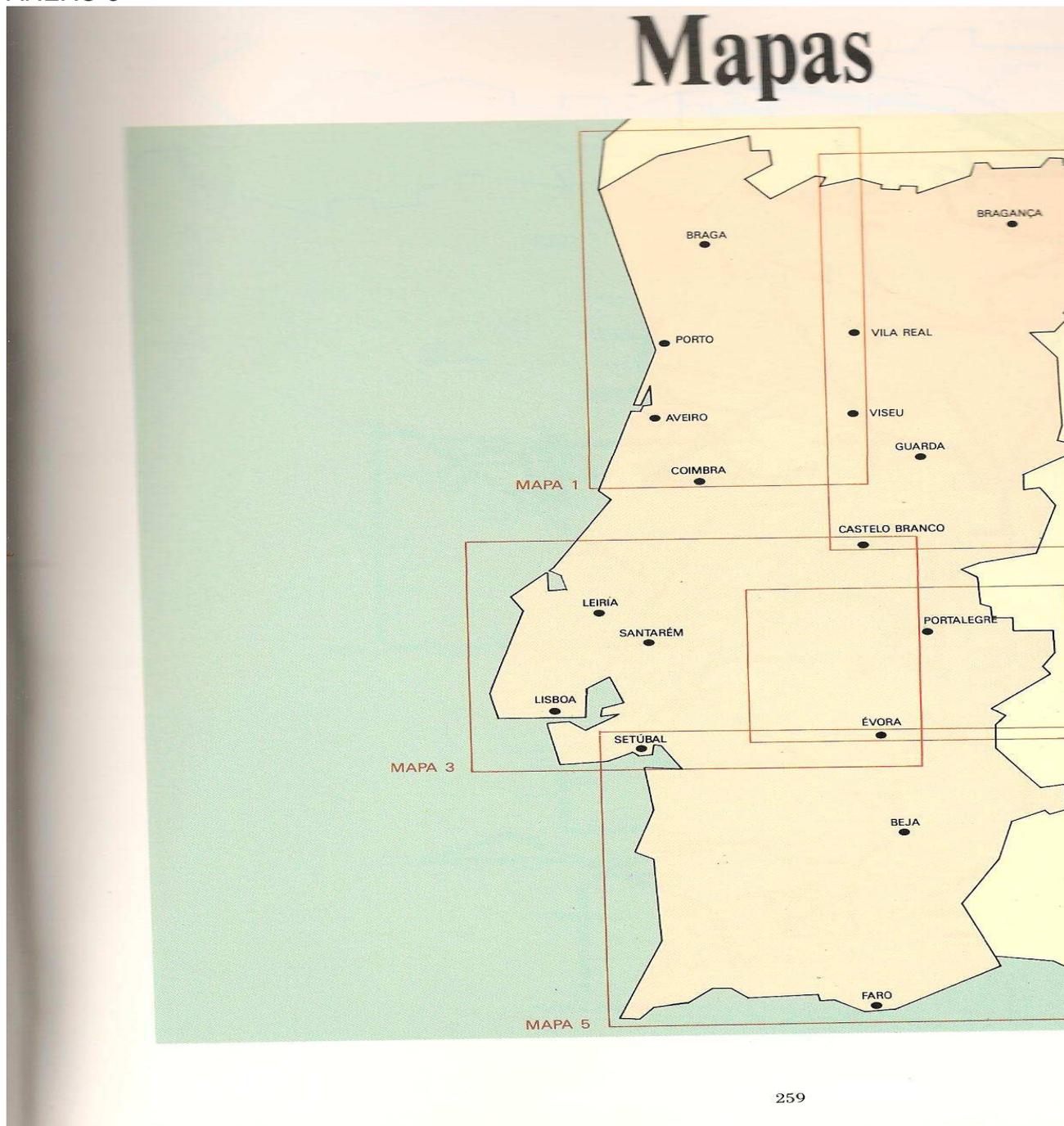
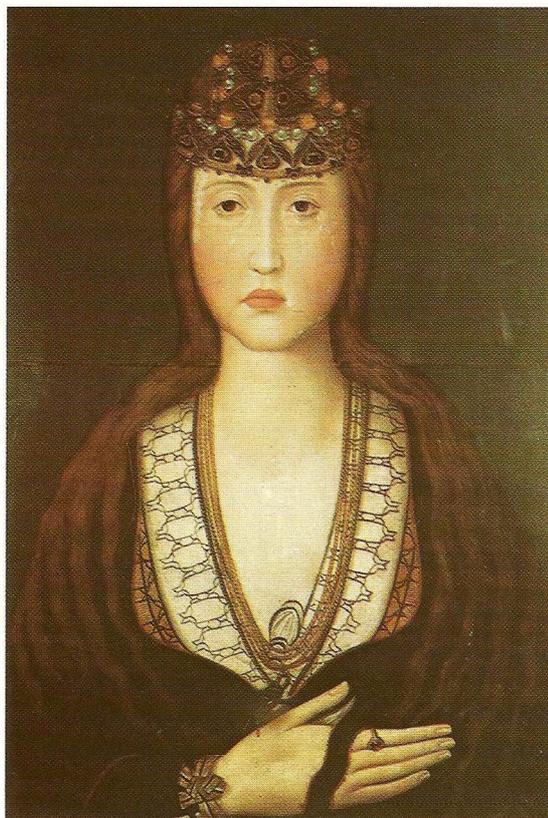


Fig.7 – Mapa geral.
Fonte: SARAMAGO, 1995:259.

ANEXO 4

ANEXO 5



*Formoso retrato é este da Princesa Infanta Santa Joana,
bem mais fascinante do que o túmulo sumptuoso.
Há no retrato uma pungente presença de vida
que o artifício do túmulo duas vezes encobre.
Ao redor da arca passeia-se o pasmo, diante do retrato
faz-se perguntas, ainda que sabendo que aquela tristeza
é das que não têm voz.*

...ação fulminante, amanhã tomarei a malandragem contra outros avo...

Fig. 2 – Foto do retrato da Princesa Infanta Santa Joana de autoria de José Saramago.
Fonte: SARAMAGO, 1995:82

ANEXO 6



Fig.3 – Foto do túmulo da Princesa Infanta Santa Joana de autoria de José Saramago.
Fonte: SARAMAGO, 1995:83

ANEXO 7



Fig.4 – Foto Santo Iago de autoria de Maurício Abreu.
Fonte: SARAMAGO, 1995:124

ANEXO 8



Fig.5 – Foto de São Pedro de tiara de autoria de José Saramago.

Fonte: SARAMAGO, 1995:125

Apresenta a seguinte legenda: *Ninguém diria que ambos são santos: opulento o S. Pedro de tiara e manto, humildíssimo o Santo Iago, trotando no seu cavalito mutilado. Se ao viajante dessem a escolher, deixaria decidir o coração: quero o ginete.*

Observe-se o diálogo entre as duas fotos de autorias diferentes.

ANEXO 9

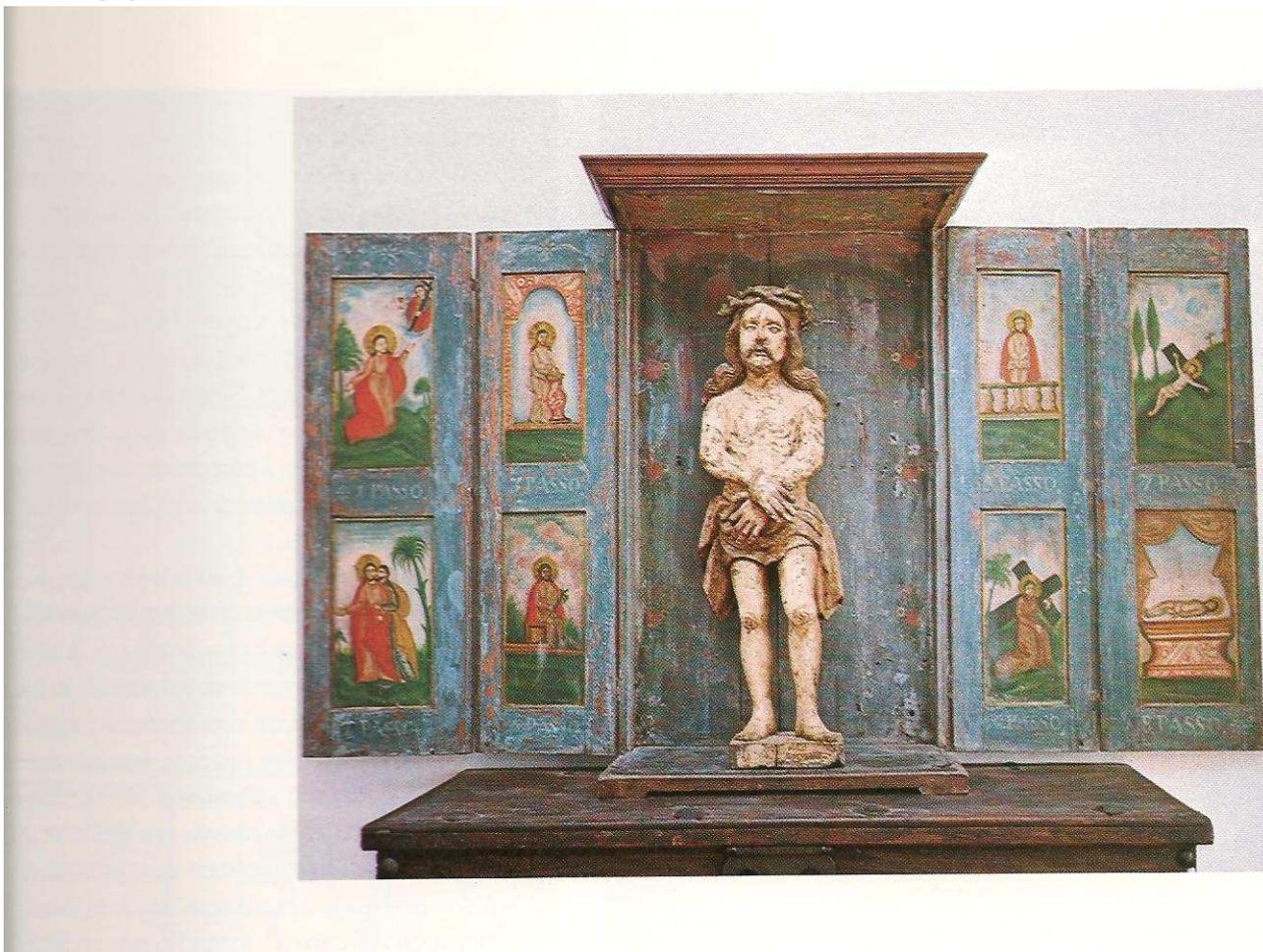


Fig.6 – Foto de Ecce Homo de autoria de José Saramago.

Fonte: SARAMAGO, 1995:221.

Apresenta a seguinte legenda: *O Ecce Homo de Estremoz como por ser uma representação do divino ou um íntimo retrato humano?*

ANEXO 10



Fig.6 – Foto de de autoria de José Saramago.

Fonte: SARAMAGO, 1995:253.

Apresenta a seguinte legenda: E, contudo, a enigmática coluna seja contemporânea do farol manuelino de Lagos