



COLEÇÃO
HESPÉRIDES
LITERATURA

32

O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS

Literatura, Cinema, Banda Desenhada

Maria Cristina Daniel Álvares
Ana Lúcia Amaral Curado
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

ORGANIZAÇÃO

hmnus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS

Literatura, Cinema, Banda Desenhada

O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS

Literatura, Cinema, Banda Desenhada

ORGANIZAÇÃO

Maria Cristina Daniel Álvares
Ana Lúcia Amaral Curado
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

hums



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS

Literatura, Cinema, Banda Desenhada

Organização: Maria Cristina Daniel Álvares
Ana Lúcia Amaral Curado
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

Direção gráfica: António Pedro
Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2013

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Dezembro de 2013

Depósito legal: 365811/13

ISBN 978-989-755-018-8

ÍNDICE

11 **Nota introdutória**

TEORIA E HISTÓRIA DA VIAGEM

THÉORIE ET HISTOIRE DU VOYAGE

17 ***Perpetuum Mobile:***

algumas considerações sobre narrativas de viagem

Mário Matos

35 **Viagens quase esquecidas**

Paulo Motta Oliveira

**PARA UMA CARTOGRAFIA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA
EM PORTUGUÊS**

VERS UNE CARTOGRAPHIE DE LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE
EN PORTUGAIS

49 **Todos os lugares são no estrangeiro. Contributos para uma lei
da metamorfose em Herberto Helder**

João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva

61 **Leituras da viagem em *Bastardia* de Hélia Correia**

Ana Isabel Moniz

71 **Os sentidos da viagem no romance**

***O Outro Pé da Sereia* de Mia Couto**

Ana Luísa Pires

79 **Da Grécia para Portugal: *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão**

Maria do Carmo Cardoso Mendes

- 93 **Falsificabilidade e Segredo: José Luís Peixoto na Coreia Do Norte**
Luís Mourão
- 103 **O Segredo. Sobre a viagem de José Luís Peixoto à Coreia do Norte**
Sérgio Guimarães de Sousa
- 121 **Labirintos e fronteiras do espaço no tempo**
Deriva em torno de *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares
Diana Pimentel
- 129 ***Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares:
uma cartografia camoniana ou um itinerário contemporâneo?**
Pedro Corga
- MIGRAÇÕES, DIÁSPORAS, EXÍLIOS**
MIGRATIONS, DIAPORAS, EXILS
- 145 **Matias da Maia, um jesuíta português na China do século XVI**
Adriano Milho Cordeiro
- 159 **Lisboa / Lis... Ótima: crónicas da cidade que
Guilherme de Almeida envia ao Brasil**
Maria Isabel Morán Cabanas
- 175 **Viajar em busca do pão.
A emigração para o Brasil na literatura polaca**
Jacek Plecinski
- 185 **As rotas de *Desmedida*, de Ruy Duarte de Carvalho**
Ana Ribeiro
- 193 **The modern dark poem of quest and exile: travel as 'Travail' in
*Childe Harold, Childe Roland and Childe Rolandine***
Paula Alexandra Guimarães

CIRCUITOS LITERÁRIOS, PARALITERÁRIOS E INTER-ARTÍSTICOS

CIRCUITS LITTÉRAIRES, PARALITTÉRAIRES ET INTERARTISTIQUES

- 209 **Emile Zola, *Homo Viator* à force de la plume**
Arnaud Verret
- 221 **voyage d'agrément et voyage existentiel dans les romans sentimentaux de H. Courths-Mahler.**
Régine Atzenhoffer
- 235 **Da possibilidade da representação da viagem nas artes performativas**
Daniel Tércio
- 245 **Várias viagens: desde uma reportagem a uma viagem ao seu torrão. Viagens na banda desenhada**
Jakub Jankowski
- 257 **O Oriente em Paris: viagem ao país das almeias na Exposição Universal de 1889**
Ana Margarida Chora
- 271 **Art, voyage et imaginaire au XX^e siècle**
Caroline Ziolko

PERCURSOS NA LITERATURA, NO CINEMA E NA BANDA DESENHADA

PARCOURS LITTÉRAIRES, FILMIQUES ET BÉDÉESQUES

- 287 **(Non)Fictional Tours of PembeRLEY**
Norma dos Santos Ferreira
- 297 **Le voyage et ses représentations chez Pierre Michon : une littérature en mouvement**
Maxime Aillaud

- 307 **Du pays familier à celui où l'on n'arrive jamais :
du surplace dans le rêve**
Maria Eugénia Pereira
- 321 **Viajar com a paisagem. Itinerários emocionais,
no cinema de João Salaviza**
Helena Pires
- 333 **Ao sabor do amor: a viagem em
My Blueberry Nights de Wong Kar-Wai**
José Duarte
- 347 **Comercialização, feminização e disneyzação das viagens
na obra de Chloé Cruchaudet**
Sandra Raquel Silva & Isabel Peixoto Correia
- ERRÂNCIAS NO IMAGINÁRIO**
ERRANCES DANS L'IMAGINAIRE
- 359 **As aventuras de Teseu:
a viagem iniciática como via de trans-formação do sujeito**
Alberto Filipe Araújo & José Augusto Ribeiro
- 371 **A viagem como *topos* narrativo nos *Contos para a Infância*
do poeta português Abílio Manuel Guerra Junqueiro**
Maria Antonietta Rossi
- 381 **Da viagem em *Onde Vivem os Monstros*, de Maurice Sendak:
configuração, ambivalência e (ir)reconciliação**
Sara Reis Da Silva
- 393 **A viagem e o maravilhoso: contributos para uma leitura
do universo medieval no *Amadís de Gaula***
Helena Filipa Lourenço

401 **As *Immram* irlandesas:
a influência da narrativa de viagem no imaginário medieval**
Carlos Carneiro

419 **Sei que não sou quem sou e, por isso, tenho de partir. A viagem
contra os limites do eu em *Saga* e *O Conto da Ilha Desconhecida***
Marco André Fernandes da Silva

ITINERÁRIOS URBANOS

ITINÉRAIRES URBAINS

433 **A Lisboa onírica de Alain Tanner e Antonio Tabucchi**
Ana Fernandes

445 **À procura de imagens:
Roma nas “relações portuguesas” de viagem na época barroca**
Sara Augusto

457 **Viagens ao além entre cidades, casas e outros constrangimentos
urbanos: Os Infernos de Dante Alighieri e de Arménio Vieira**
Daniela Di Pasquale

475 **L'image d'Istanbul dans
Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants de Mathias Énard**
Abdullatif Acarlioglu

DESTINO: MAIS ALÉM

DESTINATION: PLUS LOIN

489 **Acerca de uma Viagem ao Passado sobre a hospedagem
de Sólon em Saís segundo o *Timeu* de Platão**
Lethícia Ouro de Oliveira*

501 **Reflets de Saba. Voyage, écriture et imagerie intemporelle.
Quelques incursions spatio-temporelles**
Masha Mattioli

- 509 **La représentation du rêve parisien dans
Un Nègre à Paris de Bernard Dadié**
Jennifer Boum Make
- 517 **Viagem na Utopia**
Joaquim Machado & Alberto Filipe Araújo

NOTA INTRODUTÓRIA

11

HOMO VIATOR. A PERCEÇÃO DA CONDIÇÃO HUMANA COMO UMA VIAGEM ATRAVESSA ÉPOCAS E PARADIGMAS HISTÓRICO-CULTURAIS, intersetando fenómenos tão díspares como a moral de Séneca, a simbólica cristã do romeiro, a metafísica existencialista de Gabriel Marcel ou a campanha publicitária de uma conhecida marca de whisky: *keep walking*. Respondendo ao apelo do mar, da estrada, do deserto, homens e mulheres estão sempre a caminho, sempre em movimento, trilhando o mundo em busca de outro lugar, o lugar de *outra coisa*, indefinível e enigmática, que se manifesta sob formas variadas como o Graal, a pimenta, os tesouros, as cidades submersas, a lua... São muitos os nomes de viajantes que povoam o nosso património imaginário, ficcional e não ficcional: Gilgamesh, Ulisses, Marco Polo, Fernão Mendes Pinto, D. Quixote, Chateaubriand, Lévi-Strauss, Kerouac, Bruce Chatwin, Tintin, Nicolas Bouvier; mas também a massa anónima de comerciantes, piratas, repórteres, missionários, exilados, povos em diáspora.

Da antiguidade clássica chegam-nos histórias de viagens e o desejo dos homens quererem saber sempre mais, procurando guardar memórias do espaço e do tempo. Homero, Anaximandro, Tales, Heródoto, os Trágicos, Apolónio de Rodes, Estrabão, Pausânias, entre muitos

.....
NOTA INTRODUTÓRIA
.....

Maria Cristina Daniel Álvares
Ana Lúcia Amaral Curado
Sérgio Paulo Guimarães
de Sousa

outros, ajudam a construir uma visão desse mundo que recolheram pelas palavras e pelos pensamentos. Hecateu registra um dos primeiros mapas, passando das ideias às imagens. Da viagem fundadora de Eneias à tentativa de construção de uma Roma republicana por Júlio César com a passagem do Rubicão, a cultura romana preenche o imaginário coletivo com vários relatos que encheram o espírito ocidental. O imaginário romano retém ainda as viagens que os homens sábios empreendiam à pátria grega em prole de um conhecimento mais profundo e cujo saber difundiam no círculo de homens cultos.

Muitas são as modalidades da viagem – peregrinações, errâncias, expansões territoriais, descobertas marítimas, diásporas, exílios, longas marchas, roteiros turísticos; e ainda as viagens no tempo, as viagens em sonho, as viagens sem sair do quarto ou sem sair da exposição, as deambulações urbanas.

Os artigos reunidos neste volume debruçam-se sobre as poéticas e as configurações imaginárias da viagem na literatura, no cinema e na banda desenhada, interrogando o modo como estas poéticas e estas configurações decorrem do jogo de múltiplos fatores, entre os quais se contam gêneros literários, correntes estéticas, formas narrativas, regimes do imaginário, ideologias, materialidades semióticas e tecnológicas, dispositivos institucionais e campos culturais. Por outras palavras, que função ou que incidência tem o tema da viagem e suas representações na (re)criação de formas e gêneros literários como a epopeia antiga, a canção de gesta, *le roman* medieval, o romance de aventuras com Defoe, o *travel writing* do século XIX ou os diários de viagem em banda desenhada.

Os trabalhos aqui apresentados tratam diferentes percepções da viagem, desde o itinerário turístico de lazer até ao *dépaysement* traumático, sob as formas do nomadismo voluntário ou forçado, da migração, do exílio, da errância, da vagabundagem e outras figuras do desenraizamento e da desterritorialização. Com ou sem aventura, itinerário ou deriva, focadas no destino ou no percurso, as viagens estudadas mostram que no seu âmago está o (des)encontro com o outro – outro lugar, outra língua, outra cultura, outro ser. O sujeito que viaja terá, mais tarde ou mais cedo, de fazer face ao que Jacques Lacan chama o enigma do desejo do Outro, enigma esse que é o da verdade do desejo do próprio sujeito, dado o princípio lacanianiano da alienação do desejo

(o desejo do sujeito é o desejo do Outro). E o que fazem os viajantes senão lidar com a verdade em deriva do desejo? Da leitura dos artigos que compõem este volume ressalta que a viagem tem na tradição intelectual e espiritual ocidental uma função de primeiro plano: a de tornar possível para o sujeito aquilo a que Slavoj Žižek chama o encontro externo traumático enquanto lugar da verdade (a verdade do meu desejo está fora de mim). O filósofo esloveno considera que a natureza real (física) do encontro com o Outro, enquanto lugar do enigma do desejo, diferencia a tradição ocidental das tradições que se baseiam na viagem interior de introspeção e de auto-purificação espiritual^[1]. Desta predominância não decorre porém que as viagens aqui estudadas não tenham uma dimensão mental.

A leitura destes textos leva-nos a colocar a questão de saber se esta função que a viagem tem assumido na tradição cultural ocidental não está a ser subvertida pelo imperativo contemporâneo da mobilidade. É que a nossa contemporaneidade, fortemente radicada numa incessante injeção ao progresso, enfatiza, como em nenhuma outra era, a ideia de mobilidade. E quem diz *mobilidade* (leia-se: *viagem*) diz, evidentemente, *movimento*. Como muito pertinentemente observa Peter Sloterdijk: «le progrès est mouvement vers le mouvement, mouvement vers plus de mouvement, mouvement vers une plus grande aptitude au mouvement»^[2]. Nesta ideia de viagem como voragem do gozo do movimento em si mesmo, não é a viagem entendida como encontro traumático com o Outro, lugar da verdade do meu desejo, que é aspirada? No espírito inter-medial e inter-artes deste livro, que reconhece na paisagem cultural contemporânea a fluidez das relações entre artes e *media*, falar de viagens é também cruzar fronteiras entre suportes e materialidades semióticas e tecnológicas. E assim muitas das contribuições abordam pontos de passagem e/ou de impasse entre literatura e para-literatura, zonas de passagem e/ou de atrito entre narrativas escritas e narrativas visuais, enquanto outras refletem sobre inscrições da viagem nas artes performativas (teatro, dança) e/

¹ Slavoj Žižek, *How to Read Lacan*, London, Granta Books, 2006, p. 99. Ver também Žižek, *Fragile absolu*, Paris, Flammarion, 2010, p.160

² Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000, p. 5.

ou sobre a incidência das tecnologias numa redefinição da viagem, já que o mundo, percorrido por hiper-nômadãs, se reduz cada vez mais à versão que dele nos fornece o *Google Earth*. Uma terceira questão transversal prende-se com o papel ou papéis do tema da viagem no espoletar de debates teóricos em torno de crises e reinvenções de estéticas literárias e artísticas. Assim, quando Michel le Bris, proclamando a necessidade de uma literatura aberta sobre o mundo e preocupada em dizê-lo, teoriza a viagem como a própria forma da literatura, ele não deixa de a colocar no centro da viragem narrativa (*narrative turn*). E é a partir da narrativa de viagem que Christine Montalbeti traça as coordenadas de uma poética do texto referencial, o que faz da viagem um dos motores do retorno do referente, princípio que, desde os anos oitenta, tem orientado uma parte considerável da produção literária, cinematográfica e também de banda desenhada.

Resta-nos exprimir a nossa sincera gratidão ao Centro de Estudos Humanísticos que, na pessoa da Professora Ana Gabriela Macedo, desde a primeira hora, se prontificou sem reservas em apoiar a presente edição.

Maria Cristina Daniel Álvares
Ana Lúcia Amaral Curado
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

TEORIA E HISTÓRIA DA VIAGEM
THÉORIE ET HISTOIRE DU VOYAGE

PERPETUUM MOBILE

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE NARRATIVAS DE VIAGEM

Mário Matos

UNIVERSIDADE DO MINHO

matos@ilch.uminho.pt

A mobilidade é um fenómeno duplamente inerente à literatura de viagens. Este género não gira apenas tematicamente em torno da transposição de fronteiras culturais e geográficas mas é também, do ponto de vista formal, um meio deveras móvel. Não obstante o forte cunho intermedial numa parte substancial do infindável mar de livros de viagens, são, contudo, raros os estudos que consideram a profícua interação entre texto verbal e imagem pictórica na conceção da literatura de viagens. O presente artigo pretende dar um contributo para colmatar essa lacuna focalizando, por um lado, as estratégias de diálogo entre os meios da escrita e da imagem patentes em muitas narrativas de viagens ao longo dos séculos e, por outro, apresentando sucintamente alguns exemplos dos processos migratórios da literatura de viagens que asseguram a continuidade do género em diversos contextos mediais, tais como na banda desenhada, no cinema e na internet.

17

PERPETUUM MOBILE
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES
SOBRE NARRATIVAS DE
VIAGEM

Mário Matos

“Literatura em movimento”

A VASTA E MULTIFACETADA ÁREA DOS ESTUDOS EM TORNO DA LITERATURA DE VIAGENS recentemente não só tem denotado uma notória expansão como também uma profícua diversificação de abordagens teóricas e metodológicas. Apesar do salutar processo de canonização – chamemos-lhe assim – dum género multissecular que fora durante muito tempo marginalizado ou secundarizado pela investigação literária, situação que se alterou sobretudo devido ao *cultural turn*, há ainda aspetos característicos da literatura de viagens que continuam a situar-se para os estudiosos numa espécie de ângulo morto.

É certo que entre a comunidade académica internacional existe hoje unanimidade quanto à “intrinsic heterogeneity” e “formal diversity” (Thompson, 2011: 11) dum “hybrid genre that straddles categories and disciplines” (Holland/Huggan, 2000: 8s). No entanto, este consenso

relativo aos múltiplos tipos de discursos epistemológicos e estilos estéticos abraçados pelo género continua modo geral a limitar-se à assunção de uma grande mobilidade ou extrema flexibilidade no seio de um mesmo meio de representação: a *escrita* da viagem. Não obstante o forte cunho intermedial que caracteriza parte substancial do infundável mar de livros de viagens, são raros os estudos que consideram a importância dos meios visuais e, sobretudo, a profícua interação entre texto verbal e imagem pictórica subjacentes às estratégias de representação e mediação da viagem. Outro fenómeno pouco estudado é o que podemos considerar os diversos modos de migração da narrativa de viagem textual ou – se quisermos – literária para outros meios de representação.

Sob esta perspectiva, o presente volume, que é expressamente dedicado à análise de narrativas de viagens em meios diversos, mormente na literatura, no cinema e na banda desenhada, representa assim uma excelente oportunidade de reunir contributos com vista a colmatar-se a referida lacuna abordando o complexo campo da narrativa de viagem sob o prisma da sua mobilidade intermedial e intersemiótica. O que aqui me proponho fazer é precisamente assumir essa perspectiva transversal e focalizar, em primeiro lugar, as estratégias de diálogo entre os meios da escrita e da imagem patentes em inúmeras narrativas de viagens, das quais escolherei, a título paradigmático, apenas alguns breves exemplos da multissecular história do género. A seguir debruçar-me-ei ainda sobre o fenómeno da migração da literatura de viagens para os meios audiovisuais e digitais.

A minha abordagem é, em termos sintéticos, moldada pelas seguintes premissas e assunções teóricas:

- A literatura de viagens constitui um complexo campo discursivo no qual o tema da mobilidade mental e física está ligado, dum modo inextrincável, à sua forma de representação.
- A narrativa de viagem não só tem a mobilidade, isto é a transposição de fronteiras geográficas e culturais, como tema ou móbil principal, mas é em si mesma, enquanto género, muito móvel. Ottmar Ette (2001) refere-se por isso ao género como uma “literatura em movimento”.

- Esta sua dupla dimensão de mobilidade (conteúdo e forma) tem uma longa tradição, visto que este género de narrativas sempre transpôs os limites de diferentes discursos estéticos e epistemológicos.
- A literatura de viagens é um género “friccional” que denota “uma peculiar oscilação entre ficção e dicção” (*Idem*, 48), isto é, que roça ou dissolve as tradicionais fronteiras entre o relato factual e a criação ficcional.
- Este seu intrínseco hibridismo e a sua múltipla dimensão de “transfronteiricidade” não são apenas concetuais, mas também mediais/formais, uma vez que na literatura de viagens sempre se recorreu a diferentes discursos e meios (textuais e visuais) para encenar a autenticidade de percepções de outras realidades.
- A intermedialidade e, em certa medida, também a hipertextualidade são portanto características dos livros de viagens que remontam a tempos muitíssimo anteriores à era dos computadores e dos meios digitais.
- A estas assunções prévias, resta acrescentar que as estratégias de representação subjacentes à literatura de viagens variam de acordo com as convenções e funções nos respetivos contextos históricos de produção e receção.

A longa tradição intermedial da literatura de viagens

Conforme constata François Moureau, num dos raros estudos sobre as relações entre representações verbais e pictóricas nos livros de viagens ao longo dos séculos, “l’illustration systematique [est] une pratique qui (...) date des débuts de l’imprimerie et se poursuit sans véritable crise jusqu’à la période moderne.” (Moureau, 1998: 247)

Partindo desta afirmação, que sintetiza exemplarmente a existência duma longa tradição intermedial da literatura de viagens, encetemos então uma breve meta-viagem pela história desse género.

Ainda que pudéssemos iniciar a nossa retrospectiva em tempos anteriores à sensacional invenção de Gutenberg – e não seriam poucos os exemplos de relatos de viagens medievais repletos de ilustrações – tomemos como ponto de partida um dos primeiros *best-sellers* do género impresso em livro que, de certo modo ofuscado pela duradoura e persistente popularidade das narrativas dos périplos orientais de

Marco Polo, tende a apagar-se da nossa memória coletiva relacionada com o imaginário da viagem.

Refiro-me ao peculiar livro das *Viagens de Jean de Mandeville* (2007) pelo Próximo e Extremo Oriente. Ao contrário de Marco Polo, este cavaleiro britânico ou flamengo – sobre a sua biografia persistem ainda dúvidas – nunca terá de facto experienciado as regiões por ele tão detalhadamente descritas, a saber: a “Terra Santa, as terras circundantes e os muitos caminhos que há para se chegar até lá, (...) e outros muitos lugares, (...) ilhas, animais e povos que estão muito além da Terra Santa.” (Mandeville, 2007: 145)

Provavelmente escritas em 1356, as fantasiosas narrativas das viagens de Mandeville, que foram alegadamente feitas ao longo de mais de três décadas, entre 1322 e o ano da fixação das respetivas memórias (*Idem*, 256), tinham sido originalmente redigidas em francês, a língua erudita de então, mas foram, desde muito cedo, traduzidas para várias línguas. Logo nas primeiras décadas após a invenção da impressão de livros com recurso a caracteres móveis foram publicadas múltiplas edições. Só do período entre 1470 e 1500 são conhecidas, nada mais, nada menos do que trinta versões em seis línguas diferentes.

Coloca-se então a pergunta: A que se terá devido este sucesso? A razão de tal popularidade prender-se-á com diversos fatores que de seguida apenas podemos aflorar de forma muito sucinta.

O livro de viagem de Mandeville assenta numa espécie de estratégia pré-moderna do *copy and paste*, baseada numa intensa pesquisa de informações acerca de paisagens e costumes de países longínquos patentes noutras narrativas de viagem já existentes, mas de difícil acesso às pessoas comuns. Essa compilação dum considerável manancial de descrições bastante pormenorizadas acerca de espaços geográficos e culturais então praticamente desconhecidos resulta, à luz da época, numa escrita intertextual coerente e bem mais interessante do que a da maioria dos relatos de peregrinação que muitas vezes se cingiam a meras listagens prosaicas dos lugares santos e de conselhos práticos para futuros peregrinos. Indo ao encontro dos interesses e gostos epocais, esta narrativa denota uma mistura equilibrada e bem elaborada das convenções culturais, religiosas e seculares da época, nomeadamente por via dum abundante recurso às chamadas *mirabilia*, figuras ora angélicas ora demoníacas, que circulavam no imaginário coletivo de

então e codeterminavam a mundividência medieval. A multissecular popularidade das viagens fictícias de Mandeville ter-se-á também devido ao facto de serem encenadas na perspetiva da primeira pessoa do singular, técnica narrativa pouco usual na época, que terá proporcionado ao leitor uma maior sensação de envolvimento e identificação com os episódios narrados. Esse efeito junto do recetor é ainda potenciado pela insistência do viajante-narrador em apresentar as suas alegadas experiências *in persona* e *in louco* como sendo autênticas, conferindo assim à sua narrativa uma dimensão de originalidade, genuinidade e facticidade que realçava na paisagem narrativa de então. O facto de se descrever hábitos sociais e culturais verdadeiramente inauditos assim como criaturas deveras exóticos e assustadores como realidades factuais presenciadas pelo aventureiro viajante-narrador terá igualmente aumentado a dimensão sensacionalista da narrativa e, por conseguinte, atraído a atenção do público. Vejamos alguns exemplos: “ratazanas que são tão grandes como cães” (*Idem*, 160), “terras em que as mulheres se barbeiam, mas os homens não” (*Idem*, 163), países em que existe o “nocivo costume (de se) comer carne humana com mais prazer do que comer qualquer outra”, sobretudo a de crianças, por aí se considerar ser esta “a melhor e mais deliciosa carne do mundo” (*Idem*, 170), ou ainda, a passagem por diversas ilhas em que os nativos “bebem com prazer o sangue de suas vítimas” humanas (*Idem*, 179). Para além do inteligente recurso a este tipo de técnicas retóricas que insuflam o efeito sensacionalista das “realidades” descritas, uma outra explicação para o assinalável sucesso duradouro desse livro de viagens prender-se-á com a proliferação de ilustrações que passaram adornar a narrativa textual desde a sua primeira edição em livro.¹ Entre as profusas representações visuais figuram estranhíssimas criaturas que o narrador assegura repetidamente ao leitor ter visto durante o seu longo périplo oriental, tais como “gansos selvagens de duas cabeças e leões completamente brancos, do tamanho de bois” (*Idem*, 181), um grande rol de criaturas humanas com membros de animais, assim como

¹ Lamentavelmente, a edição brasileira de aqui se cita as respetivas descrições textuais não contém ilustrações. Para se visualizar algumas das imagens visuais que adornam várias das edições noutras línguas, vejam-se, por exemplo, diversas versões inglesas descarregáveis em: <http://archive.org/details/voyagestravelsoomand>.

gentes que são ao mesmo tempo homem e mulher, contando com a natureza de um e de outro. Têm um só seio em um dos lados e nenhum do outro. E têm membros de procriação de homem e de mulher, podendo fazer uso de um ou outro à vontade: uma vez um, outra vez outro. Quando usam o membro viril, engendram filhos, e quando usam o feminino, dão à luz os filhos. (*Idem*, 185)

Numa época de uma iliteracia quase generalizada, é evidente que essas representações icônicas, não só dos lugares santos e exóticos mas sobretudo das fabulosas criaturas, tiveram junto do público um grande impacto e, por conseguinte, uma função muito importante para a imaginação intercultural, ou seja, para a representação de outras regiões e culturas do mundo que, numa época, modo geral, sedentária, o ser humano comum jamais teria oportunidade de presenciar.

Para além das referidas funções, as imagens visuais eram e continuam a ser um importante complemento às estratégias verbais de autentificação que são características de qualquer género de narrativa de viagem, mesmo nos nossos tempos. Expressões como: “Eu vi-o com os meus próprios olhos”; “eu asseguro que ...”; “isto foi-me dito por um habitante local”; referências alusivas a aromas e olfatos, assim como a utilização recorrente de palavras que aparentemente expressam experiências sensitivas que, em bom rigor e como é óbvio, não são passíveis de ser reproduzidas pelo meio da palavra, são apenas alguns exemplos simples de marcadores ou símbolos da alegada autenticidade ou facticidade omnipresentes no género da literatura de viagens de todos os tempos, mesmo que as noções e conceções do “real” variem conforme os contextos históricos e funcionais. Estas estratégias verbais, a que os narradores de viagens recorrem amiúde para criar o “efeito do real” (Barthes) ou, numa expressão de Riffaterre, a “ilusão referencial”, efeito esse imprescindível para que determinado livro possa ser percecionado como sendo literatura de viagens, são frequentemente sustentadas por estratégias pictóricas que incluem o uso de mapas, de desenhos e, partir de meados do século XIX, também de fotografias.^[2] Mais recentemente, o hipermeio Internet oferece ainda a possibilidade de complementar

² Sobre a rápida e intensa assimilação da fotografia pelos mais diversos tipos de narrativas de viagens, veja-se, exemplarmente, o interessante estudo de Osborne (2000).

profusamente a narrativa verbal com meios audiovisuais e técnicas hipertextuais a que voltaremos mais à frente.

Antes de chegarmos a alguns exemplos deste intenso diálogo intermedial nas narrativas de viagens digitais, paremos por um breve instante no século XIX. Nesta altura assistiu-se a um outro tipo de salto paradigmático, na medida em que se intensifica o processo de diferenciação interna do género, isto é, a divisão da literatura de viagens, por um lado, em “relato científico” (normalmente baseado em expedições) e, por outro, em “descrição literária” da viagem, ou seja, aquele segmento do vasto campo dos livros de viagens que alguns estudiosos denominam de “verdadeira” ou “boa literatura de viagens.” Independentemente deste género de valorização ou hierarquização estética, certo é que o espírito empirista, o furor científico e o fetichismo do realismo que caracterizam o século XIX iriam provocar uma quase monopolização dos meios pictóricos por parte do relato de viagem dito científico, onde se recorre insistentemente a mapas, a desenhos muito precisos de faunas e floras exóticas, assim como a retratos paisagísticos e etnográficos, desenhos esses que, com o desenvolvimento das técnicas de reprodução no formato do livro, tenderiam a ser substituídos por um meio de registo mais “realista” (preciso): a fotografia. Por seu turno, as narrativas esteticamente mais elaboradas, ou pelo menos com a pretensão de o ser, abdicam em grande parte desses meios para-verbais, concentrando-se mais no poder criativo e recreativo da palavra que, aparentemente, melhor reproduziria o olhar subjetivo e as sensibilidades individuais das perceções de outras culturas pelo “verdadeiro” escritor e/ou artista.

Ao mesmo tempo em que se assiste a esse divórcio (“viagem científica” versus “viagem estética/literária”), surge, por via do turismo moderno, um novo subgénero da literatura de viagens, o guia turístico, que também se servirá sistematicamente de estratégias bi-midiais em que a descrição verbal e a representação visual encontram um tendencial equilíbrio. Os *Red Books de Murray* na Grã-Bretanha, o *Baedeker* na Alemanha e o *Guide Bleu* em França servirão, a partir de meados do século XIX, como modelo para uma rápida disseminação deste segmento editorial que tem vindo cada vez mais a especializar-se e diferenciar-se. Apelando aos mais diversos interesses e perfis dos

viajantes/turistas, o guia de viagem enche hoje estantes inteiras ou constitui mesmo secções próprias nas livrarias.

Em termos muito sucintos e numa perspetiva necessariamente esquemática, poder-se-á dizer que esta tripartição do vasto campo da literatura de viagens e respetivas técnicas de representação no meio do livro se mantiveram até aos nossos dias, ainda que os traços distintivos de cada um desses subgéneros tendam a dissolver-se. Muitos guias de viagem recorrem a técnicas literárias e/ou a citações de narrativas de viagens do cânone literário, enquanto muitos “poetas da viagem” se dedicam, pragmaticamente, à produção de textos de viagens de um caráter mais utilitarista para publicar em revistas (em papel ou *online*) ligadas ao turismo ou em suplementos de jornais sob a forma de reportagens de viagens das mais diversas proveniências e índoles. Apesar duma crescente concorrência à tradicional literatura de viagens exercida pelos meios audiovisuais e digitais, aspeto que abordarei mais à frente, é, porém, inquestionável que continuam a coexistir os referidos subgéneros nos meios impressos.

“Narra-Grafias de viagem”

No que diz especificamente respeito às estratégias de representação intermediais, que é afinal o aspeto que aqui me propus focar um pouco mais de perto, e para darmos já um salto para os nossos tempos, gostaria de chamar a atenção para o que podemos considerar o *come back* ou o revivalismo de um determinado tipo de narrativa de viagens para o qual, noutra sítio, cunhei o conceito de “narra-grafias de viagem”.^[3] Refiro-me à pequena “renascença” do multissecular género do diário de viagem gráfico^[4] produzido por artistas num contexto epocal que é claramente dominada pelos “diários digitais” e outros meios visuais e audiovisuais, tais como a fotografia, a televisão, o cinema e o vídeo, meios esses que, evidentemente, oferecem hoje aos narradores da

³ Ver Matos (2011).

⁴ Para um panorama histórico deste peculiar género do caderno gráfico de viagem, vejam-se o volume organizado por Abdelouahab (2004) e os seguinte sítio: <http://www.pointmagazine.fr/Un-bref-historique-du-carnet-de.html>.

viagem uma panóplia mais ampla e diversificada de dispositivos para representar experiências de viagem.

No que concerne a este peculiar género do diário gráfico de viagem, merece destaque o nome de Eduardo Salavisa. No seu volume, editado em 2008, com o título *Diários de Viagem. Desenhos do Quotidiano. 35 Autores Contemporâneos*, é-nos oferecido um interessante panorama deste subgénero da literatura de viagens. Para além da produção deste compêndio de referência, o mesmo autor lançou e coordena, no programa editorial da *Quimera*, uma coleção com o nome “diário gráfico”. Em paralelo, e isso parece-me um aspeto bastante interessante da complementaridade transmedial, Eduardo Salavisa é também o criador e administrador de um sítio na Internet com o título homónimo, por via do qual não só divulga as suas próprias “narra-grafias” de viagem, mas também disponibiliza excertos de inúmeros outros diários de contadores gráficos da viagem contemporâneos e de outras épocas, tanto portugueses como de muitas outras nacionalidades.^[5]

Neste pequeno segmento do panorama editorial português realçam-se, entre outros, os trabalhos do antropólogo e desenhador Manuel João Ramos, com os volumes *Histórias Etíopes* (2010) e *Traços de Viagem* (2009), assim como o diário de viagem de um forte cunho nostálgico da autoria de João Catarino (2010), que narra verbal e visualmente a sua viagem de automóvel de norte a sul do país na mítica “Estrada Nacional 2”.

Em relação a este tipo de narrativas de viagens é de destacar o facto de combinar a palavra escrita e a representação pictórica no mesmo suporte medial, neste caso o velho papel, materializando assim, de uma forma simples e evidente, uma conceção transmedial e intersemiótica que desta forma demonstra não ser, de modo algum, uma exclusividade dos novos meios multimediais.

Este curioso ressurgimento do diário gráfico de viagem não é, porém, um fenómeno que se restringe apenas a Portugal ocorrendo também além-fronteiras.^[6] A título de exemplo, podem ser aqui mencionados os trabalhos artísticos do austríaco Willy Puchner. Num volume de 2006, com o eloquente título *Illustriertes Fernweh* (“Saudades

⁵ <http://www.diariografico.com>; <http://diario-grafico.blogspot.com>.

⁶ Veja-se, por exemplo: http://www.biennale-carnetdevoyage.com/auteurs_carnettistes.

do Longe Ilustradas”), Puchner oferece-nos uma belíssima compilação de extratos dos seus diversos diários de viagens, a que ele chama “livros de materiais”, resultando num livro muito atrativo que, ao ser folheado, lido e contemplado pelo leitor, lhe dispõe um colorido caleidoscópio de países e culturas dos quatro cantos do mundo, incluindo Portugal.^[7]

Em suma, pode-se considerar esta peculiar forma de narrar verbal e visualmente a experiência da viagem uma expressão de resistência à tirania da velocidade e do predomínio da fotografia e do filme que costumam ser vistos e entendidos como os meios mais autênticos e fiéis para captar, registar e representar uma realidade pretensamente objetiva.

Conforme explica Manuel João Ramos, na introdução ao seu relato de viagem ilustrado sobre a Etiópia, o desenho de viagem liberta precisamente o viajante-narrador desse “imperialismo” do tempo e da mimese:

Ao desenhar, obrigo-me a olhar com maior atenção, a perscrutar formas, cores e acontecimentos, e é assim que os fixo na minha memória. Faço-o também porque não gosto de passar câmaras fotográficas à frente dos olhos daqueles que me vêm como um estranho na sua terra, nem de reduzir o espírito das paisagens e edifícios à bidimensionalidade da ‘amplicópia’. (...) Quando viajo (...), gosto de sentir que tenho tempo e o desenho é uma forma algo auto-referencial de o despender.

(...) O desenhador arroga-se menos um imperialismo da ‘representação’ do que o fotógrafo, o cineasta, o jornalista ou o antropólogo. (...) mais livre das imposições da mimese, o desenho de viagem não tenta sequer pretender que ‘descreve’ ou ‘reproduz’ uma qualquer realidade vivida e observada. (Manuel João Ramos, 2010: 29s)

Estes narradores da viagem movem-se e trabalham portanto notoriamente contra as referidas tendências dos nossos tempos, recorrendo para tal, numa interação deveras criativa entre o desenho e a palavra escrita, aos mais “antiquados” artefactos e meios de representação para se registar uma determinada *impressão* intercultural, que são o papel, o lápis e/ou o pincel.

⁷ No seguinte sítio mantido por Willy Puchner podem ser visualizados diversos excertos do volume *Illustriertes Fernweb*: http://www.willypuchner.com/de/illustriertesfernweb/if_index.htm

Abandonada a galáxia de Gutenberg, olhemos por fim, ainda que apenas de relance, para os diversos modos e formas da migração da narrativa de viagens dos suportes impressos para os meios audiovisuais e digitais.

Narrativas de viagem na TV e no cinema

No que diz respeito à presença maciça de narrativas de viagens na televisão, bastará chamar a atenção para a existência de canais temáticos que se dedicam única e especificamente, por assim dizer, 24 horas por dia, a “telé-relatar” experiências de viagens, tais como o *Travel Channel* ou o canal *Odisseia*. Ao contrário do que possamos supor, estas narrativas televisivas da viagem recorrem também a técnicas e estratégias de representação cuja matriz é inquestionavelmente a literatura de viagens. Para dar apenas um exemplo: tal como no tradicional relato de viagem, também nestas narrativas audiovisuais o público é modo geral conduzido pela perspectiva dum viajante-narrador na primeira pessoa, uma espécie de cicerone que, à semelhança do narrador textual duma viagem, seleciona e estrutura para o seu leitor determinados cenários e episódios do seu périplo, com vista a transmitir-lhe uma narrativa interessante.

Uma análise mais aprofundada e rigorosa desta espécie de intertextualidade entre as narrativas de viagens textuais e audiovisuais – trabalho que, pelo que sei, ainda está por fazer – poderia certamente revelar uma série de relações insuspeitas de dois meios e formas de narrar a viagem aparentemente tão distantes entre si.

Deixado este desafio, contemplemos ainda por breves instantes a presença da viagem no cinema.

Para além dos já “clássicos” *road movies*, que se caracterizam por uma intensa mobilidade motorizada e uma vasta exploração de planos de diferentes espaços paisagísticos e culturais, há toda uma outra série de produções cinematográficas em que a viagem funciona como uma espécie de motor narrativo. Enquanto o género do *road movie* se dirige, numa versão modo geral mais aventureira e mais exótica do tema, a um público de massas, outros filmes de cinema caracterizam-se por abordagens mais existencialistas e discursos de índole mais crítica

referentes ao fenómeno da viagem. Como exemplos, entre muitos outros possíveis, deste género de narrativas filmicas da viagem podem ser mencionadas diversas obras de Wim Wenders, tais como *Paris-Texas* (1984), *Até ao Fim do Mundo* (1991), *Lisbon Story* (1994) ou o mais recente *Palermo Shooting* (2008), para cujos protagonistas a aporia da (ir)representabilidade “autêntica” e “imediata” do Outro subjacente a qualquer vivência intercultural assume uma dimensão filosófica e se reveste dum cunho fortemente autorreflexivo. *Le regard d’Ulysses* (1994), de Theo Angelopoulos, filme monumental com mais de três horas de duração, representa uma outra referência obrigatória quando falamos de cinema de viagem, pois opera uma desconstrução do arquétipo da viagem odisséica como uma catarse impossível de alcançar na sociedade moderna. Alguns filmes mais recentes em que a viagem também assume um papel central são, por exemplo, *Motorcycle Diaries* (2004), uma transposição para a tela dos diários de Che Guevarra referentes ao seu périplo sul-americano nos anos 1950, ou ainda o filme de culto *Exiles* (2004), do músico e cineasta Tony Gatlif, que narra a deambulação de um jovem casal de namorados, pertencentes à terceira geração da imigração do Norte de África em França, em busca das raízes dos seus pais, raízes essas que nos tempos da globalização e da progressiva diluição das fronteiras culturais se transformam, inevitavelmente, numa quimera.

Longe de constituir uma lista exaustiva, os filmes aqui mencionados representam apenas alguns exemplos do fenómeno da migração medial da temática da viagem da literatura para o cinema. Tenho a certeza de que uma análise mais sistemática da história do cinema sob uma perspectiva comparatística que também contemplasse a história da literatura de viagens proporcionaria um proficuo projeto de investigação.

Narrativas de viagens digitais

Tal como noutros domínios das nossas práticas sociais e culturais, que são progressivamente cunhadas pelos meios audiovisuais e digitais, é perfeitamente natural que, também no que diz respeito aos processos de representação da viagem, a Internet tenha assumido uma crescente importância. Face a esta iniludível realidade, é tanto mais surpreendente

que a investigação na área da literatura de viagens ainda não se tenha debruçado com maior atenção sobre a migração massiva do relato de viagens para a *World Wide Web*. Valerá portanto a pena proceder-se aqui a uma breve reflexão sobre esta nova dimensão dos discursos narrativos em torno da viagem.

Até há poucos anos atrás, a proliferação de relatos de viagens publicados na Internet ainda se inscrevia maioritariamente na longínqua tradição da bi-medialidade de texto e imagem que, como vimos, caracteriza parte significativa da literatura de viagens produzida ao longo dos séculos. Entretanto, assistiu-se, porém, a uma notória intensificação hipermedial dos processos de representação da viagem, mormente por via da popularização dos vídeos caseiros e do fenómeno *You Tube*. Esta tendência representa, a meu ver, um sinal inequívoco de que há uma crescente vontade coletiva para narrar verbal e visualmente as experiências da viagem, vontade essa que se manifesta progressivamente por parte de autores privados que já não se contentam com escrever algumas lacónicas palavras em postais turísticos enviados dos seus destinos de viagem ou com uma *soirée* de apresentação dos álbuns de fotografias ou *slides* dos seus périplos a um número muito restrito de familiares e amigos. O ímpeto natural do ser humano para partilhar e divulgar experiências interculturais marcantes que anteriormente se limitava, modo geral, a um público recetor do seu *habitat* privado, restringindo-se o processo da publicação/publicitação de tais experiências apenas à figura institucional do escritor ou autor de livros de maior ou menor renome, encontra agora a sua forma de expressão pública em relatos de viagens digitais colocados, aos milhares, em linha no meio global Internet, quer sob a forma de *homepages* pessoais, quer em sítios digitais de índole comercial ou empresarial (maioritariamente, agências de viagens que recorrem a esses relatos eletrónicos de turistas comuns para promover os seus produtos). Este novo tipo do relato de viagem eletrónico constitui uma forma interessante não só de continuidade como de democratização do género, à qual, no entanto, os estudos literários e culturais ainda não deram o devido enfoque. Uma primeira abordagem, esporádica e ainda muito superficial, desta nova espécie de literatura de viagens produzida e publicada por inúmeros “escritores de viagens” sem qualquer renome como autores (mas também há *webmasters* de *sites* de viagens que são,

simultaneamente, escritores num sentido mais tradicional⁸), deixa a impressão genérica de que esta forma de *digital travel story telling*, mesmo que siga, em parte, as tradicionais convenções do relato de viagens como meio documental, o que é reforçado pelo intenso recurso à fotografia e ao vídeo caseiro, denota, ainda assim, algumas tendências inovadoras, mais que não seja, devido ao próprio facto de proferir um fortíssimo abalo quer ao privilégio do tradicional “poeta da viagem” quer às convenções que regem a indústria livreira e o respetivo mercado. Até que ponto se tratará apenas de narrativas epígonas em que os seus escritores/produtores/*bloggers* seguem, de modo mais ou menos refletido, os mecanismos e estratégias representacionais dos relatos de viagens “clássicos” ou se, pelo contrário, estes novos meios e formas da representação de experiências interculturais são capazes de criar técnicas narrativas originais que reflitam as transformações socioculturais e mediais que caracterizam os tempos contemporâneos, são questões que se mantêm, por enquanto, um desiderato que aqui gostaria de deixar para reflexão e discussão.

Migrações transmedias: da literatura, ao cinema e à banda desenhada

Finalizemos esta já longa meta-viagem com um peculiar exemplo que ilustra como a literatura de viagens vai, ao longo dos tempos, migrando de um meio e/ou artefacto para outro, assim assegurando a sua sobrevivência na atual memória cultural.

*A Viagem ao Brasil*⁹ de Hans Staden é um clássico da literatura de viagens que narrada as experiências autobiográficas dum alemão no

⁸ Vejam-se, a título de exemplo, os sítios dos jovens escritores de viagens portugueses João Leitão (<http://www.joaoleitao.com/viagens>) e Filipe Morato Gomes (<http://www.almadeviajante.com>).

⁹ Este é o título abreviado pelo qual se optou na primeira tradução para o português (do Brasil) datada de 1930. O título original em alemão é, em conformidade com as convenções da época, bem mais longo e complexo, tendo sido traduzido na referida versão portuguesa por: “Descrição verdadeira de um paiz de selvagens nús, ferozes e cannibaes, situado no novo mundo America, desconhecido na terra de Hessen, antes e depois do nascimento de Christo, até que, há dois anos, Hans Staden de Homberg, em Hessen, por sua própria

então “novo mundo”, nomeadamente os nove meses de captura que passou entre a tribo canibal dos Tupinambá. Publicado pela primeira em meados do longínquo século XIV, contou, desde então, com sucessivas traduções e edições.

Neste caso concreto, o trajeto migratório parte do tradicional livro de viagem datado de 1557, que é um relato em si mesmo vincadamente intermedial, na medida em que está repleto de desenhos que complementam a narrativa textual. Depois, passa para o cinema, contando com duas adaptações: uma de 1971, intitulada de *Como era gostoso o meu francês*, com direção do realizador brasileiro Nelson Pereira dos Santos, e outra, mais recente, dando origem ao filme *Hans Staden*, numa produção luso-brasileira de 1999 dirigida por Luiz Alberto Pereira. Em comparação com a primeira adaptação ao cinema – que, em rigor, se baseia numa mistura de dois relatos históricos mais ou menos contemporâneos sobre as experiências com a antropofagia no Brasil narradas por parte de dois europeus, o alemão Hans Staden e o francês Jean de Léry^[10] – na produção mais recente destaca-se a fidelidade ou, melhor, a proximidade da versão filmica ao texto original de Staden. Mas a história da migração deste relato de viagem com quase quinhentos anos de idade ainda não terminou aqui. Em 2005, o cartoonista brasileiro Jô Oliveira resgatou, mais uma vez, esse velhinho livro de viagens a um possível esquecimento, vertendo-o para um meio e género bem mais atrativo para as gerações mais jovens: a banda desenhada. Nesta história aos quadrinhos com o título *Hans Staden. Um Aventureiro no Novo Mundo* procedeu-se, como não poderia deixar de ser, a um *up grade* que resultou, entre outros aspetos, numa salutar funcionalização didática duma narrativa de viagens clássica em cujo formato original dificilmente algum jovem teria vontade de mergulhar.

A história da migração medial da *Viagem ao Brasil* de Hans Staden representa, assim, um exemplo paradigmático de como a narrativa de viagens vai, sistemática e continuamente, contrariando o duradouro

experiencia o conheceu e agora dá à luz pela segunda vez, diligentemente aumentada e melhorada.”

¹⁰ Experiências que Léry narrou no seu livro – inquestionavelmente mais conhecido do que o de Staden - *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique* (1578).

canto do cisne que, há pelo menos um século, vem cronicamente anunciando a morte da literatura de viagens.

Navigare necesse

Conforme tentei aqui mostrar, o segredo da durabilidade e vitalidade de toda e qualquer espécie de narrativa de viagem, quer se trate de uma representação verbal, transmedial ou audiovisual, parece residir no fenómeno da mobilidade que lhe é duplamente inerente, ou seja, tanto como móbil temático como ao nível das suas estratégias e formas de mediação por via das quais sempre se simularam e continuam a simular experiências autênticas. É esta flexibilidade extrema, a sua heterogeneidade e hibridez, enfim, a sua característica tansfronteiriçidade, que têm garantindo a sobrevivência da narrativa de viagem, independentemente dos quadros históricos, mentais e materiais em que se inscreve.

Ao contrário das profecias apocalípticas que vêm na hipermedia-tização da vida nos nossos tempos a “liquidação da viagem” (Virilio, 2000: 38s) e, por conseguinte, a morte da narrativa de viagem, podemos, em suma, constatar que não só nunca tanto se viajou como também nunca tanto se narrou as experiências de viagem como hoje. Essa “necro-grafia” ou “necro-lógica”^[11], que aliás se reflete de forma autor-referencial no próprio género da literatura de viagens, uma vez que “travel and its literary by-product, the travel book, have a habit of justifying their continuation by anticipating their own decline” (Holland/Huggan, 2000: 1), revela-se assim uma armadilha nostálgica. Se não quisermos cair nela teremos simplesmente de entender que a narrativa da viagem já não é um direito e/ou um tema exclusivo do “bom velho livro” e da “boa velha literatura”, nem tão pouco um privilégio da figura social e institucional do “verdadeiro escritor de viagens” da galáxia de Gutenberg. Narrar a viagem não se restringe à encenação textual/literária da mesma. As imagens, sejam elas gráficas ou fílmicas, analógicas ou digitais, também narram. O facto de coexistirem cada vez mais meios e formas de narrativas de viagem não significa, porém,

¹¹ Sobre a longevidade e persistência dessa “necro-lógica”, veja-se Matos (2006).

que a literatura de viagens tenha morrido ou esteja sequer ameaçada de morte. A história dos média ensina-nos que, na maior parte dos casos, o surgimento de um novo meio de representação não elimina os mais antigos mas os obriga a auto questionar-se e, por vezes, a ocupar novos lugares e outras funções nas nossas constelações sociais e culturais que são cada vez mais cunhadas pela multi- e transmedialidade. *Navigare necesse ... em e com todos os sentidos e meios.*

Referências

- ABDELOUAHAB, Farid (2004), *Ces merveilleux carnets de voyages*, Sélection du Reader's Digest.
- CATARINO, João (2010), *EN 2*, Porto, Livraria Fernando Machado.
- ETTE, Ottmar (2001), *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft.
- HOLLAND, Patrick/HUGGAN, Graham (2000), *Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, Michigan, University Press. [1ª ed. 1998].
- MANDEVILLE, Jean de (2007), *Viagens de Jean de Mandeville*, Tradução, introdução e notas de Susani Silveira Lemos França, Bauru, EDUSC.
- MATOS, Mário (2006), “Figurações da viagem e do viajante: do «maldito turista» ao «cosmopolita doméstico””, in Ana Gabriela Macedo/Maria Eduarda Keating (Org.), *Novos Cosmopolitismos. Identidades Híbridas*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos/Edições Húmus, pp. 131-147.
- MATOS, Mário (2011), “«Narra-Grafias» de viagem”, in Fernando Clara/Manuela Ribeiro Sanches/Mário Matos (org.), *Várias Viagens. Estudos oferecidos a Alfred Oritz*, V. N. Famalicão, Edições Húmus, pp. 263-288.
- MOUREAU, François (1998), “Le récit de voyage: du texte au livre”, in Maria Alzira Seixo/ Graça Abreu (Org.), *Les récits de voyages. Typologie, historicités*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 241-257.
- OLIVEIRA, João (2005), *Hans Staden. Um Aventureiro no Novo Mundo*, São Paulo, Conrad Editora do Brasil.
- PUCHNER, Willy (2008), *Illustriertes Fernweb. Vom Reisen und nach Hause kommen*, München, Frederking & Thaler. [1ª ed. 2006].
- OSBORNE, Peter D. (2000), *Travelling light. Photography, travel and visual culture*, Manchester, University Press.

- RAMOS, Manuel João (2009), *Traços de Viagem. Experiências remotas, locais invulgares*, Lisboa, Bertrand Editora.
- RAMOS, Manuel João (2010), *Histórias Etiopes*, Lisboa, Ed. Tinta-da-China. [1ª ed. 2000, Assírio & Alvim]
- SALAVISA, Eduardo (2008), *Diários de Viagem. Desenhos do quotidiano. 35 autores contemporâneos*, Lisboa, Quimera.
- STADEN, Hans (1930), *Viagem ao Brasil. Versão do texto de Marpurgo, de 1557, por Alberto Löfgren. Revista e anotada por Theodoro Sampaio*, Rio de Janeiro, Officina Industrial Graphica. [Online na Biblioteca Nacional Digital: <http://purl.pt/151>]
- THOMPSON, Carl (2011), *Travel writing*, London and New York, Routledge.
- VIRILIO, Paul (2000), *A Velocidade de Libertação*, Tradução de Edmundo Cordeiro, Lisboa, Relógio D'Água.

Filmes

- ANGELOPOLOUS, Theo (real.) (1994), *Le regard d'Ulysses*, Grécia.
- GATLIF, Tony (real.) (2004), *Exiles*, França.
- PEREIRA, Luís Alberto (real.) (1999), *Hans Staden*, Brasil e Portugal.
- SALES JR., Walter (real.) (2004), *The Motorcycle Diaries*, Peru, Chile, Argentina, E.U.A. e Brasil.
- SANTOS, Nelson Pereira (real.) (1971), *Como era gostoso o meu francês*, Brasil.
- WENDERS, Wim (real.) (1984), *Paris, Texas*, E.U.A., Alemanha, França.
- . (real.) (1991), *Bis ans Ende der Welt*, Alemanha, Austrália e França.
- . (real.) (1994), *Lisbon Story*, Alemanha.
- . (real.) (2008), *Palermo shooting*, Alemanha.

Internet

- <http://archive.org/details/voyagestravelsoo00mand>
- <http://diario-grafico.blogspot.com>
- http://www.biennale-carnetdevoyage.com/auteurs_carnettistes
- <http://www.diariografico.com>
- <http://www.pointmagazine.fr/Un-bref-historique-du-carnet-de.html>
- http://www.willypuchner.com/de/illustriertesfernweh/if_index.htm

VIAGENS QUASE ESQUECIDAS

Paulo Motta Oliveira

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Pmotta@usp.br

O artigo tem como principal objetivo analisar o papel da viagem em três romances de uma coleção importante, mas ainda pouco estudada: os romances em português publicados na França no século XIX.

HOBBSBAWM, ao tecer considerações sobre os desdobramentos da revolução industrial, afirma:

Nenhuma outra inovação (...) incendiou tanto a imaginação quanto a ferrovia, como testemunha o fato de ter sido o único produto da industrialização do século XIX totalmente absorvido pela imagística da poesia erudita e popular (...) Indubitavelmente, a razão é que nenhuma outra invenção revelava para o leigo de forma tão cabal o poder e a velocidade da nova era (Hobsbawm, 2000: 61)

O impacto das estradas de ferro foi grande mesmo em Portugal, apesar de elas terem demorado um pouco para aqui chegar. Como sabemos, em 1856 o país possuía apenas 36 Km dessas estradas, mas em 1864 já existiam cerca de 720 Km. Por esses dados podemos ver que foi a geração de Eça – que estava a estudar em Coimbra justamente nos anos sessenta – a primeira que, nesse extremo ocidental da Europa, viveu o impacto da construção de um meio de transporte rápido, ligando o país às principais capitais europeias. Mas não eram apenas as estradas de ferro que geravam maiores possibilidades de

deslocamento: também as estradas macadamizadas se multiplicavam, o transporte marítimo tornava-se mais seguro e rápido. O século XIX foi, com certeza, o século da facilitação das viagens. Só muito depois, com o advento das viagens aéreas, teríamos um outro salto qualitativo tão importante no encurtamento das distâncias.

Mas o século XIX não foi só o século das viagens. Também foi o século do romance. Relembremos aqui um trecho de *O primo Basílio*:

Tornou a espreguiçar-se. E (...) foi buscar ao aparador por detrás duma compota um livro um pouco enxovalhado (...).

Era a *Dama das Camélias*. Lia muitos romances, tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos 18 anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejava então viver num daqueles castelos escoceses, que tem sobre as ogivas os brasões da clã (...) Mas agora era o moderno que a cativava, Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades (...) e os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes. (Queiroz, s.d: 17-18)

O simulacro de Paris, cidade antevista e desejada através dos romances, talvez tenha sido um dos motivos que levou Luísa a *entusiasmarse* pelo falso parisiense Basílio de Brito. Mas o trecho acima aqui interessa por outro motivo. Escritor atento ao mundo que tentava representar, Eça faz que sua protagonista, uma burguesa de Lisboa, seja leitora de romances estrangeiros. Primeiro Scott, depois Dumas Filho. Em outro trecho do livro um outro escritor será acrescentado a essa galeria:

A Traviata lembrou a Luísa a Dama das camélias; falaram do romance; recordaram episódios...

— Que paixão que eu tive por Armando em rapariga! — disse Leopoldina.

— E eu foi por D'Artagnan — exclamou ingenuamente Luísa.

Riram muito.

— Começamos cedo — observou Leopoldina. (*Idem*, 169)

Começaram cedo, não só no exercício da paixão – como logo a seguir discutirão – mas também nessa específica paixão que é a da

leitura de romances, quase todos eles importados ou traduzidos. Luísa e Leopoldina vivem um período peculiar da história da leitura no ocidente. Pela primeira vez um grupo significativo de leitores, em várias regiões da Europa e da América, podiam ler os mesmos romances quase ao mesmo tempo. Estávamos, sem via de dúvida, nas primeiras manifestações de uma sociedade que é a nossa. Walter Scott, e ainda mais que ele, Alexandre Dumas e o aqui não citado Eugênio Sue, não foram apenas escritores ingleses ou franceses: foram escritores ocidentais, lidos no original ou em traduções quase em – permitam-me a expressão – tempo real. Os livros viajavam mais e mais rápido que as pessoas. Marlyse Mayer, no seu incontornável *Folhetim*, mostra a ansiedade com que o público carioca esperava a chegada do pacote que trazia os mais recentes números do *Journal de Débats* em que estavam sendo publicadas as aventuras do Príncipe Rodolfo de Gerolstein. *Os mistérios de Paris* foi, tudo o indica, o primeiro grande best-seller ocidental dessa nova era. Segundo Barry P. Chevasco, como afirma Schapochnik (2010), “difícilmente entre os anos 1842 e 1850, alguém na Inglaterra e nos Estados Unidos, independente da sua posição social, não teria ao menos ouvido falar de Eugène Sue, quando não tivesse lido alguma obra dele”. Como reflexo, gerou-se uma onda de *mistérios* que se espalharam por todo o mundo. Lembremos aqui que Lisboa teve dois desses: primeiro o de Alfredo Hogan, publicado em 1851, e logo em seguida o de Camilo Castelo Branco de 1854.

Ocorria um fenômeno interessante: a maior parte dos leitores lia não os romances de autores de seu país, mas as traduções vindas de Londres ou, o que era ainda mais frequente nos países ibéricos, de Paris. Os breves comentários que aqui fizemos parecem confirmar a hipótese – defendida por Franco Moretti – de que já existia, no final do século XVIII, um mercado literário europeu – do qual, acrescentamos, também fazia parte a América, mesmo que basicamente enquanto consumidora:

O final do século XVIII viu uma “primeira revolução industrial no setor do entretenimento”, escreve Peter Burke (...). Enquanto o consumo de ficção estava se tornando mais e mais *generalizado* (...), sua produção estava ficando mais e mais *centralizada*, tanto no interior de cada Estado-nação como no sistema mais amplo de Estados europeus (Moretti, 2003: 181)

E, dentro deste sistema mais amplo “duas cidades, Londres e Paris, dominam o continente inteiro por mais de um século, publicando metade (se não mais) de todos os romances europeus” (*Idem*, 197) Algo, ele acrescenta, que se parece um pouco com o domínio que hoje Hollywood possui no cinema mundial.

Uma breve reflexão sobre o mercado editorial português dos anos 40 a 60 do século XIX poderá nos ser útil. Luís Sobreira, no levantamento que fez sobre o período, mostra que o autor de maior sucesso então foi Camilo Castelo Branco, que teve vinte e nove edições de romances ou narrativas nesse período. Por outro lado o livro que mais edições teve, com cinco nesses 20 anos, foi o hoje totalmente esquecido *A virgem da Polónia* de José Joaquim Rodrigues Bastos, a que voltaremos. Um breve confronto destes dados com aqueles que podem ser deduzidos de *A tradução em Portugal* já mostra a preponderância total dos romances estrangeiros no país. Em relação ao total de edições, Alexandre Dumas teve, no mesmo período, mais de 170 e Eugênio Sue quase 60, apenas para citarmos dois dos autores mais traduzidos. Mesmo um escritor de pouca importância então na França, Émile Souvestre, teve mais edições que Camilo: 33. E muitos dos livros desses e de outros autores tiveram mais de 5 edições nesses 20 anos. Como notou Sobreira: “Em geral, os editores preferiam investir em traduções de obras com êxito já comprovado no estrangeiro, e que, portanto, lhes davam garantias de obtenção de lucros, a apostar nos autores nacionais, o que (...) implicava correr um risco financeiro maior.” (Sobreira, 2001: 2)

Podemos entender por que falando de um outro país secundário na produção de romances, Alberto Asor Rosa em seu “La storia del romanzo italiano? Naturalmente, una storia *anomala*” (Rosa, 2002), provocativamente considera que seria possível fazer uma história do romance na Itália sem citar nenhum romance italiano. A história da leitura de romances em Portugal, na Itália como no Brasil, principalmente na primeira metade do século XIX, é a história da leitura de romances estrangeiros.

Mas não eram apenas os livros escritos por franceses ou ingleses que compunham esse mercado de livros produzidos no exterior. Muitas vezes as obras de autores portugueses e brasileiros eram, de outra forma, estrangeiras: haviam sido impressas em Paris ou Londres. Não quero aqui me alongar sobre esse aspecto, mas gostaria apenas

de lembrar que as obras apontadas como os marcos do surgimento do romantismo no Brasil e em Portugal foram publicadas em Paris. No primeiro caso tanto a revista *Niterói* como o *Suspiros poéticos e saudades* de Gonçalves de Magalhães, ambos em 1836. Cerca de uma década antes também havia sido em Paris que Garrett havia publicado, em 1825, *Camões* e no ano seguinte *Dona Branca ou a conquista do Algarve*.

Assim, a supremacia das duas cidades não se manifestava apenas na produção e exportação de livros em inglês e francês. Como nota Diana Cooper-Richet particularmente em relação à capital francesa:

Se Paris é conhecida por ter sido a “Capital do século XIX” (...), uma cidade para a qual acorriam pessoas do mundo inteiro (...), ele também foi, ao longo de todo esse mesmo século XIX, um verdadeiro epicentro da edição e da circulação de impressos de inúmeras línguas estrangeiras.^[1]

Também em relação aos impressos em português, Paris terá um papel importante, servindo, tudo o que parece indicar, para suprir um mercado que não conseguia atender à sua própria demanda interna:

No início do século XIX, o mundo lusófono vive uma profunda mudança. Em Portugal, a guerra contra Napoleão I e depois, em 1807, a partida da Família Real de Bragança para a sua colônia do outro lado do Atlântico. No Brasil, a luta a favor e, em seguida, a independência em 1822, acompanhada por uma modernização política e o surgimento de elites cultas e progressistas, ávidas de leitura. No entanto, os mercados portugueses e brasileiros ainda estavam longe de cobrir suas necessidades de impressos. (...) Para todos esses leitores de origens diversas, Paris está, nas primeiras décadas do século XIX, na encruzilhada de todas as línguas e todas as culturas. Foi por essa razão que livros e periódicos em português serão ali publicados e vendidos. (Cooper-Richet, 2009: 541)

¹ “Si Paris est connue pour avoir été la “Capitale du XIXe siècle” (...), une ville vers laquelle accourent du monde entier (...), elle l’est moins, voire pas du tout, pour avoir été, au cours de ce même XIXe siècle, une véritable épicerie d’édition et de mise en circulation d’imprimés de tout sortes en langue étrangères” (Cooper-Richet, 2009: 121)

De fato, na primeira metade do século XIX, Portugal é, como sabemos, um país em crise. Não teve, assim, condições para o desenvolvimento de uma vida cultural mais regular, nem de um mercado livreiro que pudesse dar conta das necessidades do público, o que ainda era agravado pela precariedade dos meios de comunicação. José Augusto França tece os seguintes comentários sobre os meios de transporte entre as duas maiores cidades do país:

Para ir de Lisboa ao Porto era preciso tomar o barco a vapor que existia desde 1825, gastando dois dias na viagem, e só em 1859 a construção de uma estrada permitira a organização de um serviço de mala-posta. Os almocreves (...) e os barqueiros asseguravam os transportes por caminhos mal traçados ou ao longo dos rios. (França, 1993: 155)

É neste cenário ainda um pouco precário que Paris virá a ocupar um papel importante na edição de livros em português, como nota Artur Anselmo

40

.....
O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS

.....
Literatura, Cinema,
Banda Desenhada

Obras caracteristicamente românticas somente aparecem à venda em Portugal na década de 40 do século XIX; e ainda nesta época os catálogos de livreiros e editores estão repletos de literatura setecentista. (...) Os primeiros testemunhos da edição romântica em português surgem no estrangeiro (sobretudo em Paris e em Londres) e apenas nos anos 40 e 50 entram os editores nacionais na corrida: de Paris (1825 e 1826) são o *Camões* e a *Dona Branca* de Garrett (...). E vem a propósito notar que, desde os anos 30 até o fim do século, é verdadeiramente febril a produção de livros em língua portuguesa nos prelos franceses, satisfazendo encomendas de Pillet Ainé, da casa Aillaud, de Mme. E de Roger & Chernoviz, por exemplo (Anselmo, 1997: 157)

Apesar da importância de Paris para a história da edição em português na primeira metade do século XIX, os impressos lá publicados foram, até hoje, pouco estudados. Essa falta de estudos se estende, como notou Diana Cooper-Richet, autora de um dos raros artigos sobre a questão, a todas as *livrarias estrangeiras* – como são normalmente designadas as publicações em línguas estrangeiras feitas na França: “Esse território particular da história do livro e da impressão na França

continua, em grande parte, uma *terra incognita*, negligenciada pela maior parte dos especialistas.”^[2]

No que tange aos impressos em língua portuguesa, estes compõem um território praticamente inexplorado. Além do artigo já aqui citado de Cooper-Richet, há, pelo que pudemos pesquisar, apenas um livro que trata deste material: o *A edição de língua portuguesa em França (1800-1850)*, publicado por Vítor Ramos em 1972, ou seja há mais de 40 anos, composto por um ensaio crítico e pelo repertório das obras em português publicadas naquele país na primeira metade do século XIX.

Conheço este material há cerca de três anos, e comecei a trabalhar sistematicamente com ele há muito pouco tempo: no início de janeiro. No aspecto que me interessa – as narrativas ficcionais – ele é composto por cerca de 100 romances publicados a partir de 1806 e até 1870. Após esta data continuaram a ser publicados romances, mas não pretendo estudá-los. Quando fiquei sabendo deste evento, mesmo estando num estágio inicial de minha pesquisa, achei que poderia ter algum interesse pensar no papel que a viagem possui no interior de parte deste material.

Se assim pensei é porque concordo com Vítor Ramos, que em seu ensaio introdutório, afirma:

(...) verifica-se a presença, na Bibliografia que estamos comentando (...) de um tipo de romance, a que chamaremos de picaresco, à falta de melhor designação. Este fenómeno, digno de maior atenção, ainda não foi apontado. Com efeito, sobretudo nas duas últimas décadas do meio século, e mesmo nos primeiros anos da década 1850-60, assistimos não só à tradução de numerosos romances picarescos puros como ao nascimento de uma literatura popular, de fundo parcialmente picaresco, com personagens e ambientes integralmente portugueses, escrita originalmente na nossa língua. Ora este tipo de romance, assim enxertado em pleno romantismo, não corresponde ao gosto europeu da época: (Ramos, 1972: 30)

Ramos acrescenta que no período foram publicadas “em quantidades excessivas, se compararmos com o resto da Europa, traduções

² “Ce territoire très particulier de l’histoire du livre et de la presse en France est demeuré en grande partie, et jusqu’à une date récente, une *terra incognita* négligé par la plupart des spécialistes.” (Cooper-Richet, 2009:121)

dos picarescos (...) numa mistura significativa do picaresco autêntico do século do de Ouro espanhol e das obras de Lesage” (*Idem*, 30-31), produção que foi complementada pelos “imitadores e seguidores deste tipo de literatura”, categoria em que cita “*História de D. Afonso Braz, filho de Gil Braz de Santilhana*, assinada por José da Fonseca, que tem o cuidado de especificar que não se trata de tradução de *La vie de don Alphonse Blas de Lirias, fils de Gil Blas de Santillane*, já em si uma imitação” (*Idem*, 31)

Mais à frente o autor indicará, em nota, alguns títulos desses romances originais de fundo picaresco, que afirma que tratará em um estudo que ainda não conseguimos localizar:

Os principais títulos estudados são: *D. Raimundo Aguiar, ou os Frades Portugueses. História Original escrita por ele mesmo*, 1838; *Dom João da Falperra ou Aventuras jocosas desse célebre personagem, escritas por ele mesmo*, 1840; *Viagens e aventuras de Tristão da Cunha*, 1841; *História jocosa do celebrado Pae-Pae...*, 1848; *Dom Severino Magriço...*, 1851; *Os flibusteiros ou aventuras do capitão Caldeira*, 1851; *Viagens e aventuras dum jovem português*, 1853. (*Ibidem*)

Não pretendo aqui discutir em que medida esses romances podem ou não ser considerados como um desdobramento da literatura picaresca, mas, com certeza, possuem traços que os aproximam desse tipo de obras. Não tive tempo, ainda, de ler e analisar todo este material – privilegiei, para os breves comentários que pretendo aqui tecer, três romances: *Viagens e aventuras de Tristão da Cunha*, 1841; *Os flibusteiros ou aventuras do capitão Caldeira*, 1851 e *Viagens e aventuras dum jovem português*, 1853.

É interessante perceber que os três possuem uma estrutura muito parecida. Trata-se de romances de viagens e aventuras, como os próprios títulos o indicam, os dois primeiros narrados em primeira pessoa, que começam – ou parecem começar – em Portugal, e terminam ou aqui ou em um país estrangeiro. No primeiro deles, o narrado por Tristão da Cunha, seguimos as aventuras do protagonista que é capturado por bandidos, viaja para São Domingos e depois para a França, se transforma em escravo em Argel para, por fim, após um naufrágio, se fixar novamente em Portugal com sua esposa. Assim, se o romance

começa e termina em Portugal, os territórios percorridos no romance são regiões vinculadas à França.

Os flibusteiros ou aventuras do capitão Caldeira, apontado por Vitor Ramos como um romance original português, não me parece que o seja. No início desse romance há uma explícita referência a Portugal: “Meus pais oriundos do Algarve foram sentar vivenda nos arredores de Montreal no Canadá” (1851: 6). Depois dessa, porém, as referências a Portugal são poucas, sendo muito mais frequentes as que se referem à região do Caribe – tanto a sob domínio francês, como a sob o domínio espanhol. Mesmo que a última aventura narrada no livro se passe no Brasil, ele termina com o narrador indo morar em Nantes: “Eu embarquei em um navio que velejava para a França, onde tendo chegado felizmente, comprei uma boa quinta junto a Nantes, na qual deslizo alegre e sossegados anos.” (*Idem*, 206-207)

Os périplos são ainda mais amplos nas *Viagens e aventuras dum jovem português*. O único livro narrado em terceira pessoa, conta as aventuras de Fernando, filho de D. Pedro que “mesmo de família obscura conseguiu, à força de intrigas, ser valido do monarca” (1853: 5). O livro começa em Lisboa, Fernando e seu pai vão depois para a Espanha e o jovem protagonista, apaixonado por uma dama sueca, Cristina, segue o pai desta, Frederico, por três anos em aventuras que se passam na África, na Grécia, na Ásia, na América, e em alguns países europeus, para, por fim, o romance terminar na Suécia, onde Fernando se casa com Cristina e põe “daí em diante (...) todo o desvelo em aditar seu pai, seu benfeitor, sua esposa e sua filha” (*Idem*, 139)

Este breve sumário que aqui fiz das três obras mostra que as mesmas se constroem através da viagem. Curiosas viagens que escapam, em muito, ao roteiro habitual da literatura portuguesa do período ou pouco posterior a ele. Se pensarmos – mesmo sem muito rigor – nas obras dos dois mais importantes romancistas portugueses do XIX – Camilo e Eça – podemos ver que os dois arcos mais frequentes de deslocamento dos personagens é por um lado a Europa – principalmente Espanha, França e Itália – e por outro lado o Brasil, trajeto que, algumas vezes, passa também por ex-possessões espanholas. Os três livros a que me referi, se incluem a Europa, estão muito mais centrados nas colônias francesas e espanholas na América, ou em territórios africanos. Assim,

o mapa que constroem é bastante peculiar para romances aparentemente portugueses.

Não sei como resolver este problema, e creio que só quando tiver avançado em minha pesquisa, e conseguido precisar que se tratam ou não de obras originais, poderei ter algumas hipóteses minimamente consistentes. Mas o que considero curioso, observação com a qual encerro essa minha breve apresentação, é que um outro autor português, que publicou romances no mesmo período das edições destes livros, também produziu vários “livros de viagem”, por roteiros pouco habituais para o que hoje privilegiamos da literatura oitocentista. Refiro-me ao Conselheiro Bastos, como era então geralmente chamado, o autor de *A virgem da Polónia*. Bastos, além deste, lançou dois outros romances: *O médico do deserto* e *Os dois artistas, ou Albano e Virgínia*. Se não posso tratar deles com o mínimo cuidado, gostaria de notar que todos eles são romances em que as viagens são importantes, e nos quais Portugal não aparece. O enredo deles transcorre principalmente em Varsóvia, Paris e Roma, mas temos vários episódios que se passam em outros espaços, como o Egito, a Grécia e mesmo o Brasil. Ou seja, trata-se de romances que se o autor não fosse conhecido – como ocorre com os três publicados em França a que aqui me referi – poderiam ser facilmente considerados como traduções de obras escritas em outras línguas.

Gostaria de concluir considerando que as obras de Bastos e os romances aqui indicados parecem construir um conjunto de trajetos da literatura portuguesa oitocentista hoje quase esquecidos. Eles elaboram uma outra geografia, em que o binômio Paris/Brasil não é preponderante. Espero, no fim de minha pesquisa, poder chegar a uma conclusão um pouco mais consistente sobre este material tão instigante.

Referências

- ANSELMO, Artur (A) (1997), “Edição romântica”, in Helena Carvalhão Buescu (1997), *Dicionário do romantismo literário português*, Lisboa, Caminho, pp. 157-163.
- COOPER-RICHET, Diana (2009), “Paris, capital editorial do mundo lusófono na primeira metade do século XIX?”, *Vária História*, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, pp. 539-555 (jul/dez 2009).

— (2009), “Paris, carrefour des langues et de cultures: Édition, presse et librairie étrangères à Paris au XIXe siècle », *Histoire et civilisation du livre*, Paris, n.5, pp. 121-143.

Flibusteiros ou aventuras do capitão Caldeira (Os) (1851), Paris, Pommeret e Morreau.

FRANÇA, José-Augusto (1993), *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte.

HOBBSAWM, Eric J. (2000), *A Era das Revoluções (1789-1848)*, São Paulo, Paz e Terra.

MORETTI, Franco (2003), *Atlas do romance europeu 1800-1900*, São Paulo, Boitempo.

QUEIROZ, Eça de (s./d.), *O primo Bazílio*. Lisboa, Livros do Brasil.

RAMOS, Vitor (1972), *A edição de língua portuguesa em França (1800-1850)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

ROSA, Alberto Asor (2002), “La storia del “romanzo italiano”? Naturalmente, uma storia “anomala”, in Franco Moretti (org.) (2002), *Il romanzo – storia e geografia*, Torino, Einaudi, pp. 255-306.

SCHAPOCHNIK, Nelson (2010), “Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista”, *Varia História*, vol.26, n.44, Belo Horizontem (Jul./Dez. 2010). Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752010000200013&script=sci_arttext#tx12 Consultado em 10/07/2013

SOBREIRA, Luís (2001), “Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos *best-sellers* produzidos entre 1840 e 1860”, *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Évora.

Viagens e aventuras dum jovem português (1853), Paris, Pommeret e Morreau.

**PARA UMA CARTOGRAFIA DA
LITERATURA CONTEMPORÂNEA
EM PORTUGUÊS**

VERS UNE CARTOGRAPHIE DE LA
LITTÉRATURE CONTEMPORAINE
EN PORTUGAIS

TODOS OS LUGARES SÃO NO ESTRANGEIRO

Contributos para uma lei da metamorfose em Herberto Helder

João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva

UNIVERSIDADE CATÓLICA (BRAGA)

jamadeu@braga.ucp.pt

Os passos em volta de Herberto Helder, conjunto de breves narrativas balizadas por um início e um termo de uma viagem peculiar, caracterizam a visão do indefetível estrangeiro que, perante a fragmentação dos momentos, dos espaços e dos seres, deixa de se encontrar consigo ou com os outros. A narrativa humana, construída com instantes, dependente do imediato, da vacuidade das relações e da combinação de sombras que se cruzam, desenvolve o percurso do viajante, que jamais será a ponte entre culturas ou o seu reconhecimento, mas a representação crítica da inconsistência humana, na sociedade pós-moderna.

NESTE ESTUDO,^[1] procuraremos entender o modo como o estilo e a linguagem contribuem para uma expressão de desterritorialização do protagonista e um apaziguamento do estrangeiro, quase sempre do sexo masculino, enclausurado sobre si, uma peculiar forma de suportar a desordem e o caos da experiência humana. Atenderemos também ao modo como as experiências de vida das personagens contribuem para a construção de realidades humanas paralelas que jamais se tocam. Por fim, direcionaremos a atenção para a lei da metamorfose como solução possível para o ser humano entender a sociedade, as relações interpessoais e a realização artística.

Os passos em volta (1963), em 2009 já na 10^a edição, é um livro constituído por vinte e três histórias e poderia sugerir, numa primeira leitura desatenta, um roteiro por terras do norte da Europa. O desengano é, todavia, imediato se folhearmos o livro ou recorrermos ao seu índice. Persiste nestes passos uma coerência gerida entre a primeira narrativa “Estilo” e o último texto do livro “Trezentos e sessenta graus”, havendo

¹ Estudo desenvolvido no âmbito do PEst-OE/FIL/UI0683/2011, projeto estratégico do CEFH financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

de permeio textos que não se identificam com o sentido denotativo de viagem.

A leitura de *Os passos em volta* de Herberto Helder permite-nos refletir sobre a viagem, entendida, desde logo, no seu sentido plural e divergente. O livro constrói-se tendo por referência uma viagem por terras do norte da Europa, sendo o leitor conduzido pela voz de um peculiar narrador auto-diegético que, com uma visão disforme e muitas vezes cruel, se mantém como estrangeiro ilegal, sem documentação, disposto a enjeitar hábitos e culturas regionais, a renegar entendimentos e companhias permanentes, conhecimentos totalizadores, aberto, todavia, a experiências radicais.

Não nos encontramos diante de um livro com pretensões turísticas, informação breve e corrida, marcada pela superficialidade dos olhares, pelo *flash* distraído de fraca memória. Este livro, de difícil enquadramento em termos de género, focaliza uma parte significativa dos seus textos em temas que se aproximam da solidão e do desespero humano, da busca incessante de sentido, algumas vezes encontrado na proximidade do amor dos outros e pelos outros, mas essencialmente num amor digressivo (Helder, 2009a: 48),^[2] quase sempre em perda.

Os percursos propostos são determinados por uma carga simbólica elevada, característica, aliás, da obra poética de Herberto Helder. Estamos perante textos que combinam de forma produtiva a ironia e o símbolo, construindo uma trama discursiva de elevada complexidade semântica (121-124). Assim, podemos acompanhar o narrador empenhado em iniciar-nos nos sentidos da inocência ou do conhecimento (108-109), da aprendizagem de nada esperar (46), da compreensão da eternidade (47-48) ou da morte (139). O narrador-alquimista, a partir da lei da metamorfose (22), concentra-se na linguagem e no estilo como forma de evitar a loucura e a desagregação. A casa e o quarto transformam-se em espaços concentrados, modos de viajar por dentro (185), até porque viajar será sempre entrar numa rua circular de Antuérpia e recomeçar (85-86), sendo que essa poderá ser a forma de atingir a perfeição das coisas até porque “[d]izem que Goethe escreveu e reescreveu os seus poemas. Leonardo era mortalmente paciente diante das cores” (87).

² Citaremos *Os passos em volta* de Herberto Helder doravante com a referência à página entre parêntesis.

Contributos do estilo para a desterritorialização

Como se caracteriza a viagem em *Os passos em volta*? Os textos são organizados a partir do primeiro texto com o título “Estilo” (5-10). A posição deste texto e o seu conteúdo são determinantes para o entendimento de *Os passos em volta*. Nele, o narrador esclarece que se torna necessária a existência de um estilo pessoal para aguentar “a desordem estuporada da vida” (7). O estilo reduz a desordem da vida a dois ou três tópicos e transforma-os depois num único tópico. A criação do estilo ainda não está concluída. De seguida, o narrador pode optar por “esvaziar as palavras” (9): “Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo.” (9) Com o estilo, um misto de experiência de vida e linguagem, o narrador consegue lidar com a desordem, evitando a loucura. Este irónico esclarecimento talvez devesse preparar o leitor para a interpretação de sentidos dos textos seguintes. Levando ao extremo o ensinamento do narrador, estaria o leitor diante de viagens divergentes das palavras, em migração por novos ancoradouros de sentidos. Seria a iniciação da linguagem o contributo para a construção do conhecimento; a negação de uma consciência construída e indiferente às circunstâncias, uma relação discrepante, desviante de um eu que não se procura construir ou encontrar consigo, enquanto divaga pelo território que o circunda. Neste sentido, pode falar-se de despersonalização à semelhança do que se verifica na sua poesia e nós defendemos noutra momento (Silva, 2004: 488). Para o viajante, contínuo estrangeiro, o percurso é um dever que persiste, continuamente desviante e, contudo, claustrofóbico, porque não vislumbra Singapura (105-111). Aproveitando as palavras de Deleuze, afirmamos que

[e]stamos na idade dos objectos parciais, dos tijolos e dos restos. Já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como os pedaços de uma estátua antiga, esperam vir a ser completados e reunidos para comporem uma unidade que é, também, a unidade da origem. Já não acreditamos numa totalidade original nem sequer numa totalidade final. (...) Só acreditamos em totalidades *ao lado*. E se encontrarmos uma totalidade ao lado das partes, ela será um todo *dessas* partes, mas que as não totaliza, uma unidade *de*

todas essas partes, mas que as não unifica, e que se lhes junta como uma nova parte composta à parte. (Deleuze *et al.*, 1995: 45)

Não é possível reunir os fragmentos, a dispersão permanece por mais que se tente a unificação das pequenas narrativas: a verdade e a unidade foram destronadas. Restam-nos as “totalidades *ao lado*”, parco proveito do homem que jamais se encontrará. Deleuze, a propósito da obra *À procura do tempo perdido*, refere que Proust produziu as partes da obra como lados assimétricos, direções partidas, caixas fechadas, bocados de puzzle, não do mesmo mas de puzzles diferentes, violentamente inseridos uns nos outros (*Idem*, 45). Em Herberto Helder, o título do livro e a sua construção permitem esta aproximação à construção em puzzle; as contiguidades narrativas e as suas vozes são distâncias que se abismam e por entre elas faz-se o caminho ou dão-se os passos em volta, à custa de uma distância entre vozes e sentidos.

A viagem impõe-se pela divergência, pela desconstrução de um intuito, pelo percurso inverso (Silva, 2009). “*Assim se perde uma vida, ou serviu ela apenas para este ganho obscuro: a pureza adquirida na desordem, e depois a fusão dos dias múltiplos numa única noite originária.*” (185) Deste modo, talvez se deva afirmar o roteiro da viagem entre a procura e os desencontros do caminho, de forma a que “[t]odos os lugares [sejam] no estrangeiro” (28-29) e a viagem, como afirma Alzira Seixo, não passe de um movimento de “despesa e destruição, que é entretanto o único que manifesta a vida (essa viagem), com *passos em volta*” (1998: 19).

As narrativas que constituem o livro sobrevivem separadamente, sem nexos imediatos, apesar de correr, em veio profundo, uma procura do caminho e uma consciência dorida e persistente de desterritorialização (cf. Deleuze *et al.*, 1995) que justificam uma necessidade de reescrita da realidade, de depuração da palavra e definição de estilo e do próprio sentido da procura. Servem de três títulos de textos seguidos no livro: “Como se vai para Singapura”, “Teorema” e “Cães, marinheiros”. O primeiro situa o narrador numa cidadezinha da Holanda (105-111); o segundo coloca-nos perante Pedro que manda matar Coelho, acusado confesso de ter assassinado Inês de Castro para salvar o amor do rei, acontecimento histórico-trágico num espaço anacrónico (113-119); no terceiro texto o narrador descaracteriza cães e marinheiros, trocando as suas funções. O marinheiro, açaimado e preso por uma trela, é

levado para o interior e encarregado de vigiar a habitação de um casal de cães (121-124). As viagens feitas pelo narrador auto-diegético são representações negativas da procura, indiciam desde os primeiros passos a incapacidade ou a descrença, a impossibilidade do encontro, representações do devir, expectativa perante uma imaginada Singapura, espaço inoperante, mas o possível sonho moldado ao único termo de viagem. Mas, apesar de tudo, o devir impõe-se ao estrangeiro que se procura em espaços fechados e escuros, bares e cafés, que sobrevive em quartos de desvão de escadas sem condições ou em retretes que procura para pernoitar (143-147).

Realidades humanas paralelas

O narrador encontra os rostos e os corpos fechados, encurralados. Os olhares e as conversas trocadas nos espaços interiores fecham-se sobre si, sem saída, sem esperança. Ao estrangeiro, deslocado e pouco sensível a novos hábitos e costumes, corresponde o que o acompanham em solilóquios, reflexos de uma profunda solidão, desinteresse e frustração perante a vida. Sucedem-se diálogos breves e incoerentes, marcas de sobrevivência que se refletem nos olhares cruzados e nas relações humanas de descarte rápido. A esta ambiência negativa não será estranho o elevado número de vezes que é referido Deus com maiúscula ou minúscula (44 vezes ao longo do livro). Seria a entidade divina, caso existisse para o narrador, o termo da deriva na dolorosa viagem do homem.

Não é possível ao estrangeiro, em confronto com os holandeses e os belgas, um encontro consigo em espaço e ambiente adversos. Pelo contrário, a situação reforça a fluidez e o constante devir, um continuado estranhamento. O contacto com pessoas e espaços agrestes permitir-lhe-á, depois de criado o estilo pessoal, uma resiliência perante a realidade e a construção da comunicação possível. A viagem, no seu sentido existencial, contribuirá para uma outra compreensão do homem, para o reforço de um espaço de solidão e individualismo humano nas cidades anónimas por onde viaja. A imagem construída pelo estrangeiro não contribuirá, por isso, para uma humanização dos espaços, para uma sua reavaliação, recriação e conseqüente remitologização da *civitas*.

Os espaços públicos desgastados, as personagens estereotipadas podem remeter-nos para o infortúnio de seres desestruturados e amorfos. Com essa imagem, acorrem-nos as figuras de Francis Bacon por aproximação às personagens herbertianas. Em *Os passos em volta*, vemos rudimentos de personagens, esvaem-se, esquivas aos olhos do leitor, recordando os seres deformados, inconsistentes da obra de Francis Bacon. A pintura das forças invisíveis, como bem vê Deleuze em Bacon (Deleuze, 2011: 111-122), podem ser equivalentes aos fragmentos de seres em Herberto Helder, desperdícios, todavia, plenos de energia. Os horrores representados pelas cores e pelas formas na obra daquele pintor (*Idem*, 118) são substituídos em Helder pelos traços vagos, pelos discursos perdidos, pela incoerência dos diálogos e das personagens, pela angústia em que vivem.³ As vivências dolorosas das personagens herbertianas mantêm, também aqui, alguma semelhança com a obra de Francis Bacon. Num e noutro artista, entre as personagens ou as figuras e o leitor ou os cidadãos diurnos, existe uma cortina que dificulta o contacto e distancia os dois mundos, em Bacon a morte (cf. Inocência X (*Idem*, 118)) da vida, em Helder a noite do dia, já que para o poeta a noite é um espaço fechado que atormenta o narrador e as personagens que se cruzam com ele: “[t]ambém ouço todas as noites os gritos que partem de algures na prisão” (40) ou “[d]e noite tudo aquilo vibra e uiva.” (136)

Na construção da narrativa, na criação das personagens, na formação de um estilo, no modo de dizer, sempre a iniciar o caminho, a par da obra de Francis Bacon ocorre-nos também Clarice Lispector que convocamos para esta aproximação à obra de Herberto Helder, a partir do seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944. Neste livro, a construção da personagem no exemplo de Joana é paradigmática.

– Joana... Joana... – chamava-se ela docemente. E seu corpo mal respondia devagar, baixinho: Joana.

Os dias foram correndo e ela desejava achar-se mais.

³ Num registo distinto, pode ler-se o livro de poesia *Húmus* (Helder, 2009b: 223-239), sobre o qual desenvolvemos um estudo (Silva, 1998) que comunga em muito desta perspetiva.

(...) Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutra plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano. Apenas diversas as notas fundamentais. Ou apenas diversas as suplementares e as básicas eternamente iguais?

Era sempre inútil ter sido feliz ou infeliz. E mesmo ter amado. Nenhuma felicidade ou infelicidade tinha sido tão forte que tivesse transformado os elementos de sua matéria, dando-lhe um caminho único, como deve ser o verdadeiro caminho. Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado. Por que tão independentes, por que não se fundem num só bloco, servindo-me de lastro? É que eram demasiado integrais. Momentos tão intensos, vermelhos, condensados neles mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir. Traziam um conhecimento que não servia como experiência - um conhecimento directo, mais como sensação do que percepção. A verdade então descoberta era tão verdade que não podia subsistir senão no seu recipiente, no próprio facto que a provocara. Tão verdadeira, tão fatal, que vive apenas em função de sua matriz. Uma vez terminado o momento de vida, a verdade correspondente também se esgota. (Lispector, sd: 108-109)

A percepção de um percurso que perdure para lá do instante, a relação entre as várias experiências de vida e os diversos momentos dissipam-se no tempo e o ser humano esgota-se em cada experiência. A personagem Joana é fruto de breves explosões inconsequentes e o caminho fá-lo sem rumo. Neste contexto, a noção de tempo e de espaço diluem-se, atomizam-se as experiências e os seres humanos perdem-se como ilhas numa falta de percepção de espaço e numa desvinculação ao tempo. As limitações do acontecimento e o seu imediato esgotamento permitem igualmente que a validade da verdade se reduza ao instante e os discursos e pontos de vista das personagens apresentem uma amplitude mínima, sem memória, desenraizados como sucede com as personagens de Herberto Helder.

Se Joana, na obra de Clarice Lispector, se perde nos acontecimentos e não consegue achar neles elos possíveis que lhe indiquem um rumo,

onde acaba por se encontrar em devir constante, numa deriva incapaz de entender a linearidade do tempo e a sequência dos acontecimentos, restam *Os passos em volta* de algo, passos que, todavia, nunca se cruzam ou intersejam como pretendia Fernando Pessoa em “Chuva oblíqua” ou Italo Calvino na prolongada viagem da personagem Qfwfq entre galáxias, no seu livro *Cosmicómicas*. Os viajantes têm sempre percursos paralelos, mesmo que voltem a passar pelo local onde deixaram um sinal. Assim também Qfwfq, depois de cair no vácuo, por mais que pretendesse aproximar-se de Úrsula H’x não conseguiria, já que como afirma na

minha queda seguia uma recta absolutamente paralela à que seguia ela, parecia-me despropositado manifestar um desejo irrealizável. É evidente que, se quisermos ser optimistas, restava sempre a possibilidade de, continuando as nossas duas paralelas até ao infinito, chegar o momento em que se tocariam. (Calvino, 1993: 143)

O devir constante e a perda de referências são questões fundamentais para o ser humano atual. A impossibilidade de se encontrar reforça a sua solidão estrutural e radical, mesmo que o caminho se faça inúmeras vezes em círculo fechado como sucede com a personagem de Italo Calvino (*Idem*, 43-53), quando viaja pelo espaço. A viagem da personagem palíndromo Qfwfq é pela história do mundo, enquanto testemunha ocular de toda a história do universo. Todavia, a sua viagem é sempre o começo como sucede com a personagem de Clarice Lispector, com a viagem não é possível alcançar o conhecimento, porque não consegue distinguir o que é novo e o que é o mesmo.

A lei da metamorfose

Ao crónico estrangeiro concede-se a prerrogativa de perda de lugares e pessoas e a mutação de perspetivas sobre o que lhe é sempre alheio. Os laços tornam-se instáveis, aumentam os silêncios, raros são os pontos de contacto. Porque a viagem implica a permanente alteração dos intervenientes, a modificação de espaços e a perceção de diferentes culturas, o viajante necessita de compreender e aceitar a transmutação das coisas.

A viagem exige a apreensão da mudança sugerida pela alteração das cores ou dos rostos que diariamente enfrentam o estrangeiro. Atento à diferença, atento ou indiferente aos cambiantes e às linhas, apercebe-se de que afinal nada permanece e de que os sentidos só apreendem as circunstâncias à deriva, vivências que de algum modo se podem ver representadas simbolicamente no texto “Teoria das cores”:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor - sendo o vermelho o nexa entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (21-22)

O narrador,^[4] o estrangeiro e o artista enfrentam inicialmente o mesmo problema: o primeiro não sabe como lidar com a confusão e a desordem da vida, o segundo não está preparado para compreender a diferença, a dispersão e o devir, o terceiro não entende a alteração das cores. O primeiro encontrou o estilo, o segundo a distância e o terceiro a lei da metamorfose. Assim, o estilo é a salvação do narrador, o estatuto de estrangeiro é a salvação do homem, a pintura é a redenção

⁴ Nem sempre se pode distinguir o estatuto de narrador da qualidade de estrangeiro. Em diversos textos, a mesma entidade ficcional exerce as duas funções.

do pintor e a lei da metamorfose é a intellegibilização da vida e da arte, sendo esta a forma de lutar contra a confusão e o caos.

Porque “[t]odos os lugares são no estrangeiro”, torna-se possível a sobrevivência do homem e a manutenção da sua sanidade mental à semelhança do que sucede com a salvação encontrada no estilo que é “um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação” (7). O viajante também adota para si a lei da metamorfose que abrange, assim, o sujeito (estrangeiro) e o objeto (lugares).

O estrangeiro vê e vê-se em mudança contínua, ser esquivo rejeita o encontro a favor do artifício, cede ao simulacro que se situa, todavia, num nível elevado de exigência (Baudrillard, 1996: 96). O estrangeiro dá *Os passos em volta*, distancia-se e vê-se distanciado do que o circunda e constrói pequenas e fragmentadas narrativas da realidade através do seu olhar. Afirmaremos como Baudrillard que “[a]qui, estamos [perante] simulacros de terceira ordem. Já não há contrafacção do original como na primeira ordem, mas também não há série pura como na segunda: há modelos donde promanam todas as formas segundo modulações de diferenças.” (*Idem*, 97) O estrangeiro é o pintor do quotidiano na pós-modernidade, para se proteger e proteger a realidade mobiliza a distância e transforma-a em protagonista, pintando o espaço que medeia entre si e o objeto de outra cor.

Assumindo-as como criações irónicas da pós-modernidade, o estrangeiro, o narrador e o pintor encontram-se para lá da era da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1992: 71-113). Não pretendem mimetizar a realidade até porque, se “os métodos mecânicos de reprodução constituem uma técnica de redução, que ajuda as pessoas a atingir o grau de domínio sobre a obra” (*Idem*, 131), no texto herbertiano aquelas três entidades entranham-se por meandros mais complexos do que a realidade captável pelos sentidos. A partir da eliminação do produtor, “Deus não é chamado para aqui” (119), e da redução/variação do valor inicial do produto, optam por criar o simulacro, determinado pela lei da metamorfose e por uma nova “espécie de fidelidade” (22) que tem por fundamento novos códigos referenciados no “Estilo” (5-10) e por justificação a consciência da vacuidade e da permanente alteração da realidade.

A fidelidade do pintor transporta para a reprodução artística um acréscimo de sentido. A fidelidade do estrangeiro traz uma aguda e dolorosa percepção de solidão humana. O estilo que permite a expressão dessa fidelidade pertence ao narrador e este, apostando nela, constrói uma visão crítica das relações sociais e humanas, uma teoria das cores.

Não resiste este estudo a *Servidões* de Herberto Helder, livro que acaba de ser colocado nas bancas e reforça a dissensão estudada entre a realidade fragmentária e a sua (re)criação, interessada em distanciar-se da primeira de forma sutil, diríamos, irónica: “Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara vida sutil, unida e invisível que o fogo celular das imagens devorava. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical.” (Helder, 2013: 18)

Na obra de Herberto Helder, o simulacro, ao contrário do que sucede com o hiper-realismo, não se situa acima da representação, toda inteira na simulação (Lyotard, 1973: 9-12). Bem pelo contrário, a lei da metamorfose contribui para a fuga aos sentidos massificados e para a negação dos olhares consensuais. Por isso, os passos, apesar de muitas vezes desolados, são em volta, enquanto pretendem regressar, mais do que ao quotidiano, à fidelidade para com a origem dos sentidos primeiros da arte, consubstanciados nas palavras e nas cores.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean (1996), *A troca simbólica e a morte*, vol 1, Lisboa, Edições 70.
- BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água.
- CALVINO, Italo (1993), *Cosmicómicas*, Lisboa, Editorial Teorema.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix (1995), *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles (2011), *Francis Bacon: lógica da sensação*, Lisboa, Orfeu Negro.
- (2009a), *Os passos em volta*, 10^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009b), *Ofício cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2013), *Servidões*, Assírio & Alvim.
- LISPECTOR, Clarice (sd), *Perto do coração selvagem*, Lisboa, Livros do Brasil.

- LYOTARD, Jean-François (1973), “Esquisse d’une économie de l’hyperréalisme”, *L’Art vivant*, 36, fevereiro, pp. 9-12.
- SEIXO, Maria Alzira (1998), *Poéticas da viagem na literatura*, Lisboa, Edições Cosmos.
- SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da (1998), “Entre o *Húmus* de Raul Brandão e o *Húmus* de Herberto Helder”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol.2, Fasc. 1-2, Braga, Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia de Braga, pp. 287-315.
- SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da (2004), *A poesia de Herberto Helder - Do contexto ao texto: uma palavra sagrada na noite do mundo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- SILVA, Marco (2009), *Os Passos em Volta de Herberto Helder. Uma viagem pelo inverso da realidade*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia.

LEITURAS DA VIAGEM EM *BASTARDIA* DE HÉLIA CORREIA

Ana Isabel Moniz
UNIVERSIDADE DA MADEIRA
anamoniz@uma.pt

No contexto de uma reflexão alargada sobre a temática da viagem, o nosso objectivo será o de fornecer uma leitura crítica das diversas modalidades da deslocação empreendida pelo protagonista de *Bastardia*, de Hélia Correia: a geográfica, a do sujeito, a da memória, a da intertextualidade e a da escrita, num cruzamento de percursos e de tempos sobre os quais se constrói o texto, abrindo a nossa reflexão a uma visão comparatista. Tratar-se-á, igualmente, de analisar o impacto da possibilidade da viagem numa sociedade que vivia das suas credices, entre o realismo e o maravilhoso, e num povo fechado à evolução e ao desenvolvimento.

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessa as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa.

(Mia Couto)

61

LEITURAS DA VIAGEM EM
BASTARDIA
DE HÉLIA CORREIA

Ana Isabel Moniz

DA POESIA AOS CONTOS, novelas, romances, sem esquecer o gosto pelo teatro, a obra de Hélia Correia, galardeada já com vários prémios^[1] que nos poderão ajudar a compreendê-la no panorama da ficção portuguesa em que se integra, é sustentada por um fazer que jamais se desliga dos modos de representação da viagem, aliada a uma tendência para surpreender o sobrenatural no quotidiano provinciano e burguês.

Entre a palavra oral, a palavra poética e a tradição do conto popular, *Bastardia*^[2], que constitui o objecto da nossa atenção, conta uma história que se move entre o realismo e o maravilhoso, o bem e o mal, a religião e a superstição, à volta de um povo aldeão, bruxas, sereias e o mar,

¹ Até à data, a obra de Hélia Correia foi galardeada com o Prémio Ficção PEN Club (2001), Prémio D. Dinis (2002), Prémio Máxima Literatura (2006), Prémio Fundação Inês de Castro (2010) e Prémio Casino da Póvoa (atribuído no âmbito da 14^a edição do festival literário Correntes d'Escritas) (2013).

dando a ver a dimensão social das relações humanas onde se cruza, por vezes, o irracional. Neste sentido, o nosso propósito será o de fornecer uma leitura crítica das diversas modalidades da viagem empreendida pelo protagonista, “biblicamente chamado Moisés” (Mexia, 2005): a geográfica, a do sujeito, a da memória, a da intertextualidade e a da escrita, num encadeamento de percursos e de tempos sobre os quais se constrói o texto, abrindo a nossa reflexão a uma visão comparatista.

Considerada por Maria Graciette Besse como “símbolo de uma recusa de si e de uma insatisfação permanente” (Besse, 1982: 75-76), a viagem semantiza-se na criação de um lugar alternativo ao da origem, desdobrando a viagem geográfica numa outra, a de uma travessia através da qual se opera a transformação do sujeito, com o objectivo de viver novas experiências para assim encontrar o lugar do eu, e sobre ele reflectir.

Assim, a viagem tecida pela ficção pressupõe uma outra, introspectiva, uma busca do seu próprio eu, do outro e do conhecimento, uma viagem que se abre a outras a partir das quais as entidades ficcionais dão a ver ao leitor as suas experiências, num gesto de partilha que se prolonga através de outra viagem, a da leitura. Nesse percurso, seguir o trajecto de uma descoberta do conhecimento, que Hélia Correia propõe aos seus heróis, levará aqui o leitor a partilhar os caminhos imprecisos do imaginário que opera a nível das estruturas profundas do texto, recusando-se a revelar-se abertamente.

É essa permanente busca de um lugar outro que se observa ao longo desta narrativa com contornos míticos e irrealis, onde se descreve a vida de Moisés Duarte, “o primogénito, e único filho homem [...] excessivamente mimado pela mãe” (Correia, 2005: 13), nascido numa aldeia do interior, isolada e povoada com gente rude e triste, que vivia das suas “crendices e sexualidade sufocada” (Mexia, 2005), um povo que nunca saía da sua terra e cujo “trajecto mais longo da sua vida era o que unia, todos os domingos, a casa onde morava e a capela” (Correia, 2005: 11)³.

³ “Embora os escritores e mesmo algumas das suas personagens viajassem, dando-nos hoje, assim, uma impressão de que os caminhos e os transportes funcionavam, na segunda metade de Oitocentos a maior parte das pessoas portuguesas não punha o pé fora do sítio onde nascera. O trajecto mais longo da sua vida era o que unia, todos os domingos, a casa onde morava e a capela. [...] O povoado nutria-se a si mesmo e muitas vezes a endogamia resultava em penosos exemplares” (Correia, 2005: 11-12).

Assim problematizada, a viagem que o protagonista de *Bastardia* encetará na sua partida para Leiria, depois de descobrir que nasceu de um misterioso encontro sexual entre a mãe e o mar, desliza para uma outra modalidade, com a dimensão da errância, num percurso cada vez mais solitário, ao encontro do seu mítico progenitor, que se apresenta a partir do terceiro capítulo, aquele em que lhe é feita a primeira referência. A partir de então, a sua história dividir-se-á por dois núcleos espaciais. Cerca de cinco capítulos centram a sua acção na província onde convive com esse povo fechado à evolução e ao desenvolvimento; no capítulo oito, parte para Leiria, para a estalagem do tio Cruz, um percurso relatado igualmente em cinco capítulos. No capítulo treze, Moisés irá em busca daquele que julga ser seu pai, o mar, um encontro desejado durante toda a sua vida e descrito em apenas dois capítulos, o mesmo número que antecede o início da narração da sua história, abrindo-se, assim, à consideração de uma estrutura circular.

Inserida no Pós-modernismo, *Bastardia* revela essas linhas que a ligam a um realismo mágico onde não deixam de estar presentes factos da realidade rural aliados a elementos fantásticos que misturam crenças populares, o maravilhoso e o mito. A sua irrupção na narrativa, sobretudo através do mar, dar-se-á através do segredo que a mãe de Moisés sempre temera e guardara sobre a paternidade de seu filho: a concepção ocorrera através da intervenção da bruxa do Pilar, intermediária entre dois mundos, o real e o sobrenatural: “Tu és filho do mar. Tens de saber. [...] Não tive a culpa toda. Só um pouco. Deus não me quis dar filhos. Fui pedi-los a outro lado. À bruxa do Pilar. Uma vez veio buscar-me. Era de noite. Ia um luar que nem o de hoje” (*Idem*, 26).

A lua, essoutro elemento da natureza presente no acto da concepção bem como no da revelação do segredo, assume-se como testemunha “do pacto com o mar” (*Idem*, 67) que atara a mãe de Moisés à bruxa, e elemento indiciador do desejo de viagem de procura das origens do protagonista:

A mulher arranhara na janela e ela ouvira. Tinha as noites leves. Então, foi atrás dela sem barulho. [...] A estéril nunca andara pelos campos a hora semelhante. Ia rezando. A bruxa não parecia aperceber-se. Seguia à sua frente, sem idade, ela que entrara na velhice e coxeava. [...] A estéril queria voltar para trás mas estava atada à bruxa pelo pedido que lhe havia feito. Era puxada para baixo, para o rio, pelo fio invisível do pedido. ‘Sentia os

punhos amarrados', contou ela. [...] seguia a bruxa, as suas saias. E, na ponte de pedra, ela parou. [...] Era tão bela como a virgem santa. Riu-se e atirou-me pela ponte abaixo. [...] 'O mar. O mar é que te vai cobrir!', anunciava a bruxa sobre a ponte. [...] E a estéril, caída sobre o leito, sentindo o toque das areias mornas, viu avançar o azul. 'Tão lindo, filho! Mais lindo do que tudo, do que o céu'.

- Uma colcha de seda - disse. - Um manto. Com tudo dentro, estrelas e montanhas. Passou por mim, tapou-me e recuou. Nessa altura, cantavam dentro dele. (*Idem*, 28-29).

Embora no primeiro capítulo o narrador sublinhe a presença das sereias em detrimento da do mar, no final da novela, o mar, também ele espaço da viagem, agirá como “catalisador dos acontecimentos” (Fernandes, 2007: 267) da existência do protagonista e do texto: “O mar entrou na mente de Moisés, onde Deus não lhe dera licença para entrar. Abriu caminho brutalmente [...]. Instalou-se e cresceu como um tumor. E realmente perturbava-lhe a visão, fazendo uma pressão maligna no seu cérebro. [...] Ver o mar, minha mãe. Só penso é nisso” (Correia, 2005: 21 e 26).

A verbalização do desejo de ver e de conhecer o mar, que se instalara “como um tumor na sua mente”, irá criar as condições necessárias para a ocorrência da viagem geográfica latente no plano imaginário da experiência interior de Moisés. A deslocação no espaço como resposta a uma persistente nostalgia de um mundo desconhecido ou apenas vislumbrado, que apela à aventura de partir, desdobrar-se-á, assim, numa viagem iniciática que levará o protagonista ao seu novo estatuto e ao conhecimento desencadeado pela revelação do segredo guardado pela mãe: “Tu és filho do mar. [...] Dele é que és filho” (*Idem*, 26). Trata-se de uma descoberta que doravante lhe irá permitir desvendar novos caminhos ao mesmo tempo que se assiste à passagem da infância à idade adulta e se cumpre o destino. A mãe sabe que o perdera: “pensou que o parira de novo, e o afastava, desta vez para sempre, da barriga, dando-lhe impulso para muito longe. Aquele quase homem, ao formar-se, desfizera a criança que era sua. Já pertencia aos machos” (*Idem*, 30).

Gaston Bachelard, que estudou de muito perto o dinamismo metafórico da água, refere que “l'eau est un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve

qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesser la substance de l'être" (Bachelard, 1991: 8).

Esse apelo constante do mar, que se acentua à medida que a acção progride, guiará o bastardo gerado numa noite de luar, com a ingerência do sobrenatural, para o inevitável desfecho do seu percurso na busca das suas origens. Nunca vira o mar; dele apenas sabia aquilo que lhe contavam e o que imaginava nos sonhos e na escuridão da noite, "esse azul que nunca terminava, mais intenso do que o azul do céu" (Correia, 2005: 19). A paisagem que desde sempre conhecera era a dos montes e vales verdes, e o curso de água, o rio que atravessa as serras. Apenas ouvira falar do mar aquando da morte da avó e da vinda, para o funeral, dos tios e do primo "que estudava para doutor de leis, longe, em Coimbra" (*Idem*, 16). Desde então, não mais deixaria de sentir a atracção, o desejo e a inquietação mental que iriam desencadear a sua viagem, na qual perderia a sanidade mental e se cumpriria o seu destino:

Ele olhava para as águas da corrente, sem grandeza e sem cor. Em Março, havia flores por todo o lado e era difícil pôr o mar por cima. [...] A primavera também tinha efeitos no corpo masculino de Moisés. Deitava-se e o sexo intumescia-lhe. Ele julgava-se vítima de uma outra ocupação, de algo que, como o mar, vinha de fora, e lhe tomava a alma, num abuso. Ao mesmo tempo, as pálidas sereias do Inverno vinham chegar-se a ele entre os lençóis. Haviam-se tornado robustas. E Moisés que nunca vira um corpo de mulher, sentia uma pele húmida e prateada que o afagava no seu sonho erótico. Longe de o consolar, as noites davam-lhe uma necessidade de partir (*Idem*, 22).

Deslumbrado com a ideia da existência de um ser mítico, com "uma natureza de amarrada, essa mulher sem pernas, a mulher que não pode despir-se. A sem nudez" (*Idem*, 8), o protagonista viverá, então, obcecado com o mar e com as sereias, uma obsessão que o move nessa "necessidade de partir" (*Idem*, 22) em busca do conhecimento e da sua identidade. No "centro da viagem, descobrimos apenas e somente o eu", afirma Michel Onfray na sua *Teoria da Viagem* (*Idem*, 139), traçando de si o rosto de uma viagem interior ao encontro com o "eu" inerente qualquer viagem geográfica.

Essa busca de sentido implicada no trajecto das personagens permite reenviar-nos para a modalidade de viagem dos tempos modernos a que se refere Adrien Pasquali em *Le Tour des horizons* (Pasquali, 1994: 91), segundo a qual, o objectivo principal do viajante, mais motivado pelo conhecimento de si próprio, se sobrepõe ao reconhecimento do mundo exterior. Com efeito, para o homem do século XIX, a sua própria descoberta apresenta-se como uma substituição dessora descoberta e conquista do espaço. Hélia Correia, que não será de todo alheia a essa abertura na viagem dos heróis que ela encena, tende a privilegiar, sobretudo, momentos da existência em detrimento da percepção e descrição de itinerários. Segui-los, ao longo desse percurso, significará acompanhar a sua transformação, um processo que a própria viagem parece já implicar, se atentarmos na sua definição, nomeadamente a que Maria Alzira Seixo propõe, considerando como um traço dominante dessa tónica, a transformação do sujeito relacionada com a aprendizagem no tempo e no espaço que lhe “possibilit(a) [...] viver uma aventura, que constituirá a sua aprendizagem [...] como condição da sua transformação” (Seixo, 1991: 833). Conhecer e dar a ver a diferença de um mundo novo já não será o objectivo fundamental, mas sim, para Hélia Correia, a descoberta e a apreensão do mundo interiorizado que se procura revelar: “Imaginava [Moisés] o dia do encontro com aquele grande azul que se estendia, semelhante a um prado que florisse. [...] Não conhecia histórias de bastardos, mas algo lhe dizia que um destino secreto e alto o aguardava junto ao mar” (Correia, 2005: 62 e 63).

Nos dois capítulos iniciais, ao reflectir sobre literatura, cultura e diferentes tipos de sereias, “a bela mulher-peixe, a da garganta cheia de prata e de melancolia, que leva à perdição os marinheiros, não por maldade, mas por condição” (*Idem*, 8), ou as de “grandes penas cinzentas que recobriam os seus corpos de aves de rapina [...] [e cujos] rostos de mulher não eram belos. Nem jovens” (*Idem*, 9), Hélia Correia prepara o leitor sobre a pertinência das sereias e do mar para o desencadear da história do protagonista numa inequívoca aproximação ao Antigo Testamento. Um nascimento desde sempre ansiado mas que anuncia à partida indícios da singularidade de Moisés: “[A mãe] sofrera de infertilidade nos seus primeiros anos de casada e encarava o rapaz como um milagre, ainda que depois tivesse dado à luz quatro meninas, das quais três sobreviveram. [...] No entanto, a mulher olhava o filho

e voltava a olhar, como temendo que a força que o trouxera o retirasse e que houvesse um vazio no seu lugar” (*Idem*, 13).

O azul intenso do oceano, descrito pelo tio de Moisés como “um cetim como o manto de Maria, cobrindo campos e aldeias. E ondulando como esse mesmo manto em procissão” (*Idem*, 19), não deixará de entretecer essa ligação entre a religião e o mar que a mãe testemunhara aquando da concepção do filho bastardo, permitindo mostrar a interligação da viagem geográfica com a do texto, num persistente apelo à viagem intertextual ao convocar outros textos e outras histórias mitificadas do universo cultural, fazendo oscilar o discurso entre a realidade e o sonho, entre o real e o imaginário.

Na entrevista concedida a Ana Raquel Fernandes, a autora realça uma herança de leituras e de experiências que se impõem à sua produção, quando se refere à forma como escrita e leitura se entrelaçaram desde cedo na sua vida, num processo natural, “simultâneo e simbiótico” (Fernandes, 2007: 261), e que parece ser perceptível, por exemplo, em *Bastardia*, através da emergência de semelhanças com o realismo oitocentista e *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós⁴. O dialogismo cultural com outros autores, no qual não deixa de marcar presença assídua a evocação de obras e de mitos que a escrita convoca, e aos quais Hélia Correia empresta a sua voz, são, pois, recorrentes na representação da realidade através da ficção. A recriação do mundo decorrente desse imaginário plural permite, assim, mostrar essa outra modalidade da viagem, a intertextual, no confronto com incessantes vozes de outros textos que ecoam na quase

⁴ A intertextualidade poderá ser lida na crítica social que a autora faz da época, não sem deixar de evocar as crenças e sexualidade proibidas. Em algumas personagens poderão também ser vistas semelhanças com personagens retratadas por Eça de Queirós: o tio Cruz, em *Bastardia*, tende a recuperar características psicológicas do Cónego Cruz: “O Cruz, que fora um homem toda a vida dado ao trabalho, fez-se preguiçoso. Um mês depois de Moisés ter chegado, abandonou-o. Passou-se para as lojas, para as arcadas, vestido no seu fato domingueiro. Os burgueses abriam-lhe as conversas e, no regresso a casa, ao fim da tarde, sorria. Perguntavam-lhe pelo filho e induziram-no no vício do tabaco. Ele lavava-se muito, no receio de cheirar a cavalos. Nunca soube que a amabilidade daqueles homens provinha do aluguer da carruagem com cortinas de couro nas janelas. Chantageava-os, sem se aperceber. Os maridos e os noivos acolhiam-no com braços que teriam preferido estrangulá-lo. [...] Fazia um ano que o padre seduzira e engravidara a filha da beata Sanjoaneira. Morrera, a rapariga. E o padre estava são e salvo, talvez na capital” (Correia, 2005: 49).

totalidade da prática ficcional de Hélia Correia e que podem sempre ser revisitados, reinventados e redescobertos a cada leitura.

Se escrever também consiste em juntar e aproximar textos, apelando-se à memória intertextual, ler implicará, assim, uma abordagem de outras vozes que se vêm atravessar no discurso da narrativa, vozes preferenciais dos diálogos que Hélia Correia estabelece através da sua viagem pela escrita, permitindo a amplificação do sentido ao encaminhar a leitura para o seu imaginário, como sucede nos dois primeiros capítulos de *Bastardia*. Sublinhe-se, todavia, que a relação próxima e dialógica com outros textos nem sempre parece ser assumida, cabendo ao leitor a capacidade de interpretar alusões ou decalques truncados dos originais, e assim, deixando-lhe em aberto possíveis marcas de um desafio dialogante com outros ambientes culturais.

À semelhança de *O número dos vivos* e *Montedemo*, publicados em 1982 e 1983, respectivamente, as entidades ficcionais de *Bastardia* revelam a cultura e “a essência do mundo camponês” (*Idem*, 262), como resposta a uma “mecânica de incorporação natural sem a intervenção da vontade” (*Ibidem*), decorrente do convívio da autora com essa realidade nos tempos de infância, por via da sua família materna.

Ao contrário de Moisés, que vive deslumbrado e obcecado com o seu desígnio de conhecer o mar, as personagens femininas encenadas por Hélia Correia pertencem a um novo grupo de mulheres que apresentam uma progressão no seu comportamento. De recatadas e cautelosas, num primeiro momento, transformar-se-ão. Milena, personagem principal do conto *Montedemo*, possui uma beleza sobrenatural; a mãe de Doroteia, do conto que ostenta o mesmo nome, delicia-se com o prazer carnal e a mãe de Moisés tornar-se-á perversa. Doravante destemidas e com vontade própria, as figuras femininas tendem a recorrer à sensualidade e ao sexo de forma espontânea como meio de transcender o marasmo da realidade. A mãe de Moisés, até então estéril, irá conceber o filho através de um pacto com o mar e uma bruxa numa alusão à carga fértil e erótica da natureza em contraste com a frieza e esterilidade da sociedade em que vive.

As personagens, na sua maioria, contraditórias nos seus actos e mobilizadas por instintos e crenças, por uma religiosidade que se confunde com a crendice, a vergonha e o receio de quase tudo, seguem percursos que quase sempre acabam por pôr em causa uma realidade

de desespero, de instintos e monotonia, que se revela frustrante em relação às suas expectativas, a mesma decepção que sentem os homens quando finalmente se confrontam com as sereias: “Há uma irreparável decepção quando um homem encontra uma sereia” (Correia, 2005: 7). [...] Existem. E já nem precisam de matar. Desde que os homens do Ocidente conceberam a imagem literária, a mulher-peixe, as sereias que existem realmente já não destroem por afogamento. Basta-lhes assistir à decepção” (*Idem*, 9-10).

A decepção referida pela autora nas linhas com que inicia *Bastardia* será a mesma que Moisés Duarte irá sentir quando, no último capítulo, finalmente, avista e alcança o mar. O “mar de prata” (*Idem*, 66) que sempre idealizara dará lugar à desilusão provocada por um mar que afinal “não era azul” (*Idem*, 71) e que “parecia o lombo de um enorme animal adormecido. [...] Onde estava a sua beleza?” (*Ibidem*). Exausto na sequência da sua viagem-busca, Moisés “deitou-se numa cova, ouvindo o ronco sossegado do seu pai” (*Ibidem*), à espera pelo amanhecer, já que “numa hora tão escura como aquela, ninguém podia conhecer o mar” (*Ibidem*). Num gesto de retorno às origens, é na cova, espaço de protecção, que Moisés adormecerá num sono embalado pelo canto e protecção das sereias, as “filhas do mar” (*Idem*, 72) que, na sua mente, se puseram a voar à sua volta. Nesse capítulo final é notória a redução de personagens, uma estratégia que permite evidenciar a presença do protagonista e da natureza, numa quase fusão desde sempre pressentida e desejada, e anunciada nas últimas palavras com que termina a viagem de Moisés e, assim também, a do texto: “De manhã o rapaz estava azul, e o mar, também azul, resplandecia” (*Ibidem*).

É nessa perspectiva que podemos afirmar que em Hélia Correia a temática da viagem, que possibilita a transformação (interior) do viajante, se configura a partir de um conjunto de experiências e de transformações interiores profundas operadas pela deslocação da personagem no espaço, a fim de lhe permitir, em última instância, aceder a uma outra realidade, porventura, transcendente. Nesse diálogo recorrente que Hélia Correia propõe ao leitor, apela-se a novas interpretações e contemplam-se as múltiplas metamorfoses da sua escrita. Espaço de sonho e de desejo, de medos e de anseios, encontrar o mar, e assim, também, a morte, significa (re)encontrar a sua origem, a sua identidade. Daí que os seus protagonistas sejam movidos pela

procura de novos lugares, de novos mundos possíveis, emergindo tanto no espaço exterior como no da interioridade.

Referências

- BACHELARD, Gaston (1991), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti.
- GRACIETTE-BESSE, Maria, "Baptista-Bastos. Viagem de um pai e de um filho pelas ruas da amargura", *Colóquio Letras*, nº 68, Julho de 1982.
- CORREIA, Hélia (2005), *Bastardia*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- COUTO, Mia (2006), *O Outro pé da sereia*, Lisboa, Editorial Caminho.
- FERNANDES, Ana Raquel (2007), "Hélia Correia, Escritora" (Entrevista), *Anglo-Saxónica*, Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, Série II, nº 25, (pp. 259- 274).
- MARTELO, Rosa Maria (2001), "Hélia Correia", in Isabel Pires de Lima (coord.), *Vozes e Olhares no feminino*, Porto, Edições Afrontamento.
- MEXIA, Pedro (2005), "O eixo que liga o céu à terra", *Diário de Notícias*, Lisboa, 30 de Dezembro de 2005.
- ONFRAY, Michel (2009), *Teoria da Viagem - Uma poética da geografia*, Lisboa, Quetzal.
- PASQUALI, Adrien (1994), *Le tour des horizons*, Paris, Klincksieck.
- SEIXO, Maria Alzira (2001), *Outros eros - Ensaios de Literatura*, Porto, Edições ASA.
- (1991), "A Tópica da Viagem no Livro do Desassossego", in João Nuno Alçada (org.) *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991.

OS SENTIDOS DA VIAGEM NO ROMANCE *O OUTRO PÉ DA SEREIA* DE MIA COUTO

Ana Luísa Pires

ana.pires@ipleiria.pt

ESCOLA SUPERIOR DE TURISMO E TECNOLOGIA DO MAR, INSTITUTO POLITÉCNICO DE LEIRIA

Passado e presente, vivos e mortos, crenças e dúvidas, santos e monstros são alguns dos elementos que se cruzam nas duas narrativas habilmente entrelaçadas por Mia Couto no romance *O Outro Pé da Sereia*. Contudo, é o motivo da viagem que surge no romance como principal ponto de ligação entre a narrativa contemporânea e a narrativa histórica. Para as principais personagens de ambas as narrativas, as viagens que encetam por territórios moçambicanos vão adquirir as mais variadas motivações, formas e significados. Da missão evangelizadora levada a cabo pelos missionários portugueses no século XVI à busca de identidade que marca a passagem do afro-americano Benjamin Southman por Moçambique contemporâneo, do receio perante o desconhecido que conduziu ao preconceito no passado à tentativa de manipulação da memória histórica no presente, são múltiplos os sentidos associados à viagem no romance de Mia Couto que pretendemos discutir neste artigo.

71

OS SENTIDOS DA VIAGEM NO
ROMANCE *O OUTRO PÉ DA
SEREIA* DE MIA COUTO

Ana Luísa Pires

SÃO INÚMEROS OS ELEMENTOS aparentemente contraditórios que se cruzam nas duas narrativas habilmente entrelaçadas por Mia Couto no romance *O Outro Pé da Sereia*. O motivo da viagem e os múltiplos significados que esta assume para as personagens surgem todavia no romance como principais pontos de ligação entre a narrativa contemporânea, cuja ação se desenrola em Moçambique no ano de 2002, uma década após o final da guerra civil que devastou o país durante dezasseis anos, e a narrativa histórica, que acompanha a deslocação por via marítima e chegada do missionário jesuíta D. Gonçalo da Silveira ao Império do Monomotapa em 1560. No lançamento do romance em Lisboa em Maio de 2006, Mia Couto descreve-o mesmo como “um cruzamento de viagens entre tempos e lugares em busca de miragens, em que a trama é o pretexto para pensar as grandes encruzilhadas, que não são as políticas ou económicas, mas as da identidade” (Centro Virtual Camões). Se sob o ponto de vista da escolha das questões identitárias como temática principal *O Outro Pé da Sereia* não se afasta das restantes obras de Mia Couto, a introdução de uma narrativa histórica no romance,

que constitui uma importante inovação na literatura moçambicana, maioritariamente focada no tempo presente, e a sua interligação com a narrativa contemporânea conduzem a uma abordagem mais complexa em termos narrativos, que permite alargar o alcance da discussão das questões identitárias e assumir igualmente um tom mais crítico.

O romance, que abre com a narrativa contemporânea, começa com uma viagem. Mwadia Malunga, principal personagem feminina desta narrativa, decide regressar a Vila Longe, sua terra natal, com o propósito de aí encontrar um local apropriado para acolher uma estátua de Nossa Senhora que ela e o marido haviam encontrado à beira do rio Muzenguezi, perto de Antigamente, local onde moravam, juntamente com os restos mortais de D. Gonçalo da Silveira e um baú com documentos antigos pertença do missionário. Para além de designarem os pontos de partida e de chegada da viagem de Mwadia- Antigamente e Vila Longe, respetivamente – é possível perceber também nestes topónimos uma clara alusão às noções de deslocação temporal e geográfica, aspetos associados à viagem. Contudo, como o narrador sublinha, não são tanto as coordenadas externas, sejam elas de tempo ou de local, que marcam a viagem no romance, mas sobretudo as internas, de cariz pessoal e identitário: “A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa. Mwadia Malunga sentiu que realmente viajava quando perdeu de vista o último casebre de Antigamente. Nunca ela pensara regressar a Vila Longe, sua terra natal” (Couto, 2006:77).

A segunda narrativa, baseada em factos históricos, descreve a viagem de D. Gonçalo da Silveira ao Monomotapa, poderoso império rico em matérias-primas como ferro e ouro, situado no território que hoje corresponde a Moçambique e ao Zimbábue. Ainda que para o Reino de Portugal esta viagem tivesse importantes objetivos comerciais e políticos por detrás dos religiosos, uma vez que se esperava que a conversão do Imperador ao catolicismo conduzisse à expulsão dos muçulmanos que dominavam o comércio naquela zona e à sua substituição pelos portugueses, para o missionário jesuíta: “O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até ao Reino de

Prestes João. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã” (*Idem*, 61).

No navio Nossa Senhora da Ajuda, para além de D. Gonçalo e da imagem de Nossa Senhora benzida pelo Papa para ser oferecida ao Imperador do Monomotapa (a mesma imagem que Mwadia encontra), segue um grupo heterogêneo de viajantes que representam os diversos agentes – económicos, religiosos e sociais – envolvidos na fase inicial do colonialismo português, como se pode ver na descrição de David Brookshaw: “No navio juntam-se elementos portugueses, africanos e indianos, constituintes do mundo moçambicano crioulo em formação. Além disso, a dupla função da embarcação enquanto navio de carga e navio negreiro sugere o sincronismo dos dois principais negócios dos portugueses: o tráfico de produtos orientais, particularmente especiarias, no Oceano Índico, e o tráfico de escravos para o Novo Mundo, no Oceano Atlântico” (Brookshaw, 2008: 133).

A imagem de heterogeneidade de identidades e culturas apresentada por Mia Couto na narrativa histórica a bordo do Nossa Senhora da Ajuda corresponde ao retrato que Paul Gilroy faz dos navios negreiros no livro *The Black Atlantic*: “modern machines that were themselves micro-systems of linguistic and political hybridity” (Gilroy, 1993: 12). Transportando uma diversidade tão grande de identidades, algumas das quais sob tensão, dado que se encontram em relações sociais e humanas de subordinação – colonizador/colonizado; senhor/escravo - não é de admirar que o navio Nossa Senhora da Ajuda se transforme em palco onde se vão desenrolar complexos conflitos culturais e identitários, alguns dos quais irão ressurgir na narrativa contemporânea. Ao situar a narrativa histórica num período que ficou marcado pela exploração e opressão associadas ao processo de colonização, mas que trouxe também consigo importantes movimentações linguísticas, comerciais, religiosas e culturais que resultaram numa multiplicidade de influências, Mia Couto realça a importância da recuperação da memória histórica para uma melhor compreensão, no tempo presente, da dimensão “misturada” das identidades moçambicanas. Para além disso, a viagem é apresentada na narrativa histórica, à semelhança daquilo que o autor moçambicano havia afirmado no artigo “Um mar de trocas, um oceano de mitos”, como fator relevante para a formação identitária do país:

Mais que obstáculo o oceano Índico foi um caminho, um cruzamento de culturas. Por suas águas chegaram navegantes de outros continentes, de outras raças, outras religiões. Na linha da costa moçambicana se teceram sociedades de trocas. Os navios eram a agulha que costurava esse imenso pano onde se estampam diversidades (...). A linha que costurou o nosso país veio da água, da viagem, do desejo de ser outro (Couto, 2001: 28).

Funcionando n’O *Outro Pé da Sereia* enquanto via que possibilita a viagem, o elemento água (nas suas várias formas: rio, mar ou oceano) representa também, ao ligar o ponto de partida ao ponto de chegada, uma dissolução de fronteiras entre o familiar que se deixa para trás e o desconhecido que se pretende alcançar – o destino da viagem. Este fator do desconhecido associado à viagem está presente na própria designação em língua portuguesa do ponto de chegada – destino – que tem igualmente o sentido de fortuna. D. Gonçalves da Silveira apercebe-se que o Nossa Senhora da Ajuda ruma ao seu destino (nos dois sentidos da palavra: ponto de chegada e fortuna) ao iniciar a travessia do Índico – distante do ponto de partida, cujos traços se deixaram de ver na distância, mas ainda sem que se consigam vislumbrar as formas que o ponto de chegada irá assumir:

Um vazio pesou sobre o estômago do sacerdote português. Quando saíra de Goa, ainda na protecção do estuário, a viagem surgia como um caminho dócil. Mas quando o mar se desdobrou em oceano e o horizonte todo se liquefez, lhe veio uma espécie de tontura, a certeza de que o chão lhe fugira e a nau vogava sobre um abismo. Silveira não tinha dúvida: chegara ao irreversível momento em que a água perde o pé e o mundo se resumiria àquela nau, rompendo caminho entre domínios que eram mais do Diabo que de Deus (Couto, 2006: 65).

Ao possibilitar o encontro e a descoberta do outro, a viagem encerra em si sentimentos ambivalentes perante o desconhecido, que oscilam entre o entusiasmo e o receio. No caso do projeto expansionista português, o sentimento dominante entre os elementos que dele fizeram parte parecia ser o de ansiedade perante aquilo que se poderia vir a encontrar em territórios até então praticamente desconhecidos dos europeus, como Josiah Blackmore explica: “Expansion is by definition

a process of displacement, alienation, and outsidersness (...). Conquest voyagers confront the limits of knowledge and of supposed military or linguistic superiority in empirical terms that are as unexpected as they are dangerous. As itinerant conquerors, colonizers, traders, and missionaries become displaced from a grid of power and authority of the home country, they become out of place (...)" (Blackmore, 2009: 74-75).

Ainda que apoiado na sua fé e na crença quase inabalável no sucesso da missão evangelizadora que o conduzira a territórios remotos e inexplorados, o narrador deixa perceber em algumas circunstâncias sentimentos de apreensão por parte de D. Gonçalo da Silveira relativamente ao que o espera em terras africanas. Durante a estadia no Monomotapa o missionário jesuíta irá aperceber-se no entanto que os seus receios eram infundados, uma vez que aquilo que o vai deixar mais perturbado não se encontrava entre os elementos desconhecidos, mas na ganância, luxúria e corrupção que grassavam entre os colonizadores portugueses:

Durante anos, D. Gonçalo anteviu o longo desfile de monstros que iria encontrar em África. Havia um imenso catálogo de criaturas diabólicas. Havia os ciápodas, com seu único pé gigante, os ciclopes, as galinhas lanosas, as plantas-bichos cujos frutos eram carneiros, os cinocéfalos, os dragões, os antípodas, as bestas de cabeça humana que encarnavam Satanás. Nenhum desses seres prodigiosos ele encontrara em meses de andanças pelos sertões africanos. As mais maléficas criaturas com quem cruzava eram-lhe, afinal, bem familiares e tinham, como ele, embarcado nas naus portuguesas (Couto, 2006: 358).

Na narrativa contemporânea é a viagem do afro-americano Benjamin Southman a Vila Longe que vai dar origem a uma série de discussões à volta das questões identitárias na África contemporânea. Benjamin resolve viajar até África em busca das suas raízes africanas com o propósito de aí encontrar um lugar e uma história que possa associar a uma parte da sua identidade que julga perdida no passado e que o faz sentir-se incompleto:

África, a sua África, ia ganhando desenho, um contorno próximo e real. Por fim, ele chegava à terra de onde há séculos os seus antepassados

tinham sido arrancados pela violência da escravidão. Era preciso esse regresso para que Benjamin Southman, historiador afro-americano, se reconstituísse, ele que se sentia como um rio a quem houvessem arrancado a outra margem (*Idem*, 161).

Atento a todos os aspectos que possam contribuir para a análise e discussão das identidades africanas no presente, é provável que para a criação da personagem de Benjamin Mia Couto se tenha inspirado num fenómeno relativamente recente entre afro-americanos bem sucedidos que consiste na procura das suas ligações históricas ao continente africano através do recurso a análises de ADN. Eddy L. Harris, jornalista afro-americano, descreve o fascínio que África exerce sobre a comunidade afro-americana no início de um livro que retrata as suas viagens pelo continente:

In the mind and perhaps dreams of every person with black skin, the specter of Africa looms like the shadow of a genie, dormant but not altogether harmless, always there, heard about since childhood as some magnificent faraway world, a place of magic and wonder. Africa as motherland. Africa as a source of black pride, a place of black dignity. Africa as explanation for the ways of black men and women, their way of walking and their passion, their joys and their sorrows. Africa as some germ in the genes that determines more than skin and hair (Harris, 1992: 13-14).

Como a maior parte das pessoas que viajam até África, independentemente de terem ou não ligações ao continente, Benjamin espera que tanto este como os seus habitantes confirmem todas as suas expectativas de autenticidade, primitivismo, espiritualismo, sofrimento e dependência. Estas imagens preconcebidas impedem que se olhe para África como um território marcado por um conjunto complexo e variado de identidades, narrativas e circunstâncias, como Chinua Achebe lamenta: “People go to Africa and confirm what they already have in their heads and so they fail to see what is there in front of them. This is what people have come to expect” (Zsaky, 2001).

Conscientes daquilo que Benjamin espera encontrar em África, os habitantes de Vila Longe resolvem encenar uma farsa na qual Mwadia, fingindo ter poderes sobrenaturais e recorrendo secretamente aos

documentos antigos de D. Gonçalo da Silveira, assumirá um papel relevante ao ligar passado e presente. Ao manipular a sua história, ocultando aspetos negativos como o envolvimento de alguns africanos no negócio de escravos, e mostrando uma imagem de “autenticidade” que não corresponde exatamente à realidade, mas àquilo que Benjamin espera encontrar, os habitantes de Vila Longe cometem uma grave ofensa contra a sua memória histórica e contra a sua identidade, como o narrador comenta: “Os preparativos para a chegada dos estrangeiros foram concebidos como se um crime estivesse sendo congeminado. E de um crime, na realidade, se tratava” (Couto, 2006: 148).

Se na narrativa histórica o receio e a sobrançeria dos europeus perante o continente africano conduzem a juízos preconceituosos acerca dos seus habitantes (e que vão ser usados como justificação para a escravatura e para a colonização), na narrativa contemporânea são os próprios moçambicanos que segundo uma lógica neoliberal de adaptação à globalização permitem a manutenção de determinados estereótipos por forma a conseguir obter algum tipo de compensação financeira. Isto mesmo é descrito por Luís Madureira: “In accordance with this global economic logic, the counterfeit history the locals agree to fabricate becomes a commodity produced locally in response to Southman’s ‘globalized’ demand” (Madureira, 2008: 216 -217).

As várias viagens descritas n’*O Outro Pé da Sereia* atravessam tempos e lugares na tentativa de recuperação da memória histórica, tanto a nível individual como a nível coletivo. O cruzamento entre passado e presente no romance através das duas narrativas permite perceber que ao longo da formação de Moçambique enquanto nação elementos como história e ficção, memória e invenção frequentemente se interligaram, resultando na manipulação, quer involuntária, quer voluntária, das identidades. O propósito maior da viagem n’*O Outro Pé da Sereia* parece ser pois o da descoberta da identidade, apenas possível através do reconhecimento do outro e de nós próprios enquanto seres complexos e plurais: “A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar” (Couto, 2006: 379).

Referências

- BLACKMORE, Josiah (2009), *Moorings: Portuguese Expansion and the Writing of Africa*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BROOKSHAW, David (2008), “Índianos e o Índico: o pós-colonialismo transoceânico e internacional em *O Outro Pé da Sereia*, de Mia Couto”, trad. Hélia Santos, in Margarida Calafate Ribeiro & Maria Paula Meneses (eds.) (2008), *Moçambique: das palavras escritas*, Porto, Afrontamento, pp. 129-139.
- Centro Virtual Camões, disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/>, consultado em 15/06/2007
- COUTO, Mia (2006), *O Outro Pé da Sereia*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2001), “Um mar de trocas, um oceano de mitos”, *Índico* 14, pp. 27-30.
- GILROY, Paul (1993), *The Black Atlantic*, London, Verso.
- HARRIS, Eddy L. (1992), *Native Stranger: A Black American's Journey Into the Heart of Africa*, New York, Simon & Schuster.
- MADUREIRA, Luís (2008), “Nation, Identity and Loss of Footing: Mia Couto's *O Outro Pé da Sereia* and the Question of Lusophone Postcolonialism”, *Novel*, Spring/Summer, pp. 200-228.
- ZASKY, Jason (2001), “The *Failure* Interview – Chinua Achebe”, disponível em <http://www.failuremag.com>, consultado em 26/07/2007.

DA GRÉCIA PARA PORTUGAL: A CIDADE DE ULISSES DE TEOLINDA GERSÃO

Maria do Carmo Cardoso Mendes

mcpinheiro@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

Estabelecendo uma clara distinção entre turistas e viajantes, Teolinda Gersão afirma no seu mais recente romance, *A Cidade de Ulisses* (2011), que “Os turistas vão à procura de lugares para fugirem de si próprios e logo os trocam por outros e fogem para mais longe. Os viajantes vão à procura de si noutros lugares, e nenhum esforço lhes parece demasiado e nenhum passo excessivo, tão grande é o desejo de chegarem ao seu destino”. Na análise de um romance português contemporâneo que dialoga permanentemente com as artes plásticas e com a literatura (com destaque para as viagens do herói da *Odisseia*), este ensaio tem como principais objetivos: 1) explanar o conceito de viagem apresentado pela narradora; 2) identificar os diversos tipos de viagens presentes no romance; 3) reconhecer os principais intertextos com os quais a obra estabelece relações dialógicas (o poema épico homérico; o romance *Ulysses*, de Joyce, e a poesia do heterónimo pessoano Álvaro de Campos); 4) determinar os principais pontos de contacto e de afastamento entre o romance contemporâneo e o intertexto clássico; 5) reconstituir as viagens do mítico Ulisses; 6) distinguir, no trajeto dos protagonistas da obra contemporânea, os conceitos de “viagens reais” e “viagens imaginárias”; 7) reconhecer a viagem como mecanismo de reconfiguração da identidade e de superação de estereótipos associados à imagem do Outro.

79

.....
DA GRÉCIA
PARA PORTUGAL:
A CIDADE DE ULISSES
DE TEOLINDA GERSÃO
.....

Maria do Carmo
Cardoso Mendes

1. O que é uma cidade? Um lugar real imaginado

NO MAIS RECENTE ROMANCE DE TEOLINDA GERSÃO, *A Cidade de Ulisses*, surgem duas distinções que constituem trilhos nucleares de leitura da obra: a que opõe “turistas” a “viajantes” e a que dissocia “cidades reais” de “cidades imaginárias”:

Os turistas vão à procura de lugares para fugirem de si próprios e logo os trocam por outros e fogem para mais longe. Os viajantes vão à procura de si noutros lugares, e nenhum esforço lhes parece demasiado e nenhum passo excessivo, tão grande é o desejo de se encontrarem.

As agências de viagens e os turistas só se interessam, obviamente, pelas cidades reais. Os viajantes preferem as cidades imaginadas. Com sorte, conseguem encontrá-las. Ao menos uma vez na vida.

Penso que uma vez na vida a sorte esteve do nosso lado e encontrámos a cidade que procurávamos. A Cidade de Ulisses (Gersão, 2011: 31).

Tal demarcação permite: em primeiro lugar, definir a imagem assimétrica do turista e do viajante, sendo o primeiro um fugitivo e o segundo uma espécie de peregrino; em segundo lugar, explicitar o lugar simbólico de Lisboa anunciado no título; e, por fim, definir os contornos de uma paixão que durante quatro anos viveram um artista plástico e uma estudante de Belas Artes que se encontram em Lisboa. Mas o romance faculta ainda a identificação de diversos tipos de viagens, o reconhecimento da homérica *Odisseia* como narrativa de viagens matricial na cultura ocidental, e a recriação das viagens realizadas por Ulisses, através de um processo de remitificação que subverte o percurso do herói no regresso à ilha de Ítaca. Trata-se, portanto, de uma longa viagem em vários tempos: o tempo da divagação, os tempos de duas personagens, o tempo da História de Portugal, contrastando a grandeza das viagens dos Descobrimentos com a fragilidade do presente, e o tempo da civilização ocidental, recuperando o lugar determinante que nela ocupou a Grécia antiga. Lisboa é o espaço de partida e de chegada do protagonista: um espaço onde se sobrepõem múltiplas camadas do tempo. É esta mobilidade espacial e temporal que procurarei desenvolver, respondendo a três questões.

2. Quantas Lisboas existem? Tantas quantas as pessoas que a imaginam

Portugal é tradicionalmente um país de viajantes e Lisboa é uma porta de saída para novos territórios, desde o início do século XV. Não causa surpresa, por isso, que toda uma secção do primeiro capítulo do romance transporte o leitor “À Volta de Lisboa”: uma cidade onde a percepção física depressa se deixa contaminar pela imaginação.^[1]

¹ “Uma cidade construída pelo nosso olhar, que não tinha de coincidir com a que existia. Até porque também essa não existia realmente, cada um dos dez milhões de portugueses

2.1. A cidade mítica: Ulisseia – Olissipo – Lisboa

O que se torna surpreendente no romance é a criatividade da narradora para escrever sobre uma cidade que, como a própria reconhece na nota inicial, tantos amaram e acerca da qual, ao longo dos séculos, tantos “investigaram, estudaram, registaram” (*Idem*, 11). Dir-se-á que, tal como um mito, Lisboa – em última instância, a personagem que protagoniza esta obra – possui uma inesgotável capacidade de “irradiação”.^[2] Ao mesmo tempo, ela beneficia de “um estatuto singular”, porque é “uma cidade real criada pela personagem de um livro, contaminada portanto pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas” (*Idem*, 34-35). Um estatuto mítico que, tanto quanto sei, só é partilhado por Atenas. A reinvenção de Lisboa reúne, por isso, elementos que fazem parte da história da cidade com outros que resultam da imaginação do narrador intra-diegético. Mas importa relevar que, mesmo as informações factuais ou históricas são a todo o instante submetidas a uma efabulação. Num primeiro momento, assiste-se à reconstituição de uma etimologia provável de Lisboa: a lenda da sua fundação por Ulisses tem pelo menos dois mil anos, sendo que o rasto do herói da *Odisseia* está presente no imaginário ocidental há vinte e nove séculos.^[3] A ligação de Lisboa ao mito de Ulisses revela-se em muitos vestígios, que vão da arquitetura a estabelecimentos comerciais. Na capital encontram-se a Torre de Ulisses, no Castelo de São Jorge, “onde escreveram Fernão Lopes e Damião de Góis” (*Idem*, 35), a livraria Olisipo, a Ulisseia Filmes, as editoras Ulisseia e Ulissipo (esta fundada por Fernando Pessoa), ou a luvaria Ulisses. O famoso episódio do canto XII da *Odisseia* onde é narrado o encontro de Ulisses com as sereias deixou marcas no

81

.....
DA GRÉCIA
PARA PORTUGAL:
A CIDADE DE ULISSES
DE TEOLINDA GERSÃO
.....

Maria do Carmo
Cardoso Mendes

e dos milhões de turistas que por ela andavam tinham de Lisboa a imagem que lhes interessava, bastava ou convinha. Não havia assim razão para termos medo de tocar-lhe, podíamos (re) inventá-la, livremente” (Gersão, 2011: 33).

² Trata-se de uma das condições apontadas por Pierre Brunel (1992: 82) para a existência de um mito.

³ “A civilização helénica foi o berço da Europa, e ao lado da Bíblia judaico-cristã a *Odisseia* (muito mais que a *Ilíada*) foi, ao longo dos séculos, o outro grande livro da civilização ocidental. (...).

Segundo a lenda, Ulisses dera a Lisboa o seu nome, Ulisseum, transformado depois em Olisipo através de uma etimologia improvável” (Gersão, 2011: 34).

imaginário lisboeta e, mais genericamente, português: o capitel com sereias na igreja da Madre de Deus, na capital, ou a ourivesaria dos séculos XV e XVI representando seres marítimos fantásticos (cf. *Idem*, 43). A estes podemos juntar as esculturas de sereias no Mosteiro dos Jerónimos ou a sala das sereias no Palácio Nacional de Sintra. Tais indícios demonstram a permanência do mito de Ulisses na capital portuguesa, porventura como tentativa de fazer cair no esquecimento a presença dos cartagineses, descendentes dos fenícios, mas também como instrumento de prestígio de uma cidade envolta na “aura da cultura grega” (*Idem*, 36). O reconhecimento de vestígios que aproximam Lisboa do mito grego – atestado por múltiplas referências à fundação da cidade por Ulisses encontradas em Estrabão, em Santo Isidoro de Sevilha ou nos renascentistas portugueses (cf. *idem*: 36) – é o ponto de partida para uma viagem imaginária sobre percursos que poderiam ter trazido o herói grego a Lisboa. É a partir deste instante que se observa uma original recriação das viagens do herói homérico, que a narradora remitifica apontando alternativas ao poema épico. Dito de outro modo, o romance propõe novos percursos de Ulisses que têm como destino final a cidade de Lisboa e não a ilha de Ítaca.^[4]

2.2. A cidade palimpsesto: a capital do “nobre povo” e da “nação valente”

A nova viagem de Ulisses que o romance sugere é admitida pelo facto de a *Odisseia* construir uma narrativa que, na visão de Teolinda Gersão, se encaixa harmoniosamente na cidade de Lisboa e também no imaginário português. Entre o poema homérico e a história de Portugal (mais latamente, a história universal) existem diversas afinidades:

⁴ “Navegara pelo Mediterrâneo, ultrapassando o Estreito de Gibraltar (...), chegaria a Lisboa, entraria a barra, subiria o rio desde a foz até ao Mar da Palha, onde o rio ainda salgado se espria como um pequeno mar interior, que lhe lembraria o Mediterrâneo. E antes ou depois (...) de dar a esse lugar aprazível o seu nome, Ulisseum, teria navegado diante de Setúbal até Tróia, que então, na ausência do posterior assoreamento, seria uma ilha. Podíamos imaginar Ulisses explorando por terra a região de Lisboa, chegando a Sintra, indo até ao Cabo da Roca (Ofiúsa para os Antigos) no extremo mais ocidental da Europa, e a partir daí olhando o Atlântico. Tinha chegado ao fim do mundo conhecido” (Gersão, 2011: 37-38).

Em primeiro lugar, se as primeiras viagens dos portugueses foram viagens marítimas, a *Odisseia* representa uma das mais importantes conquistas humanas: “a que o povo grego fez do mar, à força de audácia, de paciência e de inteligência. Ulisses (de quem a *Odisseia* tirou o nome) é o herói dessa conquista” (Bonnard, 2007: 55).

Em segundo lugar, a partida de Ulisses para a guerra e a sua aventura no mar, de regresso a Ítaca, podem tomar-se como símbolos da história portuguesa com “mulheres esperando sozinhas, (...) filhos crescendo sem pai. Foi assim nas cruzadas, nos Descobrimentos, na guerra colonial, na emigração, até ao século XX” (Gersão, 2011: 39-40). Numa perspetiva mais genérica, a simbologia poderia estabelecer-se com a história da diáspora judaica.

Em terceiro lugar, o desejo contínuo de regresso à Pátria, manifestado na *Odisseia* por Ulisses, o modelo do herói viajante, está também muito vincado no povo português, através da permanente nostalgia da pátria. No momento de despedida de Calipso, ouvem-se a Ulisses palavras que revelam que as promessas de imortalidade e de eterna juventude feitas pela deusa são incapazes de dominar o desejo do herói do reencontro com Penélope e o filho Telémaco: “Deusa sublime, não te encolerizes contra mim. Eu próprio / sei bem que, comparada contigo, a sensata Penélope / é inferior em beleza e estatura quando se olha para ela. / Ela é uma mulher mortal; tu és divina e nunca envelheces. / Mas mesmo assim quero e desejo todos os dias / voltar a casa e ver finalmente o dia do meu regresso (Homero, 2003: 97).

Em quarto lugar, a viagem de dez anos empreendida por Ulisses no poema grego metaforiza alguns traços marcantes da natureza humana. Corresponde por isso à caracterização do herói grego feita por Fernando Cristóvão (1999: 36): “Ulisses foi e será sempre o modelo perfeito para se entender a condição humana e as suas errâncias”. Se a *Odisseia* é a história do “homem astuto que tanto vagueou”, como se lê no primeiro verso do poema, ela convida-nos de imediato a ver em Ulisses “a própria consubstanciação da natureza humana (...) e da vocação do ser humano para o infinito sofrimento” (Lourenço, 2003: 13). Pondere-se mais detidamente o modo como o romance explora esta influência do mito de Ulisses sobre a condição humana. As autênticas motivações de Ulisses são, de acordo com o texto contemporâneo, dissimuladas pela retórica do dever, do patriotismo e da lealdade – “palavras habituais e

masculinas” (Gersão, 2011: 40). Por consequência, estes conceitos éticos não passam de meras justificações que qualquer ser humano forjaria para preservar a sua liberdade. Assim, Ulisses não teria participado na guerra de Tróia em nome de tais valores, mas impelido por outras razões muito mais humanas, embora inconfessáveis num herói clássico: o desejo de participar numa guerra, interdita ao feminino, a ambição de viver uma paixão fugaz com a mais bela das mulheres, Helena de Esparta, a atração pela beleza feminina, e a recusa da rotina quotidiana que lhe seria proporcionada pela esposa. Assiste-se assim a uma humanização do mito clássico, porquanto o Ulisses do romance encerra vertentes mais frágeis do que aquelas que determinam a caracterização de um herói mítico. Os ideais clássicos da virtude heróica – exaltados por Homero em figuras como Aquiles e Heitor, na *Ilíada*, ou Ulisses, na *Odisseia* – são enfraquecidos por motivações muito mais terrenas:

Ulisses encontra na guerra de Tróia um álibi perfeito para abandonar Penélope. A mulher, o filho e a ilha de Ítaca tornaram-lhe a vida demasiado estreita, está cansado do quotidiano doméstico e anseia por fazer-se ao largo, em busca de aventuras. Tem saudade do mundo forte dos homens, do mundo sem mulheres que é o mundo da guerra. (...) ele não trocaria a guerra por nada neste mundo. Tróia é um objectivo irresistível. Haverá como é evidente perigos, ciladas, inimigos, traições, mortes e naufrágios, mas ele aceita todos esses riscos em troca do direito de deixar Penélope e partir. Ela não lhe basta. Não por culpa própria, mas porque nenhuma mulher lhe bastaria. (...) Penélope é a segunda escolha de Ulisses, uma escolha prudente. Porque Helena é demasiado bela, demasiado difícil de conservar no seu leito. Escolher Helena significaria lutar sem tréguas contra o desejo dos outros homens, que incessantemente a cobiçam. A sua beleza é um risco demasiado grande. Mas Penélope é menos bela. Nunca iria como Helena abandonar o marido e a casa e partir com um jovem amante para uma terra estrangeira. Por isso Ulisses a prefere. (...) *no essencial esse mito inventei-o eu*. Em nenhuma versão Ulisses viveu em Tróia uma hora de amor com Helena (*Idem*, 42-43; meus itálicos).

Até ao final do romance mantém-se esta recriação original da viagem do herói homérico, motivada essencialmente pelo desejo de escapar à fidelidade e ao exclusivismo implicados na relação conjugal:

“Ulisses ama Penélope acima de tudo no mundo, se entre eles estiver o mar e ele puder amar todas as mulheres” (*Idem*, 177). A viagem é uma evasão – para Ulisses como para os portugueses – e oferece no romance uma componente lúdica: afinal, conclui Paulo, é menos improvável uma narrativa em que o herói da *Odisseia* mascara as autênticas razões da sua viagem do que uma história em que regressa para viver um “amor feliz”.⁵

2.3. A cidade transbordante: expansão marítima e busca do novo

Vinculando com muita frequência mito e cidade, como se verificou, desenvolve-se ainda a noção de que Lisboa procurou no mar um refúgio (tal como Ulisses demandara na guerra e nas viagens um pretexto para escapar à rotina): “O verbo partir fazia parte de nós, era o lado do desejo, da insatisfação, da ânsia do que não se tinha” (*Idem*, 47). Tal como as de Ulisses, também as grandes viagens dos portugueses – entendendo-se aqui o adjetivo no sentido mítico de viagens que construíram a grandeza do país e persistem no imaginário coletivo – foram marítimas e celebrizadas literariamente pelos encontros com criaturas fantásticas. Retomando o critério temático estabelecido por Fernando Cristóvão na elaboração de uma tipologia para a literatura de viagens, as travessias marítimas portuguesas, a partir de 1415, constituem viagens de expansão – política, científica e da fé. Sobre as duas primeiras reflete o romance (acrescentando o valor que nelas trouxe também o contacto com um universo de criaturas fantásticas), quer no que epocalmente representaram, quer nos seus efeitos futuros (muito escassos ou até nulos). O texto apresenta uma forte aproximação à visão formulada por Fernando Cristóvão a respeito das viagens de

85

.....
DA GRÉCIA
PARA PORTUGAL:
A CIDADE DE ULISSES
DE TEOLINDA GERSÃO
.....

Maria do Carmo
Cardoso Mendes

⁵ “A mais bela das histórias, a de Ulisses, podia contar-se assim:

Um homem vencida os obstáculos do caminho e voltava finalmente para uma mulher amada, que tinha esperado por ele a vida inteira.

Havia milénios que homens e mulheres viviam a esperança dessa história. E uma vez por outra, talvez não muitas vezes e talvez apenas para alguns, bafejados pela sorte, pelo acaso ou pelos deuses, essa história inverosímil do regresso a casa entrava na vida real e acontecia” (Gersão, 2011: 206).

expansão política feitas por vários povos europeus.^[6] A relação que estes mantiveram com o “Outro” foi determinada por um eurocentrismo que radicou na convicção da superioridade dos viajantes: “A Europa era o lugar onde a viagem começava, e o ponto de vista a partir do qual se escrevia a História” (*Idem*, 47). No passado, esta visão eurocêntrica materializou-se na exploração de povos diferentes; no presente, permanece, com outra roupagem, em formas de colonização “mais subtis e encapotadas” (*Ibidem*).^[7] A literatura portuguesa oitocentista oferece, na Geração de 70 e, mais especificamente, na ficção queirosiana, um exemplo desta imagem eurocêntrica. Bastaria evocar a narrativa de viagens *O Egipto. Notas de Viagem*, onde Eça contrasta o “nosso mundo, europeu, civilizado, sábio, filosófico, egoísta e rico”, com a cidade do Cairo, contaminada pela “Miséria, mulheres sujas, pobres cheios de vérmica catando-se ao sol, crianças rolando-se na lama, correndo com os cães, e velhas hediondas com os seios pendentes e negros, gritando e vociferando... Miséria, podridão e fome (Queirós, 1966: 735-737). Creio também que algumas representações de Africanos, realizadas em narrativas de viagens portuguesas, desde o século XV, merecem uma análise um pouco mais detalhada. Elas submeteram-se desde cedo a dicotomias que em si mesmas são reveladoras de uma visão eurocêntrica do Outro: Branco/Negro, Cristão/Infel (Mouro, Gentil ou ainda Idólatra), Civilizado/Selvagem (ou Bárbaro).^[8]

⁶ “Invasão e conquista da terra, até à escravidão dos seus naturais, (...) tudo legitimado pelos superiores interesses da cristandade, sobretudo quando os direitos e deveres da cruz e da espada passaram a ser geridos segundo a teoria e prática do ‘Padroado’, que dava aos soberanos poderes quase ilimitados; quando o optimismo ambicioso resultante do Tratado de Tordesilhas, das descobertas da América e do caminho marítimo para a Índia inundaram a Europa de riquezas e de cobiças sumptuárias. (...) Subiu a febre da cobiça e das riquezas, e os ideais primitivos foram relegados para modesto segundo plano” (Cristóvão, 1999: 44).

⁷ “Na verdade usámos sempre que pudemos esses seres humanos para os explorar em proveito próprio, vendendo-os como escravos ou usando-os como força de trabalho. (...) No século XV Portugal e a Espanha estiveram na vanguarda das grandes navegações, e no Tratado de Tordesilhas apressaram-se a dividir avidamente entre si o planeta: metade para ti, metade para mim. Naturalmente que o Tratado desfez-se em pedaços com as navegações dos que logo correram a aparelhar-se e vieram assim que puderam” (Gersão, 2011: 47).

⁸ Cf. José da Silva Horta (1999) “O Africano: produção textual e representações (séculos XV-XVII)”, Fernando Cristóvão (coord.), *Condicioneantes Culturais da Literatura de Viagens*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 275-276.

Poder-se-á assim afirmar que, no campo das relações interculturais, onde se inclui também a literatura de viagens, o romance problematiza a imagem do Outro: de um lado, assume uma postura crítica sobre as representações que os europeus em geral e os portugueses em particular fizeram de outros povos; de outro, metaforiza, no protagonista, novos pressupostos acerca do que é diferente. Quando recorda os países onde viveu e as viagens que realizou durante quase vinte anos, Paulo afirma: “Olhando para trás, todo esse tempo foi estimulante e produtivo e não me posso queixar de nada. Por vezes a própria sensação de estranhamento perante sociedades diferentes fazia-me olhar para mim e para o meu país de outro modo, o que eu valorizava positivamente” (Gersão, 2011: 160). A volúpia da riqueza (do ouro, dos escravos, das especiarias, dos tecidos) constituiu também, na leitura que o romance faz acerca das viagens de expansão portuguesas, um período rentabilizado durante apenas sessenta anos, mas que se transformaria, a partir dos reinados de D. João II e D. Manuel I, em má gestão, gastos excessivos e dívidas duradouras. A “glória de mandar” condenada pelo velho de Restelo converter-se-ia no despovoamento do país, no abandono da agricultura e da pesca, no envaidecimento e no esbanjamento. A proximidade entre esta censura e as palavras da personagem camoniana é incontestável: no poema épico, a expedição ao Norte de África é apontada como alternativa à aventura do Oriente, expondo a predileção de Camões pela política africana: Não tens junto contigo o Ismaelita, / Com quem sempre terás guerras sobejas? / Não segue ele do Arábio da lei maldita, / Se tu pola de Cristo só pelejas? / Não tem cidades mil, terra infinita, / Se terras e riqueza mais desejas? / Não é ele por armas esforçado, / Se queres por vitória ser louvado? (Camões, 1989: 121) Numa expressão muito próxima, afirma Paulo que “famos procurar o longe, descurando o que ficava perto” (Gersão, 2011: 49).

A relevância científica das viagens marítimas dos Descobrimentos e o modo como elas foram valiosas para futuras expedições, ao mesmo tempo que projetaram internacionalmente a imagem de Lisboa, são também evidenciados no romance. As navegações portuguesas, reportadas em inúmeros livros de viagens dos séculos XV e XVI, contribuíram para “mudar a forma de olhar o mundo” (*Idem*, 51) e para a aquisição de conhecimentos valiosos de botânica, medicina, estudo das línguas, etnologia, geologia, zoologia, antropologia. Sendo certo que as primeiras

observações dos navegadores eram dominadas pelo contacto com o diferente, o maravilhoso e o estranho, é também irrefutável que viajantes mais bem preparados passaram depois a elaborar “descrições de alguma exigência científica” (Cristóvão, 1999: 47). As viagens europeias pela Ásia, pela China, pela Índia e pelo Extremo Oriente significaram ainda o aumento do fascínio pelo exótico, pelo insólito e pelo invulgar, e também neste domínio Lisboa teve um papel crucial: ela foi ao mesmo tempo o lugar de chegada de espécies animais desconhecidas e o ponto de partida de novidades insólitas que entusiasmavam o resto da Europa.⁹

Sob esta profícua aquisição de novos conhecimentos é, no entanto, iniludível a noção de que o encontro com o Outro significa um contacto com a ameaça, evocando o mito do estrangeiro – sinónimo de desconfiança, receio e fascínio – que já entre os gregos era inquietante. O novo mundo que se depara ao olhar dos viajantes marítimos “parecia um outro mundo, um lugar onde tudo era o reverso do cognoscível, o outro lado do espelho, o *alter mundus* (Amorim, 1999: 132).

Não são apenas as viagens físicas que interessam ao romance. Como inicialmente afirmei, *A Cidade de Ulisses* propõe múltiplas viagens: físicas, culturais, estéticas, emocionais e introspectivas. Estas últimas merecem um comentário. As deambulações mentais pelo passado, coletivo e individual, correspondem à própria natureza da viagem como acontecimento que remete para a memória, a recordação. “O que são as viagens senão temas de recordação?”, pergunta Antero de Figueiredo nas *Jornadas em Portugal* (1918: 1). Em paralelo com a extensa viagem pelas mais marcantes viagens dos Portugueses, o romance expõe a viagem interior do narrador, o pintor Paulo Vaz. Esta viagem é – como acontece desde a narrativa de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* (1795) – imóvel, sedentária, não ultrapassa as quatro paredes de uma habitação e (...) corresponde a uma tendência que começa a manifestar-se desde

⁹ Da capital portuguesa passaram a fazer parte “Novos animais e plantas (...) dados a ver a uma Europa ávida de novidades. (...) Dürer tinha feito aquela célebre gravura do rinoceronte a partir de uma carta que descrevia um rinoceronte eu Portugal pretendia oferecer ao Papa, e conta minuciosamente, na sua segunda viagem a Flandres, o contacto com feitores e comerciantes portugueses que lhe ofereceram três papagaios. Há um pequeno rinoceronte de pedra num cunhal da Torre de Belém, e num projecto não concretizado de Francisco de Holanda para fontes a construir no Rossio a água jorraria da tromba de vários elefantes” (Gersão, 2011: 47-48).

finais do século XVIII, quando escritores e leitores deixam de ter um interesse tão marcado pelo exótico e passam a considerar que a realidade quotidiana é um terreno por descobrir e a explorar (cf. Diego, 1994: 339).

Trata-se, logo, de uma viagem imaginária, na qual o lugar e o momento presentes são instâncias de fracasso (cf. *Idem*, 340). Estas são manifestadas no narrador intra-diegético: um artista plástico sem reconhecimento público, que busca no passado (a infância, a paixão por Cecília e as raízes culturais da civilização ocidental) imagens de felicidade que, ao mesmo tempo, o ajudem a entender e a suportar o presente. O seu trajeto situa-se nos antípodas do que é realizado por John Bloom, o protagonista do poema anti-épico de Gonçalo M. Tavares, em busca “da sabedoria e do esquecimento” (Tavares, 2010: 32). O conflito com o mundo real desencadeia uma viagem intimista, solitária e segura: a infância conjuga reminiscências felizes associadas à figura da mãe (inspiradora da vocação de Paulo) e desafortunadas (quando são interligadas com as memórias de um pai autoritário, agressivo e incapaz de compreender o talento artístico). A juventude convoca também imagens de felicidade numa estadia de quatro anos em Berlim, em jornadas culturais pelo resto da Europa – “Visitei o que, na perspectiva das artes plásticas, considerava os principais países e museus da Europa. Sentia-me livre, capaz de ganhar a vida, e essa sensação era boa...” (Gersão, 2011: 73) – e no regresso a Lisboa, assente na independência económica e na liberdade total. Sobrepõe-se a todas estas recordações felizes a dos quatro anos com Cecília e o fim do relacionamento, que se traduz para Paulo no retorno à errância, porque o próprio se define como um nómada.

3. Lisboa, umbigo do mundo?

Como romance contemporâneo, *A Cidade de Ulisses* apresenta uma nova dinâmica da viagem: é a errância do narrador, não uma lógica temporal ou espacial, que molda a diegese.^[10]

¹⁰ Cf. Martins, 2009: 339-340. Defende a autora que a “nova narrativa de viagens estabelece a ligação entre o subgénero literário e a mundividência das personagens, envolvidas noutra tipo de itinerários que se distanciam do arquétipo da viagem épica sob o signo de uma orgânica unívoca: partida, trânsito/peripécia e retorno”.

O narrador intradieético realiza ainda um percurso rememora-tivo, formado por reflexões sobre um momento decisivo da História de Portugal – a época das navegações marítimas, nos séculos XV e XVI –, encontra no mito de Ulisses elementos de paralelismo com a mundividência dos portugueses e com a cidade de Lisboa, e desvenda os contornos de uma intensa relação amorosa, cujo final é contrastado com a narrativa da *Odisseia*, em mais um momento de remitificação do intertexto clássico: a separação inverte os papéis e é Paulo que assume a função da clássica Penélope: “Tinhas partido e era eu que ficava em casa à tua espera. Como Penélope, era eu que te esperava, que mantinha a esperança. (...) assumi que não irias voltar. Um dia acordei com essa certeza: nunca irias voltar. E Lisboa desapareceu contigo” (*Idem*, 153). A inversão do relato homérico é complementada pela reconfiguração de um outro mito: “E eu aceitava a inevitabilidade de perder-te. Como Orfeu, que deixa Eurídice entre as sombras e caminha sem ela em direcção à luz” (*Idem*, 205).

O encantamento pela conquista de Lisboa perdurou nos quatro anos de vida com Cecília; depois deles, Paulo repete três vezes que “Lisboa desapareceu contigo”. Recupera a sua natureza errante e errática, viajando pela Alemanha, pelos Estados Unidos, pelo Japão e por Itália. Mas sempre preserva a cultura grega como *alma mater* da civilização ocidental.

Os diálogos com outras artes – a pintura, a escultura, a arquitetura, a música – e com outros intertextos literários – o heterónimo pessoano Álvaro de Campos, o camoniano velho do Restelo, o romance *Ulysses*, de Joyce, que acaba por ser preterido, pois é qualificado como uma “versão desencantada” (*Idem*, 206) – possibilitam a realização de uma viagem cultural e estética ao longo do romance. A sua leitura permite, portanto, comprovar a importância da viagem como uma jornada intra e interpessoal. A deambulação introspectiva não é menos valiosa que a errância física. Nesta, a reconstituição inovadora da viagem de Ulisses tem como propósito, creio, a construção de uma mitologia do espaço: Lisboa é, como Ítaca, um interminável ponto de partida e de chegada.

Paulo corresponde ao perfil da personagem pós-moderna, cindida entre um presente descompensador e insatisfatório, e um passado feliz. A circularidade do romance traduz-se no facto de ele abrir com o projeto de uma exposição sobre Lisboa, confiado a Paulo pelo Centro

de Arte Moderna, e concluir com a sua concretização: a instalação *Nostos* – em grego, o regresso a casa – é uma homenagem ao amor por uma mulher e por Lisboa, “uma cidade real e imaginada” (*Idem*, 204). O fim de uma viagem é apenas, como afirmou Saramago em *Viagem a Portugal*, “o começo doutra” porque “nenhuma viagem é definitiva”.

Referências

- AMORIM, Maria Adelina (1999), “Viagens e *mirabilia*: monstros, espantos e prodígios”, in Fernando Cristóvão (coord.), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 127-181.
- BONNARD, André (2007), *A Civilização Grega*, tradução de José Saramago, Lisboa, Edições 70.
- CAMÕES, Luís Vaz de (1989), *Os Lusíadas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- CRISTÓVÃO, Fernando (coord.) (1999), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*, Lisboa, Edições Cosmos.
- DIEGO, Rosa de (1994), “El viaje interior de Xavier de Maistre”, *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 339-345.
- FIGUEIREDO, Antero de (1918), *Jornadas em Portugal*, Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand.
- HOMERO (2003), *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia.
- HORTA, José da Silva (1999), “O Africano: produção textual e representações (séculos XV-XVII)”, in Fernando Cristóvão (coord.), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 261-301.
- MARTINS, Celina (2009), “Da Viagem Metaficcional em Milton Hatoum e Maria Gabriela Llansol – A Busca de Sentido”, in Fernando Cristóvão (Dir. e Coord.), *Literatura de Viagens. Da Tradicional à Nova e à Novíssima. Marcas e Temas*, Coimbra, Almedina, pp. 338-355).
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (1966), “O Egipto. Notas de viagem”, *Obras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello & Irmão – Editores.
- SARAMAGO, José (1984), *Viagem a Portugal*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2010), *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Editorial Caminho.

FALSIFICABILIDADE E SEGREDO

JOSÉ LUÍS PEIXOTO NA COREIA DO NORTE

Luís Mourão

luis.mourao@mail.telepac.pt

INSTITUTO POLITÉCNICO DE VIANA DO CASTELO

Na sua dimensão de apelo mimético, um livro de viagens é um convite à falsificabilidade, sendo que a própria viagem, para o seu autor, é muitas vezes uma longa tarefa de falsificabilidade de relatos que o precederam e o guiam. Ora, a questão colocada nesta viagem à Coreia do Norte é que a sua falsificabilidade é problemática, para não dizer impossível. Se o livro, apesar disso, existe, é porque cumpre uma viagem pelo avesso ao território doméstico do autor: o seu apocalipse particular, os seus dilemas, o confronto entre a necessidade de preservar um pequeno mundo pessoal e a vocação desterritorializante da escrita.

1

UM LIVRO DE VIAGENS NÃO É APENAS UM RELATO PARA LEITURA SEDENTÁRIA. NA SUA DIMENSÃO DE APELO MIMÉTICO, um livro de viagens é também um convite a irmos experimentar por nossa própria conta e risco, ou por outras palavras, é um convite a um exercício de falsificabilidade. Aliás, em si mesmo, o livro de viagens é já, muitas vezes, uma longa tarefa de falsificabilidade dos relatos que o precederam. O diálogo não se trava apenas com a realidade viajada, mas também com as mediações que ela já tenha suscitado, que são simultaneamente guia e obstáculo. Em todo o caso, a possibilidade de confronto com a *coisa real* é a pedra de toque do livro de viagens. E na possibilidade desse confronto com a *coisa real* vai também uma certa dimensão alucinatória da nossa própria realidade: o estrangeiro reconhecível enquanto estrangeiro, é o estranhamento do nosso lugar doméstico até ao limiar de perda dessa domesticidade. Daí para a frente, ou simplesmente não reconhecemos o que vemos ou entramos em terreno tão insuportavelmente *outro* que só a mitologia nos pode ajudar, tenha ela o nome culto de inferno em versão Dante ou o nome popular de *twilight zone*. Mas para cá disso, quando a viagem acontece de veras e com ela a deslocação a um outro território, o confronto com a *coisa real* é sempre, com mais ou menos

93

.....
FALSIFICABILIDADE
E SEGREDO:
JOSÉ LUÍS PEIXOTO
NA COREIA DO NORTE
.....

Luís Mourão

sombra de permeio, o confronto com a nossa domesticidade subjacente. Os grandes livros de viagens são deslocções diferidas à volta do nosso quarto, aproveitando essa forma de ficção suposta realista que decorre do abandono momentâneo, ou até longo, da nossa zona de conforto. Quanto mais real for o estrangeiro, mais real poderá ser o retrato que ele nos devolva daquilo que é o nosso doméstico.

Ora, a primeira questão que nos coloca o relato da viagem de José Luís Peixoto à Coreia do Norte, para nós leitores e para o próprio autor enquanto leitor de relatos similares, é que a sua falsificabilidade é problemática, para não dizer impossível. Os dois guias atribuídos ao grupo, investidos no fundo também de uma função policial, são responsáveis pelo cumprimento estrito de um programa de visita pormenorizado, sem qualquer autorização para incursões livres de carácter pessoal, apesar da estadia se ter prolongado por dez dias. É uma visita rigorosamente vigiada, mas sobretudo é uma visita em que gradualmente se vai instalando a certeza de que há uma laboriosa encenação em muito do quotidiano que é mostrado, seja a fábrica, o laboratório, a loja local ou a habitação de uma família comum. Não se trata tanto de fingir aquilo que não se tem, como é patente no caso da suposta loja local, mas de oferecer um simulacro que impede qualquer hipótese de a realidade devir indomesticável. Uma potência nuclear tem fábricas e laboratórios, um país tem gente que mora em casas, mas o que é oficialmente mostrado é um “Portugal dos pequeninos”: o cenário pode coincidir ponto por ponto com a realidade, como parece acontecer com a casa de habitação, mas o cenário faz a ascensão da realidade ao *poster*. Assim, a realidade composta para o viajante autorizado prolonga aquela que lhe é oferecida pela revista norte-coreana mal entra no avião da Air Koryo: “fotografias de situações ideais num mundo hipotético”, em que todas as fotos têm “este nível de artificialidade: gente muito penteada, com roupas impecáveis, perfeitas, como manequins numa montra.” (Peixoto, 2012: 41-42). Em suma, para olhos estrangeiros, trata-se de construir situações de quotidiano que são homólogas da iconografia oficial do regime, em que a narrativa do país e o espelho em que ele se reconhece devem coincidir sem falhas. Sem propriamente se darem conta disso, é neste envolvimento forçado e *real* com o cenário que os viajantes comungam da mesma condição

dos norte-coreanos, silenciando as dúvidas, fingindo acreditar sem conseguir ao certo distinguir realidade e ficção.

Claro que o autor tem perfeita consciência deste jogo de enganos, e extrai as devidas consequências epistemológicas da situação: “O secretismo e as enormes idiossincrasias desta sociedade fazem com que o olhar do visitante seja muito conduzido por aquilo que leu em livros antes de chegar.” (*Idem*, 61-62). Mas, realmente, o exercício de falsificabilidade é quase impossível. Parte substancial do caderno de encargos informativo que o livro cumpre são dados colhidos nessas leituras prévias. O que se supõe ver da realidade não os desmente, mas também quase os não acrescenta. Contudo, isto não torna *Dentro do segredo* um livro redundante: há esse *surplus* de o autor ter estado lá, e sobretudo de o autor ser quem é, ou seja, ter obra, território textual próprio. Ou dito de outro modo, a Coreia do Norte interessa, mas o doméstico de José Luís Peixoto autor que se revela na Coreia do Norte interessará ainda mais.

2

O primeiro passo na direção do doméstico tem de atravessar esta questão: porquê ir à Coreia do Norte? “Desde há muito que sentia curiosidade por sociedades fechadas e sistemas políticos totalitários.” (*Idem*, 22), diz-nos José Luís Peixoto. Foi por isso que se interessou primeiro pela Bielorrússia, agora pela Coreia do Norte. Mas curiosidade porquê? O que a constitui, o que a move? Diretamente, o autor nada responde, mas sabe que a pergunta é um óbvio ululante e desvia-a para um patamar político:

Desde há muito que sentia curiosidade por sociedades fechadas e sistemas políticos totalitários. A frase anterior pode facilmente ser mal interpretada.

Por isso, há uma afirmação que gostaria de fazer duas vezes:

- 1- Sou contra todos os regimes totalitários e ditaduras.
- 2- Sou contra todos os regimes totalitários e ditaduras.

Se for necessário, não terei qualquer problema de fazer esta afirmação pela terceira vez. Por agora, parece-me que estas duas vezes são claras e suficientes. (*Idem*, 22-23).

Sim, são claras e suficientes, e haverá ainda, bem mais à frente no relato, lugar para fazer esta afirmação pela terceira vez. A questão é que José Luís Peixoto se defende de fantasmas. Não se percebe porque é que o seu interesse por sociedades fechadas e sistemas políticos totalitários poderia ser facilmente mal interpretado. Depois da queda do Muro, não se interpreta mal o interesse dos autores de estudos sobre Estaline ou Mao, ou sobre a União Soviética ou a China Popular: lê-se, avalia-se, discute-se e é tudo. A questão é que uma declaração política como a que faz, não desdenhando em absoluto o seu lado de *passee-partout* democrático[1], é uma forma de evitar responder à legítima questão da leitura sobre o porquê da sua curiosidade. Ora, um escritor é aquele que deveria não só saber as razões da sua curiosidade, como ser capaz de nos mostrar que esse saber não diz exclusivamente respeito ao tipo de indivíduo que ele é mas a uma parcela do humano que pudesse existir também em nós com grande grau de probabilidade.

Só que a resposta direta a esta questão obrigaria a que José Luís Peixoto fosse o tipo de escritor que não é: analítico, especulativo, filosofante. José Luís Peixoto é reiterativo e poético, e na sua dimensão mais especificamente narrativa é um claro partidário do “*show, don’t tell*”. Num livro de viagens, esta premissa pode manter-se largamente operativa, porque um livro de viagens, de uma certa maneira, é um romance cujo *plot* é o acontecer e o desenvolver da viagem. Mas nem todos os protocolos não-ficcionais do relato de viagens são descartáveis,

¹ Na verdade, uma declaração tão enfática pretenderia também antecipar-se a alguns mal entendidos, aliás mais do que prováveis dado o tom de aparente neutralidade do relato, registando o visto e contextualizando sobriamente a partir do lido. A questão é que a Coreia do Norte, enquanto assunto público, é uma realidade tão justa e colossalmente negativa, que a ideia de um olhar que tente pesar a realidade sem esse pré-juízo corre riscos imediatos de ser considerada traição ou leviandade. Não me parece que haja complacência para com o regime norte-coreano em *Dentro do Segredo*. Mas também não há uma diabolização cega. Grosso modo, o problema é sempre o mesmo: Goebbels a dirigir uma sessão de tortura é repulsivo, e portanto *pacífico* para o nosso trabalho interpretativo; o mesmo Goebbels, a regressar a casa de noite depois de ter dirigido a sessão de tortura e a entrar pelas traseiras para não acordar o canário, é ambíguo, e portanto *violento* para o nosso trabalho interpretativo. A ambiguidade reconhecida no real reenvia-nos à possibilidade efetiva da nossa própria ambiguidade. Eis o que pode ser insuportável. É mais fácil denunciar essa ambiguidade como erro interpretativo do *outro*, colocando-nos a nós a salvo.

a começar desde logo pelo motivacional, e é por isso que o autor responde sem responder. Aliás, acontecerá algo semelhante mais à frente, quando calha discutir em momentos diferentes, e invocando as tais leituras prévias (que são outro dos protocolos dos livros de viagens), se a Coreia do Norte é ou não o último país estalinista (cf. *Idem*, 46) ou é ou não uma ditadura comunista e estalinista (cf. *Idem*, 120-121): em ambos os casos responde que a Coreia do Norte é uma ditadura severa mas de um género específico só dela, não estalinista, mas não há argumentos, apenas a simples afirmação e segundo a mesma estratégia retórica de a repetir pelo menos duas vezes. Num romance, a reiteração é um nó de sentido, ou se se quiser, um argumento da ficção; num livro de viagens, a reiteração em vez do argumento é um sintoma. Um sintoma não é um segredo, mas também não é uma descrição, um *telling*; um sintoma é o que está à mostra e pede interpretação.

Retomemos o sintoma que nos importa aqui. Se o autor não responde (porque responde ao lado) acerca do que constitui a curiosidade que o levou à Coreia do Norte, é porque o relato responde por ele, mostrando. Trata-se pois de ver e interpretar — o que aliás, diga-se de passagem, é sobremaneira adequado ao que qualquer viagem devia permitir.

3

Que vemos nós neste relato? O grupo que realiza a “Kim Il-sung 100th birthday Ultimate Mega Tour (Ultimate Option)” é composto por vinte e poucos viajantes de várias partes do mundo, apenas três mulheres, e todos com a idade aproximada do autor, trinta e sete anos. Praticamente não viremos a saber mais nada deste grupo. Em dado momento, por questões logísticas, o grupo é dividido em dois e segue para destinos diferentes. Quando se voltam a reunir, o autor diz-nos que passou uma tarde a comparar impressões da viagem com os elementos do outro grupo. Mas nada disso passa para o relato. A questão não é a Coreia do Norte em retrato possivelmente multifacetado, a questão é a viagem do autor na Coreia do Norte: “eu era eu, consciente, vivo, tinha o meu nome, tinha as minhas lembranças, todas as minhas coisas, e estava ali.” (*Idem*, 49).

Com o andar do relato torna-se óbvio que o autor não quer jogar no tabuleiro da historiografia, ou da reportagem, ou do ensaísmo. O que disso aparece no livro compõe a aparência canônica do relato de viagem, que até tem o seu reforço orgânico e composicional na epígrafe colhida no D. Quixote, discutindo a relação quimérica e desatinada com a realidade, leia-se, com uma tão secreta e infalsificável Coreia do Norte. Mas em boa verdade a epígrafe deveria ser outra, ou pelo menos deveria ser-lhe justaposta esta outra de Bernardo Soares: “As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.”

Ora, o que aqui se mostra do que o autor é, logo desde o início, remete para o doméstico enquanto problema de comunicação. Ao cavaleiro andante pós-moderno pode acontecer-lhe ter família, origens e apegos, caso em que as andanças podem constituir o perigo de “estar a criar uma distância insuperável entre mim e as pessoas que me são queridas. [...] os lugares onde estou, aquilo que ouço e aprendo é muito diferente dos lugares onde eles estão, daquilo que ouvem e aprendem. A experiência que temos do mundo diverge cada vez mais. Utilizamos palavras, são as mesmas, mas têm significados diferentes” (*Idem*, 19). Este perigo, antes apenas pressentido, materializa-se com a viagem à Coreia do Norte, o que faz dela uma viagem a seu modo iniciática: convenhamos que há uma grande diferença entre ficar quase incommunicável (apenas dois telefonemas de breves minutos) ou falar via *skype* desde Los Angeles, permitindo mesmo que o filho assista diariamente à evolução da pintura de um enorme mural que estavam a fazer numa das faces de um prédio do Wilshire Boulevard.

Em todo o caso, percebe-se que o problema é o de como manter uma ligação, um comum de linguagem, no seio de um mundo que é não só naturalmente disperso como vivido em dispersão. Acresce a isso que a escrita, o ser-se escritor, obriga ao trânsito, pode obrigar mesmo à sua forma mais radical de velocidade dispersiva, que é a quietude de ficar separado. Não por acaso, o isolamento da estadia na Coreia do Norte tem o seu análogo existencial naquelas alturas em que o autor, para poder escrever, ficou longo tempo sem atender telefonemas ou responder a *mails*. “Com essa experiência, tive um pouco a ideia do que é morrer” (*Idem*, 133) — e convenhamos que a analogia não podia ser mais extrema. Na primeira semana, é a urgência e a ameaça; na segunda semana, grande parte das pessoas deixa de ligar ou escrever;

na terceira semana, quase ninguém tenta ligar: “a urgência acabou, começa apenas a passar o tempo.” (*Idem*, 134). A escrita, fica aqui razoavelmente claro, é esse trabalho dentro do termos morrido para os outros e para o mundo (ou terem os outros e o mundo morrido para nós), e é por isso que o livro, quando surge, é aquilo que interrompe o simples passar do tempo, refundando-o, recomeçando. Mas recomeçar não é necessariamente continuar a partir de um novo patamar de energia — eis o perigo para quem não quer perder a continuidade do território de origem, que é esse acordo para aquém dos contratos e das cláusulas jurídicas entre paisagem e sujeitos de um núcleo primário de reconhecimento.

É exatamente neste ponto que a viagem à Coreia do Norte é uma viagem pelo avesso ao território doméstico, uma forma de recomeçar mantendo a continuidade — e uma viagem que é movida pela intuição, pela curiosidade difusa de que poderia vir a ser precisamente isso.

Eis o momento do reconhecimento:

Depois, afastei-me um pouco. Entre árvores, pinheiros, encontrei uma rocha que formava uma espécie de varanda sobre um lado da cidade. (...) Havia o silêncio impressionante da ausência total de motores e ruídos modernos. Escutava-se alguém que martelava ferro, cães a ladrar, algumas sílabas desfiadas de vozes, uma cabra nova a berrar, pássaros.

Nesse momento, pareceu-me saber exatamente porque tinha ido à Coreia do Norte, tão longe.

Entre as casas, no emaranhado de ruas estreitas, podia ver um homem a passar de bicicleta, uma mulher velha a puxar uma vaca, ou um grupo de rapazes que corriam atrás de um papagaio de papel, uma cor tranquila que deslizava e que continuava a ver sobre os telhados, mesmo depois de os rapazes desaparecerem. (*Idem*, 109).

Se o primeiro romance de José Luís Peixoto, *Nenhum olhar*, não fosse a alucinação brandoniana que em larga medida é, este quadro pertencer-lhe-ia como lugar perfeito do pré-moderno. Assim, digamos que é preciso vir à Coreia do Norte para que o traumático arcaico desse romance encontre a sua paisagem *realista*. Como é preciso vir à Coreia do Norte para ter um vislumbre — dado pelo saber prévio, confirmado pela iconografia e pelos comportamentos —, do que é uma

sociedade instituída como um corpo orgânico, como um corpo místico sem transcendência mas com as estruturas arcaicas do cimento religioso: pertença, fascínio e terror. O doméstico pelo avesso é este mundo que de tão seguro, militarizado e ordenado pelo sistema monolítico de liderança do comandante supremo se volve inabitável. Ou se preferirem, o doméstico pelo avesso é o desejo do *Um* evacuado em definitivo por causa do medo e do absurdo gerado com o seu consequimento.

Claro, resta a paisagem, o território antes do ruído dos motores, que começa logo por ser o silêncio de Pyongyang, a capital, um silêncio acrescido pela “ausência de qualquer publicidade, a ausência de palavras escritas nas paredes, (...) apenas as ruas limpas, a limpeza absoluta.” (*Idem*, 50). Uma vez reconhecido, o território antes do ruído dos motores é mesmo capaz de reverter em arcaísmo uma siderurgia: “O calor desse incêndio queimava o ar. Invisível e sólido, o ar tocava na pele e queimava-a também. E o som de arder era profundo, como se ardesse o próprio tempo ou o sentido de tudo.” (*Idem*, 144). Quanto mais a viagem se adensa na Coreia do Norte ancestralmente rural e paupérrima, mais a paisagem, quando existe, é “apenas a natureza, apenas os pássaros, apenas uma brisa muito ligeira que tocava as águas” (*Idem*, 183), é apenas a beleza feroz de todos os detalhes (cf. *Idem*, 186). Mas o paraíso, sabemos-lo bem, é desde sempre perdido, ou como nos ensinou Ulisses, quando existe é para nos expulsarmos dele quanto antes, não precisamos de um deus para isso. Algo semelhante acontece quando, no penúltimo dia, chegaram à lagoa Samil: “Uma paisagem imensa. Como outras da Coreia do Norte, intocada, a deixar-nos a imaginar o mundo antes da humanidade. E, sem aviso, trovões sobre a lagoa, apocalipse.” (*Idem*, 190).

Sim, as palavras mostram. Podia ter dito gênesis, como quem recitasse a origem, mas diz apocalipse, numa seca constatação de fim. É uma palavra forte para uma viagem forte, feita em segredo — apenas a mãe e as irmãs sabiam —, feita dentro do segredo, porque a partir de um certo momento “já não são apenas os segredos que estão dentro de nós, somos também nós que estamos dentro dos segredos.” (*Idem*, 136). Mas é uma palavra de aceitação: o fim da viagem, o início da reconciliação com o imperfeito doméstico. Não surpreende que o relato termine um ano depois desta viagem com a indicação de uma outra viagem:

logo no Verão seguinte (...) dei um passeio grande para encurtar a distância entre mim e as pessoas que me são queridas. Fui aos Estados Unidos com os meus filhos e a minha mãe. (...) Estar com os meus filhos, a minha mãe e o Chiwan [um norte-coreano] a almoçar no bairro de Echo Park, em Los Angeles, foi como a resolução de um grande dilema. (*Idem*, 234-235).

Sim, as palavras mostram. Podia ter dito resolução de um enigma, como quem subentende a chave de um segredo, mas diz resolução de um dilema, como quem finalmente tem condições para aceitar a tensão permanente entre o doméstico e a necessidade e inevitabilidade da dispersão. Viajar em conjunto é o dilema movimentando-se. E sim, claro, também por isso “é tão fácil comparar a vida com uma viagem. Faz tanto sentido” (*Idem*, 236).

O relato termina com esta frase: “Se estás a ler estas palavras é porque estás vivo.” (*Ibidem*). Eis o que não é falsificável e contudo não gera segredo, porque é estar dentro do segredo. Existirmos não será senão isso — transportarmo-nos dentro de um segredo sem conteúdo porque apenas constituído por movimento. Mas as viagens não são coisas simples, nem a vida tem correspondências exatas. Se estás a ler estas palavras é porque estás vivo. Mas se estás vivo, porque é que estás a ler estas palavras e não outra coisa qualquer? O que move a tua curiosidade? Qual é o teu doméstico, o teu apocalipse, o teu dilema, o teu..?

Referências

PEIXOTO, José Luís (2012), *Dentro do segredo. Uma viagem na Coreia do Norte*, Lisboa, Quetzal.

O SEGREDO. SOBRE A VIAGEM DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO À COREIA DO NORTE

Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

spgsousa@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

Partindo da leitura de *Dentro do Segredo – Uma viagem à Coreia do Norte*, de José Luís Peixoto, procuraremos ver o modo como o autor relata aquele que, para todos os efeitos, continua a ser considerado, muito provavelmente, o pior regime totalitário do mundo. Nomeadamente o facto de o escritor parecer ostentar uma certa complacência para com o regime norte-coreano. Facto que não é sem o aproximar da figura de *Quixote*, que o viajante leva como espécie de livro de cabeceira. Mas não cumprirá, afinal, o benevolente relato de J. Luís Peixoto uma efetiva denúncia do que é a Coreia do Norte?

NAS PÁGINAS DA REVISTA *ÍPSILON*, o jornalista António Rodrigues, a propósito de *Dentro do Segredo – Uma viagem à Coreia do Norte*, de José Luís Peixoto, publicou uma crítica, para dizer o mínimo, demolidora. E se dúvidas tivéssemos, bastaria passar os olhos pelo parágrafo destacado a encabeçar a recensão: “Às vezes, é preciso entender que não escrever é melhor do que escrever. E isso deveria ter pensado José Luís Peixoto quando se deixou seduzir pela possibilidade de visitar a Coreia do Norte” (Rodrigues, 2012). A afirmação é lapidar e parece inclemente, muito especialmente para o leitor familiarizado com a obra romanesca (e poética) de José Luís Peixoto. Mas é também uma afirmação razoavelmente lacónica, na justa medida em que não explicita o porquê de semelhante juízo crítico. Mas não custa desde logo adivinhar que o que está em causa é menos uma avaliação da escrita de José Luís Peixoto e mais uma reação ao modo como o objeto dessa escrita – a singular e irreduzível Coreia do Norte – é condescendentemente apreciado pelo escritor.

E de facto, lendo a recensão, percebem-se os fundamentos de António Rodrigues. O crítico, digamos, não anda longe de acusar o escritor, apetece dizer, de uma visão “negacionista”, se nos for consentida a reapropriação desse termo para dar conta do que aqui sucede: um relato de viagem em que o viajante José Luís Peixoto se esforça

103

.....
O SEGREDO
SOBRE A VIAGEM DE
JOSÉ LUÍS PEIXOTO
À COREIA DO NORTE
.....

Sérgio Paulo Guimarães
de Sousa

por descrever a par e passo o que *vê* ao arpejo do que essa visão das coisas em boa verdade significa. Tratando-se da Correia do Norte, não é difícil, como é evidente, concluir que o que se vê – as pessoas felizes como o seriam autómatos, isto é, dotadas de uma felicidade indestrutível, a louvarem com ostensivo fervor e grandiloquência as incomensuráveis proezas do líder Kim Jong-un, a diabolizarem sem mercê os americanos como maléficos, etc. – configura um reverso do obscuro que se esconde (e mal) atrás do real mostrado e que é pouco ou nada convincente.

O problema está em que, pelos vistos, esse real artificial oferecido ao olhar incrédulo (presume-se) dos turistas não suscitou em José Luís Peixoto o repúdio que seria de esperar de um olhar incrédulo. Digamos, com Lacan, que o escritor *vê*, e dá a ver, mas não *olha*; pior do que isso: fica-se com a nítida suspeita de que em certos momentos até *olha* – e não há como não olhar, diga-se de passagem –, isto é, descortina que tudo o que lhe é dado ver não passa de uma tosca encenação, sem que, no entanto, a consciência desse ludíbrio venha a ser suficiente para que José Luís Peixoto aproveite o relato de viagem para enfatizar um estado de coisas inaceitável.

Ou seja, fica-se com a sensação, assaz incómoda, reconheça-se, de José Luís Peixoto, em *Dentro do Segredo – Uma Viagem à Correia do Norte*, deliberadamente fechar os olhos à atrocidade do regime norte-coreano; e, nessa medida, de se ter ajustado, nesta contemplação ilusória da realidade, como aconteceu com o *alter-ego* que escolheu (muito a propósito) para trilhar terras norte-coreanas e que dá pelo nome de *Dom Quixote*. Veja-se o modo bem eloquente como António Rodrigues acaba a recensão: “Adorno afirmou que depois do Holocausto “escrever poesia era bárbaro”, Hannah Arendt mostrou-nos que tratar o mal como exceção, calá-lo como experiência e não ter em conta a sua condição intrínseca à humanidade impede-nos de evitar que se repita. Porém, falar sobre o mal implica responsabilidade. E a Correia do Norte é o Holocausto que nunca termina” (*Ibidem*). Portanto, o que o crítico reclama do escritor é basicamente o facto de este ter silenciado o Mal que a Coreia do Norte corporifica, como se manifestasse um contumaz desinteresse pelo que *verdadeiramente* se passa na Coreia do Norte.

Eis mais um excerto da recensão:

José Luís Peixoto não resistiu a querer fazer dela [a viagem] mais do que foi: uma visita turística à Coreia do Norte. E se, como escreve e três vezes para não termos dúvidas, é contra as ditaduras e regimes totalitários, a verdade é que se deixa levar pelo entusiasmo e embarca na propaganda do regime norte-coreano de uma maneira ingénua e perigosa; dá-lhe um rosto humano de incrível tranquilidade e mansidão [...]./ É como se na câmara de torturas, José Luís Peixoto fosse o encarregado de descrever o ambiente geral, mas sem torturadores nem torturados. E a câmara de torturas passasse a ser apenas um espaço de tranquilo silêncio, afastado do mundo, onde o escritor pudesse pensar e ler *Dom Quixote* tranquilamente à luz de uma lanterna. Até a escolha de levar uma cópia clandestina do Cervantes para a Coreia do Norte (é proibido entrar com livros) parece adequada ao retrato do escritor enquanto desafiador dos moinhos norte-coreanos. (*Ibidem.*)

Assim, o que o crítico reprova – ao ponto de lamentar que o escritor não se tivesse confinado pura e simplesmente ao silêncio, em vez de escrever o que escreveu – não é o maior ou menor merecimento estético-expressivo da narrativa, é antes uma questão de foro ético-ideológico. José Luís Peixoto foi complacente para com aquela que é, não se duvide, um ditadura execrável. Relatou o que viu e o que viu mais não foi senão o programa de propaganda, bem mal oleado por vezes, montado pelas autoridades para os turistas verem, numa encenação que terá tanto de risível como de trágico.

Antes de prosseguirmos, convirá, creio, assinalar – e não estou a revelar nada de inteiramente novo – que a Coreia do Norte é um país com campos de concentração; e que nesses campos de concentração estarão entre 150 a 200 mil pessoas, a maior parte deportadas, crê-se, sem qualquer processo jurídico prévio. Muitas das quais sucumbem sem alguma vez saberem o porquê da deportação, aliás. São detidas à margem de uma norma legalmente aceitável e por isso delas se pode afirmar que vivem num vazio jurídico e que se acham reduzidas à condição miserável de sobreviventes. O mesmo é afirmar que corporificam o estatuto de *Homo sacer* de que nos fala Agamben, ainda que o regime norte-coreano não se veja como estado de exceção, embora assim possa perfeitamente ser visto pelo resto do mundo. Tais campos de concentração representam, não sofre dúvida, o que de pior se pode imaginar.

Isso mesmo foi, ainda muito recentemente, documentado num livro, *Scape from Camp 14*, do jornalista Blaine Harden, escrito a partir do testemunho de um norte-coreano cuja infância foi passada precisamente num desses infernais campos. E foi aí passada porque nele nasceu. Isto é, tais campos podem albergar até três gerações de famílias. Ou porque os deportados são encarceradas conjuntamente com os restantes familiares (pais e filhos); ou então porque, como é o caso, nasce-se no próprio campo. Para tanto não é preciso mais do que os guardas obrigarem um homem a engravidar uma mulher; e a criança nascida desta união forçada pagará pelos supostos crimes dos pais. Mais do que isso: as crianças são incitadas a espiarem os pais e sobretudo fortemente motivadas a denunciá-los, desde logo pelo facto de os guardas não perderem a ocasião de lhes dizerem que se se acham ali prisioneiras, deve-se o encarceramento aos pecados vergonhosos dos progenitores: “On leur inculque de toujours avoir honte de leur sang, foncièrement traître. Ils doivent “se laver” de leur nature infame en travaillant dur, en obéissant aux ordres et en donnant des informations sur leur famille” (Harden, 2012: 41). Mormente se estiver em pauta uma tentativa de evasão. Foi justamente o que aconteceu com Shin, o sobrevivente de que falamos. Ainda criança foi instigado a odiar e, depois, a denunciar a mãe e o irmão, acusando-os de planear uma fuga. Como tal, assistiu à execução destes. Citemos a passagem:

Quand les gardes traînent sa mère jusqu’à la potence, Shin remarque que celle-ci est bouffie. On la fait monter de force sur une boîte, on la bâillonne, on lui lie les bras dans le dos et on serre un noeud coulant autour de son cou. Rien ne vient recouvrir ses yeux gonflés.

Elle scrute la foule et repère Shin. Il refuse de croiser son regard.

Quand les gardes retirent la boîte, elle est traversée de secousses désespérées. En regardant sa mère se débattre, Shin pense qu’elle mérite de mourir. Son frère est décharné et frêle quando on l’attache au piquet. Trois gardes tirent chacun trois fois. Une balle coupe la corde qui retient son front au piquet. Le cerveau sanglant qui s’échappe alors du crâne de son frère est un spectacle qui soulève le coeur de Shin et l’effraie, mais il pense que son frère aussi a mérité de mourir. (*Idem*, 97-98.)

Mas o horror não se fica por aqui, se soubermos que muitas das fugas são inclusive engendradas pelos guardas, que assim esperam vir a obter uma bolsa de estudo, já que cada vez que liquidam um preso a tentar escapulir-se são recompensados com pontos através da acumulação dos quais poderão vir a beneficiar da dita bolsa de estudo; para não falar nas violações e nos espancamentos a que os guardas submetem os presos a seu belo prazer sádico. Transcreva-se:

on nous a appris à ne pas les voir [os prisioneiros] comme des êtres humains, ajoutez-il [An, um ex-guarda de um desses campos]. Les instructeurs nous ont ordonné de ne jamais montrer de pitié. Il nous ont dit: “Dans le cas contraire, vous deviendrez des prisonniers.”

Si la pitié est interdite, il n’y a guère d’autres règles pour le traitement des prisonniers. En conséquence, selon An, les gardes peuvent laisser libre cours à leurs pulsions et à leur excentricités, et s’en prendre souvent aux jeunes et jolies détenues, qui consentent dans la plupart des cas à des relations sexuelles dans l’espoir d’être mieux traitées.

Si la femme tombe enceinte, son bébé et elle sont tués, dit An en notant qu’il a personnellement vu des nouveau-nés frappés à mort avec des barres de fer. La théorie justifiant les camps est qu’il faut nettoyer jusqu’à trois générations de familles de ceux qui n’ont pas une pensée correcte. Il serait donc illogique de permettre à une nouvelle génération de voir le jour.

Les garders peuvent obtenir d’aller étudier à l’université s’ils surprennent un détenu en pleine tentative d’évasion – système incitatif que les gardes ambitieux ne manquent pas d’utiliser, d’après An: ils donnent à des prisonniers la possibilité de s’évader et les abattent avant qu’ils n’atteignent la clôture entourant le camp.

Le plus souvent, pourtant, selon An, les détenus sont frappés, parfois à mort, simplement parce que les gardes s’ennuient, ou qu’ils sont de mauvaise humeur. (*Ibidem.*)

Particularmente cruel é igualmente o que nos é dito sobre a educação dos mais novos. Não será preciso mais do que descrever o que aconteceu a uma menina que foi apanhada com meia dúzia de grãos de milho no bolso pelo professor (e, refira-se, estamos a falar de crianças subnutridas, para não dizer esfoameadas, que não hesitam em procurar

comida em sítios abjetos, como seja nas fezes espalhadas pelo campo).
Leia-se:

Le maître déclenche une fouille surprise. Il retourne les poches de Shin et de chacun des quarantes enfants de six ans de sa classe.

Au bout du compte, il rassemble cinq grains de maïs, qui appartiennent à une gamine, petite, maigrichonne, dans le souvenir de Shin – et particulièrement jolie. Il ne se rappelle pas son nom, mais tout ce qui s’est déroulé en ce jour de classe de juin 1989 est gravé dans sa mémoire.

Le maître est de mauvaise humeur, quando il commence la fouille. Dès qu’il trouve le maïs, il explose:

“Espèce de pute! Tu as volé ce maïs? Tu veux qu’on te coupe les mains?”

Il ordonne à la petite de venir s’agenouiller devant toute la classe, leve la longue baguete qui lui sert à montrer au tableau et la frappe à la tête, encore et encore. Sous les yeux de Shin et de ses camarades, silencieux, des bosses se forment sur le crâne de l’enfant, du sang coule de son nez. Elle bascule sur le sol en béton. Shin et plusieurs garçons la portent jusque chez elle, dans une porcherie, non loin de l’école. Plus tard cette nuit-là, ele meurt. Le troisième paragraphe de la troisième règle du camp declare: “Toute personne qui vole ou dissimule de la nourriture sera abattue sur-le-champ.”

[...]

Les gardes et les maîtres lui ont inculqué que, chaque fois qu’on le frappe, il le mérite – à cause de ce sang traître dont il a hérité de ses parents. La petite fille n’a pas fait exception. Shin pense qu’elle a subi un juste châtiement, et il n’est pas en colère contre le maître qui l’a tuée. Il suppose que les autres élèves partagent son sentiment.

Le lendemain, personne ne fait allusion aux coups. Rien ne change dans la classe. Shin ne croit pas que l’enseignant a été réprimandé pour cet acte. (*Idem*, 49-50.)

Tudo isto acontece num contexto em que as crianças, no melhor dos casos, devoram ratos para se alimentarem; sendo esse talvez mesmo o único momento de júbilo dessas crianças: apanhar um rato que possam assar: “Attraper des rats et les faire rôtir est devenu une passion pour Shin. Il s’en empare dans sa maison, dans les champs et dans les toilettes. Il retrouve ses amis le soir à l’école primaire, où un poêle à

charbon permet de les cuire. Shin retire la peau, vide les animaux et mastique tout le reste: chair, os et petites pattes” (*Idem*, 44).

Não vale a pena continuar com a narração do que significa um campo de concentração norte-coreano; e, mais, o que ele significa se aferido pelo testemunho de quem nele viveu enquanto criança. Este parêntesis, porém, foi quiçá necessário para podermos salientar a discrepância com a narrativa de José Luís Peixoto. Embora o relato do escritor não tenha como intenção, verdade se diga, descrever campos de concentração. Aos quais aliás não acederia, ainda que o desejasse, como é evidente. Sobre esta matéria, o autor limita-se a um parágrafo, que vem na página 166, no qual a referência aos campos surge *en passant* deste modo razoavelmente conciso, já que em jeito de generalização geral:

Íamos em direcção ao monte Okryon, na região de Pujon. O norte do país é a área menos acessível aos estrangeiros. Há grandes extensões de território acerca das quais se sabe muito pouco. Fora da Coreia, normalmente, aponta-se essas regiões como a localização provável de campos de prisioneiros que, segundo aqueles que conseguiram fugir para a Coreia do Sul, são verdadeiros campos de concentração. Essas mesmas fontes referem detalhes de crueldade e violência que chegam a ultrapassar o que se conhece dos campos de concentração nazis. (Peixoto, 2012: 166.)

Este excerto não impede o olhar complacente do escritor perante tudo o resto. E tudo o resto são os hábitos, os costumes, enfim, tudo o que as autoridades mostram ao turista José Luís Peixoto; e o escritor, obedecendo em tudo ao perfil do turista, compraz-se em registar o melhor que pode as novidades que a sua viagem de lazer lhe proporciona. Daqui resulta aquilo que António Rodrigues não deixou de criticar: uma representação do país norteada por uma candura suscetível de causar uma compreensível perplexidade no leitor. Dir-se-ia que o romancista viaja pelo Correia do Norte num tom razoavelmente aprazível. Pelo menos, ostentando uma certa indiferença, a qual parece por vezes raiar a franca ingenuidade relativamente ao que realmente é a Correia do Norte – o tal segredo.

Numa palavra, dir-se-ia que o escritor, ocidental informado, não o é tanto que não sofra de alguma anestesia perante o que vê. Se não deixa de reconhecer que o país é deveras uma ditadura, a verdade é

que o faz de um modo um tanto desconcertante. Porque descreve a Correia do Norte como a veria, insista-se, um turista que ignora, ou faz por ignorar, o fosso que separa o mostrado da realidade em si. Ao não desmontar sem reservas a manipulação ideológica do que vê e ouve, ou ao fazê-lo por vezes com reticências e com muito cuidado, como se estivesse a lidar com evidências razoavelmente frágeis, José Luís Peixoto coloca-se sob a égide de um distanciamento difícil de perceber.

Talvez esse distanciamento se deva, afinal, ao especial propósito de anotar sem preconceito os pormenores da sua viagem, orientado muito escrupulosamente pelo princípio de não enveredar pelo típico discurso que é aquele que denuncia logo à primeira inverosimilhança sentida a alucinação do regime norte-coreano em função do que se sabe desse regime. De resto, eis o que o viajante significativamente nos diz a certa altura: “O secretismo e as enormes idiosincrasias desta sociedade fazem com que o olhar do visitante seja muito conduzido por aquilo que leu em livros antes de chegar. Ao fazê-lo, parece-me, acaba por procurar na paisagem exemplos do que já sabe. Por isso, a interpretação que cada um faz depende dos livros que leu” (*Idem*, 62). Talvez. Mas não convirá esquecer que a realidade existe (e pré-existe) ao saber livresco; como, já agora, convirá igualmente ter presente que José Luís Peixoto lê um livro, nada menos do que o *Dom Quixote*, o livro que por excelência se constitui como “o exemplo convencional, e não apenas no género romanesco, dessa antiga inimizade entre a realidade e o livro” (Baptista, 1998: 25).

Seja como for, o certo é que onde esperaríamos um escritor empenhado em denunciar as atrocidades do regime, ainda que sem acesso direto a tais atrocidades, deparamos com uma (re)visão, por vezes até delico-doce, da Coreia do Norte. Aliás, José Luís Peixoto, ainda no início da sua narrativa, deu-se ao cuidado de sublinhar por duas vezes (e fá-lo-á uma terceira) o seu repúdio por toda e qualquer ditadura. E este pré-aviso, que é o de quem sente a necessidade de afirmar reiteradamente o seu espírito democrático, não deixa de ser um tanto sintomático, na medida em que denuncia, desde logo, a complacência do relato. Se há a necessidade de se deixar explicitamente registado que se é contra qualquer regime ditatorial, é porque isso pode não ficar totalmente claro nas páginas seguintes.

Mas ilustremos o que digo com dois excertos que dão conta daquilo que o escritor viu e ouviu na Coreia do Norte. O primeiro prende-se com crianças que o autor avista sozinhas no metro. A descrição contrasta com a imagem que temos de um país conhecido por converter seres em entidades de-subjetivizadas. Mais do que isso: o que o escritor nos refere sobre a Coreia do Norte não anda longe de um idílico cenário fraterno. Aquele pelo qual todos fazem questão de muito livremente exprimirem entre si uma ternura sem fim, especialmente no tocante às crianças. E isto de tal maneira que José Luís Peixoto não se inibe mesmo de ver nesta ternura transbordante entre norte-coreanos uma inegável “marca de desenvolvimento civilizacional”. Transcreva-se, não obstante a extensão, a passagem em causa e avalie-se a impertinência das palavras:

Nos corredores do metro, havia muitas crianças sozinhas. Com uniforme de saia ou calças azul-escuras, casaco azul-escuro e lenço vermelho de pioneiro, iam tranquilas, dirigiam-se para algum lado.

[...]

[...] entre as crianças que vi sozinhas no metro, creio que as mais novas deveriam ter à volta de cinco ou seis anos. Os seus rostos não apresentavam uma mínima sombra de medo.

Recordo o quanto isso seria impensável para uma criança normal, com pais, na capital de qualquer um dos países daquelas pessoas que ali estavam de visita.

Num mundo imperfeito, não há ninguém que esteja sempre certo.

Da mesma maneira, ninguém está sempre errado. Na Coreia do Norte, com muita frequência, vi crianças a serem acarinhadas pelos mais velhos. Tanto podia alguém com idade de ser avô ou pai estar abraçado a uma criança, compenetrado nesse gesto ou prestar atenção a outra coisa, a falar com alguém talvez, mas sem parar de fazer festas com naturalidade. Muitas vezes, assisti a trocas de afecto entre adolescentes, adultos, ou crianças abraçadas, de mãos dadas. Esses sinais de carinho eram independentes do sexo, rapazes abraçados a rapazes, de mão dada, raparigas abraçadas a raparigas, nenhum problema. Ainda assim, o cuidado dispensado às crianças foi aquele que mais me sensibilizou. Essa ternura, repetida ao longo dos dias, amenizava bastante outros aspectos da paisagem. Não é quantificável, como o Produto Interno Bruto, o número de médicos por

mil habitantes, mas acredito que é igualmente uma marca de desenvolvimento civilizacional.

Crianças a caminharem sozinhas pelas ruas, a apanharem o metro sozinhas, talvez porque existiam militares em cada esquina, talvez porque viviam num estado policial ou talvez por outro motivo qualquer, que também poderemos considerar se nos permitirmos a ver as questões por mais do que apenas uma perspetiva. (Peixoto, 2012: 85-86.)

Dir-se-ia que José Luís Peixoto apregoa a Coreia do Norte como uma espécie de paraíso consagrado à infância. Tendo presente o gosto imoderado do regime por manifestas e eloquentes exibições de cenários paradisíacos (em danças coletivas, painéis, filmes, histórias, tradições, lendas, etc.), às tantas até temos sorte por José Luís Peixoto não nos vir definir o país de Kim Jong-un como uma versão oriental da Disneylândia...

Ironias à parte, outro momento digno de apreciação é sem dúvida a visita ao chamado “Museu das Atrocidades Americanas”, espaço que condensa uma manifesta obsessão do regime norte-coreano: cuidar da representação dos EUA na proporção de um regime abominável. Aí, nesse museu, o escritor-viajante José Luís Peixoto ouve da boca da menina Kim (a guia) as (supostas) atrocidades, em jeito de filme de horror delirante, que os americanos – qual eixo do mal – teriam perpetrado conta os norte-coreanos. Oíçamos José Luís Peixoto, que, por sua vez, ouviu a menina Kim, que, por seu turno, ouve a funcionária do museu:

A guia ia descrevendo situações, lugares e enumerando mortos: um rio com cadáveres a boiar e as águas vermelhas de sangue, poços cheios de mulheres mortas, uma ponte de onde atiraram centenas de pessoas. Estas descrições eram feitas em salas onde também havia pilhas de sapatos de pano, objectos pessoais ou montes de cabelo debaixo de campânulas de vidro.

Incomodada, a menina Kim respirava fundo antes de traduzir aquilo que a guia do museu, com voz rendilhada, cheia de melindre, tinha acabado de descrever em coreano.

Uma mulher foi queimada com ferros em brasa pelos americanos apenas porque apanhou uma maçã caída no chão.

Muita séria, imperturbável, a guia olhava para a menina Kim a falar em inglês. Esperava.

A história dos ferros em brasa era ilustrada por um quadro pintado a óleo, cores muito vivas. Havia quadros semelhantes para outras histórias. Em todos eles, situações de horror extremo. Os americanos tinham sempre a cara de facínoras, olhos arregalados, a terem prazer em actividades como pregar pregos na cabeça de mulheres ou torturar pais à frente dos filhos. E quando parecia impossível, havia sempre uma história que era mais terrível do que a anterior.

Esse era o caso da mulher a quem espetaram ganchos no seio, presas a cavalos por correntes. Depois, fizeram os cavalos correrem para direcções opostas.

A menina Kim fez uma pausa para respirar.

Respirou fundo e contou que, a seguir, essa mesma mulher foi enterrada viva pelos americanos.

As fotografias a preto e branco que preenchiam as paredes de todas as salas não permitiam descanso. Uma delas mostrava os restos de um corpo que a menina Kim, traduzindo, dizia pertencer a uma grávida de nove meses, a quem os americanos introduziram paus na “parte importante do corpo”. Nem mesmo esta expressão, “a parte importante do corpo”, foi suficiente para aligeirar o ambiente.

Até porque, logo depois, os americanos abriram-lhe a barriga com uma faca e tiraram-lhe o feto para o matarem também à facada.

Não havia imagens do líder do partido na região, mas havia a trave de madeira onde o prenderam. Indefeso, espetaram-lhe agulhas em todo o corpo, arrancaram-lhe os olhos, cortaram-lhe as orelhas e, por fim, abriram fogo.

As histórias pareciam infinitas, mas não eram. Felizmente, chegamos à última sala. Estava dedicada às atrocidades que os americanos cometeram no último dia da sua presença naquela região. Foi nessa data que, por fim, mataram as quatrocentas mulheres e as cento e tal crianças que mantinham presas num barracão. Sem luz, sem espaço, tinham sido deixadas sem comer durante uma semana. Nesse período, quando as crianças mais pequenas pediam água, os soldados americanos davam-lhes gasolina. (*Idem*, 151-153.)

As descrições, até pelo exagero de que se revestem, são tão cre-
díveis como tudo o resto que na Coreia do Norte é apresentado aos
turistas. Não passam, como é evidente, de encenação. E José Luís
Peixoto, diga-se, percebe-o sem custo. E não se vê como é que assim

não pudesse ser. Percebe-o, mas nem por isso se furta a deixar-se afetar pelo que ouviu (e do qual, repare-se, uma porção se lhe afigura verdade): “Mesmo não tendo acreditado em grande parte da história e dos detalhes, tinha sido muito pesada aquela descrição tão longa de pessoas a morrerem” (*Idem*, 154).

E quando se apercebe sem margem mínima para duvidar que um laboratório que lhe é apresentado como tal não passa de uma encenação pouco sofisticada, o escritor é como que invadido por um irreprimível desalento, a resvalar para a depressão, que é aquele resultante da enorme decepção por ter imaginado a possibilidade de a realidade vista poder ser verdadeira e não tão ilusória/falaciosa: “Este tipo de encenação arrasava a credibilidade dos momentos que tinha acabado de viver e lançava suspeitas sobre os que se aproximavam. / Era deprimente imaginar que tudo pudesse ser simulado. À partida, sempre soubera que precisava de um esforço para distinguir a verdade dentro do exagero, mas havia a escolha de interpretar a realidade por um lado ou por outro. A escolha entre um olhar crédulo ou desconfiado, benevolente ou maldoso” (*Idem*, 146). Que o escritor se aperceba de que está no reino do faz de conta, é coisa assaz trivial e que todo o leitor decerto presumiria de antemão, mas que essa percepção do simulacro afete o escritor ao ponto de o deprimir, eis que não é senão um sintoma de um íntimo que gostaria que as coisas fossem de outra maneira. A maneira como as pinta a Coreia do Norte. Aqui parece residir toda a ingenuidade de José Luís Peixoto, disseminada pelo texto através do esforço inglório de descrever a Coreia do Norte com o olhar mais insuspeito e límpido de interferências possível.

Poderíamos continuar com mais exemplos deste tipo. Como é perceptível, o que aqui fica saliente é não apenas a visão que se nos é oferecida, pelo registo desejavelmente imparcial de José Luís Peixoto, da Coreia do Norte, antes a visão do próprio José Luís Peixoto sobre a Coreia do Norte e que parece, muito sinceramente, emanar de um acentuado quixotismo. Não por acaso, o autor, como dissemos já, faz-se acompanhar do *Dom Quixote*. Se por regra um turista leva no porta-bagagens um guia turístico do país a visitar, José Luís Peixoto prefere a obra maior de Cervantes. E o facto é que Quixote parece funcionar como um *alter-ego* do escritor, ou melhor, este parece decalcado daquele. Tanto assim é que José Luís Peixoto assume sem problemas a

identificação: “A carrinha saltava de buraco em buraco” – diz ele – “e eu sentia uma empatia muito fiel com D. Quixote. Também lhe doía o corpo, também lhe construíram um mundo à volta, apenas com a intenção de o alucinar” (*Ibidem*). Mas a projeção do escritor no herói de Cervantes não se restringe às inconveniências físicas de uma viagem desconfortável; a proximidade maior entre ambos assenta, segundo o escritor, na alucinação de que seria vítima o cavaleiro da triste figura. O que não é sem causar alguma surpresa, uma vez que nos habituamos a ler Quixote como aquele herói que destoa dos outros por sofrer, à partida, de um espírito alucinado... Mais adiante, referindo-se ainda ao *Dom Quixote*, José Luís Peixoto afirma: “Eu sabia que podia abrir as páginas daquele livro e descansar. Sancho Pança estava sempre tão preocupado e eu era sempre capaz de relativizar as suas preocupações” (*Idem*, 148). Dir-se-ia aqui que o escritor tomou o lugar da personagem admirada, passando a lidar, como Quixote o faria, com as preocupações empíricas de Sancho.

Mas o episódio, muito em particular, que decerto melhor aproxima José Luís Peixoto de Quixote é aquele em que, muito ingénua e incrivelmente, o escritor segue a recomendação da guia de beber uma água, qual porção mágica, capaz, muito milagrosamente, de fortalecer o espírito (e note-se aqui, já agora, a tonalidade assaz mística do regime): “Havia também um poço. A menina Kim disse que quem bebesse a água do poço ficavam [*sic*] com espírito forte. Achei graça e experimentei. Comecei logo a sentir o espírito fortalecido” (*Idem*, 140). O tom da última frase pode ser o da mais flagrante ironia, não serei eu a negá-lo. Como quer que seja, o certo é que as consequências do gesto – que é um gesto de credulidade perante o que nos é dito – não se fazem esperar. Pouco tempo depois, José Luís Peixoto é acometido por vômitos e por um mal-estar geral: “Estava na Coreia do Norte e estava muito maldisposto, dores de barriga como facadas, boca a saber a vinagre e uma vontade cíclica de vomitar que me deixava atordoado./ Quando recuperava um impulso de forças, usava-o para amaldiçoar o instante em que provei água do poço de Kim Il-sung. Dizia-se que tornava o espírito forte. Se o fazia, compensava enfraquecendo a tripa” (*Idem*, 157). E mais para a frente: “Fechava os olhos e continuava a ver tudo amarelo. Noutros momentos, sentia uma chapada de frio no corpo como se abrisse a porta do frigorífico à minha frente. E, ao longo de

todo o caminho, arrependi-me de ter bebido aquela água no poço do jovem Kim Il-sung. “Irresponsável” e “mentecapto” foram os nomes mais brandos que chamei a mim próprio” (*Idem*, 161).

Suponho que podemos resumir este episódio a um só nome: qui-xotismo. E no que se refere a *Dom Quixote*, recordemos que Quixote, convencido, pela leitura de um livro de cavalaria, das miraculosas virtudes de um bálsamo, composto pela fórmula de Ferrabrás, que seria capaz de curar as feridas dos valentes paladinos, apressa-se a preparar a mistela e ingere-a. Em consequência disso, sofre dores de barriga, padece de vômitos e sente-se febril:

Assim que a mistela ficou pronta, quis D. Quixote experimentar em si próprio o efeito miraculoso. Foi-se à vasilha em que tinha sobrado boa dose e ingeriu uma meia canada, que não menos. Mal lhe caiu no estômago, entrou em vômitos, tantos e tão convulsos que se afigurava ir revessar ali a cama das tripas. Com as ânsias e espasmos, sobreveio-lhe um suor copioso, e pediu que o abafassem bem e o deixassem só.” (Cervantes, 2000: 118.).¹

Não é difícil estabelecer uma analogia com José Luís Peixoto. E a verdade é que é a partir deste episódio que o escritor começa a duvidar: “Eu já não fazia perguntas. Ouvia passivamente. Prestava também pouca atenção às respostas que eram dadas. Tinha deixado de acreditar” (Peixoto, 2012: 159). Apetece dizer, não sem ironia, mais vale tarde do que nunca.

¹ Tal como não é difícil estabelecê-la com a versão lusa oitocentista de Quixote, Calisto Elói, o protagonista de *A Queda dum Anjo*. No capítulo IV da novela, o morgado, confiante na veracidade dos seus clássicos, experimenta a água de chafariz de El-rei, que a douta opinião de um tal de Luís Mendes de Vasconcelos, autor de um velho livro intitulado *De Sítio*, assegurava que possuía o efeito de aclarar o órgão vocal. Calisto, sofrendo de rouquidão, não hesita: “mandou buscar um barril daquela salutar água, que o Mendes de Vasconcelos compara às das fontes Camenas. Bebeu à tripa forra o deputado” (Castelo Branco, 2001: 22). A ingenuidade vale-lhe febre, acompanhada de dores de ventre. Intrigado com o sucedido, e melindrado pelo escárnio do cirurgião que o tratou, Calisto não sossega sem apurar a razão pela qual o ensinamento do clássico consultado falhou. Só recupera a serenidade quando descobre noutra vetusta obra a explicação das dores que o acometeram: a crer no capitão Luís Marinho de Azevedo, autor de *Fundação, antiguidades e grandezas da muito insigne cidade de Lisboa*, etc.. Leia-se: “- Cá está! - exclamou Barbuda em solilóquio. - Cá está explicada a minha dor de barriga! Era destemperança no figado.” (*Ibidem*).

Ora bem, estas complacências de José Luís Peixoto para com a realidade da Coreia do Norte, acentuadas pelo seu lado quixotesco – e melhor seria dizer: *deliberadamente* quixotesco –, provocam, como é fácil de compreender, perplexidade. Porque dificilmente se pode negar o estatuto à Coreia do Norte de ditadura sem apelo (digamos assim); e porque basta colher alguma informação sobre o país para todos ficarmos cientes de que não se trata de um sítio minimamente recomendável, por muito que José Luís Peixoto se auto-envie – e, por extensão, nos envie através das páginas 198 e 199 do livro – de lá para cá um postal com a fotografia do “Palácio das Crianças”, onde além do majestático edifício se veem, num espécie de ambiente festivo, crianças e gente mais crescida com ar inequivocamente feliz. Quer isto dizer, seguindo a recomendação de António Rodrigues, que teria sido preferível ao autor calar-se em vez de (e desajeitadamente) se deixar levar pelo que vê e lhe é afirmado ao ponto de nos transmitir uma visão do país em função da propaganda a que é submetido? Não estou tão certo assim disso, mesmo sabendo que o escritor por mais de uma vez descreve aquilo que ninguém de boa-fé possa crer que aconteça como tal. Digamos que o que o José Luís Peixoto não fez, ou fez muito pouco, foi reduzir o que lhe foi *dado a ver* a uma leitura minimamente crítica e que seria aquela pela qual pudesse expurgar, estabelecer, interpretar. Se momentos há em que o faz, nota-se que há sempre uma certa resistência em fazê-lo; e que essa resistência se transfigura até mesmo, em certas alturas, em pura ausência de lucidez, como se viu no caso da água insalubre. Mas significa isto que o autor com esta sua primeira narrativa de viagem seja pró-Coreia do Norte, já que parece obedecer ao intuito de branquear o regime?

Vista assim a questão, não creio que seja possível facilmente tachar José Luís Peixoto de pró (ou então de anti) Coreia do Norte. Se considerarmos, com António Rodrigues, que o escritor não disse o que deveria ter afirmado sem mercê sobre o regime, tal, ao que creio, pode ficar a dever-se a uma leitura do texto que não se detenha nos efeitos percolutivos deste. Ou seja, não estaremos aqui perante um daqueles casos em que não dizer explicitamente algo e dar azo ao registo de tudo o que denega esse algo – o Segredo, ao fim e ao resto – é precisamente a melhor maneira de salientar o que é *aparentemente* rasurado? O mesmo é perguntar: será que José Luís Peixoto ao fornecer-nos uma visão assim tão razoavelmente

aprazível da Coreia do Norte, será que não estará precisamente, em boa verdade, a enfatizar o reverso obscuro que subjaz a essa visão? Por outras palavras ainda: a representação quase normal do país, sabendo-se o que se sabe, não é por excelência a melhor forma de chamar a atenção para a anormalidade do país? Tanto mais que a representação dessa normalidade dá-nos a ver basicamente os seus mecanismos cénicos, os quais se esforçam por funcionar como se a Coreia do Norte vivesse sedimentada num tempo heroico, o da sua irrestrita glória.

A este respeito seja-me consentida a audácia de recordar uma anedota que apresenta, para o que agora nos ocupa, interesse. Trata-se da história de um indivíduo, em viagem de comboio, que questiona um colega de carruagem, com fama de riquíssimo à conta de extorquir dinheiro aos outros, sobre o processo pelo qual este consegue enganar as pessoas e enriquecer. Ao que o interlocutor lhe responde que, sim senhor, lhe dirá o segredo de tal procedimento, desde que receba 10 euros em troca. O indivíduo aceita e o outro começa por dizer-lhe: “em primeiro lugar, compro uma vela verde e coloco-a em cima de um tapete encarnado...”. “E depois?”, questiona o indivíduo. “Depois? Bem, terás de me dar mais 10 euros, para saber o que faço a seguir”. O indivíduo, a contragosto, lá lhe oferece mais 10 euros. E o outro prossegue “Ia então dizendo que coloco uma vela verde em cima de um tapete encarnado; e de seguida, pego num caderno preto e faço umas anotações”. “Que anotações?”, questiona cada vez mais curioso o indivíduo. “Se quiseres saber, precisas de me dar mais uns dez euros”. “Mas isso é um roubo!”, exclama indignado o indivíduo. “Pois aqui está” – responde o outro – “agora já sabes como é que eu enriqueço extorquindo dinheiro às pessoas”. Esta anedota é exemplificativa de um conteúdo que se concretiza através da sua enunciação. Nas palavras de Slavoj Žižek: “la position de l'énonciation *tombe* dans le contenu énoncé” (Žižek, 2008: 80). E como se constata, a perspicácia de quem explica como extorquir dinheiro estando com essa explicação a extorquir dinheiro radica no facto de os interlocutores não se acharem, digamos, no mesmo plano; e a eficácia do processo está em que a vítima da extorsão se acha demasiado concentrada em querer perceber os mecanismos dessa extorsão e não se dá conta de estar a ser objeto da própria extorsão. Isto é, não se apercebe que o seu interlocutor não está a descrever o ato da extorsão, está antes a exercê-lo. Sendo o cenário

do tapete vermelho com uma vela verde e tudo o mais que queiramos uma encenação destinada a mascarar a extorsão.

É o que parece suceder em *Dentro do Segredo. Uma viagem à Coreia do Norte*. Estamos, nós leitores, tão empenhados em recensear se José Luís Peixoto revela ou não revela explicitamente o que de antemão presumimos ser a Coreia do Norte, e sobretudo se censura as abominações desse regime, que nem nos damos porventura conta que a satisfação dessa exigência não cessa, em boa verdade, de se cumprir a cada página do livro. Se é, pois, possível dizer que José Luís Peixoto nos fornece uma visão turística da sua viagem, com tudo o que essa visão comporta de flagrantes encenações e de notórios simulacros, não menos é possível afirmar que o escritor, ainda que sem consciência aparente disso, tudo bem visto, mais não faz senão enunciar a que extremo chega a alucinação de um regime que banalizou o delírio. E o episódio quixotesco da água insalubre de que falávamos atrás constitui uma saborosa demonstração disso. Mais do que declinar com precisão as razões que convertem a Coreia do Norte num país altamente totalitário, José Luís Peixoto descreve de forma suficientemente explícita o que esse mesmo país faz para mascarar o sistema totalitário. O que deixa perfeitamente antever o que por trás dessa máscara se dissimula. Vale dizer, a máscara em si é já a corporificação de um estado de coisas. Ou se se preferir, a encenação da Coreia do Norte como um sucedâneo do paraíso na terra (as crianças são felizes, não existem conflitos inter-geracionais ou entre sexos, todos dançam e cantam, as fábricas produzem cem cessar, etc.) é, pensando bem, não tanto a mentira *atrás da qual* se esconde a verdade (a verdade obscena), antes a mentira *através da qual* a verdade salta à vista de todos. Pois fica desde logo notoriamente enfatizado o poder totalitário do regime. Neste sentido, o que o regime norte-coreano acaba por fazer ver aos turistas ocidentais, na verdade, talvez mais não seja do que, e digamo-lo com Jacques Lacan, “*déguiser le mensonge en vérité*”. Nada melhor do que demonstrar empiricamente a existência de algo fazendo de tudo – e o tudo aqui salda-se por uma encenação pouco credível – para esconder esse algo (ou o inverso: nada melhor do que deixar algo pairar à vista de todos para que esse algo, que todos procuram, passe perfeitamente despercebido; e aqui lembramo-nos, claro, da célebre carta comprometida da rainha do conto de Edgar Allan Poe).

Digamos, pois, que a robustez da encenação é inversamente proporcional aos fins que se propõe. A descrição dos simulacros que o leitor identifica como os subterfúgios de que se socorre o regime norte-coreano para ocultar o injustificável é talvez, em suma, a melhor forma de evidenciar o regime norte-coreano tal como é. Quanto mais se esforça por simular e por “lavar” o cérebro aos turistas, mais patente ficará a enormidade desse regime. É por isso que as descrições que José Luís Peixoto faz da sua viagem chegam, penso, amplamente para descortinar o Segredo. Tanto mais que, conforme acontece em *L'Invitation* de Claude Simon, o texto não é isento de ironia.

Referências

- CASTELO BRANCO, Camilo (2001), *A Queda dum Anjo*, sob a direção do Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro, prefácio de Ernesto Rodrigues, Porto, Edições Caixotim, 2001.
- CERVANTES, Miguel de (2000), *Don Quixote de La Mancha*, trad. e introd. de Aquilino Ribeiro, Lisboa, Bertrand Editora.
- HARDE, Blaine (2012), *Rescapé du camp 14. De l'enfer nord-coréen à la liberté*, préface de Pierre Rigoulot, Paris, Belfond.
- PEIXOTO, José Luís (2012), *Dentro do Segredo. Viagem à Correia do Norte*, Lisboa, Quetzal.
- RODRIGUES, António (2012), “O peso da responsabilidade”, *Ípsilon*. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/livros/critica.aspx?id=313899>. [última consulta: 15 de julho de 2013].
- ŽIŽEK, Slavoj (2008), *Organes Sans Corps. Deleuze et conséquences*, Paris, Éditions Amsterdam.

LABIRINTOS E FRONTEIRAS DO ESPAÇO NO TEMPO

Deriva em torno de *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares

Diana Pimentel

dp@uma.pt

UNIVERSIDADE DA MADEIRA

Aceite a proposta de inquirir a “percepção da condição humana como uma viagem” (...) e a ideia de que “o homem está (...) sempre em movimento”, pretendo neste ensaio sobre a série *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares, por um lado, observar o modo como as personagens deste projecto gráfico-literário são “figuras da viagem”, de “viagens no tempo [e/ou de] viagens sem sair do quarto”, com “muitas (...) motivações”, por exemplo “cognitivas [ou] lúdicas”, e, por outro, pensar a forma como nesta obra se fundam “poéticas e configurações imaginárias da viagem” (cf. [_http://ceh.ilch.uminho.pt_](http://ceh.ilch.uminho.pt_)).

A hipótese que neste ensaio colocó é a de que a experiência ficcional dilui fronteiras entre tempo e espaço e funda uma outra condição humana vivida num “mundo [que] é uma única coisa com descentramentos contínuos (...) e intermináveis” (Tavares, 2009: 79); ou, de outro modo, que é possível transpor labirintos e fronteiras espaço-temporais movendo-nos.

121

LABIRINTOS E
FRONTEIRAS DO ESPAÇO
NO TEMPO DERIVA EM
TORNO DE *O BAIRRO*, DE
GONÇALO M. TAVARES

Diana Pimentel

Ante-itinerário

PERMITA-SE-ME AQUI TENTAR UM DIÁLOGO ENTRE UM SENHOR E UM HOMEM, ou entre ficção (em *O Bairro*) e ensaio em Gonçalo M. Tavares (especificamente com o recuro à leitura de *A Perna Esquerda de Paris* seguido de Roland Barthes e Robert Musil), para este efeito escutados como sendo uma só voz, quase indiferenciada: Senhor e homem viajam juntos – em deriva – por dentro das fronteiras e dos labirintos da ficção, do pensamento sobre a linguagem, o tempo e o espaço. Onde um vai o outro acompanha-o e interroga-o, observa e silencia o que olha; o outro – ou o mesmo – pensa e escreve e conta (ou desenha, o que em Gonçalo M. Tavares talvez opere o mesmo efeito).

Acolha-se a concepção de que a “casa não [é] apenas um lugar que a humanidade” conquista à natureza (Tavares, 2006: 9), mas que implica a “criação de um espaço” (*Idem*, 11) que é, fundamentalmente, “[...]outro mundo” em que não existe “apenas um movimento físico no

espaço (...) – mas também deslocação – bem mais intensa – no tempo”: 13); trata-se de um espaço ficcional em que “a viagem é, neste sentido, fundamental” (Tavares, 2011: 43). É neste lugar atópico que se parece fundar “a biografia do viajante, do experimentador” (Tavares, 2009: 11), perdido no “labirinto” perfeito (porque inacessível) da “cidade” (Tavares, 2004a: 50).

Aceite a ficcionalidade do espaço e a deslocação temporal dos Senhores de *O Bairro*, torna-se necessário “fazer um mapa do tempo “em que todos os acontecimentos (...) estivessem situados num espaço concreto” (Tavares, 2008: 31). Por dentro da aporia da espacialização do tempo e do movimento inerente ao espaço ficcional de *O Bairro*, importa considerar que “quando se é feliz com o tempo, o tempo fica com o tamanho do nosso corpo” (Tavares, 2009: 44).

Mapa (ensaio)

Neste mapa, o ponto de partida é *O Bairro*. Aceite a ficcionalidade do espaço e a deslocação temporal dos Senhores de *O Bairro*, permitam-me não individualizar cada um dos Senhores que nele habita, as suas narrativas privadas e as suas idiossincrasias.

Em vez de uma operação analítica que tenda à personalização de cada um dos habitantes de *O Bairro*, importa-me tentar seguir uma particular e colectiva “biografia do viajante, do experimentador” (*Idem*, 11), no sentido de “fazer um mapa do tempo em que todos os acontecimentos (...) [estejam] situados num espaço concreto” (Tavares, 2008: 31).

Por dentro da aporia da espacialização do tempo e do movimento inerente ao espaço ficcional de *O Bairro*, importa-me sublinhar que “quando se é feliz com o tempo, o tempo fica com o tamanho do nosso corpo” (*Idem*, 44).

Do meu ponto de vista, este Bairro é organismo, um corpo, “feliz com o tempo”, liberto de linhas e limites (mesmo se imaginárias), porque em deslocação.

A hipótese que aqui coloco é a de que esta particular experiência ficcional dilui fronteiras entre tempo e espaço e funda uma outra condição humana vivida num “mundo [que] é uma única coisa com descentramentos contínuos (...) e intermináveis” (*Idem*, 79); ou, de

outro modo, que é possível transpor labirintos e fronteiras espaço-temporais, movendo-nos.

Aceite-se que “o conhecimento atravessa as fronteiras como os helicópteros” (Tavares, 2004c: 72) e que “os versos / não interferem na geografia, / enquanto um edifício sim” (*Idem*, 48).

Logo, parece-me, por um lado, inscrever uma marca na superfície plana que a folha de papel é – i.e., habitar o espaço com palavras – é um acto ilimitado (pois o pensamento não se confina em fronteiras). Por outro, a escrita – imaterial, o contrário de um prédio – é antecedida por um ponto (digamos que ‘morto’), sem lugar nem movimento, ou tempo: “Escrever uma linha no espaço (...) não é escrever. O ponto é o início de um livro: surge antes da primeira letra da primeira frase.” (Tavares, 2009: 11).

Se “há palavras que trabalham (...) há outras (...) que existem simplesmente no seu lugar na frase, e aí se ficam, sem deslocções” (Tavares, 2008: 19); ora, sem movimento “nem de nem para” (a partir de T.S. Eliot, de memória), não parece haver possibilidade de conhecimento “pois é a linguagem que localiza o homem. São as frases raras que viajam e que conhecem. Toda a descoberta geográfica existe na frase, ou não existe” (Tavares, 2004c: 106). Para que seja possível localizar o homem, é imprescindível que a palavra trabalhe, se mova, a par e a um mesmo passo entre a realidade atópica – a ficção – e o trabalho concreto – físico – da escrita, do homem e do seu pensamento: para Gonçalo M. Tavares, “cada história é um percurso geográfico. Uma personagem um sítio” (*Idem*, 123). Este é o argumento que intuo conduzir as derivas e as narrativas de cada um dos senhores de *O Bairro*.

Talvez um dos modos de a frase se deslocar seja observável no instante em que “um verso introduz, entre duas frases velhas, uma ligeira fissura, e esta fissura pode ser uma outra frase, colocada no meio, com uma velocidade bem diferente da velocidade das velhas (e lentas) frases.” (Tavares, 2008: 37). Pode dar-se o caso – porque de diferença de velocidade e de deriva se trata – de “(...) também a meio do caminho do seu verso o poeta (...) [se] encontrar perdido. E se a meio de um verso a escrita olhar para todas as possibilidades e se encontrar confusa e hesitante?” (*Idem*, 51). A solução parece ter sido já enunciada: “é a linguagem que localiza o homem” (Tavares, 2004c: 106). Se o homem é corpo e organismo, parece ser necessário o recurso

ao tempo – à memória – para que se unam corpo, tempo e pensamento: “.. há partes do meu corpo que só posso ver com os meus olhos, e há outras que só posso ver com a memória. ... é como se a memória tivesse olhos, e mais antigos que os outros dois.” (Tavares, 2003: 23)

É entre a diferença de movimento – nem lenta nem veloz – da memória que se vê o corpo, composição fragmentária (em “partes”) permanentemente agora, sobre o qual a memória age retroactivamente (o que talvez signifique ficcionalmente), por via de um olhar “mais antigo” que o presente. Entre presente e memória parece-me existir a fissura com uma diferente velocidade semelhante à que nas frases se introduz, pois “o Mundo tem 2 lados: o direito e o esquerdo, tal como o corpo” (Tavares, 2002: 15).

Pedro Eiras sublinha este aspecto quando afirma que “em Gonçalo M. Tavares, o corpo corresponde ao mundo porque nunca se iludiu quanto à sua pertença ao mundo. Confluência de órgãos, ele não se fixa numa forma nem numa identidade” (Eiras, 2006: 194). Não se fixa, sublinho.

Tal como o corpo não se fixa numa forma, é possível haver “(...) uma casa sem volume (...). A porta e uma fachada eram as únicas coisas que existiam. Nos dois sentidos se pode entrar e sair” (Tavares, 2002: 27). Eis como se opera a semelhança entre mundo e corpo e casa, idênticos na sua instabilização.

O Bairro parece fundar-se (paradoxal e radicalmente) num gesto de anulação do espaço fixo a favor do acto de deslocação: tal como na “casa sem volume”, em que não existe oposição entre dentro e fora (por não haver território mas apenas passagem), cada um dos corpos (os *Senhores*) que nele mora procura deslocar-se, pela linguagem, pela casa, pela cidade, em vazio, pelo espaço.

O excesso de bagagem – acumulado ao longo do tempo – impossibilita a viagem: “não podia levar para a viagem a sua casa inteira, até porque assim não iria em direção a um outro sítio, mas sim em direção aos seus objetos, em direção, no fundo, à sua própria casa. (...) Decidia, sempre, por isso, (...) permanecer em casa.” (Tavares, 2004b: 25-26).

Unidimensional e fixa como “palavras que (...) existem simplesmente no seu lugar na frase, e aí se ficam, sem deslocações” (Tavares, 2008: 19), a “realidade apenas [tem] uma dimensão, como o desenho numa folha de papel” (Tavares, 2004b: 11), torna-se puro espaço, vazio

de tempo, futuro projetado, parado, porque “cada coisa tem os seus tempos, mas, se essa coisa não dança, do tempo mostrará apenas um fragmento” (Tavares, 2009: 29). No entanto, “a realidade dança” (*Ibidem*).

Para que a realidade – como confluência de órgãos – o corpo – e de pensamento – a linguagem – dance é necessário solicitar que “imaginação [crie] o movimento das linhas” (*Idem*, 28) na medida em que é a descolação, a instabilidade, “o movimento [que] nomeia novas possibilidades” (*Ibidem*).

Falemos de bússulas como se de relógios, aplicando a “propriedade comutativa da linguagem. Tal como dois mais três é igual a três mais dois, não gostar de estar parado é igual a gostar de movimento. E mais: não gostar do movimento é igual a não gostar de estar parado. (...) Não importa o resultado, importa o movimento. (Tavares, 2005a: 22-23).

Se importa o movimento e nos importa não nos perdermos por labirintos, talvez seja mais útil uma bússula. No lugar de um instrumento de medida do que flui – do que se apaga, o tempo – n’*O Bairro* deseja-se “(...) um relógio que em vez de mostrar o tempo mostr[e] o espaço. Um relógio onde o ponteiro maior indi[que] no mapa o local preciso onde a pessoa se encontrava num determinado instante.” (Tavares, 2004b: 59).

Falemos de ecrãs como se de mapas, segundo a mesma propriedade comutativa da linguagem. Composto, *frame a frame*, por imagens em movimento, o que no ecrã o olhar toca define a fronteira e o território da realidade, enquadrada – limitada – ao espaço que se move por dentro (e por fora) do ecrã da televisão; mas dança e, portanto, “o mapa mais real do país era o aparelho de televisão que tinha em sua casa” (Tavares, 2005a: 47).

Falemos de fronteiras que fluem por dentro de linhas que confinam: “O (...) conceito de fronteira (...) é definido pelas linhas que delimitam o ecrã da televisão. Tudo o que surge fora do ecrã não pertence ao nosso país” (*Idem*, 49).

A favor da deslocação – lembre-se que “o conhecimento atravessa as fronteiras como os helicópteros” (Tavares, 2004c: 72) – falemos da apologia da viagem como deriva, como experiência aleatória de perda de fronteiras em benefício do encontro do que há por conhecer, por

ver, por vir: “fazer com que as pessoas se perdessem no bairro era um acto de generosa simpatia. (...) se as pessoas fossem directamente, sem qualquer desvio, para o seu destino, nunca teriam oportunidade de ver e conhecer cantinhos que só os homens muito perdidos descobrem.” (Tavares, 2005b: 62).

Falemos de “um peregrino, [que] não tinha meta nem mapa” (*Idem*, 57) como o leitor que se abandona – por desvio da realidade – a essa experiência ficcional particular que dilui fronteiras entre tempo e espaço e funda uma outra condição humana vivida num “mundo [que] é uma única coisa com descentramentos contínuos (...) e intermináveis” (Tavares, 2009: 79); ou, de outro modo, que é possível transpor labirintos e fronteiras espaço-temporais, movendo-nos.

Entre labirintos, sem fronteiras (notas finais)

O único modo de fundar uma outra condição humana talvez seja, porventura, “conseguir fazer um mapa do tempo. Um mapa exaustivo em que todos os acontecimentos históricos estivessem situados num espaço concreto. Não era apenas um mapa da geografia do mundo, mas sim da geografia e da história.” (Tavares, 2008: 31). Ampliado o espaço concreto por todo o tempo – dissolvidas as fronteiras espaço-temporais –, talvez assim se cumpra o “instinto lúdico do universo colocado em movimento” (Tavares, 2005b: 42).

Como “duas rectas perfeitamente paralelas”, “a mudar...”, “a mudar...”, até que “não [se possa] avançar mais”, é provável – tanto quanto inverosímil – encontrar “o que tantos procuram[]: o infinito [e] apont[ar] a morada no (...) bloco de notas.” (*Idem*, 70-71).

Na realidade, – digo-o com Pedro Eiras – “o ponto é dizer: eu estou aqui. Ponto no mapa: este é o lugar, o sítio do sentido na amálgama do mundo. Quando, na verdade, ninguém está ali, no ‘papel’. Só a ponta invisível da esferográfica tocou no papel. Ninguém está no romance, no poema (...): a literatura não recria o mundo, apenas diz: eis um sítio onde se pode dizer ‘eu estou ‘aqui’, sem estar lá. O ponto promete, a literatura trai.” (Eiras, 2006: 16)

Relembre-se a ideia de que a “casa não [é] apenas um lugar que a humanidade” conquista à natureza (Tavares, 2006: 9), mas que implica

a “criação de um espaço” (*Idem*, 11) que é, fundamentalmente, “[...] outro mundo” em que não existe “apenas um movimento físico no espaço (...) – mas também deslocação – bem mais intensa – no tempo” (*Idem*, 13); trata-se de um espaço ficcional – ou traição – em que “a viagem é, neste sentido, fundamental” (Tavares *et. al.*, 2011: 43).

Na ficção, ainda que “o labirinto [tenha sido] tão bem feito que nunca ninguém conseguiu encontrar a passagem” (Tavares, 2004a: 50), é neste lugar atópico que se parece fundar “a biografia do viajante, do experimentador” (Tavares, 2009: 11), perdido no labirinto perfeito (porque inacessível) da cidade (Tavares, 2004a: 50), do corpo, do mundo.

Ainda que perdidos neste lugar atópico que é a literatura, entre labirintos e sem fronteiras do espaço no tempo – estamos aqui. Onde não sabemos, mas aqui

Referências

- EIRAS, Pedro (2006), *A Moral do Vento*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2002), *O Senhor Valéry*, Lisboa, Caminho.
- (2003), *O Senhor Henri*, Lisboa, Caminho.
- (2004a), *O Senhor Brecht*, Lisboa, Caminho.
- (2004b), *O Senhor Juarroz*, Lisboa, Caminho.
- (2004c), *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, Lisboa, Relógio D’Água.
- (2005a), *O Senhor Kraus*, Lisboa, Caminho.
- (2005b), *O Senhor Calvino*, Lisboa, Caminho.
- (2006), *O Senhor Walser*, Lisboa, Caminho.
- (2008), *O Senhor Breton*, Lisboa, Caminho.
- (2009), *O Senhor Swedenborg*, Lisboa, Caminho.
- (2010), *O Senhor Eliot*, Lisboa, Caminho.
- *et. al.* (2011), *Pensar a Casa*, Matosinhos.

UMA VIAGEM À ÍNDIA, DE GONÇALO M. TAVARES: UMA CARTOGRAFIA CAMONIANA OU UM ITINERÁRIO CONTEMPORÂNEO?

Pedro Corga

pedrocorga@gmail.com

UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Nesta comunicação iremos tratar alguns aspetos da premiada obra de Gonçalo M. Tavares *Uma Viagem à Índia* (2010), considerada por muitos inovadora, desafiante e mesmo polémica. Após a sua publicação surgiu de imediato um debate sobre o género do texto e sobre a sua interrelação com *Os Lusíadas*, a epopeia camoniana esteio fundacional da cultura portuguesa. Os primeiros comentários foram no sentido de considerar que se tratava de uma recuperação pós-moderna, no século XXI, do modelo da epopeia camoniana. No entanto, à medida que avançamos na leitura e análise da epopeia/romance rapidamente nos apercebemos de que existe mais do que uma mera reinvenção da viagem narrada por Camões e que Bloom, o protagonista, traça um percurso inédito, de entre muitos outros possíveis, realizados ou por realizar, num tempo e num espaço de múltiplos sentidos na procura de “perceber qual o chão do nosso século” (Tavares, 2010a: 9).

129

.....
UMA VIAGEM À ÍNDIA,
DE GONÇALO M. TAVARES:
UMA CARTOGRAFIA
CAMONIANA OU
UM ITINERÁRIO
CONTEMPORÂNEO?
.....

Pedro Corga

EM 2010, Gonçalo M. Tavares, um dos autores mais celebrados da literatura portuguesa do século XXI, publica *Uma Viagem à Índia*, considerado por muitos como a sua mais ousada e inovadora aventura literária até à data. Logo a partir do primeiro contacto com a obra, encontramos uma estrutura, tanto externa como interna, que segue bastante de perto *Os Lusíadas* de Luís de Camões, obra maior da literatura portuguesa e expoente máximo do género épico da época renascentista. Com efeito, nesta obra de Tavares encontramos dez cantos, tantos quantos os da epopeia camoniana, tendo também cada canto o mesmo número de estâncias. Para além disso, em termos de estrutura interna, *Uma Viagem à Índia* segue de perto a cartografia d' *Os Lusíadas*, mas parodia determinados episódios da obra de Camões, ou apropria-se de referências e expressões utilizadas pelo poeta, ou faz ainda uso de algumas reflexões, adaptando-as à nossa contemporaneidade. Como

exemplo desses desvios e adaptações temos, desde logo, nas primeiras 10 estâncias da obra, uma Proposição, na qual, diferentemente daquela que encontramos n' *Os Lusíadas*, o narrador nos dá conta do que não se irá narrar, colocando de parte todos os feitos gloriosos de civilizações antigas já cantados e preferindo falar do que “não é assim tão longo/ou alto” (Tavares, 2010: 32), como se afirma na estância 11 do Canto I.

Segundo o próprio autor, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, a escolha do poema épico de Camões como modelo estruturante foi intencional: “A ideia era descrever uma espécie de epopeia de uma personagem simples no século XXI” (Tavares, 2010a: 9), diz-nos. Eduardo Lourenço, no ‘Prefácio’ ao livro, faz referência a esta relação de proximidade entre as duas obras, afirmando que “as peripécias da aventura dramático-burlesca de Bloom - referência hiper-literária - só existe em diálogo com outras de *Os Lusíadas* ou encontram nele motivos de reinvenção surpreendente, ou em si mesma ou pela música (e olhar) com que o narrador (autor) as acompanha” (Lourenço, 2010: 13). Esta afirmação do ensaísta e filósofo Eduardo Lourenço remete-nos para o carácter dialógico, intertextual e hiper-literário que o texto de Tavares estabelece com outros textos e outras manifestações artísticas, para além da epopeia camonianiana. Com efeito, a obra de Gonçalo M. Tavares mantém diálogos com obras como a *Odisseia* de Homero, por exemplo, pelo modelo de epopeia clássica, ou com o *Ulisses* de James Joyce, primeiramente pela adoção do nome da personagem Bloom, decalque do protagonista da obra do autor irlandês, mas também pela herança do espírito paródico e subversivo característico do provocador romance de Joyce.

Vasco Graça Moura, ao referir a relação entre a obra de Tavares e estas três obras canónicas da literatura mundial, fala em termos de matrizes, começando pela ligação entre o Bloom de Tavares e o Bloom de Joyce. Diz-nos Graça Moura: “Uma delas [matrizes], a do protagonista Bloom na sua deambulação, aponta para o *Ulysses* de James Joyce: “Falaremos de Bloom” é uma frase que recorre, como *basso ostinato*, na proposição da epopeia” (Moura, 2011: 272). No que diz respeito a *Os Lusíadas*, Vasco Graça Moura refere que essa ligação “aponta para toda um série de importantes pormenores de estrutura, encandeamento narrativo e alusão implícita ou explícita” (*Ibidem*) enquanto que relativamente à *Odisseia*, o autor e crítico literário destaca o facto de esta

estar na base das outras duas, concluindo, a respeito do herói de *Uma Viagem à Índia*: “Bloom é pois um novo Ulisses que parte de Ulisseia, afinal a cidade que fundou e a que há-de regressar” (*Ibidem*). Retomando o Prefácio à obra de Tavares, intitulado “Uma Viagem no coração do Caos”, Eduardo Lourenço fala-nos dessa característica dialógica de *Uma Viagem à Índia*, destacando seu carácter metaficcional, o diálogo da obra consigo mesma e com o olhar do autor. Lourenço chama-a então de “dupla viagem” (Lourenço, 2010: 13), classificando a obra de Tavares de “objecto ficcional tão intrinsecamente “literário”” (*Ibidem*), diferente de qualquer outro pela sua multiplicidade de sentidos, uma viagem que o próprio autor apelida de “epopeia mental” (Tavares, 2010a: 9) ou ainda de “ficção ao quadrado ou ao cubo” (Tavares, 2010b).

Deste modo, compreendemos que o exigente corpo da epopeia influencia o tom e a passada da narração dos caminhos do Bloom que parte de Lisboa. Isto mesmo afirma o autor em entrevista a Pedro Mexia, referindo que “este ritmo de escrita, com esta partição, foi determinante no momento de escrita inicial” (*Ibidem*) e acrescenta: “Foi ela que determinou, de certa maneira, o conteúdo, os desvios, etc. Sem esta forma eu não escreveria este livro, mas um outro certamente” (*Ibidem*). Assim, em *Uma Viagem à Índia*, “a forma tem uma outra lógica, impõe pausas e cortes e com isso dá um ritmo de leitura que é completamente distinto: condiciona o modo de ler” (*Ibidem*).

A forma como Tavares constrói a sua obra, seguindo a par e passo o esqueleto da epopeia, vai igualmente definir a natureza da própria viagem de Bloom, fazendo com que este se demore em cada paragem, fazendo-o sem pressas e nunca voltando atrás, resgatando assim esse espírito épico das viagens de outrora e, ao mesmo tempo, contrariando o a tendência das viagens comerciais dos nossos dias, que valorizam somente o destino da viagem e não o percurso em si, como o próprio Tavares refere em entrevista à revista *Parágrafo* em 2011:

Esta viagem apesar de tudo recupera a ideia da viagem enquanto percurso. Não viagem enquanto destino, porque Bloom sai de Lisboa no canto I e só chega no canto VII à Índia. (...) E o que é importante é mesmo o percurso. Só nesse aspecto é uma viagem antiga, porque as contemporâneas são aquelas em que se procura atingir o destino o mais rapidamente possível. (Tavares, 2011)

Com efeito, antes de chegar ao seu destino, Bloom vai fazendo paragens à medida que avança: Londres, primeiro, e Paris, depois, são as capitais europeias escolhidas por Bloom para descansar e visitar, como qualquer turista no século XXI, até que algumas peripécias burlescas e caricatas o fazem avançar rumo à Índia. Como vemos, os destinos e os objetivos dessas paragens nada têm a ver com as da armada de Vasco da Gama no seu caminho marítimo para a Índia, ainda que o mapa da narração de Camões seja seguido bastante de perto e se procure, como vimos, seguir a ideia da “viagem antiga” (*Ibidem*) que dá mais importância ao percurso do que ao destino.²

Esta espécie de elogio da lentidão presente na obra de Tavares será, então, uma forma de recuperar um ritmo diferente daquele a que o homem está sujeito na vida contemporânea. A respeito da intensidade do ritmo contemporâneo, Tavares diz-nos, em entrevista a Carlos Vaz Marques: “Estamos num mundo em que a questão do actual e do importante se joga minuto a minuto, o não-actual é logo passado um minuto. O problema é que esta lógica da velocidade é uma lógica opressora. A grande velocidade é muito violenta” (Tavares, 2010c: 84).

O protagonista do texto em análise, como vimos de nome Bloom, faz então uma longa viagem, partindo de Lisboa em direção à Índia, fugindo do seu passado, com o objetivo de aprender e esquecer num mesmo movimento. Logo na estância 10 do Canto I, o narrador torna claros os propósitos do herói:

Falaremos da hostilidade que Bloom,
o nosso herói,
revelou em relação ao passado,
levantando-se e partindo de Lisboa
numa viagem à Índia, em que procurou sabedoria
e esquecimento.
E falaremos do modo como na viagem
levou um segredo e o trouxe, depois quase intacto.
(Tavares, 2010: 32)

A passagem acima transcrita diz-nos claramente que a viagem de Bloom é uma fuga de um passado que deseja esquecer, um percurso em direção a novos ensinamentos, rumo a uma Índia sonhada e idealizada,

que, descobrirá mais tarde, não irá corresponder à realidade. Com efeito, nesse desencontro com a Índia dos sonhos, Bloom descobre, como refere Eduardo Lourenço, “que os seus “gurus” são vulgares e suspeitos vendedores de ilusões como todos os outros” (Lourenço, 2010: 20). A este propósito parece-me importante recuperar uma passagem das *Cartas a Lucílio* de Séneca, em que se diz: “Ainda que atraveses a vastidão do mar, ainda que, como diz o nosso Vergílio, *as costas, as cidades desapareçam no horizonte*, os teus vícios seguir-te-ão onde quer que tu vás” (Séneca, 1991: 104). Esta referência a *Cartas a Lucílio* de Séneca é bastante pertinente no contexto da obra de Tavares, uma vez que é precisamente esta obra do autor romano que o herói Bloom transporta consigo durante a sua viagem e que, juntamente com o *Teatro* de Sófocles, poderão ser vistas como representantes da herança cultural da Antiguidade Clássica e do mundo ocidental.³ Nesta carta de Séneca, a número 28 (Livro III), fala-se ainda da relação entre o tédio e a viagem, um dos temas centrais desta obra de Gonçalves M. Tavares e uma confessa preocupação social do autor. A respeito do tédio e da viagem, afirma Séneca:

Temos de viver com essa convicção: não nascemos destinados a nenhum lugar particular, a nossa pátria é o mundo inteiro! Quando te tiveres convencido desta verdade, deixará de espantar-te a inutilidade de andares de terra em terra, levando para cada uma o tédio que tinhas à partida. (*Idem*, 105)

Esta passagem de *Cartas a Lucílio* relaciona-se com o percurso do herói Bloom na sua viagem à Índia, uma vez que, no final da sua inédita aventura, o protagonista chega à conclusão que não se operaram as mudanças que ele desejava e que foram anunciadas como o propósito da sua viagem. De facto, afirma-se no último verso da última estância da obra: “Nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de/Bloom, o nosso herói” (Tavares, 2010: 456).

Em *Uma Viagem à Índia* o tema do tédio está intimamente relacionado com a ideia do herói na contemporaneidade. Com efeito, ao escrever o seu texto, inspirando-se no modelo de uma epopeia, Tavares pretendeu abordar a questão da heroicidade no século XXI, questão que relaciona com a ideia do sentimento de tédio que domina o mundo contemporâneo, como afirmará em entrevista a Luís Ricardo

Duarte e Maria Leonor Nunes, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*: “Se pensarmos em heróis no século XXI, uma das possibilidades é estarem entediados. Para um herói, este século tornou-se desinteressante. E os obstáculos, adversários e tesouros pouco estimulantes” (Tavares, 2010a: 9). Daí a frustração, o desencanto, a descrença e o pessimismo que tomam conta da personagem no final do seu percurso e que levam o narrador a afirmar:

 Não procurou proezas extraordinárias,
 porque viveu o suficiente para perceber
 as várias epopeias que existem
 num só dia de Inverno onde o tédio
 e o frio empurram levemente o homem para a janela.
 A imobilidade como epopeia ínfima
 eis o que descobriu já depois de estar cansado.
(Tavares, 2010: 438)

Como afirma Vasco Graça Moura, a viagem de Bloom “trata-se de uma aventura sem outra salvação que não seja essa melancolia contemporânea de que o poema traça um itinerário” (Moura, 2011: 274), numa clara alusão ao itinerário incluído depois do final da obra, intitulado precisamente “Melancolia contemporânea (um itinerário)”. Retomando o Canto X, já no seu final, o narrador dá-nos conta, uma vez mais, do desencanto, descrença e pessimismo que Bloom confirmou durante a viagem e que leva de volta consigo para Lisboa:

 Bloom conhece a Europa e as Américas,
 Fez uma grande viagem à Índia: as palavras,
 as cerimónias: metade das grandes verdades
 são pequenas mentiras.
(Tavares, 2010: 443)

É no seio deste ambiente entediante que Bloom decide partir para a Índia, onde, segundo ele, vai procurar “uma alegria nova/ ou, se possível, várias” (*Idem*, 52), um equilíbrio, uma “alegria que misturasse prazeres de animal doméstico (...) com os de animal selvagem e bruto” (*Ibidem*). No fundo, como sintetiza mais adiante na estância 65 do mesmo

Canto, Bloom procura o que chama de “melodia exacta” (*Ibidem*), uma melodia marcada, segundo ele, na sua essência, pela “indecisão que uma existência carrega: desisto de viver ou mato? Luto ou esqueço/ o que pode ser inundado?” (*Ibidem*).

Em *Uma Viagem à Índia* encontramos então a ideia do herói épico cantado n’ *Os Lusíadas* ou na *Odisseia* relacionada com o sentimento de desencanto característico do pensamento pós-moderno. Como afirma o autor, “Na viagem de Bloom todos os acontecimentos são mínimos, a sua mesquinhez e a mesquinhez do que lhe acontece está sempre presentes” (Tavares, 2010b). No final da obra, somos confrontados com a frustração de Bloom face a essa mesquinhez, a essa falta de ideal nobre em nome do qual lutar, como se refere na estância 119: “Um homem perde o essencial quando não tem uma única vontade; pára/ ou avança, que importa?” (Tavares, 2010: 443).

Bloom não é, então, “um herói antigo, é uma personagem de ficção moderna” (Tavares, 2010b), como afirma o próprio Tavares em entrevista a Pedro Mexia. Estas posições do autor relativamente à ideia de herói contemporâneo estão intimamente relacionadas com a natureza ficcional do próprio Bloom, uma personagem que, ainda segundo o autor, “é do campo da ficção que não quer parecer real” (Tavares, 2010a: 9). Deste posicionamento e envolvimento metaficcional da personagem dentro da narrativa resulta o carácter ficcional da própria viagem, definida por Tavares como “percurso que se passa essencialmente na cabeça de Bloom” (*Ibidem*), uma viagem que poderá também ser apenas um sonho, como também afirma o autor na entrevista a Pedro Mexia. No entanto, o aspeto físico do percurso nunca deixa de estar presente em *Uma Viagem à Índia*, uma vez que, nas palavras do autor “as viagens são um cruzamento entre coisas exteriores e o que acontece na nossa cabeça” (*Ibidem*).

Reconhecemos esta viagem mental nas várias reflexões de Pessoa no *Livro do Desassossego*, que sob a máscara do seu semi-heterónimo Bernardo Soares nos dá conta do seu conflito interior e do seu profundo tédio existencial. Também Bloom transporta sempre consigo o tédio que, como vimos, nunca desaparece, nem mesmo após a viagem. Com efeito, existem muitas passagens do *Livro do Desassossego* em que Pessoa nos fala de viagens interiores, nomeadamente as intituladas “Viagem nunca feita” (Pessoa, 2008). Outras passagens associam a

viagem interior, ou a viagem sonhada, com o sentimento de tédio que, mesmo na viagem mental, nunca abandona o poeta. Vejamos o seguinte excerto: “Mas as paisagens sonhadas são apenas fumos de paisagens conhecidas e o tédio de as sonhar também é quase tão grande como o tédio de olharmos para o mundo” (*Idem*, 334). Em “[Viagem nunca feita?] (III)”, essa ligação entre o ato de viajar na mente e o sentimento incapacitante do tédio encontra-se ainda mais clara: “Levei de um lado para o outro, de norte para sul... de leste para oeste, o cansaço de ter tido um passado, o tédio de viver um presente, e o desassossego de ter um futuro. Mas tanto me esforço que fico todo no presente, matando dentro de mim o passado e o futuro” (*Idem*, 446).

De um modo semelhante, Eduardo Lourenço faz referência a esse tédio presente, afirmando que *Uma Viagem à Índia* é “uma viagem ao fim do nosso presente como glosa interminável da existência como tédio de si mesma” (Lourenço, 2010: 14). No entanto, como também afirma o ensaísta, a viagem de Bloom pelo “definitivo tédio” da contemporaneidade, tem “alguma sombra de Pessoa (...) mas sem lágrimas recalçadas” (*Idem*, 17). Apesar da ausência de lágrimas, o modo como a sociedade contemporânea não sabe lidar com o tédio é algo que preocupa Gonçalo M. Tavares, pois afirma em entrevista a Carlos Vaz Marques: “[O tédio] é um momento de espera em que aparentemente nada está a acontecer. É uma sensação de inutilidade. Mas a vida tem uma percentagem enorme de momentos em que nós estamos à espera. Se não soubermos lidar com isso, estamos a desperdiçar uma matéria fundamental” (Tavares, 2010c: 84).

Daí a necessidade de Bloom viajar, de se afastar, na procura de esquecimento e sabedoria, num equilíbrio interessante que ele apelida de “tédio surpreendente” (Tavares, 2010: 52), na estância 64 do Canto I. Com efeito, depois de nos falar da sua busca de “uma alegria nova/ ou, se possível, várias”, encontramos, na estância 65 do Canto I a palavra “indecisão”, indecisão quanto a esse rumo a que o narrador chama de “melodia exacta” (*Ibidem*), de que cada homem se julga portador. Mas essa melodia é incerta e é, como ele também afirma, “perturbante problema de alma” (*Ibidem*).

Associando-se à ideia do “tédio surpreendente” (*Ibidem*) aparece, na estância 70 do Canto I, a busca do que ele chama de “insólito” (*Idem*, 54), que força o herói a prosseguir e a não parar: “Bloom procurava

o insólito que não/ sendo acontecimento mudo ou ruído, sendo sítio, obriga a caminhar” (*Ibidem*). Esse insólito que Bloom persegue obriga a caminhar sempre, pois o que se procura nunca se encontra em espaços familiares: “acontecimentos novos/ existem em espaços novos, e não em antigos” (*Ibidem*). Tudo isto se articula ainda com a curiosidade e a capacidade de se surpreender a si próprio, algo que, segundo o narrador, não se deve perder: “Não deixes que a tua cadeira confortável prejudique/ a tua curiosidade” (*Ibidem*). E mais adiante, já na estância 71: “Bloom já ficaria satisfeito se alguém/ lhe indicasse um caminho, na terra,/ desconhecido da maioria” (*Ibidem*).

No Canto II, na estância 34, o narrador diz-nos que Bloom procura “uma alegria mística/ que não resulte de um naufrágio” (*Idem*, 85). O narrador refere-se então a uma alegria que seja escolhida e não que seja resultado de algo, como o de uma “sobrevivência a uma grande queda” (*Ibidem*). Temos aqui uma clara alusão ao episódio d’*Os Lusíadas* no qual armada de Gama sobrevive à emboscada de Baco, o que provoca nos Lusos uma alegria mística e espiritual, porque resultado da intervenção divina, segundo a narração de Camões. Pelo contrário, essa alegria mística por si só não serve ao homem contemporâneo Bloom, pois este procura algo que, para além de espiritual, tenha existência material concreta: “Enfim/ uma alegria espiritual, mas que exista” (*Ibidem*). Bloom procura, então, algo ideal, que misture o material e o místico ou espiritual, algo que poderá estar no amor de uma mulher - mas que seja, ao mesmo tempo, algo propositado, escolhido pelo próprio homem, e não deixado à vontade e mercê dos deuses. Bloom procurará, então, algo de concreto e elevado, algo de equilibrado, entre o banal e o sublime e é, nesta indefinição, comum a todo o homem contemporâneo, que o herói individualista do século XXI vai avançando na sua viagem.

No Canto III, nas estâncias 89 e 90, Tavares fornece-nos mais um elemento que ajuda a traçar o perfil do herói Bloom, voltando às suas motivações e às razões para esta viagem. Bloom afirma acerca de si próprio: “O homem deve voltar à floresta, caro Jean M./ Saber o caminho de volta é saber/ o que se vai fazer a seguir. E um homem/ não deve saber/ o que vai fazer a seguir. Pelo menos um Bloom. Eu por exemplo” (*Idem*, 148). Para o protagonista seria então impensável voltar atrás, pois há seguir sempre, sem nenhum rumo definido, como comprova o itinerário da sua viagem, que apenas tem a Índia como

destino, mas parece não ter rumo definido, nem ter pressa de chegar. Na estância 90, o nosso herói acrescenta: “Um Bloom, pelo contrário, deve tomar o pequeno-almoço sozinho. E uma casa deve ser, para um Bloom,/ como um inimigo” (*Ibidem*). Avançando para o final do Canto IV, o narrador questiona: “Que procura Bloom, tão longe?/ Quantos quilómetros serão necessários percorrer/ até que um homem esqueça algo?” (*Idem*, 201-202).

Como vemos, ao contrário do herói coletivo d’*Os Lusíadas*, Bloom não é já o navegante que destemidamente vai cartografando o desconhecido à medida que avança, mas alguém que percorre rotas já traçadas e cruzadas diariamente por outras pessoas iguais ao próprio protagonista, que segue o seu percurso, sem heroísmos, sem grandes surpresas, dominado sempre por um tédio que procura combater com ironia e humor, mas que, pelo contrário, se vai intensificando à medida que a viagem avança. Esta é, então, uma aventura que nada tem que ver com as aventuras de um povo, como em *Os Lusíadas*, mas com “uma personagem que quase não tem pátria” (Tavares, 2010c: 36), e que parte numa viagem que o autor apelida de “aventura individual” (*Ibidem*). Bloom é, assim, ainda segundo o seu criador “alguém que foge sozinho, decide apenas pela sua cabeça e regressa, no fim, também sozinho” (Tavares, 2010b).

Segundo o filósofo francês Gilles Lipovetsky na obra *A Era do Vazio* (Lipovetsky, 1983) o individualismo das sociedades contemporâneas caracteriza-se pela indiferença, banalização e apatia generalizadas, que se relacionam com a excessiva velocidade do viver quotidiano. Esta mesma ideia é mencionada por Gonçalo M. Tavares quando nos fala da necessidade da existência de uma certa lentidão, que nos permitirá abrandar o ritmo e reparar nos fenómenos que nos rodeiam e nos ensinará a lidar com o sentimento de tédio que domina a contemporaneidade. Esse tédio de que fala Gonçalo M. Tavares poderá, portanto, ser identificável com o que Lipovetsky afirma ser o “vazio que nos governa, um vazio sem trágico nem apocalipse” (*Idem*, 11). A ideia de abrandar o ritmo encontra-se desde logo presente na ideia de percurso que domina a viagem de Bloom, que se demora nos diversos lugares por onde vai passando, sempre sem pressa de chegar. E a propósito do movimento característico da contemporaneidade, Gonçalo M. Tavares afirma: “O grande movimento do século XXI parece-me, é o da queda”

(Tavares, 2010b). De forma semelhante, Lipovetsky refere-se à sociedade pós-moderna como “época do *deslizar*, imagem desportiva que ilustra de perto um tempo em que a res publica já não tem qualquer elo sólido, qualquer ponto de ancoragem emocional estável” (Lipovetsky, 1983: 14). Em Bloom, encontramos pois perante “uma personagem sem qualidades, mas em queda” (Tavares, 2010b), mas que “não tem medo, não fica desesperado, não faz um balanço último da sua vida” (*Ibidem*). Como vemos, quer em Gonçalo M. Tavares, quer em Lipovetsky, a queda e o vazio são característicos da contemporaneidade e não adquirem, como em outras épocas, um sentido de catástrofe ou apocalipse, mas revestem-se antes de um sentimento de “indiferença descontraída” (Lipovetsky, 1983: 14), para usarmos a expressão do pensador francês. Acrescentaríamos também a ironia e o humor contemporâneos de que nos fala Gonçalo M. Tavares - ironia essa que a sua personagem usa como uma arma durante todo o seu percurso.

Vimos pois que Bloom é um contemporâneo europeu, que parte de Lisboa em busca da Índia, numa viagem de “repetição da viagem iniciática do Ocidente” (Lourenço, 2010: 13), num século em que, como afirma o próprio Gonçalo M. Tavares, “o turismo e as viagens tendem a ser controlados” (Tavares, 2010a: 9), em que “a preocupação principal é eliminar a dor e o perigo” (*Ibidem*) e onde “tédio é uma consequência natural” (*Ibidem*) da existência de “obstáculos, adversários e tesouros pouco estimulantes” (*Ibidem*).

Não se trata aqui de um percurso à procura de um lugar ao qual pertencer, nem de uma viagem em direção a um lugar onde se possa encontrar-se em paz consigo mesmo, pois Bloom é um herói que se sabe sem lugar e que se quer, antes de mais, sem lugar, apenas sabendo que, como na parábola que é apresentada logo no início do Canto I, “deve correr sempre, sem parar,/ mas não o suficiente para alcançar o objectivo” (Tavares, 2010: 33).

Toda esta revisitação paródica pós-moderna de uma viagem, à maneira da narração da epopeia camoniana, é algo que atesta que as grandes viagens são ainda possíveis, ainda que em moldes completamente distintos, revestidas de uma mundividência distinta, mais descrente no homem e nas grandes narrativas, menos ingénua e mais desencantada. Assim, esta será uma epopeia que narrará outros acontecimentos, outras ideias e perspectivas, que não se resumem apenas aos

grandes acontecimentos da Humanidade, como se afirma na estância 11 do Canto I: “É indispensável tornar conhecidas ações terrestres/ com o comprimento do mundo e a altura do céu,/ mas é importante também falar do que não é assim/ tão longo ou alto” (*Idem*, 32). E mais adiante, na estância 16 canto IV, o narrador ironiza: “E os homens contemporâneos já não querem saber/ de grandes feitos. Um escritor deste século/ preocupa-se mil vezes mais com a procura do adjectivo certo para uma frase minúscula/ do que com o facto de pronunciar bem ou mal/ o belo nome do rei” (*Idem*, 172).

Numa conversa com Pedro Mexia, quando questionado acerca da diferença entre o valor moral da experiência n’*Os Lusíadas* e em *Uma Viagem à Índia*, Gonçalo M. Tavares afirma que, ao contrário do que acontecia no tempo de Camões, “na modernidade, a experiência é muitas vezes mental e, neste sentido, esta epopeia ou anti-epopeia [*Uma Viagem à Índia*] é muito mais mental do que física” (Tavares, 2010b). No entanto, relativamente ao que Bloom aprendeu ou não na sua viagem, o autor afirma: “Apesar de tudo não voltou igual, multiplicou por dois a sua decepção inicial” (*Ibidem*), acrescentando que o tédio reforçado com que regressa a casa relaciona-se com o facto de “ter ido muito longe para encontrar o outro e afinal ter encontrado o mesmo” (*Ibidem*), uma Índia fraudulenta, em tudo igual ao Ocidente pleno de vícios e de maldade:

O Ocidente materialista e funcionalista, exemplificado em Bloom, acaba finalmente por ser enganado e roubado pelo Oriente místico e ético. A ovelha troça do lobo, e rouba-o. No momento em que é roubado, diz-se, com ironia, que Bloom passa “directamente, sem intermediários,/verbas da ignóbil Europa/para a sábia, sensata, receptiva Índia”. (*Ibidem*)

Em jeito de conclusão, e em jeito de resposta à pergunta formulada no título desta comunicação, poderemos afirmar que esta obra de Gonçalo M. Tavares estabelece uma ligação singular entre a tradição clássica, a herança e espírito do modernismo e a visão da pós-modernidade, com o objetivo, expresso pelo próprio autor, de procurar saber que tipo de epopeia é ainda possível no século XXI. O próprio autor fala-nos de uma junção de duas forças, “liberdade e constrangimento” (Tavares, 2010a: 9), das quais resultou *Uma Viagem à Índia*, referindo-se

à relação que a sua obra mantém com a epopeia camoniana. Como diz Tavares, são esses dois movimentos contrários que vão dar forma e influenciar o conteúdo da narrativa, marcando o ritmo das aproximações e dos afastamentos ao mapa fornecido pel'*Os Lusíadas*. Dessa conjugação de forças opostas resulta então uma obra que consegue realizar uma viagem através do que Eduardo Lourenço chama de “nossa alma de pós-modernos” (Lourenço, 2010: 20), operando um audaz e engenhoso resgate contemporâneo da embarcação da epopeia camoniana, fazendo-a navegar, desta vez, nas caóticas águas de um século em que a velocidade excessiva se torna cada vez mais uma obsessão e no qual, paradoxalmente, o tédio de existir se revela cada vez mais definitivo e cada vez mais entorpecedor.

Referências

- LIPOVETSKY, Gilles (1983), *A Era do Vazio*, Lisboa, Relógio D'Água.
- LOURENÇO, Eduardo (2010), “Uma Viagem no coração do caos”, prefácio de *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, Alfragide, Leya/ Editorial Caminho, pp. 9-20.
- MOURA, Vasco Graça (2011), “[Recensão crítica a ‘Uma Viagem à Índia’, de Gonçalo M. Tavares]”, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, nº 177, Maio 2011, pp. 271-274.
- PESSOA, Fernando (2008), *Livro do Desassossego - composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-livros na cidade de Lisboa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÉNECA, Lúcio Aneu (1991), *Cartas a Lucílio*, trad., pref. e notas de J. A. Segurado e Campos, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian.
- TAVARES, Gonçalo M. (2010), *Uma Viagem à Índia*, Alfragide, Leya/ Editorial Caminho.
- (2010a), “Gonçalo M. Tavares - Uma epopeia mental”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, pp. 8-11.
- (2010b), “Gonçalo M. Tavares - O romance ensina a cair”, *Jornal Público*, Suplemento “Ípsilon”, 27 Outubro 2010, disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=268246>, consultado em 30/03/2013.
- (2010c), “Gonçalo M. Tavares”, *Revista LER*, pp. 30-38, 84.
- (2011), “Há muitas coisas que ainda gostava de fazer”, *Parágrafo - suplemento ponto final*, 8 Julho 2011: nº 52, disponível em: <http://paragrafopontofinal.wordpress.com/2011/07/08/%E2%80%99Cha-muitas-coisas-que-ainda-gostava-de-fazer%E2%80%9D/>, consultado em 30/03/2013.

MIGRAÇÕES, DIÁSPORAS, EXÍLIOS
MIGRATIONS, DIAPORAS, EXILS

MATIAS DA MAIA, UM JESUÍTA PORTUGUÊS NA CHINA DO SÉCULO XVI

Adriano Milho Cordeiro

adrianomilhocordeiro@gmail.com

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Matias da Maia era natural de Atalaia do Patriarcado de Lisboa, à época Título de Condado, hoje freguesia do concelho de Vila Nova da Barquinha. Entrou para o Noviciado da Companhia de Jesus em Lisboa, a 20 de Março de 1629. Foi Procurador-Geral da Província do Japão e Missionário nos Reinos de 'Tunquim' e Cochinchina. A obra de Matias da Maia é muito semelhante ao das Cartas Anuais de António Gouveia, na forma de expor e de apresentar os assuntos relativos às missões religiosas jesuíticas na Ásia Extrema. Todavia o que mais se destaca no seu texto é a descrição da violenta evolução política da China sua contemporânea e a queda da dinastia Ming que governou entre 1368 e 1644, substituída por uma outra composta por Tártaros, ou mongóis e que irá governar até 1912, ano da chegada dos republicanos ao poder.

145

.....
**MATIAS DA MAIA,
UM JESUÍTA PORTUGUÊS
NA CHINA DO SÉCULO XVI**
.....

Adriano Milho Cordeiro

O estado da arte

*Quem viu o presente viu todas as coisas: as que aconteceram no insondável
passado e as que irão acontecer no porvir*

(Marco Aurélio *apud* Borges, 2012: 90).

UM DOS MAIORES ESTUDIOSOS SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE PORTUGAL E O ORIENTE CERTIFICA NAS SUAS OBRAS a importância dos documentos existentes nas nossas bibliotecas e arquivos sobre as interessantes relações estabelecidas pelos nossos antepassados com as terras de Oriente. Por isso afirma que “como consequência direta do seu próprio percurso histórico, Portugal é hoje um dos países mais privilegiados no que toca à conservação de testemunhos escritos sobre o estabelecimento dos primeiros contactos entre a Europa e o Oriente, bem como sobre a construção e intensificação do tecido de relações culturais, religiosas e comerciais que ligou estes ‘dois mundos’, particularmente durante os séculos XVI e XVII” (Araújo, 1998: 16). Segundo o mesmo autor “acresce ainda que,

na sua maioria, tais testemunhos não só se encontram registados em língua portuguesa, como dão conta de acontecimentos e situações que tiveram como protagonistas e / ou personagens intervenientes cidadãos portugueses.” (*Ibidem*).

Segundo Araújo, Charles Boxer é até hoje o mais importante investigador estrangeiro da presença lusa no Oriente e “a saga dos Jesuítas portugueses na China aguarda ainda o seu historiador. Essa história merece bem ser contada, apesar do facto dos portugueses terem sido vítimas da ênfase dada pelos escritores estrangeiros aos feitos dos seus colegas franceses e flamengos” (*Idem*, 10). Todavia, se a ação dos Jesuítas lusos na China foi desconsiderada ou mal narrada, “isso deve-se em larga escala à ignorância ou indiferença dos seus próprios compatriotas” (*Ibidem*).

Nas últimas décadas são de realçar os estudos dos portugueses Horácio Peixoto de Araújo e de Leonor Diaz de Seabra sobre a saga dos Jesuítas lusos por terras da Índia e da Ásia Extrema. Declara Araújo que “os principais estudos vindos a público nas últimas décadas sobre alguns ilustres missionários portugueses que laboraram no Oriente trazem a assinatura de autores estrangeiros” (Araújo, 1998: 10)[1]. A saga dos Portugueses e da evangelização cristã no Oriente foi longa e arquitetada paulatinamente por se tratar de uma parte do Império com uma dimensão verdadeiramente incrível[2].

É preciso navegar pelas águas da consciência e do sentido histórico. Esse designio, nas palavras de Gadamer só se apreende “pela disponibilidade e talento do historiador que compreende o passado, por vezes mesmo ‘exótico’, a partir do contexto de que emerge” (Gadamer,

¹ Graças ao formidável e erudito trabalho de Horácio Peixoto de Araújo conseguimos perceber melhor a relação que desde logo se estabeleceu entre o Homem Europeu e o Homem Asiático na era da primeira globalização, na qual os Portugueses tiveram um papel preponderante. A título de curiosidade refira-se que foi no ano de 1555 que foi o Pe. Belchior Nunes Barreto, S. J., o primeiro missionário português jesuíta que entrou na China. Sobre o assunto veja-se <http://www.library.gov.mo/macreturn/DATA/PP280/NOTES.HTM>, capítulos II, III e IV. Há que referir que o caminho missionário começara muito antes dos Portugueses terem chegado à Ásia Extrema. Assim podemos registar em <http://www.library.gov.mo/macreturn/DATA/PP280/PP280163.HTM> – oportuno documento eletrónico que resume de forma bastante notável os primeiros contactos missionários europeus no Oriente.

² Vide <http://www.library.gov.mo/macreturn/DATA/PP280/PP280118.HTM> e ss.

1998: 18-19). Na senda reflexiva do filósofo alemão é nossa incumbência apreender o *modus cogitandi* de outras eras, interpretando-as. Embora distantes no tempo, é determinante que consigamos perspetivar os valores epocais vividos e experienciados pelos Padres Franciscanos e Jesuítas dos séculos XVI, XVII e XVIII ao serviço da Igreja de Roma e da Coroa Portuguesa na Índia e na Ásia Extrema. Concordamos com Gadamer quando afirma que “a consciência histórica já não escuta beatamente a voz que lhe chega do passado, mas, reflectindo sobre ela, recoloca-a no contexto de onde surgiu para verificar a significação e o valor relativo que contém. Este comportamento reflexivo face à tradição chama-se interpretação” (*Idem*, 19).

As hermenêuticas que fizemos sobre tempos posteriores devem respeitar a consciência histórica, privilégio do homem moderno. Todos compreendemos o que representa hoje a palavra interpretação nas modernas ciências humanas. Quando a significação de um texto não se alcança de imediato, a interpretação torna-se necessária, ou seja, é imprescindível efetivar uma reflexão explícita que nos permite compreender que um texto tem esta significação e não outra. Mais do que nunca urge uma mudança de paradigma no que respeita à compreensão dos seres humanos de outras eras. Concordamos com Gadamer quando afirma que “possuir sentido histórico é vencer de maneira consequente a ingenuidade natural que nos faria julgar o passado segundo critérios supostamente evidentes da nossa vida atual, na perspectiva das nossas instituições, dos nossos valores e verdades adquiridas” (*Ibidem*). Segundo este autor “possuir sentido histórico, significa: pensar expressamente no horizonte histórico que é coextensivo à vida que vivemos e à experiência vivida” (*Ibidem*).

Vida e obra do padre Matias da Maia

Não chegaram até nós copiosos dados acerca da vida e obra do Padre Jesuíta Matias da Maia, antes pelo contrário. As escassas informações a respeito desta ilustre personagem resumem-se praticamente ao que nos legou Machado que declara: “P. Mathias da Maya, natural da Villa de Atalaya do Patriarchado de Lisboa, e Titulo de Condado. Forã seus Pays Simão da Maya, e Martha Rodrigues. Entrou em o Nociado

de Lisboa da Companhia de Jesus a 20 de Março de 1629” (Machado, 1966: 454). Acresce Machado Sobre M. da Maia: “Foy Procurador geral da Provincia do Japaõ, e Missionario em os Reinos de Tunquim, e Cochichina. Publicou em nome *Relação da Conversão da Rainha, e Príncipe da China á nossa Santa Fé com a de outras pessoas da Casa Real, que se bautisaraõ no anno de 1647*. Lisboa 1650. 4. Sem nome do Impressor” (*Ibidem*). Esta é a única referência bibliográfica impressa em livro, colhida até ao momento, em Portugal, sobre a vida e obra do Padre Jesuíta Matias da Maia, natural de Atalaia, hoje freguesia do concelho de Vila Nova da Barquinha.

Não encontrámos quaisquer outras referências a Matias da Maia, quer na Biblioteca da Ajuda, onde existe um importante acervo de documentos relativos à Missão dos Jesuítas na China e no Oriente, quer noutros arquivos. Nada se achou nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, na Biblioteca Pública de Évora, Arquivos da Casa de Bragança em Vila Viçosa, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, no Arquivo Distrital de Santarém ou no notável acervo da Biblioteca Municipal Brancamp Freire em terras escalabitanas. Na Biblioteca Nacional apenas consta o documento H.G. 1840//3 V., intitulado *RELAÇÃO DA CONVERSÃO a nossa SanctaFè da Rainha, & Príncipe da China, & de outras pessoas da casa Real, que se baptizarão o anno de 1648*. Todavia não se exclui a hipótese de que em Roma surjam novos e relevantes dados sobre o Padre Jesuíta Matias da Maia e a sua obra, ou, de que mesmo em Portugal possam aparecer a qualquer momento documentos sobre esse ilustre homem de saber, objecto deste estudo[3].

³ No mundo da WEB no documento intitulado *Os Jesuítas em Macau*, na parte alusiva ao ANNEX refere-se que M. da Maia faleceu em 1667 no Mar da China. Em <http://www.library.gov.mo/macreturn/DATA/PP280/NOTES.HTM>, no documento em *linha*, intitulado “*Os jesuítas em Macau – ANNEX: Primeiro Período (1552-1762)*”, [follha 2] no número 53 está escrito: “Nomes: Pe. Matias da Maia; Terra natal: Atalaia; Ano de apostolado:1656-1667; Lugar do falecimento: naufragou; Sítio da sepultura: No Mar da China.” No mesmo documento da WEB encontramos ainda as seguintes referências ao P. Matias da Maia: “O visitador da província do Japão e da vice-província da China era o Pe. Manuel de Azevedo (1644-50), o qual faleceu em Macau a 26 de Janeiro ou a 3 de Fevereiro de 1650. O vice-provincial da China era o Padre Álvaro Semedo, que o foi duas vezes (1645-50; e 1654-57). Semedo nasceu em Nisa, embarcou para o Oriente em 1608, entrando na China em 1613. Em 1636, foi a Roma como procurador; em Julho de 1645, aportou de novo a Macau, falecendo em Cantão a 18 de Julho de 1658. Compôs 2 vocabulários, chinês-português

Matias da Maia não se refere às fontes que utilizou para a elaboração da sua *Relação*. Na composição, assemelha-se muito às *Cartas Anuais*. Se lermos o Padre António de Gouvea contemporâneo e companheiro de Maia nas jornadas da Ásia ficamos a saber como eram elaboradas essas importantes epístolas e “o que os Padres apontarão, notarão e escreverão em todos estes 60 annos, pèra cada hum delles mandarem os Superiores huma Carta Annua a Roma, como se costuma na Companhia em todos os Reynos, terras e missoens que ella cultiva”, (António de Gouvea *apud* Araújo, 1998: 11).

O estilo do texto da *Relação da Conversão* tal como o das Cartas Anuais “constitui um género literário próprio” (*Idem*, 13). M. da Maia preocupa-se em informar bem o leitor, que “devia aperceber-se que tais relatórios eram destinados a fornecer não apenas informações, mas também edificação moral” (Michael Cooper *apud Ibidem*). O texto do Padre Matias da Maia apresenta “uma estrutura organizacional relativamente constante, bipolarizada sobre ‘o estado secular do Reino’ e sobre ‘o estado da Missão’” (*Idem*, 14).

A narração contida na *Relação* compreende uma época muito conturbada do ponto de vista político, pois alude à queda da dinastia Ming, ocorrida entre 1644 e 1652 (Boxer, 1938). O autor dá-nos conta dos eventos políticos e sociais de maior saliência, ocorridos por aquela

149

.....
MATIAS DA MAIA,
UM JESUÍTA PORTUGUÊS
NA CHINA DO SÉCULO XVI
.....

Adriano Milho Cordeiro

e português-chinês; mas o seu livro mais conhecido é o Império da China, impresso primeiro em espanhol por Faria e Sousa, e depois em várias línguas. O provincial do Japão era o Padre Matias da Maia, natural de Atalaia, o qual embarcou para a Índia em 1640. Foi vice-reitor do Colégio da Madre de Deus em Macau, desde Setembro de 1651 até 16 Março de 1653; a seguir, foi missionar em Kwantung e em Hainan. Reitor do Colégio de Macau e provincial do Japão em 19 de Agosto de 1658, conservando o primeiro cargo mês e meio e o segundo até 26 de Janeiro de 1661, data em que foi nomeado superior e vice-provincial da Missão da China, de que tomou posse ano e meio depois, deixando esse cargo em 1666. No ano seguinte, embarcou com o Padre António Lopes ‘na nau de Timor cõ Jeronymo d’Ábreu capitão da dita nao, e depois de partir de Macau aos 11 de Janeiro deste ano de 667, aos 15 do mesmo no quarto d’álva se acharão junto da terra da Cochinchina defronte de Faifo onde fizerão naufragio; os mais morrerão nelle, incluindo o Padre Maia, varão apostolico que era tido por santo’. O Pe. Lopes escapou e regressou a Macau. (Cf. Ta-Ssi-Yang-Kuo, Lisboa, 1900, p. 695). Em 1670, ao abrirem-se as vias de sucessão, saiu nomeado em 1.º lugar para visitador das missões da China e Japão o Pe. Maia, o que não teve efeito, por ter já falecido”.

altura, bem como de certas particularidades religiosas ou culturais mais singulares das regiões de efetuação da missão.

O mesmo sucede normalmente nas Cartas Ânua (Araújo, 1998: 14). Pelo texto de M. da Maia ficamos a saber pelo relato quão grande e rica era a China no tempo de Matias da Maia, a sua abundância em ouro, prata, número de pessoas, de vilas e de cidades. São ainda feitas menções relativas ao número de batizados, nomes de Padres residentes na missão, casos particulares de edificações de igrejas e histórias envolvendo a luta pelo poder entre os chineses.

Cristãos e gentios assumem os papéis de atores e espectadores de pequenas histórias e de grandes dramas, de partos bem-sucedidos pela força da fé ou da oração. Sonhos ou visões podem transformar vidas ou prenunciar catástrofes e traições de mandarins pervertidos e traçoeiros. Fala-se também das disputas entre cristãos e pagodentos. O que mais se destaca no texto do Padre Matias da Maia é a violenta evolução política da China sua contemporânea e a queda de uma dinastia, substituída por uma nova composta por Tártaros, ou seja, mongóis que irão governar até à chegada dos republicanos ao poder em 1912. Aluiu a dinastia Ming que governou entre 1368 e 1644. A partir daí o poder caberá à última dinastia imperial, denominada de Qing e com origem manchú. A dinastia Qing governou o Celeste Império entre 1644 e 1912.

Matias da Maia na sua *Relação da Conversão* faz também referência aos típicos cortes de cabelo dos Tártaros[4]. Em momentos demarcados da *Relação* o leitor “é confrontado com um mundo em que forças misteriosas se substituem às leis normais da natureza ou em que o maravilhoso invade a monotonia dos dias, enchendo de espanto os incrédulos e confirmando os ‘bons cristãos’ na fé” (*Idem*, 15)[5].

A leitura de tão importantes relatos permitia ao leitor um contacto quase visual com regiões e culturas exóticas, uma tomada de

⁴ Vide de Matias da Maia, Capítulo III da *Relação da Conversão*: “chegaram vinte dos Tartaros por aventureiros às portas da Cidade, que logo se lhe abriram, & ficando nella doze, & oito foram entrando confiadamente, dizendo, que cortassem o cabelo em sinal de sogeçam ao Tartaro, porque se o nam fizessem lhes avia de custar caro, por quanto ficava a tras hum grosso exercito.”

⁵ Diz-nos Araújo logo de seguida: “É possível avaliar o enorme interesse que, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, este tipo de literatura despertou em diversos países europeus” (Araújo, 1998: 15).

consciência para os acontecimentos em tão longínquas paragens. A mudança de dinastia foi para os religiosos da Companhia de Jesus algo marcadamente divino, uma repetição do que havia acontecido no Império Romano na época de Constantino^[6]. Não foi ao acaso que os Jesuítas elegeram nomes cristãos para alguns dos recém-chegados ao poder chinês e para os seus descendentes. Provavelmente essas escolhas requereram muita expectativa e atenção por parte dos leitores ocidentais. Para os ‘confrades’ jesuítas era um novo império cristão que naquele momento conhecia a sua génese. Acrescentar ao ‘rebanho de Cristo’ tantas almas era algo de edificante^[7]. No pensamento dos jesuítas valia a pena o esforço e conhecer o outro, lutar contra as forças do mal, atravessar oceanos revoltos, suportar calores sufocantes ou o frio terrível das estepes, sofrer a fome e o mau trato a fim de se tornarem dignos da coroa do martírio. Importava sobretudo perceber os acontecimentos da Ásia Extrema.

A obra era imensa e o engenho esplêndido. A relação entre povos era efectiva. Haw afirma que Ricci “teve um grande sucesso pessoal, e a sua morte em Pequim em 1610 representou um enorme contratempo para a missão jesuíta. Ainda assim, esta continuou activa e os jesuítas foram de grande utilidade para a dinastia Ming nos seus últimos anos, uma vez que os ajudaram a fundir os seus canhões para usar contra os inimigos” (Haw, 2008: 170). Acrescenta ainda que “a par das actividades comerciais europeias, foram feitas tentativas de converter os chineses ao cristianismo. Neste período inicial, os jesuítas foram os mais ativos” (*Ibidem*). Resolveram os seguidores de Sto Inácio de Loyola encetar o sistema, aprendendo a língua e os hábitos da China; com essas ações obtiveram uma posição ilustre de êxito. “Tendo chegado a Macau em 1577, avançaram para a província de Guangdong e, em 1601, Matteo Ricci estabeleceu-se em Pequim, onde foi aclamado e atingiu uma

⁶ Constantino I, também conhecido como *Constantino Magno* ou *Constantino, o Grande*, nome de César Flávio Valério C. Augusto. Nasceu em Naisso, Mésia Superior, em Fevereiro de 272, filho de Constâncio Cloro e de Sta. Helena. Foi educado na corte de Diocleciano. Foi aclamado imperador pelas tropas em 25 de Julho de 306. Depois de vencer Maxêncio na batalha da Ponte Mílvio às portas de Roma, é aclamado 1.º Augusto pelo Senado.

⁷ Araújo narra a este respeito o seguinte: “para os devotos, lá estavam os exemplos corajosos dos fiéis das novas cristandades, cujo fervor, generosidade e arrojo eram frequentemente postos em paralelo com os dos ‘primitivos cristãos’” (Araújo, 1998: 15).

elevada posição social, graças ao seu conhecimento científico” (*Ibidem*). Adita Haw: “o seu domínio da astrologia, em particular, fez com que conseguisse regular melhor o calendário do que os astrónomos locais. Ricci não só alcançou as graças imperiais, como deu início à conversão de altos funcionários” (*Ibidem*). Matias da Maia fala-nos também “da conversão de muitas pessoas Reais deste Imperio da China á nossa Santa Fê Catholica, & do augmento della, que para gloria de Deos” logo no início do I Capítulo da sua obra.

Apesar dos Portugueses possuírem uma técnica de fundir canhões que interessava aos Chineses (e posteriormente a Manchus), isso não bastou para salvar os Ming^[8]. Souberam os Portugueses respeitar as revoluções internas no grande império chinês e as suas tradições. Diz-nos Haw que os eunucos controlavam quase toda a corte e havia grandes rupturas na administração pública “devido a invejas entre facções e as despesas ultrapassavam os rendimentos. A corte desperdiçava somas astronómicas em cerimónias extravagantes e na renovação do palácio. [...] Os eunucos do palácio eram, nesta época, mais de 70 mil e as mulheres chegavam às 9000” (*Idem*, 170-171).

Diz-nos Haw que “as campanhas da Coreia, que duraram vários anos até à retirada dos japoneses, foram particularmente dispendiosas. Aumentaram-se sensivelmente os impostos para pagá-las, provocando um asfxiamento da actividade económica e o crescimento da agitação social” (*Ibidem*). Verificou-se assim a partir de 1590 um imenso crescimento do dispêndio militar, com os conflitos na Mongólia, uma guerra contra o Japão na Coreia e nas guerras contra povos aborígenes no sudoeste.

As vitórias de Li Zicheng – um revoltoso contra os Ming – não duraram muito. Poucas semanas depois foi obrigado a retirar-se de Pequim e cerca de um ano mais tarde depois de derrotadas as suas forças suicidou-se. Algumas fontes afiançam que depois de fugir do campo de batalha Li se tornou monge. Porém, não foram tropas fiéis aos Ming que entretanto se haviam rebelado que levaram à queda da penúltima

⁸ Ander Permanyer, no artigo intitulado “La conquista de China por los manchúes” in *Historia – National Geografic*, N.º 105, Diagonal, Barcelona, 2012, pp. 14-15 afirma que “en la década de 1630, la dinastia que gobernaba China desde el siglo XIV, los Ming, se estaba tambaleando”.

dinastia reinante no Celeste Império, mas sim uma nova potência vinda do noroeste, que invadiria toda a China, impondo mais dois séculos e meio de administração estrangeira. Os manchus, descendentes dos jurched, que tinham antes estabelecido a dinastia Jin no norte da China, iniciaram, a partir de 1590, a sua ascensão gradual ao poder.

Matias da Maia faz referência a essa enormidade de eunucos logo no início do Capítulo I e da corrupção de muitos deles⁹. Mas os poderes iriam mudar de mãos. Segundo Haw “os jurched tinham sido subjugados pelo poder mongol na primeira metade do século XIII, permanecendo seus súbditos até à queda da dinastia Yuan. [...] Ainda que tivessem de prestar habitualmente tributo na corte chinesa, voltaram sob os Ming a usufruir de um considerável grau de independência” (*Idem*, 172). Entretanto disputas internas entre os jurched levaram à ascensão do líder Nurhaci. Na opinião de Haw, foi Nurhaci um “manipulador nato e vigoroso” (*Ibidem*), nas negociações conseguiu através de alianças conjugais e actuações bélicas, subir depressa em domínio e *status*. Segundo Haw, Nurhaci “em 1600, já empreendera o início da conquista de todas as tribos jurched e já era influente entre os seus vizinhos mongóis. Em 1607, estes intitularam-no de Kundulen Khan (‘o Imperador Respeitado’)” (*Ibidem*). De tal forma era reverenciado que acordou com o general Ming de Liaoding as fronteiras do seu território na parte mais sul da Manchúria interditando os Chineses de as transporem. Em 1613 só uma tribo jurched não era dominada por Nurhaci. O tempo decorria e cada vez mais chineses e mongóis ficavam sob o seu comando. Foram concebidas oito faixas chinesas e oito mongóis. De acordo com Haw estabelecido um sistema básico de governo com registo, cobrança de impostos e “recrutamento de membros para as faixas” (*Ibidem*), Nurhaci fundou a sua própria dinastia em 1616 e com isso o renascimento do título dinástico de Jin. Em 1626 “foi repellido

⁹ “O levantado Li depois de se fazer coroar Emperador da China na Metropoli de Xersy, chamada Singansu, tratou de senhorerar a Pekim Corte do verdadeiro Emperador. As traças, & peitas forão o meo, que tomou para efeituar seus intentos; achou modo para meter dentro na Cidade muitos c tos de soldados com capa de mercadores, abrindo ricas tendas, & conquistando com grossas peitas os animos, nam só de alg s Mandarins naturaes, mas dos mesmos Eunucos, q s pre estam em guarda das portas do paço; & como nam ha cousa, a que nam avaçale o ouro, nesta occasiam rendeo tanto os cobiçosos animos destes Eunucos, que teve o tyranno o sucesso q desejava.”

um novo ataque às forças Ming, graças à utilização dos canhões manufacturados sob direcção dos jesuítas” (*Idem*, 173). Entretanto Nurhaci pereceria. O seu filho Abahai irá continuar as campanhas do seu antecessor. Depois de atacar a Coreia, obrigou-a a pagar um tributo anual em prata^[10]. Encontravam-se os Manchus, em 1644, na fronteira da China prontos para progredir para sul. Entretanto, Pequim foi conquistada pelo poder de forças rebeldes comandadas por Li Zicheng, o que constituiu uma oportunidade soberana para a intervenção dos Manchus (*Idem*, 174-175) ^[11].

Importância da *Relação da Conversão*

As Cartas Anuais ou a *Relação da Conversão* ocupam um espaço excepcional. Afirmar Araújo que bem cedo estas Cartas ostentaram um lugar entre os textos de edificação ou literatura moralizante, quer ao nível da leitura individual, quer ao nível da leitura comunitária, como acontecia, nos conventos e, de modo particular, nas diversas casas da formação da Companhia de Jesus. Não faltam elementos concretos que atestam a divulgação desta prática, não só em Portugal mas também nos principais países do Sul da Europa” (Araújo, 1998: 16). Destes documentos sobre o Oriente eram frequentes as edições em língua portuguesa e a sua tradução e divulgação em diversos países (Lima, 1993: 16). A partir das dissertações de Horácio Peixoto de Araújo a que já aludimos amiúde, é possível compreender a contextualização histórica-literária da missão jesuítica da China de 1582 a 1680. ^[12]

¹⁰ No ano da restauração da soberania de Portugal, Abahai na Ásia Extrema toma todos os territórios que subsistiam a nordeste da Grande Muralha, batendo amplas forças chinesas. Entrementes, em 1643, a saúde de Abahai definiu e este acabou por morrer. Foi sucedido por um filho com seis anos, somente. Ficaram como regentes Jirgalang e Dorgon.

¹¹ Cf. Matias da Maia, no Capítulo I da *Relação*: “Forão com tudo nestes nove annos mais chegados tantas as miserias, que por seus peccados, & injustiças o perseguirão, principalmente fomes, & guerras, que além de o pôr em lastimoso estado, acabárão de todo a casa Real, que nelle se tinha conservado com summa paz, & prosperidade, por espaço de duzentos & oitenta annos em desasete Reys; ficando hoje grãde parte desta Monarchia em as mãos, & governo dos Tartaros Orientaes.”

¹² Interessantes e deslumbrantes são também os primeiros textos escritos por europeus sobre o ‘teto’ do mundo, o Tibete. Exemplo disso é a fascinante leitura da obra do Pe.

A narração de Matias da Maia segue o esquema retórico clássico do seu tempo, ou seja: “a *narratio*, como componente da *dispositio* (parte da técnica retórica que se ocupava da organização global do discurso e da sua economia interna)” (Reis e Macário, 1987: 239), empregue pelo jesuíta, “desempenha, então, uma função marcadamente activa, de preparação da argumentação: ‘A narração, portanto, não é uma história (no sentido fabuloso ou desinteressado do termo), mas uma prótase argumentativa” (*Ibidem*), que nos remete para eventos reais. Claro que a apódose da retórica de Matias da Maia será o panegírico dos trabalhos e sacrifícios efectuados em nome da religião cristã e da sua propagação, contudo, respeitando sempre os detentores do poder. É célebre a primeira embaixada europeia à China realizada por Tomé Pires entre 1517 e 1522^[13]. Não se pode duvidar que os Religiosos da Companhia de Jesus que partiram de Lisboa e do Tejo que a ameiga estabeleceram, nos séculos XVI e XVII XVIII, relações duradouras de cultura profícua entre Portugal e a Ásia Extrema.

O Tejo que acaricia o solo de Vila Nova da Barquinha e de Atalaia é o mesmo rio que viu partir Matias da Maia. O Tejo é no imaginário português símbolo e metáfora de partidas e de chegadas adiadas. Segundo Ricoeur “os símbolos [...] porque mergulham as suas raízes nas constelações duradoiras da vida do sentimento e do universo, e porque têm uma tão incrível estabilidade, levam-nos a pensar que um símbolo nunca morre, apenas se transforma” (Ricoeur, 2009: 91). A transmutação continua hoje apesar dos Oceanos que nos separam das terras da Ásia Extrema; para o bem e para o mal, os laços interculturais e comerciais estabelecidos há mais de quinhentos anos pelos Portugueses em terras do Oriente e da Ásia Extrema facilitam ainda agora as relações entre os Homens. Vivemos na era do computador mas ainda não podemos prever segundo Gadamer, todo o significado deste

António de Andrade intitulada *Descobrimto do Tibete*, contendo um estudo histórico efectuado por Francisco Maria Esteves, edição Fac-Simile, publicada em 2005, em Lisboa, pela editora Alcala.

¹³ Sobre o assunto veja-se www.safp.gov.mo/safppt/download/WCM_004377. De Tamão junto ao mar até Pequim temos uma longa distância. Longa foi também a permanência dos jesuítas pelas terras do Império Celeste. Muito longe do hodierno mundo da WEB os Missionários da Companhia acompanharam o ritmo da época relataram acontecimentos, introduziram novas visões do universo, compararam estilos de vida.

maravilhoso mundo onde as novas tecnologias são rainhas, embora haja hoje certo tipo de circulações que isolam os seres humanos; o filósofo alemão dá como exemplo desse isolamento a moderna circulação automóvel (Gadamer, 1998: 104).

A primeira globalização pertence-nos. Fernão Mendes Pinto também por lá andou naquela exótica Ásia Extrema. Foi preciso sofrer... suportar muito para alcançar uma “espécie” de salvação. Afirmo Gadamer que tomar parte “no comum, que é o nosso destino humano, será sempre a nossa tarefa. Hoje ela significa recordar-nos a nós e aos outros, em especial aos que pensam e escolhem de outro modo, as mutualidades inevitáveis que as tarefas futuras da humanidade para todos nós significam” (*Ibidem*).

Os laços alicerçados e criados por aqueles Homens de antanho, – uns artistas na arte de comerciar, outros artesãos de palavras – permanecem hoje marcados nos traços monumentais físicos e espirituais de Macau, porta de entrada para a vasta e exótica China dos mil e um contrastes e enlevos. Uma Peregrinação – nos antípodas d’ Os Lusíadas – afirmam erroneamente alguns auto-apelidados de sábios. Luisa Nóbrega, num estudo intitulado “Um poema, duas viagens: dicção e contradição n’*Os Lusíadas*”, citando Eduardo Lourenço, afirma: “se é fácil falar daquilo de que Os Lusíadas falam, já o é menos falar daquilo que são, pois eles não são aquilo de que falam, mas a maneira como disso falam^[14].” Proclamamos na senda de Gadamer que tomar parte “no comum, que é o nosso destino humano, será sempre a nossa tarefa. Hoje ela significa recordar-nos a nós e aos outros, em especial aos que pensam e escolhem de outro modo, as mutualidades inevitáveis que as tarefas futuras da humanidade para todos nós significam” (*Ibidem*).

A Relação da Conversão de Matias da Maia é uma obra de comunicação polifigurativa no sentido clássico da expressão. Certos aspectos numa primeira análise aproximam-se de um relatório histórico ou de uma carta, porém, se observarmos com mais atenção “certos aspectos densificados da linguagem” (Ricoeur. 2009: 271), logo perscrutamos “níveis de sentido empilhados, retidos e contidos” (*Ibidem*). Faz-se a apologia da fé cristã e ao mesmo tempo relatam-se actos de violência extrema. As palavras de Matias da Maia transportam-nos para

¹⁴ Cf. <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/1137.pdf>.

acontecimentos singulares, “algo que, pela sua particularidade, se destacou do grande fluxo de experiências e imagens que, por assim dizer, [desfilaram] diante da humanidade” (Gadamer, 1998: 105). “Ao penetrar no mundo da experiência quotidiana para a refazer a partir do interior” (*Idem*, 272), Matias da Maia como artista da língua, refigura na escrita os acontecimentos da China sua coeva. *Relação da Conversão* como obra de arte literária – quase como uma pintura^[15] – ajuda-nos a entender o mundo a que se reporta. A mimese “não consiste em reproduzir o real, mas em reestruturar o mundo do leitor, confrontando-o com o mundo da obra” (*Idem*, 105).

Na obra de Matias da Maia sentimos a sapiência intensa e admirável de um singular teólogo e filólogo, de um repórter *avant la lettre*, a investigação candente do seu pensamento, a causa de certos acontecimentos ocorridos em eras já longínquas para nós, nas quais as ondas de destruição e de reconstrução foram delineando os percursos nas ondas da *Navegação* do devir histórico e das relações entre civilizações ancestrais, porque como afirma Sophia de Mello Breyner Andresen, “*Distância da distância derivada / Aparição do mundo: a terra escorre / Pelos olhos que a vêem revelada. / E atrás um outro longe imenso morre*” (Andresen, 2010: 105).

Talvez tenhamos de ser de novo cultores de palavras e de poesia num mundo demasiado mercantilizado. Deixemos para trás os “pripescos” deuses do “vil metal”, a fim de alcançarmos a mística que a literatura nos oferece – fonte para nos conhecermos melhor – que possibilita um melhor entendimento sobre as alteridades de um mundo globalizado e ainda pleno de biodiversidades étnicas e socioculturais,

¹⁵ Em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=20&Itemid=2 pode ler-se: “UT PICTURA POESIS” – “expressão usada por Horácio [*verso 361*] na sua *Arte Poética* (c. 20 a. C.), que significa ‘como a pintura, é a poesia’ e que, apesar de não possuir um significado estrutural, veio a ser interpretada como um princípio de similaridade entre a pintura e poesia. A afinidade entre as duas artes já fora mencionada por Plutarco, o qual atribuiu ao poeta Simónides de Céos o dito segundo o qual ‘a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala’ (De gloria Atheniensium, 346 F). Na mesma obra (17 F - 18 a), Plutarco esclarece ainda que tal comparação se baseia no facto de pintura e poesia serem, supostamente, imitações da natureza, princípio este que se revelaria fulcral nas reformulações sofridas pela analogia entre ambas as artes ao longo da Antiguidade clássica”.

onde urge efetivar pontes de palavras... atos e trabalho! Percorramos de novo Mares e Oceanos... e celebremos com Palavras a grande aventura da vida. Ainda que perpetuamente o Caos espreite em redor, o remanescente avirá em harmonia. E se, assim suceder o Verbo há-de encarnar e alienar toda a luxúria da ganância e opróbrio, nascentes de todos os males...

Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2010), *Obra poética*, Alfragide, Editorial Caminho.
- ANDRADE, Pe. António de (2005), *Descobrimento do Tibete*, Edição Fac-Simile, Lisboa, Alcalá.
- ARAÚJO, Horácio Peixoto de (1998), *Cartas ânuas da China, António Gouvea S. J.: 1636, 1643 a 1649*, Lisboa, Co-edições - Biblioteca Nacional.
- (2000), *Os jesuítas no império da China: o primeiro século (1582-1680)*, Macau, Instituto Português do Oriente.
- BORGES, Jorge Luís (2012), *História da eternidade*, Lisboa, Quetzal.
- BOXER, Charles Ralph (1938), *A cidade de Macau e a queda da dinastia Ming 1644-1652: relacoes e documentos contemporaneos reproduzidos, anotados e comentados, Macau*, Escola Tip. do Orfanato.
- GADAMER, Hans Georg (1998), *Herança e Futuro da Europa*, Lisboa, Edições 70.
- HORÁCIO, *Arte poética* (2001), trad. de R. M. Rosado Fernandes, Mira-Sintra, Editorial Inquérito, 4.^a ed..
- HAW, Stephen G. (2008), *História da China*, Lisboa, Tinta da China.
- LIMA, Durval Pires de (1983), “As Cartas dos Jesuítas”, *Revista da biblioteca nacional*, Lisboa (1-2), separata.
- MACHADO, Diogo Barbosa (1966), *Biblioteca lusitana*, Coimbra, Atlântida Editora, Vol. III.
- REIS, Carlos & Lopes, Ana Cristina MACÁRIO (1987), *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina.
- RICOEUR, Paul (2009), *Teoria da interpretação*, Lisboa, Edições 70.

Cimélio

H.G. 1840//3 V. - BIBLIOTECA NACIONAL

LISBOA / LIS... ÓTIMA: CRÔNICAS DA CIDADE QUE GUILHERME DE ALMEIDA ENVIA AO BRASIL

Maria Isabel Morán Cabanas

isausc19@gmail.com

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Durante o tempo que o escritor brasileiro Guilherme de Almeida viveu exilado em Portugal escreveu algumas crônicas para a imprensa do seu país que foram depois recolhidas no livro *O Meu Portugal*. Aí reúnem-se vinte textos datados em 1932 e 1933, onde a evocação histórica e autobiográfica estão sempre presentes. Já o próprio título constitui uma homenagem e expressão de gratidão do autor à terra que acolheu e que percorreu, sentido-se (auto-)reconhecido nas gentes e nos lugares – como reposto nas suas origens, imerso num processo de renascimento e reintegração. Através das suas páginas, o leitor passeia por uma Lisboa que mesmo é desenhada com traços ginecomórficos, reparando com atenção em monumentos, ruas, tipos sociais, costumes, cores... Sendo 2013 declarado o *Ano de Portugal no Brasil / Brasil em Portugal* e no âmbito de um colóquio sobre o imaginário da viagem, as reflexões sobre esta obra atingem, pois, todo o seu sentido.

159

.....
LISBOA / LIS... ÓTIMA:
CRÔNICAS DA CIDADE QUE
GUILHERME DE ALMEIDA
ENVIA AO BRASIL
.....

Maria Isabel Morán Cabanas

DA VIDA TANTAS VEZES TUMULTUADA DE GUILHERME DE ALMEIDA, cognominado Príncipe dos Poetas Brasileiros, fez parte um ano de exílio em Portugal pela sua defesa da causa constitucionalista, que o levou a se alistar como soldado raso na revolução de 1932 contra a presidência de Getúlio Vargas. Foi preso em 10 de outubro e enviado para a Casa de Detenção do Rio de Janeiro, saindo daí para Recife e seguindo posteriormente, por via marítima, para a Europa com dezenas de outros paulistas que também tinham apoiado como líderes e simpatizantes aquele movimento (civis, oficiais do exército e oficiais da força pública). Todos foram colocados a bordo do navio chamado Pedro I.

O autor foi recebido em Lisboa com honras de herói e como um dos maiores poetas da língua, tal como reconhece no discurso de recepção na Academia das Ciências de Lisboa, proferido no dia 22 de dezembro 1932. Diz o recém-chegado:

Mal sei dissimular a emoção de aqui estar; e mal responder às palavras boníssimas dos mestres insignes – Júlio Dantas, João de Barros e Joaquim Leitão – que tão caprichosamente quiseram baixar sobre o discípulo a benção das duas complacências; e mal proferir a banalidade do meu ‘muito obrigado’ ante a benevolência, bem pouco merecida, deste vosso largo acolhimento (...).

Ora, tal sensação de mal saber – indício firme de bem sentir – vem-me desconcertando todo, desde que, primeira vez em minha vida, me vi por águas e terras de Portugal. Um arrepio de surpresa ganhou-me inteiro, logo à visão inicial destas gentes e destas coisas. Não surpresa vulgar de ‘conhecer’; mas estranha, desacostumada surpresa de ‘reconhecer’ (Almeida, 1933: 10)[1].

Na verdade, perante qualquer comentário acerca da estada de Guilherme de Almeida em Portugal torna-se imprescindível trazer à memória a campanha de relacionamento empreendida por intelectuais de ambos os lados do Oceano que já se vinha levando a cabo havia alguns anos (ou até algumas décadas). Assim, quando Guilherme de Almeida fala perante os membros da mencionada instituição, agradece, em primeiro lugar, a acolhida da figura que a presidia naquela altura, Júlio Dantas, de cuja obra tirou certas personagens, imagens e ideias para a redação das crónicas que integram *O Meu Portugal*. Este colaborou, aliás, em quase todos os jornais nacionais (*Diário Ilustrado*, *Novidades*, *Correio da Manhã*, *Ilustração Portuguesa*, e posteriormente no *Primeiro de Janeiro e Comercio do Porto*), assim como para outros estrangeiros, entre os quais se destaca o *Correio da Manhã*, do Brasil, país a que viajou em missão diplomática, mostrando forte empenho em fortalecer os vínculos com ele de diversos ângulos (Cunha, 2003: 231-304).[2]

¹ Para a citação dos textos do livro *O meu Portugal*, subtítulo significativamente Crónicas de um desterro, adotamos como procedimento constante a atualização da ortografia, mas conservamos as formas originais da primeira edição nos casos em que se vê claramente a intenção arcaizante ou expressiva do autor. – e, devemos indicar, aliás, que optamos por corrigir os erros tipográficos evidentes.

² Em tal sentido, cabe sublinhar, por exemplo, o seu papel na elaboração de um acordo ortográfico com o Brasil: em 1936 a Academia das Ciências de Lisboa e a Academia Brasileira de Letras empenharam-se na procura de uma ortografia comum, chegando a

Guilherme de Almeida responde igualmente às palavras de receção de Joaquim Leitão, secretário-geral da Academia das Ciências, diretor da Assembleia Nacional da Restauração e inspetor das Bibliotecas, Arquivos e Museus Municipais de Lisboa. Também ele foi um assíduo colaborador das revistas e dos jornais portugueses e brasileiros mais conhecidos naqueles anos, mantendo contatos institucionais e intelectuais com o Brasil – foi, por exemplo, correspondente da Academia Brasileira de Letras. E, em terceiro lugar, o paulista lembra o nome de João de Barros, secretário geral do Ministério da Instrução e ministro dos Negócios Estrangeiros e autor de um vasto *corpus* operístico, no qual se reflete com força o entusiasmo por uma aproximação luso-brasileira. Foi, com efeito, numa viagem feita ao Brasil que conseguiu obter algumas garantias de contribuição financeira para o empreendimento de diversas atividades de cooperação entre escritores e artistas, homens de ciência, industriais, comerciantes e políticos de ambos os lados do Oceano – precisamente daí se concretizou o projeto da revista *Atlântida* (1915-1920), da qual viram à luz doze volumes.[3]

A leitura do seu editorial já se torna esclarecedora quanto às intenções perseguidas nesta publicação, assim como em relação a todo o

firmar um acordo preliminar em 1931, tratando de agilizar assim um processo de convergência das ortografias dos dois países. Tenha-se em conta, aliás, que após a implantação da república em Portugal que o novo governo nomeou uma comissão — de que fizeram parte, entre outros especialistas e filólogos, Gonçalves Viana, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Cândido de Figueiredo, Adolfo Coelho ou Leite de Vasconcelos— a fim de estabelecer a chamada *ortografia simplificada* que devia de ser utilizada nas publicações oficiais e no ensino

³ Quanto ao labor de direção deste órgão, esteve desde o princípio nas mãos de João do Rio e João de Barros, unindo-se a eles, a partir de 1919, o diplomata Graça Aranha, naquela altura residente em Paris. O editor e coproprietário da empresa, até 1919, foi Pedro Bordalo Pinheiro, sobrinho, pelo lado paterno, de Rafael Bordalo Pinheiro. A aproximação luso-brasileira era defendida explicitamente por eles não só pelas simpatias espirituais das tradições do passado, mas também pelas conveniências no futuro: Portugal representava para o Brasil os espíritos cultos e patrióticos, a força da tradição histórica, enquanto que o Brasil representava para Portugal um ímpeto de civilização, a melhor força do futuro e a garantia de expansão (Correia: *online*). Nas palavras de João de Barros, pretende-se garantir uma continuidade, sem deixar passar um momento excepcional e correr o risco de que outros países mais fortes e audazes suplantem “a força de tradições, do sentimento, dos interesses que, por lógica do passado e por naturais aspirações do futuro, absolutamente nos pertencem em primeiro lugar” (Barros, 1919:32).

processo de maturação, com raízes em tempos bem recuados – pelo menos, em 1909, aquando de uma visita a Lisboa de João do Rio (pseudónimo mais usado por João Paulo Emílio Coelho Barreto), “um velho e constante amigo de Portugal”. Não podemos deixar de lembrar aqui que da sua visita às terras ibéricas nasceu o livro *Portugal d’Agora*. Trata-se, com efeito, da compilação de onze crónicas publicadas previamente nas páginas da *Gazeta de Notícias*, nas quais este *dandy* carioca da Belle Époque insiste na necessidade de esquecer qualquer afastamento de Portugal e nas vantagens que uma (re)conciliação poderia trazer. O seu olhar é o do viajante que se apaixona pelas terras dos “ilustres avós”, contrastando com a atitude de anti-lusitanismo que, sob o pretexto de progresso, consolidação da identidade nacional e modernidade, se alastrava ainda no Brasil e era animada, em certa medida, pelos jornais nacionais, legitimada pelas autoridades e incentivada no seio de uma população que tinha de suportar uma grave crise económica nessas primeiras décadas de século (Ribeiro, 2001: 148 e Ruas, 2003: 186).

Por sua vez, durante o exílio em Portugal, Guilherme de Almeida redige para alguns jornais brasileiros outras vinte crónicas que, em 1933, foram publicadas pela Companhia Editora Nacional como *O meu Portugal*, título que explica pormenorizadamente nas páginas preambulares. Portugal é qualificado ali como “o amigo certo do momento incerto”, insistindo na gratidão por essa proteção que o país lhe prestou em momentos adversos e até detendo-se em apreciações morfológico-semânticas quanto à anteposição do possessivo *meu*: “pequeno e enorme adjetivo que apenas se dá o que se quer tanto quanto a si mesmo”. Saliente-se, aliás, o fato de que o nome do autor foi grafado na capa do livro como Guilherme d’ Almeida, com o intuito de sugerir o aportuguesamento da pronúncia. Para o público que se habituara a lê-lo nas colunas dos jornais paulistanos, era como se Guilherme apenas tivesse trocado São Paulo pelos espaços portugueses, já que sempre conservou o seu estilo de *flâneur* elegante e saudoso.

Na verdade, a sua atividade jornalística já tinha sido intensa antes desta estada em Portugal. Em 1916 iniciou seu trabalho como redator de *O Estado de São Paulo* e, dez anos depois, passou a assinar aqui sob o pseudónimo G. a coluna de crítica de cinema *Cinematógrafos*. Doutras colunas seria também responsável: em 1917 encarregou-se de escrever, desta vez sob o pseudónimo bem significativo de Urbano, *Pela cidade*,

incluída entre as páginas do *Diário Nacional*; e, em 1928, agora como Guy, assumiu a publicação diária da coluna *Sociedade*, novamente para *O Estado de S. Paulo*. Lembre-se, aliás, que a sua atitude intervencionista também se concretizou no contexto da revolução através da direção do *Jornal das trincheiras*, distribuído até no próprio campo de batalha. E, após o seu retorno ao Brasil, a atividade jornalística de Guilherme de Almeida voltará a ser desempenhada com força, sendo eleito em 1937 Presidente da Associação Paulista de Imprensa e implicando-se ao constantemente em diversos projetos tanto de direção, como de redação de crônicas.

Também o interesse pelo mundo lusitano é anterior à sua viagem, como fica bem evidenciado numa série de reportagens sobre imigrantes europeus na cidade de São Paulo, redigidas em 1929 e reunidas mais tarde no volume *Cosmópolis*. Ali deparamos com uma dedicada aos portugueses, a qual leva por título “Os simples”, óbvia referência a Guerra Junqueiro, então muito prestigiado nos meios intelectuais brasileiros, cujas palavras revelam cordialidade e admiração:

Portugal!

Um fado e uma saudade boiaram, um instante, envergonhados, nos olhos claros daquele homem pequeno.

Bragança... O velho Trás-os-Montes... A serra verde... As pedras de Bornes de Montesinho e as águas do Sabor, do Tua, e do Rabaçal, entre verduras...

Bragança... As cidades de nomes longos, fortes e pitorescos: Torre de Moncorvo, Miranda do Doiro, Macedo de Cavaleiros, Carrazeda de Anciães, Freixo de Espada à Cinta...

Freixo de Espada à Cinta... A cidade de Guerra Junqueiro... O poeta... *Os simples*... Mas, não estava mesmo ali toda a poesia trasmontana, campesina d’ *Os Simples*? Ali, naquele homem pequeno, de olhos claros, de pé, como uma evocação, no fundo fresco daquele vale verde exilado no Brasil? (Almeida, 1962: 72).

E, ainda, noutra crônica escrita no mesmo ano para a coluna “A sociedade” do jornal *O Estado de S. Paulo* evoca as telas do pintor António Carneiro, sublinhando a emoção que estas lhe produzem (“uma emoção quase dorida – uma espécie de saudade de mim mesmo -”) e a empatia que experimenta perante as imagens representadas:

Nunca tinha visto Antônio Carneiro; mas conhecia-o tanto quanto conheço o meu próprio espírito. Os homens familiares que ele pintou – poetas e escritores da minha língua – ficaram na minha imaginação, tais quais tinham nascido do seu pincel, da sua sanguina, do seu carvão. Assim, para mim, a arte de Antônio Carneiro era como um meu olhar estranho, separado, perdido de mim no tempo e no espaço; um meu olhar alheio e diferente, que andasse longe, vendo por mim as coisas que eu nunca vi... Sentindo isso, pensando isso, foi assim que entrei na sala dos seus quadros. Antônio Carneiro não me viu, nem sabe que eu existo: e isso me põe à vontade para admirá-lo livremente. Antes de olhar a arte, olhei longamente o artista. Era ele... Ele, como eu “sabia” que ele era: síntese de toda uma raça de heróis ou de contemplativos; cabeça de navegador ou de monge; ilustração d’*Os Lusíadas* ou figura de vitral... Portugal... (*apud* Ulrich, 2007: 116).

Antônio Carneiro expôs no Brasil – onde chegou a viver entre os anos de 1914 e 1915 – em mais de uma ocasião e a crônica em questão refere-se, concretamente, à exposição de 1929 no Edifício Glória, em São Paulo. Guilherme de Almeida confessa que reconhece na obra do artista português “a epopéia de um sangue forte e sentimental”, que gosta da grande aventura cavaleiresca, como gosta do pequeno namoro de aldeia; que compõe uma estrofe heroica em oitava rima, como grava a ingenuidade de um coração numa arrecada de filigrana de ouro; que ama com a mesma dose de amor a arquitetura grandiosa dos velhos conventos dourados e os terreirinhos ao sol; etc.

Nos textos que constituem o livro *O Meu Portugal* reflete-se reiteradamente sobre as raízes culturais do povo, assim como acerca de elementos e figuras que atingiram na realidade histórica e/ou no imaginário o *status* de símbolos e líderes da pátria. O autor insiste na sensação de reencontro, trazendo à colação a sua chegada a Lisboa como um despertar, como a abertura a um mundo que já sentia dentro de si, como um desvendar de sombras interiores, como destino marcado:

Não fui ‘conhecendo’: fui ‘reconhecendo’ todos e tudo. Chego a crer que, como no globo terrestre, também havia, no globo dos meus olhos, um outro hemisfério, para mim inédito, onde isto tudo que aqui está vivia, mas ainda

ignorado, voltado ainda para as minhas muitas sombras interiores. Mas, eis desperto, certa madrugada, a bordo, com essa desconhecida metade dos meus olhos exposta ao sol, ao meu primeiro sol português.

Começou a aparecer e teimosamente colocar-se antes de cada palavra, que eu sentia, pensava ou dizia, este prefixo: 'RE'. Sempre, insistentemente, antepunha-se a todas as minhas expressões, desvirginando todas as minhas impressões, a partícula pequenina que faz a gente voltar atrás no tempo e no espaço, a sílaba rascante e brusca que dá 'marcha à ré', à vida que se vai vivendo... (...).

Um colar de 'reprises'... Em vez de ver, eu revia; em vez de viver, eu revivia. (Almeida, 1933: 11).

E sublinha o seu conforto pessoal naquele momento, comparando o voar das suas "reminiscências vagas" com o constante repassar das gavotas sobre as névoas do Tejo numa pálida alvorada lisbonense.

Nas suas crônicas ficam evidenciadas, muito especialmente, as leituras que o paulista tinha feito da lírica medieval e o interesse que lhe despertaram os temas, artificios de versificação e intérpretes das cantigas, sendo sempre evocados sob uma auréola de glorificação e mitificação. Presta culto e admiração perante essa produção trovadoresca e reivindica a sua valorização como ponto de partida, lugar original da comunidade linguística e espiritual da lusofonia, recriando-a sobretudo nos textos que integram a série *Cancioneirinho*, que faz parte do seu livro *Poesia Vária*, publicado em 1947 – com efeito, a citação de cantigas em forma de epígrafe e a recorrência a técnicas e procedimentos que caracterizaram a antiga poética dos trovadores e jograis marcam com especial intensidade tal conjunto de poemas: "A cantiga aparece ali como uma espécie de mote que lhe dá o tom e o módulo estrutural a ser glosado. A partir daí desenvolve-se o poema em tom geralmente reflexivo, às vezes sentencioso, substituindo as referências concretas por elementos abstratos" (Correia, 2001: 324).

D. Sancho I, D. Dinis, D. Afonso Sanches, Pedro Gonçalves Porto Carreiro, Nuno Fernandes Torneol, Pai Soares, Airas Nunes, Pero Meogo, Estevan Coelho, Meendinho e João Zorro são os autores escolhidos pelo cognominado Príncipe dos Poetas Brasileiros para evocar o trovadorismo galego-português. Já na primeira crônica, que nos situa no navio que o trouxe para Portugal, conjuga-se tal canto às origens

com a exaltação da Saudade.[4] Tal sentimento aparece personificado por Guilherme de Almeida como uma bela dama medieval deslocada para o século XX, bronzada e tropicalizada pelos ares e o sol do Brasil, que sigilosamente atravessa agora o Oceano a bordo de um navio com destino à sua terra original e coberta desse *quid* ou não-sei-quê de mistério:

Não há mulheres a bordo? Há.

Viaja conosco uma passageira clandestina, de volta a Portugal, seu país de origem.

Vive toda e sempre escondida. Nem a oficialidade, nem o pessoal de bordo, nem os agentes de polícia que nos espiam, nem a escolta que nos... que nos inveja – ninguém, ninguém notou ainda a sua presença entre nós, na prisão flutuante [...].

Quando ela veio de Portugal, era loira e leve: parecia a “velida” de D. Dinis, a “ben talhada”, a “delgada”, a “muito alongada de gente”, bailando “solo verde ramo florido”... Mas aqui, nos trópicos americanos, queimou-se de sol e amolentou-se no balanço das redes e das palmas.

E eis, agora, regressa mais lânguida e mais humana à sua pátria...

Viaja conosco uma passageira clandestina de volta a Portugal, seu país de origem.

Ela é a Saudade. (Almeida, 1933: 17-19).

Guiado pela pena do escritor, o leitor brasileiro também empreende ao longo dessas páginas uma viagem transoceânica tanto espacial como temporal, da qual não resultará um conhecimento, mas um “autoconhecimento” e “reconhecimento” de todos e de tudo. Com efeito, o autor declara já no prólogo que quando chega a Lisboa e se inicia o seu percurso vital por terras portuguesas sente-se reposto nas suas origens, imerso num processo de recuperação, renascimento, restituição, fraternidade, troncalidade... – eis algumas das palavras que o próprio cronista utilizou.

⁴ Na verdade, quanto às revisitações críticas e/ou criativas da tradição medieval levadas a cabo nesta altura em Portugal, na Galiza, ou no Brasil, impõe-se refletir sobre as relações que estas mantêm com o Saudosismo, dominante na obra de autores na esteira de Teixeira de Pascoaes (Morán Cabanas, 2010).

Concretamente a cidade do Tejo torna-se nestas crônicas uma personagem animada. Tal como acontece com a Saudade, adquire feições ginecomórficas com poderes de sedução e a sua descrição carrega de notas hiperbólicas todo o discurso. Neste sentido, destaca o título em que se estabelece um pícaro jogo verbal com o adjetivo “boa” e o seu superlativo a partir do topónimo: “LISBOA... Só `boa´? Não! É lis... ótima!”, reiterando: Ótima! / É mesmo, em tudo e em todos, uma fartura, uma riqueza, um excesso de bondade que transborda” (*Idem*, 35).^[5] Sucodem-se aqui as alusões à abundância, tudo se duplica, decuplica e centuplica – parafraseando as próprias palavras do observador e cronista brasileiro. Assiste-se neste espaço a uma orgia dos sentidos, em que tudo o bom se concentra com sabor a ginjinha, vinho do Porto ou bolos de creme chantili da pastelaria Bérnard, situada na rua Garrett e com longa história e tradição na cidade, pois foi fundada em 1800. Aliás, elogia a cidade e a acolhida que ali têm, sobretudo, os exilados da revolução paulista de 1932, a que já fizemos referência acima e aos quais chama com ironia “turistas”:

Chegam senhoras paulistas a bordo de um transatlântico inglês. Chegam também ao mesmo tempo, por outro vapor, ingleses reumáticos que vêm para a cura “ensoleilée” dos Estoris. Na azáfama da alfândega, todos se misturam. Mas as malas dos ingleses são examinadas meticulosamente, peça por peça: até os mais íntimos, delicados “undies” bem “post-Victorian” são sacudidos à luz meridiana... E a nossa bagagem é apenas aberta, nem sequer olhada, e é marcada a giz, e passa...

Entro numa papelaria para comprar uma caixa de papel-de-cartas:

– São dezesseis escudos.

⁵ Guilherme de Almeida parte desse jogo de palavras baseado na ligação de vocábulos a partir da homonímia ou homofonia, mas diferentes no seu significado, que designa com a forma francesa *calembour*. Querendo dar à sua linguagem matizes de preciosismo e cosmopolitismo literário, recorre com frequência a termos estrangeiros (franceses, principalmente) e até chega a citar, de modo literal, expressões ou breves textos doutros autores. Neste sentido, cabe destacar as referências a Charles Baudelaire, do qual reproduz, por exemplo, um trecho do poema “Un hémisphère dans une chevelure” (quer dizer, “Um hemisfério numa cabeleira”), inserido em *Le Spleen de Paris*, livro publicado postumamente (em 1869) e concebido como uma série complementar do celeberrimo *Les Fleurs du Mal* -evocado também pelo brasileiro noutras ocasiões (Morán Cabanas e Infante: no prelo).

- Mande entregar ao Hotel de...
- Ah! Perdão! V. ex. é exilado...
- Paulista.
- Tem 15% de abatimento!

*

- Lisboa... Só “boa”? Não! É Lis... ótima! (*Idem*, 37)

Noutra crónica recorre ao símile entre a cidade e uma nobre senhora que ainda conserva restos da formosura que a caracterizou noutros tempos. Eis uma manifestação do olhar do recém-chegado do continente americano: “Naturalmente, o homem novo dessas larguezas arejadas, claras, recentes da América há de ver sempre com olhos meninos esta Europa velhinha” Insiste nas sensações de calor e cheiro humanos, de admiração perante a beleza ainda conservada e experiência adquirida: “E gostei da senhora sabida, complicada, cheia de coisas, ameaçando perversões... / Que deliciosos `beaux restes `!” (*Idem*, 23-24). Leva o leitor a lugares emblemáticos, percorrendo bairros e ruas, descrevendo e evocando monumentos, feitos, personagens e lendas. De Belém, à Colina de São Jorge, depois ao Convento do Carmo, com seus *arcs-boutants* verdes de humidade velha, “mas firmes como o braço forte do santo Condestável...”; e daí ao *bairro da Graça, um dos mais antigos, onde* “o homem do Novo Mundo, que olha de fora, das estreitezas pedrentas da ruela áspera, não compreende que aí possa morar gente” (*Idem*, 2).

Reparamos aí com o olhar do Novo sobre o Velho (as pedras), enquanto noutra crónica encontramos o Grande sobre Pequeno em termos espaciais, sublinhando o contraste entre um reduzido tamanho e uma enorme Variedade que se estende a múltiplos âmbitos, especialmente ao cromático, através da mudança das estações como num verdadeiro espetáculo de magia. Guilherme de Almeida, que chegou no outono a Lisboa, assistiu à passagem do inverno e informa sobre a aparição da primavera em Portugal na sua crónica “Colorida”, com notas descritivas de exteriores e interiores. Passeia pelas ruas, entra nas casas e observa tudo: as flores, as roupas, os móveis, as colchas e os tapetes de Beiriz – de aspeto rústico, confeccionados em lã e originários de uma antiga fábrica fundada em 1919 na freguesia do mesmo nome, na Póvoa de Varzim.

Explica assim, com grandes doses de lirismo, que Lisboa é a

caixa de cores com que o mês de maio costuma pintar as paisagens pequenas, “todas salpicadinhas de tintas, desta Europa estreita, apertada, aproveitada”. E contempla também a variedade do urbanismo num espaço “tão pequeno” para o olhar do homem chegado do Brasil: a Baixa do Marquês de Pombal, “traçada a esquadro e tira-linhas”; o Bairro Alto com ruas estreitas e empedradas; a Mouraria e Alfama, com as pegadas muçulmanas; etc. Tudo emana, enfim, extraordinária beleza e cor:

Todas as cores moram aqui numa doídice harmoniosa. Na Baixa pombalina, traçada a esquadro e tira-linhas, ou no apinhado hirsuto do Bairro Alto, ou nas perdições tortuosas da Mouraria ou da Alfama, ou nas larguezas arejadas das Avenidas Novas, pelas fachadas altas, pintadas de vermelho ou vestidas de louça azul-claro, penduram-se, de manhã, tapetes de Beiriz em ocre e verde, e colchas da chita ramalhuda. Nas salas-de-almoço, os móveis alentejanos, de um azul sombrio semeado de florinhas de cromo, parecem de porcelana. O ouro brilha no azul horizonte das fardas do Exército, e são brancas as luvas e é branco de louça o capacete esmaltado da polícia de veículos. Arrastam-se os “eléctricos” amarelos entre os postes prateados da Avenida da Liberdade. Cruzam varinas multicores de avental e lenço, a canastra à cabeça com escamas brilhando sobre oleados verdes. Saloios de capa castanha e barrete de lã encarnada e verde escorrendo até o ombro, olham despreocupados. Nas mansardas, lá em cima, de telhas esverdeadas, há potes de gerânios acesos e roupa branca estendida ao sol. Voos de pombos gris povoam as estátuas azinhavradas. Sobre o Tejo estanhado vogam as velas cor de açafreão, ou dançam os mastros pintados, ou correm as proas sarracenas listadas de vermelhão e branco, e voam e revoam, guinchando, gaivotas claras aos punhados, como *confetti*, leves, leves... (*Idem*, 29)

Numa leitura íntegra d’*O Meu Portugal*, ouvimos também o fado a chorar na noite de uma taberna maruja, sem fantasias de salão ou artifícios de teatro, mas no contato mais direto com o que é feito, cantado e ouvido pelo povo perante os copos de ginjinha, cerveja ou café. Muitas esquinas de Lisboa fazem-nos parar e empreender viagens imaginárias através de sugestivos nomes escritos sobre uns quadros pretos pintados sobre a pedra velha de certos ângulos de casarão. Deparamos ali

com vocábulos alusivos à saudade, à espera, ao desterro, às bruxas, à fé, aos milagres de Santo António, ao esquecimento, às gaivotas... até chegar ao lugar mais emotivo para o autor: “Rua de São Paulo”: “a rua mais preciosa, de mais sugestivo, mais amado nome – onde, cada vez que piso as suas pedras parece que sinto um ritmo de berço, uma cadência de hino nacional, um compasso de passo de soldado que me embala e leva e leva e leva... – é esta: `Rua de São Paulo´...” (*Idem*, 70).

Vivemos o espírito do Carnaval com disfarces e charangas em Lisboa ou Estoril, mas sem o vigor brasileiro (isso sim), apenas como os ecos afastados de uma festa. E, também na companhia de Guilherme de Almeida, assistimos à representação dalguns autos de Gil Vicente no Teatro Nacional Almeida Garrett, com a intervenção magistral da atriz e diretora teatral Amélia Rey Colaço: *Auto da Barca do Inferno*, *Todo o Mundo e Ninguém*, *Pranto de Maria Parda* e *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, que nos deslocam para outros mundos imaginados por Mestre Gil e nos fazem sonhar na capital portuguesa: “E é preciso ver com que inteligência e exatidão Amélia Rey Colaço, a detentora do Teatro Nacional, encenou e vivificou essas antigas mas ultra-modernas jóias do ourives de Dona Leonor (*Idem*, 106).^[6] Inserimo-nos na famosa Feira da Ladra, com produtos usados que se tornam “o tesouro dos pequeninos” e observamos ali a venda de fatos usados, parafusos, botinas, máquinas de costura, rendas, ferrolhos, tapetes, ferramentas, louça, antiguidades de marfim, panelas, santos, toalhas de linho,

⁶ Tardes e noites vivas, assim como os seus animadores e os cenários, tornam-se objeto de comentário na obra de Guilherme de Almeida, acabando por desenhar catálogos de espetáculo de diferentes artes com breves histórias dos seus sucessos perante o público. É o que acontece, por exemplo, quando nos relata a sua visita ao Teatro Nacional, gerido por sociedades de artistas que, por concurso, se habilitavam à sua gestão, sendo a mais duradoura a de Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, que vigorou de 1929 a 1964 – a mencionada Amélia, encenadora e atriz, casou-se com o também ator Robles Monteiro e ambos fundaram uma companhia de teatro própria, que foi das mais duradouras de toda a Europa. O autor não lembra apenas as interpretações da luso-inglesa Branca de Gonta Colaço, filha do escritor e político português Tomás Ribeiro e mãe do escritor Tomás Ribeiro Colaço, ou de Adelina Abranches, conhecida como “a espanhola” pelo traje com que se estreou no teatro e cuja carreira teve especial repercussão no Rio de Janeiro, mas sublinha a magnificência do espaço, com o seu *plafond* de Columbano, pintor de decoração e retratista de figuras célebres – tais como Oliveira Martins, Eça de Queirós, Antero de Quental, etc.

candeeiros, trincos, livros velhos, colchas de damasco e um de produtos entre uma enorme algaravia de sons, formas e cores. Ouvimos falares e observamos comportamentos de alfacinhas de nascimento ou de adoção, ao mesmo tempo que experimentamos novos e velhos pratos e copos portugueses até conhecer todas as dimensões da cidade.

Na verdade, a ideia de viagem no mais amplo sentido do termo está explicitamente presente – inclusive, registram-se, com frequência, menções a estradas, carros, trens... Tudo faz parte aqui de um processo de imersão e (re/auto) conhecimento do exilado paulista – precisamente “regresso à origem”, é a expressão que dá título a uma das suas crónicas, a da visita ao pinhal de Leiria, mitificado através de D. Dinis e da história/*estória* da madeira em que se construíram as embarcações. Naturalmente, entre outros navegantes, Guilherme de Almeida detém-se em Pero Vaz de Caminha, escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral, a partir de um documento relativo a este que o autor encontra na Torre do Tombo e de um enorme livro vermelho, o célebre Atlas de Fernão Vaz Dourado, de 1576, onde observa a costa do Brasil, do Rio das Amazonas até ao Rio da Prata... Toca-o e sente a confluência de ambos os mundos: “Ver, mais que ver: tocar naquilo tudo, que foi o princípio disto tudo... Milagre, como o de um rio que tornasse, brusco, sobre si mesmo e viesse, espelhando de novos os céus e os galhos e os voos que já espelhou na ida, desfazer-se todo em carinhos múltiplos” (*Idem*, 121). Aquele toque soube-lhe, nas suas palavras, a uma carícia em que os dedos se perderam e tudo se lhe apresentou como uma reprise – vocábulo recorrente na escrita de *O Meu Portugal*.

Enfim, este conjunto de crónicas apresenta um sabor simultaneamente local – através de todas as referências concretas a Lisboa e São Paulo –, nacional – dada a perspectiva brasileira sobre a história e etnografia portuguesa – e universal – pelo espírito multicular e cosmopolita que caracteriza o sentir e a expressão do autor ao longo de toda a sua escrita. *O meu Portugal*, cuja redação se estende de novembro de 1932 a abril de 1933, apresenta ainda hoje uma extraordinária atualidade e riqueza como repositório intelectual, artístico, antropológico e, inclusive, turístico. Sempre com a máxima atenção e interesse, através de um retina que é simultaneamente a do OUTRO e a do MESMO, o autor põe os seus olhos em cada pormenor e deixa a sua pena correr num estilo com abundantes notas preciosistas, convidando mesmo para uma

orgia dos sentidos. E não podemos deixar de lembrar, embora seja de passagem e apesar de certas diferenças quanto aos condicionamentos contextuais e biográficos, alguns pontos de confluência entre *O meu Portugal* (1933), de Guilherme de Almeida, e *Portugal d' Agora* (1911), de João do Rio, onde se focalizam temas, figuras, circunstâncias, etc. a partir de uma ida a Portugal como modo de uma contribuição pessoal para a análise da época coetânea. Os dois autores dotam as suas crônicas de um certo caráter documental, mostrando-nos abertamente como a cidade e as suas “neuroses” prendem o viajante brasileiro e o situam perante uma janela voltada para o passado, o presente e o futuro.

Referências

- ALMEIDA, Guilherme de (1933), *O meu Portugal*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- ALMEIDA, Guilherme de (1962), *Cosmópolis-São Paulo 29*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- BARROS, João de (1919), *A aproximação luso brasileira e a paz* Lisboa, Livraria Allaud e Bertrand.
- CORREIA, Francisco José Gomes (2001), “O medievalismo em Guilherme de Almeida”, *Atas do Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*, Rio de Janeiro, Ágora da Ilha, pp. 321-327.
- CORREIA, Rita, Ficha da *Atlântida*, mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil, disponível em <http://www.hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>, consultado em 8/12/2010.
- MORÁN CABANAS, Maria Isabel (2010), “Um olhar sobre as relações de Guilherme de Almeida com a Galiza”, *Boletim da Academia Galega da Língua Portuguesa*, nº 3, pp. 265-285
- MORÁN CABANAS, Maria Isabel e INFANTE, Ulisses, “Estudo introdutório”, in Guilherme de Almeida, *O meu Portugal*, no prelo.
- RIBEIRO, G. S. (2001), “Antes sem pão do que sem pátria. O anti-portuguesismo nos anos da década de 1920”, *Convergência Lusíada. Brasil e Portugal: 500 anos de enlaces e desenlaces*, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, v. 2, pp. 147-162.
- RUAS, Luci (2003), “Fialho de Almeida e João do Rio. Portugal entre ressentimento e fascínio”, *Revista Letras*, n. 59, janeiro/junho, 2003, pp. 185-195, disponível em

<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewArticle/2847>, consultado em 25/07/2010.

ULRICH, Aline (2007), *Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista*, Dissertação apresentada ao programa de literatura brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da USP, disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03042008-132431/pt-br.php>, consultado em 10/11/2011.

VIAJAR EM BUSCA DO PÃO. A EMIGRAÇÃO PARA O BRASIL NA LITERATURA POLACA

Jacek Plecinski

j.plecinski@wsf.edu.pl

DR HAB. JACEK PLECINSKI, PROF. WSF –

WYŻSZA SZKOŁA FILOLOGICZNA, WROCLAW

A Polónia sempre foi um país continental e agrícola. Apesar de ter acesso ao mar, não possui grandes tradições marítimas. Os poucos navegadores polacos que descobriram novas terras, fizeram-no em nome de potências estrangeiras. No fim do século XVIII, depois das partições do país pelos países vizinhos (Rússia, Prússia e Áustria) notou-se pela primeira vez na nossa história um começo de emigração maciça de patriotas (nobres) para o Ocidente. Já na segunda metade do séc. XIX dá-se uma emigração de camponeses por motivos económicos, «para ganhar pão». Muitos (milhões!) de rústicos partiram para os Estados Unidos, mas houve também uma vaga de emigração para o Brasil. Os polacos estabeleceram-se principalmente nos estados de Paraná e de Santa Catarina. Deste fenómeno testemunham o romance de Adolfo Dygasiński *Na złamanie karku (Rédea solta)* e o poema de Maria Konopnicka *Pan Balcer w Brazylji (O Sr. Balcer no Brasil)*.

175

VIAJAR EM BUSCA DO
PÃO. A EMIGRAÇÃO PARA
O BRASIL NA LITERATURA
POLACA

Jacek Plecinski

A POLÓNIA, cujo nome vem da palavra eslava *pole* ‘campo’, é um país por excelência continental e agrícola. Apesar de ter acesso ao Mar Báltico, não abundou na sua história em tradições marítimas. No século XV, quando começa a época de descobrimentos de novas terras, os portugueses primeiro e, em breve, outras nações do Ocidente europeu, armam expedições para o ultramar. Do outro lado do nosso continente o Grão Ducado de Moscovo, precursor da Rússia imperial, começa a sua marcha no rumo do Oceano Pacífico, atravessa o Estreito de Bering para entrar na América do Norte ao invés. Naquela altura a Polónia é o maior estado europeu a não tomar parte no desmembramento do planeta. Os poucos navegadores polacos que descobriram novas terras fizeram-no em nome de potências estrangeiras: um deles, Jan z Kolna (João de Kolno) explorou o Atlântico ao serviço do rei da Dinamarca, D. Crisciano I, e atingiu provavelmente em 1476 a Península (do) Lavrador. Um outro, o general de cavalaria Krzysztof Arciszewski, já na primeira metade do século XVII disponibilizou os seus talentos aos Países

Baixos e, na qualidade de almirante holandês, dirigiu uma expedição para o Brasil. Foram umas exceções à regra segundo a qual a Polónia era pátria de fidalgotes donos da terra e de escravos – os camponeses.

Só no fim do século XVIII, depois das três partições da Polónia pelas potências vizinhas (Rússia, Prússia e Áustria) notou-se uma vaga de emigração em massa de patriotas para o Ocidente e, na segunda metade do século XIX, a situação já foi de todo diferente. Desta vez observou-se uma emigração de camponeses por motivos económicos, «para ganhar pão» (foi este mesmo o título duma novela sobre a sorte de emigrantes polacos nos Estados Unidos, escrita por Henryk Sienkiewicz, Prémio Nobel em 1905). Muitos aldeões partiram para os Estados Unidos e houve também uma vaga de emigração menos importante para o Brasil. Os polacos estabeleceram-se principalmente nos estados de Paraná e de Santa Catarina. O interesse da nossa palestra concentra-se em duas obras literárias no limiar de dois séculos, XIX e XX. O romance de Adolf Dygasinski *Na zlamanie karku (Rédea solta)* e o poema de Maria Konopnicka *Pan Balcer w Brazylji (Sr. Balcer no Brasil)* testemunham o fenómeno de emigração de rústicos polacos para o Brasil. São obras de escasso valor literário, mas têm imenso valor documental. Apesar de a esmagadora maioria de emigrados ter ficado no ultramar sem mais voltar, Dygasinski e Konopnicka preferiram sublinhar, por razões obviamente ideológicas (patriotismo, amor da terra natal) mas também meramente humanas (compaixão que em nós desperta má sorte de nossos compatriotas), a vontade dos polacos de regressarem à Polónia e a determinação na realização desse objetivo.

Um observador fino e sagaz da vida do povo polaco sob dominação estrangeira que foi o jornalista francês Marius-Ary Leblond, escreveu em 1910:

[Na parte da Polónia ocupada pela Rússia] Il reste un million et demi d'ouvriers [agricoles] sans terre et souvent sans ouvrage. (...) Ils [les Polonais] ont dû émigrer jusque dans le nouveau continent où ils se dénombrent maintenant trois millions! (...) On l'a vu, le fort de l'émigration se porte aux Amériques. Au Brésil, où elle est relativement restreinte, attachés l'agriculture et à leurs traditions, ils élèvent des écoles, entretiennent des hebdomadaires dans leur langue. (Leblond, 1910:261).

Há também quem volte enriquecido à Polónia:

Après quelques années de labeur (...) ils reviennent en Pologne o ils achètent des terres; ils augmentent la classe des petits propriétaires polonais si importants pour le pays et lui confèrent notamment leur expérience de gens ayant voyagé et travaillé dans plusieurs états, précieuse pour le progrès démocratique. Ceux qui se fixent au Nouveau-Continent gardent eux aussi un souvenir fidèle de leur pays”. (*Ibidem*)

Assim, depois de emigrados políticos e de emigrados intelectuais (sobretudo engenheiros), a partir do fim dos anos sessenta do século XIX, chegou a vez da emigração em massa do povo polaco, de camponeses literalmente ameaçados pela fome. Houve mesmo povoações inteiras de emigrantes, conduzidas por padres, que iam para lugares previamente determinados; mas houve também, infelizmente, grupos de camponeses desorientados que partiam às cegas para o desconhecido e para o desastre.

Tencionamos agora mostrar aos lusófonos, através de duas obras de autores polacos, um episódio quase esquecido da história dos contactos entre o povo polaco – no sentido de classe social baixa e desfavorecida – e o Brasil.

Adolf Dygasinski, repórter

O nosso primeiro autor será Adolf Dygasinski. Nasceu em 1839 numa aldeia perto da cidade de Kielce na «Polónia russa», na família dum gerente de fazenda. Em 1863 participou na insurreição contra os russos, foi preso e passou vários meses na prisão. Apesar de ser pobre, tentou tirar um curso em Varsóvia e mais tarde em Praga (no então Império). Ainda mais tarde estabeleceu-se em Cracóvia (que pertenceu ao mesmo Império) onde abriu uma livraria-editora que pouco tempo depois faliu por causa dum boicote organizado pelos padres: publicou traduções de Charles Darwin. Em 1877 voltou a Varsóvia, onde foi professor e tradutor de obras científicas, autor de tratados sobre o ensino e a pedagogia. Em 1890-91 viajou para o Brasil como repórter

do *Kurier Warszawski* (*Correio de Varsóvia*) e aí visitou vários centros da emigração polaca. Dygasinski morreu em 1902.

Adolf Dygasinski partiu para o Brasil no outono de 1890, com um grupo de camponeses-emigrantes. Primeiro, foi de comboio até Torun (comprou um bilhete de 4ª classe) e ali apanhou outro para o porto de Brema, na Alemanha. No início de Novembro os emigrantes embarcaram para a América do Sul, estiveram a bordo 2650 camponeses, entre os quais algumas povoações inteiras. «Vamos ganhar pão» foi a ordem do dia. Brevemente o jornalista deixou o seu papel de representante dum jornal burguês e tornou-se porta-voz da miséria do povo viajante. Mandava textos para o seu jornal e ao mesmo tempo escrevia o romance *Na zlamanie karku* que foi publicado quando o autor já tinha voltado à Polónia. Os artigos e o romance testemunharam da tragédia dos emigrantes. Em 1888 foi abolida a escravatura no Brasil e o governo brasileiro pôs-se a procurar a mão-de-obra necessária no estrangeiro, recorrendo a uma campanha publicitária. A corrida ao «ouro do Brasil» chegou até à Polónia, onde muitos camponeses cederam à tentação das terras oferecidas de graça. Adolf Dygasinski descreveu com pormenores a realidade: o governo não fazia caso dos recém chegados. Atribuía-se-lhes um pedaço de terreno para o desbravarem com ferramentas primitivas e os camponeses ficavam abandonados à sua sorte na mata: «saíam de apuros como puderam». As pessoas morriam às centenas. Ainda a bordo do navio, o repórter foi esclarecido por um oficial da marinha: os emigrantes que tinham recebido algum dinheiro emprestado para bilhetes de comboio e de transporte marítimo, uma chegados ao destino, tornavam-se escravos de fazendeiros, de plantadores de café e de cana-de-açúcar, até estes serem reembolsados. Alguns correm o risco de serem mandados para alguma região pantanosa, onde se pode apanhar febre-amarela. «Desta maneira o antigo escravo preto comprado numa praça foi substituído pelo escravo branco seduzido com astúcia» – terá escrito Dygasinski num artigo seu. – «Mas o nosso povo tem uma força de vida inigualável! Um camponês polaco, tão longe da terra, sem falar a língua, teso como um carapau, com mulher e uma enfiada de miúdos, vai conquistar o mundo. Os alemães admiram-no, porque na Alemanha não é assim, a emigração é bem organizada. (...) Ele vai entrar na história, como vão entrar os índios chacinados por uma civilização negociante, ignóbil,

interesseira e católica.» (Dygasinski era ateu e anticlerical manifesto). No dia 15 de Janeiro de 1891 o jornalista teve oportunidade de falar, no Rio de Janeiro, a um conjunto de polacos que lhe contaram as suas aventuras. Chegados à Argentina, mas apanhados pela nostalgia, decidiram voltar ao país natal. Onze mil pessoas partiram da Argentina, mas só metade deles chegou até ao Rio. E estavam na altura à espera da traineira a vapor «Montevideo».

Passemos agora ao romance de Adolfo, cujo título, se a obra fosse traduzida para português, poderia ser *Rédea solta*. Começa assim: uma rapariga do campo, Maryna, recusou aceitar um namorado que lhe tinha sido proposto. Pouco depois encontrou por acaso um desconhecido que lhe meteu na mão um papel com carimbo, em alemão, «Vereinigte Staaten von Brasilien, Südamerika» (Estados Unidos do Brasil) e que dizia: Ali as pessoas enriquecem muito rapidamente. A Maryna mostrou então o papel a toda a povoação reunida na casa de pasto da aldeia, mas ninguém sabia ler. Três camponeses foram à vila à procura dum advogado que, por sua vez, procurou um tradutor e, finalmente, os camponeses tomaram conhecimento do conteúdo do papel que prometia mundos e fundos a quem fosse para o Brasil. Todos se deixaram seduzir, venderam as suas terras por ínfimo preço, porque ali na *Bryzola* (assim deformaram o nome do Brasil) há ouro e diamantes à vontade. Homens, mulheres grávidas, miúdos e até velhotes atravessaram ilegalmente a fronteira entre a Polónia russa e a prussiana, chegaram a Berlim e depois a Brema, na Alemanha do Norte. Ali, com efeito, uma companhia brasileira estava a preparar uma viagem de barco, mas foi preciso esperar um mês inteiro. Os camponeses encontraram alojamento numas barracas para emigrantes. Durante a viagem enjoo de mar e, pior ainda, varíola causaram grande desordem. Seguem-se no romance vários episódios dramáticos: morre a mãe de Maryna; uma mulher forte dá à luz, etc. Chegados ao Rio, os emigrantes encontram-se repartidos por um rol de colónias. Muitas pessoas vão para Desterro, no estado de Santa Catarina. Um homem, Strzala, recebe um pedaço de terra na proximidade da vila de São João das Tijucas. É preciso cortar árvores na mata, o que o surpreende muito. Um outro camponês, Glodzikowski, dá-se com um negro, Manoelo; ambos gostam bastante de bebida. Seguem-se de novo episódios pitorescos senão trágicos: um colono morre mordido por uma víbora, um outro

gosta tanto de cachaça que destrói a saúde, a mais outro um ladrão rouba tudo e assim por diante. Na sua maioria as mulheres optam pelo regresso ao país, mas ninguém dispõe de dinheiro que chegue. Reina o espírito de revolta, não há ninguém que esteja contente com a sua sorte. Quando chega um repórter de Varsóvia (é fácil adivinhar que se trata aí do autor em pessoa), todos se queixam da manha do governo e da sua propaganda mentirosa. Duas mulheres corajosas decidem voltar ao país num barco da companhia Lloyd's. Strzala deixa o seu pedaço de terra e vai a pé até ao Rio, onde encontra um emprego mal pago numa fábrica em construção.

Esta obra de Adolf Dygasinski foi esquecida, contrariamente à de Henryk Sienkiewicz, Prémio Nobel em 1905 e autor de novelas sobre os polacos nos Estados Unidos da América. O romance *Rédea solta* não é editado há décadas. É verdade que ele não possui qualidades literárias excepcionais ou duradouras. A composição não tem rigor, o livro parece uma litania de episódios amorfos, de conversas sobre a vida do povo que se viu forçado a emigrar para algum cu de Judas. Os diálogos contêm muitas expressões populares e provincianismos vindos de todas as regiões, de todos os dialectos da Polónia. Infelizmente e para cúmulo o autor serve-se às vezes de um tal léxico, mesmo nas descrições. A atitude do autor perante aos factos não é consistente, os seus comentários chegam a ser feitos com ternura e compaixão, mas também com ironia mordaz e cáustica, sem dor nem piedade. O romance pode ser considerado *naturalista* – o naturalismo foi uma corrente importante na literatura polaca – mas aqui o naturalismo não é «sábio» nem «popular»; oscilando, hesitando, o estilo perde assim o seu valor artístico. Mas, apesar de todas essas palavras duras para com o autor, é necessário sublinhar uma coisa importantíssima: *Rédea solta* é obra que veicula valores documentários e cognitivos excepcionais. Na nossa opinião pessoal é isso que conta.

Maria Konopnicka, poetisa (e contista)

A outra pessoa de quem tencionamos falar é Maria Konopnicka, autora que pertence à mesma geração. Nasceu em 1842 e morreu em 1910 sem nunca ter chegado ao continente americano. Na Polónia a escritora fica

conhecida em primeiro lugar por seus contos para crianças, e um pouco menos como tradutora de *Cuore* (“O Coração”) de Edmondo de Amicis. No entanto, Maria Konopnicka compôs um poema *Pan Balcer w Brazylii* (*Sr. Balcer no Brasil*)! O poema conta seis grandes capítulos: O Mar, A Casa dos emigrados, A Mata, No Regresso, No Porto, O Caminho da pátria. Tem 1414 estâncias de oito versos cada uma, e cada verso tem onze sílabas. A disposição de rimas no interior da estância é: *abababcc*. (Uma tal estrofe tem o nome polaco de *oktawa*, palavra que vem do latim *octo*) A poetisa mete-se na pele do herói (e ao mesmo tempo narrador), o ferreiro Balcerski (abreviado para Balcer) que conta os acontecimentos todos na 1ª pessoa do plural, sempre que não se trate de alguma façanha individual. Os críticos polacos pretendem que Balcer teve uma existência real, que se chamava Józef Balcerzak, era ferreiro de verdade, nativo da região de Kolo. O Balcerzak autêntico teria conduzido um grupo de camponeses polacos desiludidos pela vida dura no interior brasileiro, camponeses que tinham fugido de uma fazenda de café, embarcaram em Santos para Marselha e, daí foram até à Polónia a pé, atravessando a Suíça e a Áustria.

No poema, portanto, uma povoação inteira, descontente pela perseguição dos polacos pelo governo da Prússia, decide emigrar para o Brasil. (Foi a maneira de enganar a censura russa. Há no poema vários indícios para se saber que não se tratava de camponeses da ‘Polónia prussiana’, mas sim «russa».) Acidentes funestos e desgraças ocorrem já a bordo do navio; há episódios parecidos com os do romance de Dygasinski. O mais patético e comovedor é talvez o seguinte: morre uma criança, um oficial da marinha dá ordem para deitar o cadáver à água; a mãe enlouquecida salta para o mar e só o pai fica a bordo, petrificado de horror e desespero, no convés do navio. Chegados ao Brasil, seu destino, os emigrantes têm de aguentar uma quarentena; há muitas vítimas da febre-amarela. Depois do período de quarentena, e obviamente esgotadas as economias, os camponeses vão procurar trabalho. Balcer põe-se à frente de um grupo de rachadores de lenha.

A divisão do trabalho faz-se numa maneira bem lógica: os mais robustos cortam árvores e desbravam o terreno, os menos robustos ficam na plantação de café. O corte de mato revela-se mais duro do que todos tinham imaginado. Qual não foi o espanto dos restantes quando um homem se enforcou por não ter aguentado aquelas condições de

vida. Para cúmulo, uns homens foram atingidos pelas flechas envenenadas dos índios. De vez em quando, um funcionário do governo vem inspecionar o sítio e incita/ as pessoas a trabalhar mais rápido. Começa a reinar um espírito de revolta contra a «servidão»; os polacos tencionam escrever uma «súplica à rainha», dizendo «não somos escravos mas sim cristãos». Decidem abandonar o terreno para irem mais longe. No caminho encontram vestígios duma povoação morta, onde um cartaz diz: «Colónia polaca, 1894». Só ficaram ossos esbranquiçados, o resto tinha sido «limpo» pelas formigas. Andam à caça, às vezes ajudados pelos índios. No meio de índios encontram uma vez um garoto de cabelo louro que se lembra ainda do seu antigo nome, como também do da aldeia na Polónia de onde tinha partido. Os índios estão de acordo para lhes devolverem o garoto, mas este, como já estava doente, morre pouco tempo depois. Então muitos camponeses têm uma visão alucinante: aparece-lhes a Virgem de Jasna Góra (Monte Claro), alvo de famosas romagens, e até ouvem tocar o sino do Mosteiro daquele sítio na Polónia...

O tempo não chega para contarmos tudo, como o poema é um rol de episódios comoventes. O alvo de Maria Konopnicka não é de maneira nenhuma o de ensombrar, de enegrecer a realidade brasileira. A poetisa fala também de uma colónia de polacos da Mazúria (Prússia Oriental naquela época) que vivem no Brasil já há quinze anos e muito melhor de que tinham vivido no país. Só que mesmo aqueles polacos abastados ficam «roídos» pela saudade, pela nostalgia. O motivo principal é este: os filhos deles vão à escola e não querem mais falar polaco. Até saúdam os pais em português. O grupo de Balcer toma uma decisão definitiva: a de voltar à Polónia. Antes de embarcar, resgatam uma rapariga polaca vendida pelo pai a uma casa de prostituição.

Achamos que, apesar do nosso resumo talvez um pouco caótico do poema, conseguimos dar conta de que a poetisa ignorava realidades brasileiras – geográficas, históricas, botânicas e outras. Obviamente, só conhecia o Brasil pela leitura. Porém, quanto aos valores meramente literários do poema tão ingénuo, esses não são tão escassos como se poderia pensar. Konopnicka desistiu do estatuto de autor privilegiado e onisciente; o narrador é mesmo o protagonista. A ação situa-se na época na qual a obra foi concebida; apesar do título do poema, o herói de verdade é a colectividade; essa colectividade aparece-nos em condições

de um peixe fora de água; o poema, em vez de ser um cantar de gesta, é uma canção de derrota – todos esses elementos juntos formam uma novidade na literatura polaca – e não só – dos finais de século XIX. O fim da obra não é nenhuma apoteose: os camponeses regressam à Polónia dizimados, vencidos e tristes.

Para nós, mais de um século depois, *Sr. Balcer no Brasil* é uma obra falhada e defeituosa. Se as realidades brasileiras da altura fossem tão negras, não haveria hoje tantos brasileiros de origem polaca. É grande a oposição, senão o choque, entre o carácter popular do *Sr. Balcer* (não nos iluda o «Sr.», na Polónia até os camponeses são tratados por «senhor», mesmo que falem algum dialecto) e a forma rebuscada, por sua natureza, da *oktawa*. O poema foi escrito entre 1892 e 1909, período de dezassete anos, durante os quais a situação política da Polónia sob tripla ocupação evoluía constantemente, mas é impossível precisar quanto tempo demora a ação da obra.

A componente étnica polaco (ou ainda *polonês*, no português do Brasil) na nação brasileira não pode ser desprezado. Nós pessoalmente nunca estivemos no Brasil e, muito provavelmente, nunca lá iremos. Mas é-nos suficiente ver um filme brasileiro para constatar que em todos aparecem nomes polacos no genérico de colaboradores. E os avós daqueles cineastas foram todos (ou quase) camponeses, gente da quarta classe nos comboios (não a terceira, como quis o José Rodrigues Miguéis), gente da espécie do «senhor» Balcer. É a nossa contribuição à nação brasileira. Quisemos mostrar, através de duas obras da literatura polaca, um episódio quase esquecido da história dos contactos entre o povo polaco e o Brasil.

Referências

- CZAPCZYNSKI, T. (1957), *Pan Balcer w Brazylji” jako poemat emigracyjny*, Lodz-Wroclaw, Ossolineum.
- DYGASINSKI, Adolf (1972), *Listy („Cartas”)*, Wroclaw, Ossolineum.
- LEBLOND, Marius-Ary (1910), *La Pologne vivante*, Paris, Librairie Académique Perrin et Cie.

AS ROTAS DE *DESMEDIDA*, DE RUY DUARTE DE CARVALHO

Ana Ribeiro

anar@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

Desmedida, de Ruy Duarte de Carvalho, anuncia-se desde o subtítulo como uma obra vertebrada por uma viagem. No entanto, o texto não se limita às andanças que o paratexto deixa entrever. De facto, para além de um périplo pelo Brasil interrompido por um regresso à terra natal e depois retomado, outras são as viagens decorrentes destas deslocações físicas. O viajante movimenta-se também entre textos de tipos vários, designadamente registos de outros viajantes que deixaram o testemunho da sua passagem, se não por Luanda, por África, pelo Brasil e/ou a América do Sul. Subjacente a esta viagem pela memória textual está ainda uma viagem no tempo, procurando no passado as raízes do presente. Do cruzamento destas diversas rotas resulta uma obra invulgar que explora de forma peculiar as possibilidades literárias oferecidas pela viagem

A PREPONDERÂNCIA DA VIAGEM NA OBRA DE RUY DUARTE DE CARVALHO é assinalada por Manuela Ribeiro Sanches (2008: 9) ao afirmar que nela “São todos textos de viagem”. *Desmedida*, de 2006, é, sem dúvida, um desses “textos de viagem”. Logo o subtítulo – *luanda - são paulo - são francisco e volta* - remete para um percurso “com marcos perfeitamente identificáveis” (Pascal, 2009: 2) que o índice especificará ao apresentar como títulos de subcapítulos nomes de cidades do itinerário do narrador-viajante. O subtítulo não é, pois, exaustivo, articulando apenas os grandes pólos entre os quais se desenvolve a viagem, independentemente de ela se processar em dois mo(vi)mentos. Note-se ainda que no início do relato encontramos o narrador-viajante já em São Paulo e que o final o deixa em Salvador ou, quando muito, novamente em São Paulo, a escrever o último capítulo, “antes de voltar de vez para casa” (257)^[1]. O subtítulo recupera a origem dele – o lugar a partir do qual ele se propõe olhar o Brasil, como posteriormente ficaremos a saber (cf. 42) - para ponto de partida e chegada do seu empreendimento, o

¹ Todas as referências dizem respeito a Carvalho, Ruy Duarte de (2006), *Desmedida. luanda-são paulo-são francisco e volta*, Lisboa, Cotovia.

que sugere a ideia de um ciclo e de um trajeto completos. Pelo meio, o Brasil, cujo protagonismo o narrador-viajante virá a realçar bem perto do final ao afirmar: “E assim, de carnaval a carnaval, de Januária a Salvador, cumpro minhas punções pelo rio São Francisco (...) e consumi o curso e o discurso desta viagem” (309). A classificação “Crônicas do Brasil”, inscrita na capa, torna manifesto o estreitamento do roteiro anunciado no subtítulo e evoca um género em que a literatura de viagens é fértil. Por fim, ainda no peritexto, a ideia de mobilidade subjaz também à epígrafe “... estamos é juntos, no vaívem das balsas...”, afirmação retomada ao longo da obra (84, 202, 320) e que aponta para uma viagem partilhada, sugerindo uma relação de implicação entre Brasil e Angola, unidos pelo “Atlântico Negro”.

Já no interior da obra, o narrador-viajante, depois de estabelecer o seu percurso “(...) pelo São Francisco abaixo (...)” (42), reflete também sobre o que considera outra viagem, “[a] produção de um livro” (162), articulando assim dois planos que Ruy Duarte de Carvalho considera cúmplices, não só porque “Viagem e literatura andam juntas desde a confirmação desta” (2008: 122)^[2], mas também porque “Viagens, a nós (...) importam-nos são aquelas que geram livros” (*Idem*, 121). Deste modo, avança com a possibilidade de escrever

Um livro mais de “viagem”, mas que também não fosse um desses registos paraliterários de errâncias e de evasões a puxar para o sério e para a auto-ajuda. Que remetesse para os domínios em que me movo mas admitisse derivas. (...) Ensaiasse tão-só, talvez, dizer do Brasil a partir de Angola, a partir da situação nacional que é a minha em relação ao mundo e a Angola (e exactamente só a partir disso). (...) E assim contemplasse evidentes implicações comuns, continuidades e contiguidades entre o Brasil e Angola, e Portugal, por inerência. (...) E capaz ao mesmo tempo de situar também, de forma implícita, Angola e o Brasil no mundo (...) (42-43).

² A afirmação segundo a qual “A própria génese dos livros todos sempre recorreu à viagem e à aventura como fluxo privilegiado do tempo para conduzir e desfraldar narrativas que capturassem, fixassem, gravassem, memorizassem, perpetuassem, rasgos de heróis e gestas de poetas” (2006: 260-261) reformula em *Desmedida* esta conceção.

O plano traçado nesta passagem meta-ficcional, de natureza claramente pós-colonial e pós-moderna, excede os parâmetros mais vulgarizados da literaturas de viagens, pois aqui as viagens são múltiplas: entre países, entre continentes, entre mundos, entre discursos e entre épocas.

Um projeto desta envergadura, que ultrapassa largamente o habitual “Contar do que se viu, depois de ter andado a viajar (...)” (169), aproxima-se da perspectiva apresentada por Charles Forsdick (2009: 287) na abertura de uma coletânea de estudos sobre literatura de viagens em França: “Travel accounts travel, through time, through space, through different cultures and between languages, often (...) being transformed by such processes”. Como sumaria logo a seguir o narrador-viajante, “Livros, sertões, viagens e famílias... Um programa completo. Fazer do São Francisco um itinerário de observações e de leituras, de acercas e de a-propósitos, uma articulação galopante de casos e comentários, e ideias e de palavras” (44). Sobressai deste modo o carácter heterogêneo da narrativa de viagens, ao mesmo tempo que a “*politização* do género” (Matos, 2010: 75) se sobrepõe à “informação factográfica” (*Idem*, 81), pondo em causa uma conceção mimética deste tipo de textos.

Em todo este processo, os livros detêm um papel fundamental, pois tão importante é o livro que resulta da viagem como aqueles “(...) que a guiaram e lemos antes de nos metermos a caminho” (Carvalho, 2008: 121). Ao afirmar que “A gente lê e lê. E vê” (96), o narrador-viajante estabelece a complementaridade entre leitura e contacto direto. Neste caso concreto, é mesmo um livro que motiva a viagem: “(...) tem um vértice que é onde os Estados de Goiás, de Minas Gerais e da Bahia se encontram, e o Distrito Federal é mesmo ao lado. Aí, sim, gostaria de ir... é lá que se passa muita da acção do *Grande Sertão: Veredas*...” (15). O relator-viajante chega mesmo a afirmar que “(...) se ele [Guimarães Rosa] tivesse situado as suas histórias noutra qualquer, era a esse lugar qualquer que eu teria acabado por ir ter” (73). É o sertão tal como o representa o escritor mineiro que ele “(...) persist[e] e insis[e] em reter como guia (...)” (97) do seu percurso pelo Velho Chico, o que não implica a exclusão de outros escritores brasileiros que encontrou ao longo da vida. É o que sucede, por exemplo, com Euclides da Cunha, igualmente convocado logo no *incipit* da obra: “e ao baixo São Francisco, podendo, ia também... porque encosta aos *Sertões* euclidianos...” (15).

São, pois, “paisagens literárias” (107 *passim*) o que o narrador-viajante persegue, mas sem perder de vista que

(...) aquilo que a via da expressão criativa revela da condição humana situada num dado tempo e num dado lugar não se limita, claro, só ao que é expresso pela literatura. Há outras frequências de expressão. E dos registos de expressão brasileira que incidem sobre o sertão, e dele se expandem, a expressão de João Guimarães Rosa emparelha com literaturas de outros, muito diferentes da dele, e a literatura de todos com o cinema de Glauber, por exemplo, com paisagens de Zavagli, (...) e com os desenhos de Aldemir a que tanto, e já faz tanto tempo, me cheguei a render. E Portinari, então, se é para ir lá tão atrás? E de onde me poderia vir hoje alguma percepção dos sertões, do São Francisco, do Brasil que ando a querer captar, senão do que ‘vejo’ e interpreto determinado afinal pelo que sei e quero ver, e servido pelos ‘dados’ que recolho e a que recorro, e do que me vem das ‘expressões’ dos outros?... (99).

188

.....
O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS

.....
Literatura, Cinema,
Banda Desenhada

A voz única dá, assim, lugar a um coro tributário de “uma noção de autoria plural, procurando, no jogo com outras vozes, romper o isolamento decorrente da alta especialização que a modernidade alimentou” (Chaves, 2006: 24). Para Miguel Vale de Almeida (2008: 17),

As estratégias literárias de Ruy são justamente as que mais se adequam ao desafio contemporâneo, em que já não se trata de renegar a autoria, mas de expô-la assumindo-a ou assumi-la expondo-a e, no processo, multiplicá-la nas vozes, nas personas, nos géneros, na invenção de novos patamares de diálogo entre os textos produzidos e as condições da sua produção. Em suma: ora hibridizando, ora deslocando.

O espírito convocacionista do narrador-viajante não se limita a associar Guimarães Rosa ou outros escritores brasileiros às suas múltiplas deambulações. Como, diz ele, “(...) o Brasil tem sido até agora, e desde o início da expansão europeia, terreno privilegiado para observadores e exploradores europeus, ou originários do hemisfério norte, e para brasileiros, naturalmente (...)” (42), é também de um destes exploradores, Sir Richard Francis Burton, que todo o projeto é devedor. Nas palavras do narrador,

(...) se Burton não tivesse ocorrido nesta estória, talvez jamais tivesse ocorrido também, sequer, a hipótese de uma viagem que tivesse o São Francisco em conta e de um livro que não perdesse nunca de vista nem o lugar de onde eu estava a sair nem o lugar para onde, nem que só de mim para mim, onde quer que estiver, estarei sempre a voltar (119).

Embora se encontrem disseminadas pela obra referências a este explorador inglês, o facto de se lhe dedicar um dos capítulos do livro não será alheio a este fator.

Figuras como a de Burton, admite o narrador, permitir-lhe-iam “abrir uma vereda para a viagem deste livro (...)” (156). A escrita da viagem não é, portanto, algo linear, mas uma multiplicação de rotas que apontam a terrenos que ultrapassam os físicos. Julgamos que a “vereda” que o explorador inglês integra tem a ver com uma cadeia de estudiosos que, no século XIX, o século colonialista por excelência e das respetivas grandes explorações, fizeram do Brasil o seu campo de estudos. O elo mais antigo referido é o botânico francês Auguste de Saint-Hilaire, seguido do engenheiro brasileiro Theodoro Sampaio e do naturalista francês Jean Louis Rodolphe Agassiz. Lévi-Strauss participa, já no século XX, desta mesma corrente. Burton, “(...) o primeiro de uma série de ingleses apaixonados pela Arábia, (...) um dos cinco grandes exploradores da África (...)” (28), entre outros atributos, destaca-se neste conjunto por aliar os dois continentes, um pouco à semelhança do narrador-viajante, e continuar no Brasil a atividade exploratória que tinha desenvolvido em África (cf. 121).

Num curioso processo de *mise en abyme*, correspondendo a uma espécie de vocação arqueológica do narrador-viajante, o texto não deixa de sublinhar o nexos sequencial e cumulativo que liga a produção dos exploradores oitocentistas, bem como o aproveitamento literário que, em alguns casos, se verificou: “De uma exploração feita pelo São Francisco acima (...) deixou Theodoro Sampaio o relato da grande agitação que varria toda esta região (...). Desse relato extraiu Euclides da Cunha, mais tarde, elementos para *Os sertões* (...)” (104).

De acordo com estas interseções, talvez possamos ver na obra de cada um destes autores uma espécie de camada geológica na construção do conhecimento do Brasil, território lido em várias claves ao longo de cinco séculos. Tanto a proliferação de textos que tal implica como

o deslumbramento de Saint-Hilaire (cf. 130) e mesmo de Lévi-Strauss (cf. 131) poderão ser entendidos como consequência da desmesura brasileira, mas qualquer uma destas situações acaba é por refletir os limites do discurso científico europeu para lidar com o ineditismo de uma tal realidade. Se a atenção dada a esta parcela da América não pôde deixar de dar origem a “(...) muita representação paradoxal desse Brasil dado a ver-se, a penetrar-se, a possuir-se e a impor-se assim” (132), ela acabou também por influenciar a “(...) configuração da própria ideia dos brasileiros sobre si mesmos. (...) O que esses estrangeiros levavam daqui como matéria prima informativa para pensar e decidir sobre ela, devolviam-no depois já mastigado, elaborado, fabricado para que o Brasil passasse a ser visto como eles muito bem entendiam” (135). Eis-nos perante a escrita como forma de dominação, efeito secundário pernicioso em que a atividade científica e o próprio relato de viagens estão envolvidos. A realidade não é um *a priori* mas uma construção feita por e a favor de quem tem o poder da palavra. Viajando no passado para desaguar no presente e antever o futuro, o narrador-viajante não prevê que o olhar do outro deixe a breve trecho de ser uma prisão, pois “Ainda hoje acontece assim pelo mundo todo e vai continuar a acontecer por muito tempo mais” (*Ibidem*).

Dentro da lógica de reutilização do já dito que esta obra, à sua maneira, simultaneamente ilustra e exhibe, os discursos que derivam de fontes primárias não são mais inócuos. Hegel, por exemplo, serviu-se das narrações dos frades capuchinhos que lidaram com a rainha Jinga na última fase da sua vida, para elaborar

Uma identificação consumada entre África e barbárie a sedimentar-se desde então na ‘ideia’, no ‘adquirido’, no ‘integrado’, no ‘culturalmente impresso’, no pressuposto implícito e no imaginário ocidental e ocidentalizado, de forma tão tenaz e marcante que ainda hoje se revela em grande medida presente no olhar com que o resto do mundo encara, em muitos aspectos a África de hoje (251).

Burton, no entanto, no mesmo século XIX, parece não partilhar esta perspetiva. O narrador-viajante louva o pioneirismo deste Indiana Jones de outros tempos (cf. 128), que

56 anos antes da *Antologia negra* (de Cendrars) (...) deu conta de uma África que poderia ser proposta ao consumo europeu sem vir engrossar a imagem imperial e desdenhosa de uma reserva de recursos fabulosos encravados num parque de insalubridades, abafado por miasmas e horrores, um campo fértil em expressões de primitivismo e selvajaria, um espectáculo de exaltações exóticas (24).

No entanto, esta posição não se mantém ao longo da narração. Para além de declarar que não tem o explorador inglês “em grande conta” (119), o relator-viajante revela que “Os cientistas como Agassiz, e os desbravadores como Burton, andam sobretudo preocupados em explicar e justificar a vantagem dos brancos” (160). Denuncia-se deste modo a cumplicidade entre os produtores de conhecimento e a empresa colonialista no século XIX. O cruzamento de relatos de viagem coevos torna visível a parcialidade destes cientistas. Ao longo da obra, os textos do inglês são, em diversas passagens, objecto de questionamento, como, por exemplo, quando se interroga o retrato que ele traça dos habitantes de S. Romão, a quem Burton, na sequência de Theodoro Sampaio,

imputa (...) uma tal apatia, que nem se dão ao trabalho de pescar o abundante e suculento peixe de que São Francisco regurgita. Preferem o duro bacalhau que importam. A febre é muita, os corpos são magros e as fisiologias abatidas. Comem mal, portanto, bebem demais, dão-se excessivamente à libertinagem e habitam na pior imundície apesar de, reconhece Burton, tomarem ainda três ou quatro banhos por dia, à índia, coisa que para um europeu sempre há-de ter sido tida como um despropositado exagero. De que gente fala Burton? Quem come esse bacalhau? Quem são esses funcionários que se mantêm mudos quando ele os aborda com credenciais na mão? Onde andam e a fazer o quê os notáveis que Saint-Hilaire encontra quando por cá passou? E Burton não vê brancos, só vê *corjas* de mulatos e de caboclos... (77).

Nesta descrição, não há rasto do bom selvagem de Caminha. Em seu lugar surge-nos antes um retrato que faz lembrar a visão europeia oitocentista de África, o que não deixa de sublinhar a natureza tendenciosa destes escritos. É para combater esta facciosidade que o narrador-viajante, um ‘eu’ que recusa o estatuto passivo de objeto

de observação e se torna ele mesmo sujeito de observação e do dizer, desdobra a itinerância física em itinerâncias várias, criando um livro que, pela sua natureza polifônica e questionadora, pelas realidades que aborda, pelas pistas que persegue e sugere, tem na desmedida a sua justa medida.

Referências

- ALMEIDA, Miguel Vale de (2008), “Antropologia e literatura: a propósito e por causa de Ruy Duarte de Carvalho”, *Ciclo Ruy Duarte de Carvalho. Dei-me portanto a um exaustivo labor*, pp. 16-18, disponível em <http://ebookbrowse.com/ciclo-ruy-duarte-de-carvalho-pdf-d25660939>, consultado em 18/02/2013
- CARVALHO, Ruy Duarte de (2008), *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*, Lisboa, Cotovia
- (2006), *Desmedida. Luanda-são paulo-são francisco e volta*, Lisboa, Cotovia.
- CHAVES, Rita (2006), “Ruy Duarte de Carvalho: a palavra entre as decisões motivadas”, *Setepalcos* 5, pp. 19-24
- FORSICK, Charles (2009), “Introduction: Contemporary travel writing in French: tradition, innovation, boundaries”, *Studies in travel writing* 13-4, pp. 287-291
- MATOS, Mário (2010), *Postigos para o mundo. Cultura turística e livros de viagens na República Democrática Alemã (1949-1989/90)*, Ribeirão, Húmus.
- PASCAL, Anne Marie (2009), “A desmedida viagem transcultural de Ruy Duarte de Carvalho”, disponível em http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Pub_Anne_Marie_Pascal.pdf, consultado em 01/02/2013
- SANCHES, Manuela Ribeiro (2008), “Outros lugares, outros tempos. Viagens pela pós-colonialidade com Ruy Duarte de Carvalho”, *Ciclo Ruy Duarte de Carvalho. Dei-me portanto a um exaustivo labor*, pp. 8-10, disponível em <http://ebookbrowse.com/ciclo-ruy-duarte-de-carvalho-pdf-d25660939>, consultado em 18/02/2013

THE MODERN DARK POEM OF QUEST AND EXILE: TRAVEL AS 'TRAVAIL' IN *CHILDE HAROLD*, *CHILDE ROLAND* AND *CHILDE ROLANDINE*

Paula Alexandra Guimarães

paulag@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

This paper examines the development of the twin concepts of *travel* and *travail* in three major English poems, in the context of the nineteenth and the twentieth centuries' renovated interest in medieval epic and quest literature. If in Byron's 1812-18 epic travelogue, *Childe Harold's Pilgrimage*, Harold is the picaresque pilgrim who flees from home to travel around a ravaged Napoleonic Europe as an exile and a sarcastic commentator; in Robert Browning's *Childe Roland to The Dark Tower Came* (1855), Roland is the Victorian poet himself in the guise of 'knight quester' traversing the vast barren expanses of failure and death until he can prove himself a 'self-made man'. In turn, twentieth-century woman poet Stevie Smith (1902-71) transforms Byron's and Browning's famous male epics into an ironically eccentric reflection on the unromantic life of a suburban secretary/typist; her *Childe Rolandine* can be read as a female epic of London suburbia and a powerful tribute to the 'anonymous' woman worker, exiled under the yoke of modern social exploitation.

193

THE MODERN DARK POEM
OF QUEST AND EXILE:
TRAVEL AS 'TRAVAIL' IN
CHILDE HAROLD, *CHILDE
ROLAND* AND *CHILDE
ROLANDINE*

Paula Alexandra Guimarães

'The development of a soul': The Poetics and Politics of Travel/ *Travail*

TRAVEL HAS OFTEN BEEN INTERPRETED AS A METAPHOR, not just as a literal concept, and we may speak of our lives as a 'journey' from birth to death, as philosophers and religious men have done. *Travel* is indeed a metaphor of individual freedom and personal experience. But the *journey* is also the literary metaphor by which we describe the mind's workings, our flights of fancy and imaginative adventures (Robertson 2001: 11); furthermore, for psychoanalytic critics as Cixous, the journey is our "travelling in the unconscious" (1993: 70). Works such as David Scott's *Semiologies of Travel* show how, in today's post-modern world, the concerns of Romantic writers and theorists may still be relevant to

reflections on travel. Yet, the new ‘poetics of travel’ also demonstrate how often modern and post-modern texts (including those of Stevie Smith) question, revisit, subvert or reject such key notions of ‘travel literature’ as exoticism, nostalgia, exile, nomadism, and otherness. In their turn, the so-called ‘politics of travel’ tend to focus on the role of travel in the formation of individual and collective identity, and the travel-knowledge-power relations, between centre-periphery, identity-difference, mobility-passivity, the West-the East.^[1] Even in this acception, the Westerner’s travel ‘abroad’ is always the voyage across a liminal space, which can be literal and/or metaphorical. In reality, the ‘poetics’ and ‘politics’ of travel literature cannot be totally separated as methodologies.

It is significant that the word *travel* in English has a French origin, initially ‘travail’, meaning bodily or mental labour or toil. And indeed, in the past, travel was extremely painful, tiresome and often unsafe; besides, travel always had foremostly pragmatic aims. The opposition between travel and work is, thus, a very recent notion; it was only during the seventeenth and eighteenth centuries that pleasurable romantic and educational travel began to impose itself.^[2] Paul Fussell further observes that “Before the development of tourism, travel was conceived to be like study, [...] the traveller was a student of *what he sought*” (1980: 39-40).^[3] Indeed, as Amanda Gilroy states, travel writing in the Enlightenment and Romantic periods, emerges as a hybrid discourse that traversed the disciplinary boundaries of politics, letter writing, education, ethnography, anthropology, natural history, medicine, aesthetics, and economics (2000: 1-3). The experience of geographic displacement helped many Romantic-era writers, like Byron, to renegotiate the cultural verities of ‘home’. He was one of the first to understand that the disturbances of travel could and *did* destabilize the boundaries of national, racial, gender and class affiliation.

¹ This implies the overstep between two symbolic geographies, different civilizations, cultures, religions, races, or divergent ideologies and political systems.

² However, it was not until about 1800 that the term ‘tourist’ in its present acception was first used.

³ The word *tour* then took on the meaning of ‘a circuitous journey’ and it became fashionable for English young men of breeding to go on a *Grand Tour* of Continental Europe as part of their education.

Eventually, travel's expansion would also bring about the feeling of the 'obliteration' of place and the consciousness of a 'transitory' identity, more present in later poets such as Browning.

***Childe Harold* or the 'travails' of Byron's exiled tourist-pilgrim**

The Romantic, and the Victorian, emphasis on the need to reaffirm and develop the Individual on a post-revolutionary period and a newly industrialised and mechanised era led in the nineteenth century to the emergence of the long poem or epic on the 'development of the soul'. The first major example was Byron's *Childe Harold's Pilgrimage*, a long narrative poem in four cantos, written in Spenserian stanzas and published between 1812 and 1818 as a poetic travelogue of experiences.^[4] The title seems to be ironic, suggesting a religious quest, and comes from the term *childe*, a medieval title for a young man who was a candidate for knighthood. The poem describes, in reality, the travels and reflections of a world-weary young man who, disillusioned with a life of pleasure and revelry, looks for distraction in foreign lands. According to the quote from Canto I

[...]

Worse than adversity the Childe befell;
He felt the fullness of satiety:
Then *loathed he in his native land to dwell*,
Which seem'd to him more lone than Eremite's sad cell. (I.4)

[...]

⁴ The travelogue was a travel narrative in verse. "It incorporates the characters and plotline of a novel, the descriptive power of poetry, the substance of a history lesson, the discursiveness of an essay, and the--often inadvertent--self-revelation of a memoir. It revels in the particular while occasionally illuminating the universal. It colours and shapes and fills in gaps. Because it results from displacement, it is frequently funny. [...] It humanizes the alien. More often than not it celebrates the unsung. It uncovers truths that are stranger than fiction. It gives eyewitness proof of life's infinite possibilities." (Thomas Swick, "Not a Tourist." *The Wilson Quarterly*, Winter 2010). Nowadays, a travelogue is a lecture about travel, often accompanied by a film, a video, or slides.

Apart he stalk'd in joyless reverie,
And *from his native land resolv'd to go*,
And visit scorching climes beyond the sea;
With pleasure drugg'd, he almost long'd for woe,
And e'en for *change of scene* would seek the shades below. (I.6)

In a wider sense, the poem is an expression of the melancholy and disillusionment felt by a generation weary of the wars of the post-Revolutionary and Napoleonic eras. Byron generated some of the storyline from experience gained during his own travels through Portugal, the Mediterranean and Aegean Sea between 1809 and 1811. Throughout the poem, Byron, in character of Childe Harold, regretted his wasted early youth, hence re-evaluating his life choices and re-designing himself through going on the 'pilgrimage'. The work provided the first example of the 'Byronic hero': a youth with a rather high level of intelligence and perception. This hero is well-educated and rather sophisticated in his style but he struggles with his integrity, being prone to mood swings. Generally, he has a disrespect for certain figures of authority, thus creating the image of an exile or an outcast. The hero also has a tendency to be arrogant and cynical, often indulging in self-destructive behaviour; this dark feature is self-recognised:

And dost thou ask, *what secret woe*
I bear, corroding joy and youth?
[...]

It is not love, it is not hate,
Nor low Ambition's honours lost,
That bids me loathe my present state,
And fly from all I prized the most:

It is that weariness which springs,
From all I meet, or hear, or see:
[...]

It is that settled, ceaseless gloom
The fabled Hebrew wanderer bore;

That will not look beyond the tomb,
But cannot hope for rest before. (l. 841-856)

According to Jerome McGann, the poet masked himself behind a literary artifice, as *Childe Harold* became a vehicle for Byron's own beliefs and ideas.^[5]

Childe Harold makes his journey to escape the pain of some unnamed sin committed in his homeland (England). He seeks respite and distraction in the exotic landscapes of Europe; thus, the first two cantos are primarily focused on poetic descriptions of the sights Childe Harold sees.^[6] But, as a record of his journey through war-ravaged lands, much of the work meditates upon war, conquest, and violence in the name of one cause or another. The poem thus reflects Byron's political views, particularly his support for Greek independence from Turkey and the very close-to-home incident of the Convention of Cintra (Peninsular War). Another theme is Byron's hatred of oppression; he describes Iberian resistance to Napoleon's forces, clearly siding with the 'noble Spanish' against these agents of tyranny. Indeed, William Flesch notes that "the poem is about the meaning of freedom in all its forms – personal, political, poetic" (2010: 66).^[7] The dozen stanzas describing Harold's sailing through the Mediterranean in Canto II vaguely parallel Odysseus' journey sailing through the area in epic myth.^[8]

In the third canto, an older and more experienced Childe Harold journeys from Dover to Waterloo, then following the Rhine River into Switzerland. Harold is still independent, 'proud though in desolation', nature being his favoured companion on his travels, the world of men and war being relatively distasteful. The poet here meditates upon the nature of human genius and the desire for greatness – and on Napoleon, who drew so many others into his battles.

⁵ Indeed, in the preface to Canto IV, Byron finally acknowledges that there is little or no difference between author and protagonist.

⁶ Byron also includes his love for the East in his celebration of the peoples and places he encounters.

⁷ While not always consistent in his personal life, Byron would make this battle for independence and liberation central to his public persona through his poetry and political actions.

⁸ One theme of Canto II is Byron's frustration at the despoiling of ancient Greek treasures.

But quiet to quick bosoms is a hell,
 And there hath been thy bane; *there is a fire*
And motion of the soul which will not dwell
 In its own narrow being, but *aspire*
Beyond the fitting medium of desire;
 And, but once kindled, quenchless evermore,
 Preys upon high adventure, nor can tire
 Of aught but rest; *a fever at the core,*
 Fatal to him who bears, to all who ever bore. (III.42)

In stanzas 69-75, the poet digresses to defend the spirit of individualism, arguing that “to fly from, need not be to hate, mankind”.^[9] Isolation pervades the poem by accentuating the other themes: the misunderstanding of genius, freedom from despotism, and the value of Nature.^[10] Byron saw Nature as a magnification of man’s – and particularly his own – greatness and follies. Vast glaciers, thundering avalanches, and wild storms only accentuated Byron’s own internal struggles and reminded him how dangerous and marvellous a piece of work is Man. The fourth canto continues the poet’s journey into Italy: Venice, Florence, and finally Rome. Again the narrator laments the fall of older civilizations. Even the mightiest of empires eventually falls – so military and political greatness are not necessarily the measure of permanence or virtue. And it is with this critical reflection that the poet concludes both his poem and his journey.

Browning’s *Roland* or the poet as failed ‘quester’/artist

Famous for its mysteriousness and ambiguity, Robert Browning’s ‘Childe Roland to the Dark Tower Came’ was written in 1855 and first

⁹ By this time the English media was spreading rumours of infidelity, violence, and incest on Byron’s part, going so far as to call for his exile. And, in 1816, Byron left England never to return.

¹⁰ When Byron’s journey takes him to Lake Lemman and the Alps, his poetry turns to the wonders of Nature and puts Rousseau in his natural Genevan context.

published that same year in the collection titled *Men and Women*.^[11] The title, which significantly also forms the last words of the poem, is taken from William Shakespeare's play *King Lear*.

Child Rowland to the dark tower came,
His word was still 'Fie, foh, and fum
I smell the blood of a British man.' (*King Lear*, Act 3, scene 4)

Elements in the poem – the name 'Roland', references to his slug-horn (a pseudo-medieval instrument), general medieval setting and the title *childe* (a medieval term for an untested knight) – suggest that the protagonist is the paladin of *The Song of Roland*, the eleventh century anonymous French *chanson de geste*. Thus, Roland's quest might be a search for what Harold Bloom calls 'poetic election', for entrance into the company of knights, which here means 'poets' (the likes of Shakespeare, Milton or Shelley).^[12]

The Victorian poet thus explores Roland's strange journey to a mysterious Dark Tower in six-line stanzas of iambic pentameter. Nevertheless, the hero's acted story in the poem is completely subsidiary or secondary to the creation of an impression of the hero's mental state, which is a doubtful and tormented one in relation to his success or failure, as can be seen in the following stanzas:

IV.
For, what with *my whole world-wide wandering*,
What with *my search drawn out thro' years*, my hope
Dwindled into a ghost not fit to cope
With that obstreperous joy *success* would bring,
I hardly tried now to rebuke the spring
My heart made, finding *failure* in its scope.

[...]

¹¹ Many later writers from Hart Crane to Stephen King (in his Dark Tower sequence of novels) have tried to solve the mystery of Browning's poem.

¹² In *Paradise Lost* Milton apparently compares the sublime ruined archangel Satan to a dark tower.

VII.

Thus, I had *so long suffered in this quest*,
 Heard failure prophesied so oft, been writ
 So many times among "The Band"-- to wit,
 The knights who to the Dark Tower's search addressed
 Their steps---that *just to fail as they, seemed best*,
 And all the doubt was now---should I be fit?

What really lies beneath the vile barrenness of Roland's landscape is the disappointment/failure of its author.^[13] This knight has trained all his life to approach the Dark Tower, and now in the last leg of his crusade he wants to do nothing but just finish his task. He does not care whether he succeeds or fails, lives or dies. However, Roland's acquiescence to death, his frustration over his journey, and his own disappointment in himself, all combine to weaken his imaginative powers.

On the allegorical level, the landscape the narrator depicts represents his own imagination which has fallen victim to all of these forces. Roland meets no villains, fights no demons. The horror is, indeed, stronger because of the absence of a living antagonist. The narrative moves into its final stages with a nightmarish dawning of recognition. Fighting discouragement and fear, he reaches the tower, where he sounds his horn, knowing as he does that his quest and his life have come to an end. The barren plains seem to symbolize the sterile, corrupted conditions of modern life.^[14] In this way, his journey speaks to the anonymity and isolation of the modern individual, anticipating Smith's own poem. That no one hears Roland's horn or appreciates his deeds suggests cultural discontinuity: an overwhelming sense of futility. The inspiration for Browning's poem is thus an empty performance, just as the quest described here *is* an empty adventure.

¹³ The poem is filled with images from nightmare, but the setting is given unusual reality by much fuller descriptions of the landscape.

¹⁴ Very much like the modern city, this place strains the hero's psyche and provokes abnormal responses.

XXXI.

What in the midst lay but the Tower itself?
The round squat turret, blind as the fool's heart,
Built of brown stone, without a counter-part
In the whole world.

[...]

XXXIV.

There they stood, ranged along the hill-sides, met
To view the last of me, a living frame
For one more picture! in a sheet of flame
I saw them and I knew them all. And yet
Dauntless the slug-horn to my lips I set,
And blew. ``Childe Roland to the Dark Tower came.''

Questions are still being asked about Browning's most complex poem: Is this a debunking of the myth of the quest, for this hero does not achieve anything and it seems impossible that he will survive? Is it about the despair of being without belief in God, a nightmare of many Victorians who felt that without belief in God mankind would be lost? Browning once wrote that the poem was "about the development of a soul" as "little else is worth study". Was he suggesting that what is more important is the quest itself, the process, and not the end or result? To find the Dark Tower – one's 'soul' – is in a sense to find the meaning of the quest and, thus, the meaning of the poem.

Smith's *Rolandine* or woman as an oppressed worker/liberated artist

Poet and novelist, living as a spinster in suburban London in the context of the wars, Stevie Smith (1902–1971) wrote comic verse revealing a stunning intellectual clarity. As a Modernist, who is both entrancing and sad, Smith draws up in her *Collected Poems* a pure delight from her desolation; and this despite her many suicide attempts. After finishing school, Smith had dreams of becoming a traveller or an explorer, but ironically she ended up in a secretarial school. She got a job as private

secretary to Sir Neville Pearson, a Baronet who worked as a magazine publisher. Her work apparently gave her time to write poetry; but, after working for Pearson for thirty years, Smith unexpectedly cut her wrists. One friend explained that she was ‘very angry’ rather than merely depressed.

Contemporary reviews of Smith point their readers to the Grimm Brothers, Edward Lear, or William Blake via Smith’s interest in fantastical journeys, her Gothic view of childhood, her religious ire, or her skittish illustrations.^[15] The texts themselves, with their complex combinations of allusion, parody, echo, and lampoon gesture to a series of possible literary antecedents. Therefore, to understand her rereading of both Byron and Browning, one has first to understand what the ‘Dark Tower’ of 1914-18 meant to her.^[16] She writes in the poem “A Soldier Dear to Us” that “Basil never spoke of the trenches” but she still ‘saw’ the scene of the war – ‘Because it was the same as the poem *Childe Roland to the Dark Tower Came* I was reading at school’, she significantly added.

In “Childe Rolandine”, Browning’s tragic protagonist is transported to the harassed world of a London publishing office with some indignation. Here ‘travel’ assumes its original meaning of ‘travail’ or labour, as the artist-heroine instead of exploring is being exploited. Smith’s poem begins on a dark day, but her desolate landscape, unlike Browning’s barren wastes, where the vegetation is all blighted, contains a ‘tree’ that bears fruit. This is only possible because the tears of Rolandine ‘water’ the tree. This one, though, is a tree of hatred similar to Blake’s “A Poison Tree”.^[17] She believes that her soul will “fry in hell” because of this hatred of her oppressors, her rich employers. But she concludes ironically that those that she hates *will* go to heaven as they cannot be blamed for her suffering. She initially prays to heaven to keep her thoughts unspoken, but realizing that the male God she

¹⁵ I have written elsewhere on Smith’s religious criticism and her use of the visual in her poems, as well as on other forms of intervention and intertextuality in her work.

¹⁶ When Smith was in her early teens, some soldiers wounded in the First World War were stationed nearby and would visit her mother’s house.

¹⁷ This is one of Blake’s *Songs of Experience* that deals in succession with the feelings of friendship, misunderstanding, hatred and revenge in an allegorical or symbolic manner.

addresses is the One who thrives on her misery, then decides to speak up, as “silence is vanity”. It is worth quoting the poem in full:

Dark was the day for *Childe Rolandine the artist*
When she went to work as a secretary-typist.
And as she worked she sang this song
Against oppression and the rule of wrong:
It is the privilege of the rich
To waste the time of the poor.
To water with tears in secret
A tree that grows in secret.
That bears fruit in secret.
That ripened falls to the ground in secret
And manures the parent tree.
Oh, the wicked tree of hatred and the secret,
The sap rising and the tears falling.

Likely also, sang the Childe, my soul will fry in hell
Because of this hatred, while in heaven my employer does well.
And why should he not, exacerbating though he be but generous.
Is it his fault I must work at a work that is tedious?
Oh, heaven sweet heaven, keep my thoughts in their night den
Do not let them by day be spoken.
But then she sang, Ah why not? *tell all, speak, speak,*
Silence is vanity, speak for the whole truth's sake.
And rising she took the bugle and put it to her lips, crying:
There is a Spirit feeds on our tears, I give him mine,
Mighty human feelings are his food.
Passion and grief and joy his flesh and blood.
That he may live and grow fat we daily die.
This cropping One is our immortality.
Childe Rolandine bowed her head and in the evening
Drew the picture of the spirit from heaven.

In “Childe Rolandine” Smith denounces how many British women were depreciated in their society during the mid-twentieth century. Though Rolandine is an artist, she is obliged to work or ‘travail’ as a

“secretary typist”; her song tells the story of how she is victimized by her employer who leaves her to suffer alone with a “fruit in secret” (her gift of hatred). Both the fruit and “the parent tree”, the song goes, grow up to be sources of hatred not only against the oppressor but against the entire society, which does not denounce social wrongs practiced against women.

But Childe Rolandine’s progress also suggests that Smith is less despairing than Browning: In her poem she ‘feeds’ even her despair and her hate to the mighty spirit who lives on ‘our’ deaths and is ‘our’ immortality. Childe Rolandine takes off on a similar journey to Browning’s almost hopeless quest for victory against impossible odds in a desolate landscape, but she makes it ‘her own’ quest with a different ending. Smith frequently shifts Browning from the devotional to the indifferent, or here, from the purely chivalric to the fastidious quotidian. If Byron identified the spirit of Imperialism, Browning says nothing of the nature of the ‘occupant’ of the Dark Tower; but Smith “Drew his picture” and she tries to visualise the spirit that takes her grief and rage. If her rewriting of Browning is an act of ‘literary murder’, she remains as direct about her usurpation as Browning’s speaker is evasive – her suburban epic is a ‘quest’ for woman’s artistic freedom.

There is little anxiety about tradition in Smith’s work. If, like Byron, she has a tendency to cast her speakers as dejected isolates wandering from temporary shelter to temporary shelter, they just as often tramp fearlessly over a series of rival traditions. For Romana Huk, Smith’s poems engage in a ‘refracted discourse’ with the past, prompting ironic rewrites and travesties of a male tradition, and revising fairy tale and folklore to feminist ends (2010: 43). Yet Smith’s idiosyncratic engagement with myth and the epic are perhaps not as conclusive as they may seem. The language of phantoms and haunting, so often used by Smith to indicate her relationship to her literary past, is mined here with acute ambivalence. The act of rewriting myth, rather than provide feminist resistance, only makes the struggle for a coherent identity more difficult for its protagonists.

References

- BLOOM, Harold (2003), *A Map of Misreading*, Oxford and New York, Oxford University Press.
- BROWNING, Robert (1981), *The Poems. Volume I*, John Pettigrew (ed.), Penguin Classics, London and New York: Penguin.
- BYRON, George Gordon (1986), *The Oxford Authors. Byron*, Jerome McGann (ed.), Oxford and New York, Oxford University Press.
- CIXOUS, Hélène (1993), *Three Steps on the Ladder of Writing*, Trans. Sarah Cornell and Susan Sellers, New York, Columbia University Press.
- FLESCH, William (2010), *The Facts on File Companion to British Poetry. 19th Century*, Facts on File, InfoBase Publishing.
- FUSSEL, Paul (1980), *Abroad: British Literary Travelling Between the Wars*, New York, Oxford University Press.
- GILROY, Amanda (2000), *Romantic Geographies. Discourses of Travel. 1775-1844*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- HUK, Romana (2010), "Reforming a Literary Orphan: Stevie Smith's Poetry in Context", William May (ed.), *Stevie Smith and Authorship*, Oxford University Press, pp. 21-54.
- ROBERTSON, Susan L. (2001), *Defining Travel. Diverse Visions*, Jackson, University Press of Mississippi.
- SCOTT, David (2004), *Semiologies of Travel. From Gautier to Baudrillard*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.
- SMITH, Stevie (1978), *Selected Poems*, J. MacGibbon (ed.), Penguin Classics, London and New York, Penguin.

**CIRCUITOS LITERÁRIOS,
PARALITERÁRIOS E
INTER-ARTÍSTICOS**
CIRCUITS LITTÉRAIRES,
PARALITTÉRAIRES ET
INTERARTISTIQUES

EMILE ZOLA, *HOMO VIATOR* À FORCE DE LA PLUME

Arnaud Verret

arnauddino@yahoo.fr

UNIVERSITÉ PARIS III, SORBONNE-NOUVELLE

La postérité a retenu d'Emile Zola l'image d'un écrivain casanier. Certes ses voyages furent rares et eurent pour but principal l'intérêt documentaire. Zola ne partait que par nécessité de noter ce qui nourrirait ensuite son imagination. Mais quoique limités, ces voyages offraient de riches possibilités littéraires, et l'écrivain casanier était peut-être au fond de lui un écrivain voyageur, comme en témoignent ses carnets de route, publiés après sa mort, et surtout ses personnages dont certains traduisent véritablement un élan ou une errance vers l'ailleurs. Nombreux sont ses héros en continuelle partance et toujours en chemin. L'étude des voyages et de leur imaginaire semble essentielle à la bonne compréhension de l'œuvre de Zola, parce qu'ils contribuent à la dynamique de ses romans, à l'élaboration d'esthétiques, voire à l'illustration d'interrogations philosophiques sur le chemin de la vie.

209

EMILE ZOLA, *HOMO VIATOR*
À FORCE DE LA PLUME

Arnaud Verret

LE 9 OCTOBRE 1891, Zola écrivait à un correspondant non identifié qui lui proposait de l'accompagner en Chine : "en Chine, mon cher confrère, moi qu'un petit voyage aux Pyrénées vient d'ahurir ! Je ne suis pas du tout voyageur..." (Zola, 1978-1995: VII, 204; Becker, Gourdin-Servenière & Lavielle, 1993 : 451). Contrairement à son ami Flaubert, Zola ne fut donc pas tenté par les voyages (Pagès & Morgan, 2002). Il ne se définissait pas comme un *globe-trotteur* pour employer un terme moderne, un *homo viator* pour employer un terme plus classique. Mais répugner aux voyages ne signifie pas n'en faire pas, encore moins les passer sous silence. Le narrateur des *Nouveaux contes à Nimon* n'a-t-il pas fait le rêve, quand il était écolier, de suivre les Bohémiens et de s'en aller "bien loin, au bout du monde, roulant à jamais le long des routes" (Zola, 2002-2008: VI, 294)? Si Zola se construit un éthos casanier, rien n'empêche de tirer le voile pour découvrir la réalité qui se cache en-dessous.

Jean Borie, dans son étude des mythes chez Zola, avançait l'idée que *Les Rougon-Macquart* se rattachaient davantage au modèle de l'*Illiade* qu'à celui de l'*Odyssee*: la forteresse, le cheval et le siège y importaient

plus que le voyage (Borie, 1971: 76). Cette affirmation est certainement vraie. Pour autant il serait faux d'en conclure que le voyage y occupe une place marginale. Déjà, dans son ouvrage, Jean Borie reconnaissait l'importance du mouvement pour parcourir le monde que l'on veut décrire. Allons plus loin, et montrons toute l'importance du voyage, plus particulièrement de la figure de l'*homo viator*.

L'*homo viator* est l'homme jeté sur la *via*, c'est-à-dire l'homme en chemin, que l'on confère à cette expression un sens concret ou métaphorique. Plus précisément, c'est la fréquence, mais aussi l'essence même qui le distinguent du simple voyageur: l'*homo viator*, c'est l'homme qui passe sa vie sur les routes, c'est le nomade, c'est l'être perpétuellement ailleurs, et ce par choix ou nécessité. Or on s'aperçoit que cette figure existe dans l'œuvre de Zola – sous les traits de bourlingueurs, de vagabonds, de contrebandiers, etc. – et qu'elle resurgit même régulièrement, découlant certainement du projet de l'écrivain, mais peut-être aussi en lien avec sa vie. Dès lors, il faut se demander si la perception prédominante d'un Zola casanier, dans la réalité comme dans la fiction, n'est pas trop simpliste, mais si au contraire le voyage, surtout l'errance, n'est pas un thème essentiel pour comprendre l'œuvre du romancier, “un des noyaux durs de la pensée du très grand écrivain” (Zola, 1986: I).^[1]

Pour le comprendre, il faut faire un détour par la vie de ce dernier. Zola casanier? Cela correspond-t-il bien à la réalité? Enumérons d'abord tous les voyages effectués, et nous verrons qu'outre les villégiatures, ils sont de plus en plus proches dans le temps et qu'ils s'élargissent en des sortes de cercles concentriques. Quand pour les besoins du cycle des *Rougon-Macquart* qu'il est en train de mener à bien^[2] Zola quitte Paris, il parcourt d'abord les régions alentours: la Normandie en 1881, le Valenciennois en 1884, la Beauce en 1886, la Champagne en 1891 qui serviront respectivement à rédiger *La Joie de vivre*, *Germinal*, *La Terre* et *La Débâcle*. Puis coïncidant avec la fin du cycle viennent des voyages plus lointains de Lourdes en Espagne en 1891 et 1892, du Midi en Italie

¹ L'expression est de Jean Malaurie, auteur de l'introduction aux *Carnets d'enquête* édités par Henri Mitterand.

² On notera par ailleurs que le début du célèbre cycle n'expose pas de voyages faits par Zola, l'action se déroulant principalement à Paris ou en Provence dont l'auteur est originaire.

en 1892 également, à Rome en 1894, à Londres en 1893 déjà, plus tard en 1898 au moment de l'exil (Burns, 1986: 41-75).

Or il faut revenir sur ces voyages, plus particulièrement sur l'attitude qui y est adoptée par Zola. Ils sont l'occasion pour lui d'écrire beaucoup, des notes abondantes qui seront parfois publiées indépendamment des romans qu'elles sont censées étayer.³ Celles sur le voyage au Mont-Dore de 1885 ne donneront rien ; en revanche celles sur Lourdes et Rome permettront non seulement l'écriture des romans du même nom, mais même des publications à part entière *post-mortem*. On note à ce propos une appropriation personnelle de ces voyages dans les titres *Mon voyage* (notes préparatoires à *La Bête humaine*), *Mon voyage à Sedan* et *Mon voyage à Lourdes* et dans les chapitres de ce dernier intitulés *Ma journée du 31 octobre*, *Ma journée du 1^{er} novembre*, etc. Les titres évoqués sont à ce point personnels parce que ces journaux de voyage, ces récits-reportages décrivent en détail l'attitude qui y est adoptée par Zola et le montrent boulimique d'informations : de ville en ville, l'homme veut tout voir, tout découvrir. Il a le goût de l'observateur qui étudie sur place, la curiosité du voyageur qui se promène. Il n'est pas de ceux qui s'enferment dans leur chambre d'hôtel en attendant que les jours passent. Le regard prévaut sur des livres tenus pour de seuls compléments. N'est-il pas en cela fidèle à son idéal énoncé dès sa jeunesse : "regarde, tu seras savant. (...) Tu en sauras plus dans un regard que tous les géographes du monde" (Zola, 2002-2008 : I, 324) ?

Certes Zola ne voyage jamais seul, mais toujours accompagné d'un hôte doublé d'un guide ; il est vrai aussi que ses déplacements sont peut-être moins des voyages que des séjours, lorsqu'il part pour s'installer temporairement ailleurs ; qu'il revient toujours à son cabinet de travail – case d'arrivée ultime et toujours identique ; il est vrai enfin qu'il parle des contrées les plus lointaines (Guyane, Nouvelle-Calédonie, Afrique) sans avoir jamais imaginé y aller. C'est que, s'il est sur les routes, il l'est non pas par appel du lointain, mais par besoin du terrain. Ce ne sont pas tant le large pour lui-même et les chimères qu'on en conçoit que les réalités qu'on y trouve qui l'attirent. Loin de voir en lui un "piteux

³ Précisons cependant que ces publications sont posthumes, rien n'indique que l'auteur ait voulu les publier de son vivant.

voyageur”^[4], il faut reconnaître qu’il est au contraire un voyageur ambitieux, laborieux au sens premier du terme, qui se déplace pour voir ce qu’il sait lui être utile dans sa création. Autrement dit, s’il n’est pas un homme aux semelles de vent, il est plutôt un enquêteur doublé, et ce depuis sa jeunesse, d’un flâneur.^[5] Ce n’est pas la fréquence qui fait de lui un *homo viator*, mais son travail qu’il qualifie lui-même comme l’essence de sa vie.

Mais alors pourquoi en 1891 Zola refuse-t-il de reconnaître qu’il est un voyageur ? Pourquoi cet éthos d’écrivain casanier ? Assurément cela fait partie de son tempérament. Mais plusieurs autres explications se conjuguent. Peut-être y a-t-il de la modestie chez cet homme qui voyage en simple landau à l’heure où certains de ses contemporains traversent encore la France, l’Europe à pied et les océans en bateau à leurs risques et périls.^[6] Zola n’a pas ce goût hypothétique pour l’aventure avec laquelle on confond trop souvent les voyages. Certainement aussi le voyage sonne-t-il par trop romantique ou chimérique pour un écrivain réaliste soucieux de se détourner du rêve oriental d’un Chateaubriand, d’un Flaubert ou de la tentation de l’exotisme d’un Baudelaire.^[7] Zola ne veut pas contrevenir à son éthos de travailleur routinier et méticuleux dont la route est tracée toute droite et ne saurait prendre l’aspect d’un périple fait de détours et de flâneries. Enfin, par-dessus tout, sorte de voyageur forcé par son idéal esthétique, il ne voyage pas pour le voyage : le voyage n’est qu’un moyen d’enquête, non une fin en soi.

⁴ L’expression est de Jean-Sébastien Macke dans son introduction aux *Notes de voyage* (Zola, 2002-2008 : XV, 596).

⁵ Un titre comme *Dans Paris* est ici révélateur des flâneries de Zola dans la capitale et de l’image qui en ressort dans son œuvre (Mitterrand, 2008). Zola lui-même dans ses *Lettres d’un curieux* écrivait à son propos : “je suis un grand rôdeur de banlieue” (Zola, 2002-2008 : I, 680).

⁶ Cette modestie s’illustre bien dans la suite de la lettre du 9 octobre 1891 : “Je ne suis pas voyageur et j’ai tant de peine déjà à voir clair dans ce qui se passe chez nous, que la prétention de comprendre les Chinois me paraîtrait absolument folle” (*cf. supra*).

⁷ On notera tout de même que les textes de jeunesse, par exemple “Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric”, présentent le motif romantique de la vie en liberté (Zola, 2002-2008 : I, 280).

Ce que nous essaierons cependant de montrer, c'est que si les voyages de Zola ont été limités dans la démarche et dans l'espace, ils ont au contraire trouvé un nouveau souffle chez ses personnages. Tout se passe comme si ces voyages hyper-encadrés dans la vie réelle prenaient libre cours dans la fiction. Prolongeons cette idée. Zola apparaît au fil de ses pages comme un *homo viator* à la force de sa plume, c'est-à-dire que c'est à ses personnages qu'il laisse le soin d'endosser véritablement ce rôle.

Des *Contes à Ninon* (1864) aux *Évangiles* (1898-1902), nombre de textes zoliens s'ouvrent ou se ferment sur des routes ; pratiquement tous les romans de Zola mettent en scène des voyages ou des voyageurs, parce que le voyage fait justement de plus en plus partie du quotidien de la société dépeinte. En se concentrant sur les *homines viatores* – ce qui écarte notamment la foule des personnages qui montent à Paris dans l'espoir de faire fortune –, on s'aperçoit que ces derniers sont toujours nombreux. On peut organiser leurs errances selon trois cercles concentriques. D'abord ceux qui vagabondent sur les routes d'une seule région : tel est le cas de l'ancêtre Macquart dont l'activité de contrebandier, dans *La Fortune des Rougon*, le jettent sur les chemins escarpés de l'arrière-pays provençal jusqu'à la frontière italienne ; tel est aussi le cas du charpentier Leroi, dit Canon, sorte de vagabond, de journalier errant de village en village en pleine Beauce dans *La Terre* :

c'était un bon bougre, Leroi, dit Canon, un ouvrier charpentier, qui avait lâché Paris depuis deux ans, à la suite d'histoires ennuyeuses, et qui préférait vivre à la campagne, *roulant de village en village, faisant huit jours ici, huit jours plus loin, allant d'une ferme à une autre s'offrir*, quand les patrons ne voulaient pas de lui. Maintenant, le travail ne marchait plus, il mendiait le long des routes, il vivait de légumes et de fruit volés, heureux lorsqu'on lui permettait de dormir dans une meule. A la vérité, il n'était guère fait pour inspirer la confiance, en loques, très sale, très laid, ravagé de misère et de vices, le visage si maigre et si blême, hérissé d'une barbe rare, que les femmes, rien qu'à le voir, fermaient les portes (Zola, 2002-2008 : XIII, 454).^[8]

⁸ Pour tous les exemples cités, c'est nous qui soulignons. Sans la mentionner, notons que la suite de cette citation offre ceci d'intéressant qu'elle précise que l'aspect enragé de

Et ce charpentier Leroi s'entend justement comme larron en foire avec le fameux Jésus-Christ "qui à son retour du service, après avoir fait les campagnes d'Afrique, s'était mis à battre les champs, refusant tout travail régulier, vivant de braconnage et de maraude" et eut une fille, La Trouille, avec "une rouleuse de routes" (*Idem*, XIII, 274 et 287).

Puis viennent ceux qui errent dans la France entière: ainsi d'Etienne Lantier dont l'arrivée et le départ sur la même route de Marchiennes à Montsou ouvre et clôt *Germinal*, ou bien de Jean Macquart, d'abord ouvrier agricole allant d'emploi en emploi, devenu dans *La Débâcle*, et ce à l'instar de nombreux soldats au moment de la déroute de 1870, type même du *miles viator*, substitut de l'*homo viator*.^[9]

ah! de fameux chefs, sans cervelle, défaisant le soir ce qu'ils avaient fait le matin [...]. Une démoralisation dernière achevait de faire de cette armée un troupeau sans foi, sans discipline, qu'on menait à la boucherie, par les *hasards de la route* (*Idem*, XV, 87).

Citons encore aux côtés de ces personnages les Bohémiens présents dans *La Fortune des Rougon* et réapparaissant dans les *Nouveaux contes à Ninon*: "ils ont traversé la France, dans les rebuffades des paysans et les méfiances des gardes champêtres. Ils arrivent à Paris, avec la crainte qu'on ne les jette au fond de quelque basse-fosse. (...) Eux, qu'on chasse de ville en ville!" (*Idem*, VI, 292)

Enfin ceux qui voyagent dans le monde entier sans trouver à se fixer. Dès 1864, le grand Sidoine et le petit Médéric sont présentés comme des frères vivant en vagabonds, qui mangent en tous lieux et tous temps et qui ne sont pas garçons à se loger tranquillement dans une cabane: ils courent ainsi le monde au hasard (*Idem*, I, 279 et 286). C'est aussi l'exemple du médecin de marine Cazenove qui a longtemps caboté sur toutes les mers:

Canon tient à ses paroles révolutionnaires, véritable fiel qu'il crache à tous les visages qu'il rencontre.

⁹ Non seulement le soldat Jean Macquart erre sur les routes durant la guerre franco-prussienne, mais il a aussi fait les campagnes d'Italie.

pendant plus de trente années, *il avait battu le monde, passant de vaisseau en vaisseau, faisant le service d'hôpital aux quatre coins de nos colonies*; il avait soigné les épidémies du bord, les maladies monstrueuses des tropiques, l'éléphantiasis à Cayenne, les piqûres de serpents dans l'Inde; il avait tué des hommes de toutes les couleurs, étudié les poisons sur des Chinois, risqué des nègres dans des expériences délicates de vivisection (*Idem*, XII, 94).

celui du révolutionnaire Souvarine :

- Tu pars, et où vas-tu ?
- Là-bas, je n'en sais rien.
- Mais je te reverrai ?
- Non, je ne crois pas.
- (...)
- Alors, adieu.
- Adieu (*Idem*, XII, 510).

C'est aussi l'exemple des bagnards Florent, Jacques Damour ou encore Etienne envoyé cette fois-ci en Nouvelle-Calédonie. En effet, le bagnard offre un autre type moderne d'*homo viator*; il est celui qui ne connaît jamais le repos du chez soi, traîné en prison à l'autre bout du globe, revenu dans la souffrance pour devenir un étranger chez les siens, condamné à une vie instable :

et il se rappelait son arrivée au Havre, lorsqu'il ne trouva plus que quinze francs dans le coin de son mouchoir. Jusqu'à Rouen, il put prendre la voiture. De Rouen, comme il lui restait à peine trente sous, *il repartit à pied*. Mais, à Vernon, il acheta ses deux derniers sous de pain. Puis, il ne savait plus. Il croyait avoir dormi plusieurs heures dans un fossé. Il avait dû montrer à un gendarme les papiers dont il s'était pourvu. Tout cela dansait dans sa tête. Il était venu de Vernon sans manger, avec des rages et des désespoirs brusques qui le poussaient à mâcher les feuilles des haies qu'il longea; et *il continuait à marcher*, pris de crampes et de douleurs, le ventre plié, la vue troublée, les pieds comme tirés, sans qu'il en eût conscience, par cette image de Paris, au loin, très loin, derrière l'horizon, qui l'appelait, qui l'attendait (*Idem*, V, 249);

alors, commença *une existence trouble qui le roula au hasard*, dans un flot d'aventures à la fois étranges et vulgaires. Il connut toutes les misères, il toucha à toutes les fortunes. [...] *Après des courses aux quatre points du monde*, les événements le jetèrent en Angleterre. De là, il tomba à Bruxelles, à la frontière même de la France. Seulement, il ne songeait plus à y rentrer. Dès son arrivée en Amérique, il avait fini par écrire à Félicie. Trois lettres étaient restées sans réponse, il en était réduit aux suppositions : ou l'on interceptait ses lettres, ou sa femme était morte, ou elle avait elle-même quitté Paris (*Idem*, XII, 671).

Tous ont des raisons différentes d'errer, et, on le voit, la figure de l'*homo viator* trouve sous la plume de Zola une adaptation toute moderne. L'homme jeté sur les routes le choisit rarement. Il est au contraire victime d'aléas sociaux (emploi précaire, chômage, misère), juridiques (meurtre, compromission révolutionnaire) ou militaires (conquête coloniale, soldat pris dans une débâcle que les généraux ne maîtrisent plus). Ainsi Zola fait avec la figure de l'*homo viator* ce qu'il excelle à faire par ailleurs : adapter des figures ancestrales aux réalités du monde moderne. Autrement dit, il s'applique à déceler sous les mondes ancien et moderne des schémas de vie identiques et atemporels. A ce titre, l'exemple le plus représentatif est sans doute celui de Jacques Lantier, le mécanicien de *La Bête humaine*, qui passe sa vie sur la ligne entre Paris et Le Havre.^[10] N'est-il pas l'*homo viator* des temps modernes, celui qui vit sur la route par la contrainte d'un métier, d'une société, voire du progrès, jamais chez lui, toujours en chemin, à cette seule nuance près que le chemin est toujours le même et qu'il en acquiert un aspect infernal ?

Ces personnages sont-ils secondaires dans le travail de Zola ? Au regard des milliers de noms apparaissant dans toute l'œuvre de l'écrivain, il semblerait bien qu'il en soit ainsi. Mais la réalité est plus complexe, et ces figures, si elles ne comptent pas toujours parmi les plus célèbres et les plus importantes de l'auteur, n'en conservent pas moins une fonction et une signification non négligeables, aucun des personnages n'étant choisi au hasard.

¹⁰ On pourrait d'ailleurs jouer, à son propos, sur l'homophonie en français entre les mots "chemineau" (ancien synonyme de vagabond) et "cheminot" (employé des chemins de fer).

Bien sûr, elles contribuent d'abord à lier les romans entre eux, et ce par le retour des personnages et l'existence même de leurs voyages qui visent à tisser des liens, voire un *itinéraire* de lecture. Par sa vie d'errance entre Plassans, Rognes, Sedan et Valqueyras, Jean Macquart fait le lien entre *La Fortune des Rougon*, *La Terre*, *La Débâcle* et *Le Docteur Pascal* où on le voit enfin se fixer. Pierre Froment, quittant la petite maison familiale de Neuilly et s'en allant de Lourdes à Rome, puis de Rome à Paris, permet d'unir dans un même triptyque les *Trois Villes*. Discrète ou non, la présence de ces personnages contribue à donner "une lisibilité globale à la série" (Hamon, 2011: 33) et n'en demeure donc pas moins essentielle. Il en va pareillement du retour de mêmes thèmes, particulièrement dans l'élaboration de cycles. Ainsi peut-on accorder qu'une fin comme celle de *Germinal*, qui s'achève sur une route symbole de futur, n'est pas une véritable clôture, mais "le point de départ d'un nouveau roman", celui messianique des *Trois Villes* ou des *Evangiles* (Cogné, 1976: 70 et 73).

La présence de l'*homo viator* a aussi un intérêt documentaire. "Rien ne développe l'intelligence comme les voyages", proclame le petit Médéric se faisant ici certainement le porte-parole de l'auteur (Zola, 2002-2008 : I, 288). Par le voyage, le texte devient document social d'abord: présenter le charpentier Leroi, présenter Etienne, c'est montrer la misère quotidienne d'ouvriers désœuvrés. C'est notamment le cas pour les romans à témoins où l'introduction de voyageurs comme Etienne et Jean dans *Germinal* et *La Terre* permet de présenter le monde paysan ou celui de la mine. Document judiciaire ensuite: aborder le même thème du bague par quatre personnages successifs (Florent, Jacques Damour, Etienne Lantier, Simon dans *Vérité*), c'est aborder avec insistance la question du bien-fondé de la déportation. Document à connotation scientifique: dire de Macquart qu'il a "le luisant de ses yeux bruns, le regard furtif et triste d'un homme aux instincts vagabonds" (*Idem*, IV, 52), c'est se faire l'écho d'un discours paramédical courant sur le vagabond à cette époque. Document technologique enfin: présenter le mécanicien d'une locomotive, c'est l'occasion de décrire longuement les nouvelles voies de communication.

Toutes ces figures ont en outre un intérêt dans la construction romanesque. Cet intérêt est d'abord lié aux différents modèles littéraires suivis: au fil des œuvres, on voit les personnages de Zola visiter des

contrées prodigieuses et vivre tour à tour les aventures d'un Pantagruel, d'un Gulliver ou d'un Micromégas ; d'un Jean Valjean au retour du bagné et en cavale dans tout un pays ; d'un prophète confronté à la foule et prêchant de place en place la bonne parole. Puis cet intérêt a trait à l'intrigue même : Macquart doit être contrebandier, il doit être souvent absent pour accentuer le caractère de "louve" d'Adélaïde Fouque et il doit se faire tuer par un douanier pour la faire verser définitivement dans la démence. La révolte et le destin tragique des mineurs de Montsou ne peuvent qu'être attisés par l'arrivée d'un étranger, d'un voyageur qui vient rompre l'équilibre précaire maintenu jusque-là, avant de s'en repartir comme il était venu, qu'il s'agisse d'Etienne ou de l'anarchiste Souvarine.

Mais plus que tout, il semble y avoir une portée philosophique du voyage, en ce qu'il est lié à la tourmente des personnages, à leur "irrésolution angoissée" pour reprendre une expression appliquée à Etienne (Butler, 1991 : 142). Il y a évolution dans la manière dont Zola voit le vagabond : si Médéric dans *Les Contes à Ninon* déclare que ce métier – celui des lézards – rend les hommes heureux (Zola, 2002-2008 : I, 282), il en va tout autrement dans les œuvres de maturité. Déjà dans les *Nouveaux contes à Ninon*, les Bohémiens, présentés comme des sauvages dont le campement se transforme en lieu d'exhibition, sont sujets à la fascination autant qu'à la répulsion des Parisiens. Au-delà des simples ennuis matériels des voyageurs qui les font "suer le long des montées, aller au nord pour revenir au midi, lire les poteaux au bord des routes, se soucier du vent, de la pluie, des ornières, des inondations, de l'allure de leurs chevaux" (*Idem*, I, 286), c'est plutôt le sens métaphorique de la *via* qui importe, celle qui fait s'aventurer sur des chemins instables et douloureux, en route vers l'ataraxie ou une réponse à ses interrogations. C'est aussi le sens premier des pèlerins, et c'est ainsi que s'expliquent les voyages des personnages. Cette portée est évidente pour plus d'un parmi eux, comme le montrent Jacques Lantier qui lutte contre ses instincts meurtriers au gré de la ligne de chemin de fer ou encore Pierre Froment qui doute de sa foi tout au long de la route qui le conduit à Lourdes, puis à Rome et Paris. Parmi ceux-là deux catégories se dessinent entre ceux qui s'établissent quelque part, se sédentarisent au bout de leur route pour enfin trouver la paix (Jean, Etienne, Pierre) et ceux qui restent sur les chemins et continuent de vivre

une vie inapaisée (ainsi Canon continue de cracher son venin sur les routes, Macquart et Jacques meurent symboliquement sur les chemins parce qu'ils ne peuvent sortir de leur tourmente). Plus généralement, on comprend que le thème de l'*homo viator*, loin d'être marginal, permet en fait d'incarner des problématiques essentielles telles que celle du martyr esseulé en lutte contre tous, de la *vox populi*, du rapport entre homme et foule, de la monstruosité, de la bête humaine ou du messianisme à travers des figures comme celles de Florent, d'Etienne, de son frère Jacques et de tant d'autres.

Si l'on reconnaît donc que Zola fut moins casanier que lui-même ne l'a dit et que la postérité n'en a retenu l'image, on s'accordera à préciser qu'il a surtout transmis l'attrait du large à ses propres personnages. Contre toute attente, Zola apparaît comme un sédentaire voyageur, un *homo viator* mais à la force de sa plume. Dès lors c'est tout un imaginaire du voyage qui s'esquisse en filigrane dans son œuvre, par touches discrètes et ponctuelles, mais dont le faisceau s'avère finalement important. Alors qu'on ne retient généralement pas le voyage comme un élément central de l'œuvre de Zola, on s'aperçoit pourtant, à y regarder de plus près, qu'il est bien plus important, quantitativement et fonctionnellement, qu'il n'y paraît. La figure de l'*homo viator* l'illustre particulièrement bien.

Mais quel est le sens ultime de cette figure classique chez un écrivain résolument novateur? Zola n'envie pas le sort de l'*homo viator*, mais le prend en compte et le fait contribuer à la construction de personnages, de romans, de cycles. Il exprime ainsi la tourmente sociale, historique ou psychologique que subissent certaines de ses créatures. Mais la place de ces voyages chez un écrivain qui y rechigne dans la vie n'est-elle pas le signe que Zola est finalement rattrapé par ce qu'on peut appeler la modernité? C'est le monde moderne qui explore, jette l'homme aux quatre coins du monde, crée des déclassés, des vagabonds, des bêtes humaines et tisse une interaction des villes ou des pays entre eux. N'est-ce pas l'homme moderne qui est sans repère, déraciné, partout ailleurs, nulle part chez lui?

Zola a bien compris que le voyage – non pas l'aventure, mais le voyage – fait partie du monde moderne tel qu'il est en train de se construire à son époque, et il réussit le grand écart entre sa vie et celle de ses personnages. Il offre ainsi l'exemple d'un auteur enfermé dans

un quotidien bourgeois dont les enfants de papier vivent au hasard des routes. Preuve s'il en est que la fiction dépasse bien souvent le réel et qu'on peut faire le tour du monde sans bouger de son cabinet.

Références

- BECKER, Colette, Gina GOURDIN-SERVENIERE & Véronique LAVIELLE (1993), *Dictionnaire d'Emile Zola: sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Robert Laffont.
- BORIE, Jean (1971), *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Editions du Seuil.
- BURNS, Colin (1986), "Le voyage de Zola à Londres en 1893, *Notes sur Londres*, texte inédit d'Emile Zola", *Les cahiers naturalistes*, n°60, pp. 41-75.
- BUTLER, Ronnie (1991), "L'étranger, personnage des *Rougon-Macquart*", *Les cahiers naturalistes*, n°65, pp. 139-153.
- COGNY, Pierre (1976), "Ouverture et clôture dans *Germinal*", *Les cahiers naturalistes*, n°50, p. 67-73.
- HAMON, Philippe (2011), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz.
- MITTERAND, Henri (2008), *Le Paris de Zola*, Paris, Editions Hazan.
- ZOLA, Emile (1978-1995), *Correspondance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- ZOLA, Emile (1986), *Carnets d'enquête*, Paris, Plon.
- ZOLA, Emile (2002-2008), *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde Editions.

VOYAGE D'AGRÈMENT ET VOYAGE EXISTENTIEL DANS LES ROMANS SENTIMENTAUX DE H. COURTHS-MAHLER.

Régine Atzenhoffer

R.atzenhoffer@unistra.fr

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Cette communication se propose d'analyser le rôle du voyage dans l'œuvre romanesque de H. Courths-Mahler. Elle utilise ces voyages, souvent des paravents exotiques, pour justifier un regard sur le monde et pour rapporter des *habitus* inconnus. Nous mettrons en lumière l'itinéraire des "bourgeois-voyageurs", nous dégagerons les éléments de l'exotisme à partir desquels ces récits sont bâtis et nous éclaircirons la manière dont elle fait voir au lecteur le monde étranger, car son récit garde comme point focal le lecteur et sa sensibilité, son goût pour ces "voyages par procuration". Nous préciserons le statut de romancière "exote", en d'autres termes, la notion d'espace littéraire que H. Courths-Mahler délimite dans ses "romans de gare".

221

VOYAGE D'AGRÈMENT
ET VOYAGE EXISTENTIEL
DANS LES ROMANS
SENTIMENTAUX DE
H. COURTHS-MAHLER.

Régine Atzenhoffer

"LA LITTÉRATURE N'EST JAMAIS QUE RÉCIT DE VOYAGE. ELLE CONSISTE À EXPLORER LES POSSIBILITÉS DE NARRATION, à faire jouer les formes de représentation, à saisir dans un même mouvement le lieu où l'on est et ses antipodes", écrit J. Roudaut en 1992 (Roudaut, 1992:25). La particularité du récit de voyage est de laisser les portes grandes ouvertes à la diversité narrative. Voyage et littérature peuvent constituer un couple harmonieux, et les 207 récits de la femme-écrivain H. Courths-Mahler, l'une des romancières allemandes les plus célèbres et phénomène littéraire incontournable, dont l'œuvre a été traduite et commercialisée également en France, aux Pays-Bas et aux Etats-Unis, en sont une parfaite illustration. Un coup d'œil sur cette œuvre révèle que le voyage encadre toutes les histoires sentimentales. Il s'agit, ici, d'éclairer l'importance du voyage dans le comportement bourgeois. Et la romancière utilise ces voyages, souvent des paravents exotiques, pour justifier un regard sur le monde et pour rapporter des *habitus* inconnus. Nous déchiffrons la manière dont elle fait voir au lecteur le monde étranger, car son

récit garde comme point focal le lecteur et sa sensibilité, son goût pour ces “voyages par procuration”. Pour ce faire, nous pourrions suivre plusieurs pistes de lecture de cette œuvre. Par exemple, une lecture réaliste de surface: quelle est l’exactitude documentaire du décor? Autrement dit, ces récits peuvent-ils se lire comme un document d’histoire sociale? Ou encore une lecture “stylistique”: selon quels moyens d’expression le texte est-il construit (Spitzer, 2009; Riffaterre, 1971 et 1979)? Tentons-en une troisième: la lecture fonctionnelle, basée sur la sémantique structurale (Greimas, 1966; Sourriau, 1950), qui s’efforce de situer le voyage dans le système du texte. Notre démarche s’orientera aussi vers la sociocritique qui nous permettra d’établir une corrélation entre ces best-sellers et des “anticipations croisées”.

Le lecteur possède un certain nombre d’informations sur H. Courths-Mahler et nourrit des attentes à propos des textes qu’il s’apprête à lire. Il mobilise dans sa mémoire, à long terme, un certain nombre de topoï constitutifs du roman. Matrice de stéréotypes thématiques que R. Barthes appelle les “indices” et T. Todorov les “motifs”, le voyage dans ce roman sentimental fonctionne aux yeux du lecteur comme un “horizon d’attente thématique et formel institutionnalisé” (Hamon, 1975: 500), tant l’objet informatif de la description des contrées traversées semble secondaire: les indications spatio-temporelles sont orientées de façon à ouvrir les portes du rêve. L’espace construit par le récit peut s’analyser au travers de quelques axes fondamentaux: les catégories des lieux convoqués, le nombre de ces lieux, leur mode de construction et leur importance fonctionnelle.

L’apanage des gens fortunés

L’été, la mode, ou le soin de sa santé, qui est aussi une mode, veut que l’on voyage. Quand on est un bourgeois cossu [...], respectueux des usages mondains, il faut, à une certaine époque de l’année, quitter ses affaires, ses plaisirs, ses bonnes paresseuses, ses chères intimités, pour aller, sans trop savoir pourquoi, se plonger dans le grand tout [...] on doit ce sacrifice à ses amis, à ses ennemis, à ses fournisseurs, à ses domestiques, vis-à-vis desquels il s’agit de tenir un rang, car le voyage suppose de l’argent, et l’argent toutes les supériorités sociales (Courths-Mahler, 46:101).

Dans les romans de notre auteure aussi, comme dans le récit de Mirbeau *Les Vingt et un Jours d'un neurasthénique*, les familles bourgeoises émigrent l'été: au bord de la mer – la mer Baltique est le lieu par excellence où ils peuvent évoluer dans l'entourage de leurs pairs – ou dans les montagnes suisses, à Interlaken et St Moritz (Courths-Mahler, 143: 8-9; Courths-Mahler, 147:37). Les bains de mer et le repos sur les plages constituent une attraction en soi et l'on se baigne pour le plaisir plutôt que pour des raisons de santé: "Pour la première fois Britta voyait la mer, pour la première fois, elle goûta à l'animation d'une station balnéaire. Ce qui la ravit le plus, ce fut de nager dans l'eau de mer. Elle était une excellente nageuse et ne s'en lassait jamais." (Courths-Mahler, 46:102).

Les coordonnées spatiales ont pour objectif de provoquer "l'effet de réel" (Hamon, 1981). La romancière recourt aux déictiques spatiaux pour donner l'illusion qu'elle restitue un espace lointain authentique. Tout voyage implique inévitablement le transport et des moyens de locomotion. La romancière valorise les modalités du voyage pour révéler la situation géographique, la position sociale, les goûts de ses héros. Dans ce contexte, nous pourrions citer la théorie jungienne, selon laquelle les véhicules sont à considérer dans leur signification symbolique comme des images du moi. Ils reflètent les divers aspects de sa vie intérieure. Ils sont donc à interpréter dans les rêves, dans les émotions qu'ils suscitent, en fonction de la situation et du mouvement du moi sur la voie de la personnalisation. Le voyage d'agrément, forme de détente, est un apanage de ces gens fortunés (Courths-Mahler, 152:34) et s'effectue en avion (Courths-Mahler, 104), sur des paquebots de luxe (Courths-Mahler, 141, 142, 68), sur un yacht privé (Courths-Mahler, 135: 5) ou en train (Courths-Mahler, 72: 4). Il est intéressant de noter que la gare, point de départ et point d'arrivée, est "tout un cosmos de l'Entr'ouvert" (Bachelard, 1974: 41). Se succèdent, dans les récits, des séjours sur la Côte d'Azur ou dans des pays lointains dont le Brésil (Courths-Mahler, 141: 4), le Japon, Hawaï, les Etats Unis (Courths-Mahler, 94). Le lieu décrit, dans les termes les plus dithyrambiques, est alors "*locos laetos*", lieux joyeux. Et de la répétition à la constitution de réservoirs de topoï et à la construction d'un univers fictif, il n'y a jamais loin. À cette liste de topoï s'en ajoute une autre qui relève davantage des "scènes de genre". Très paradoxalement, le lieu commun, en

l'absence de tout autre critère de vraisemblance, est à la fois la pierre de touche de la vérité du propos du voyageur et celle de la dérive du récit de voyage d'agrément vers le domaine de l'invention romanesque: les mêmes situations, répétées de texte en texte, ne sont plus la preuve de la présence du voyageur sur les lieux décrits mais l'indice, peut-être, de la bonne connaissance de l'auteur des attentes du genre. Le voyageur n'a donc pas à tout dire et à tout décrire dans ses moindres détails.

Une quête existentielle

Voyager, c'est découvrir l'inconnu. La romancière est elle-même une grande voyageuse et il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'elle ait enregistré les événements qui marquèrent son parcours et qu'elle leur ait donné forme dans sa création artistique. "Je respons ordinairement à ceux qui me demandent raison de mes voyages: que je sçay bien ce que je fuis, mais non pas ce que je cherche", écrit Montaigne (Montaigne, 2002: 972). Voyager oblige à rompre, même si la rupture est provisoire. Voyager, c'est aussi rompre avec la monotonie quotidienne; voyager, c'est changer de vie. Voyager engage le corps et l'esprit. Voyager, c'est élargir son horizon, découvrir d'autres paysages, des peuples différents et confronter ses mœurs avec celle des étrangers. Si nous parlons de voyage, il est évident qu'il faut savoir son motif pour éclairer son but ou sa fonction. Dans le système proppien, le départ est considéré comme la disjonction du héros par rapport à son "chez soi" habituel et la pénétration dans un ailleurs étranger. Cette observation des contes merveilleux s'avère pertinente pour notre corpus. Très souvent, il y a, dans l'œuvre de Courths-Mahler, correspondance étroite entre le voyage bourgeois et une quête existentielle. Pour certains, ce voyage existentiel commence par un choix: quitter la patrie pour échapper à un présent accablant et un avenir fortement compromis. Pour effacer tous les problèmes familiaux, financiers et professionnels, il faut aller vers un ailleurs où tout est apparemment harmonie. Dans une situation imminente où il faut choisir entre la lutte et la fuite, il faut partir. L'ailleurs est, dans tous les récits, investi comme lieu crucial où le héros trouve remède à son désespoir, tandis que le "chez soi" demeure un espace sans salut. Du fait de ces valeurs axiologiques, les héros quittent un espace

obscur pour un espace lumineux. A la suite de déboires professionnels et financiers, Don Reger (Courths-Mahler, 83: 6) et Werner Kronegg (Courths-Mahler, 158:1) s'embarquent pour l'Afrique dans l'espoir d'y bâtir une fortune matérielle. "Le bateau, symbole de départ, est plus profondément signe de clôture" (Barthes, 1957: 92): ce voyage salutaire les conduit à un carrefour, à un point de rupture avec le passé, la famille et la patrie; il est conçu par la romancière comme une thérapeutique. Il permet de prendre ses distances, dans tous les sens du terme, et met à la disposition de ces héros, partis à la recherche de la délivrance de leurs tourments, une série de situations plus aptes à répondre à leur besoin de réaliser leur condition. Ce type de voyage ne sera vu ni pour lui-même, ni comme prétexte à rebondissements picaresques, mais comme signe d'une crise chez celui qui l'entreprend. D'autres, sans être engagés dans un combat moral, dont le voyage ne s'apparente pas à une thérapie, ont choisi les Indes comme Harry Schlüter et Jan Werkmeester (Courths-Mahler, 184), le Canada comme Peter Hartau (Courths-Mahler, 126) pour y lancer une affaire ou asseoir leur avenir professionnel. Harry Schlüter et les Werkmeester, père et fils, possèdent d'immenses plantations à Ceylan; Peter Hartau est un puissant magnat de la fourrure à Montréal; Klaus Buchwald (Courths-Mahler, 94: 5) a réalisé, pour le compte d'une entreprise allemande, la construction d'un chemin de fer à crémaillère au Japon. Au lieu d'une traversée horizontale dans la société, le roman de H. Courths-Mahler donne aux héros, à travers leur voyage, le moyen de s'élever et de s'améliorer. Leur itinéraire spirituel se double d'un déplacement physique, et c'est à la faveur du voyage qu'ils se découvrent réellement. Ce voyage est, pour eux, une épreuve. Le départ et le retour sont des pièces essentielles du récit, dans lequel le déplacement géographique et le dépaysement social les conduisent toujours à une évolution profonde. Le voyage effectif, dont l'intérêt réside aussi dans la rencontre avec des personnages attachants, se double donc d'une aventure intérieure. Les coordonnées spatiales ont pour objectif de provoquer "l'effet de réel" et la romancière recourt aux déictiques spatiaux pour créer l'illusion qu'elle restitue un espace authentique. Loin d'être un décalque d'une cartographie, l'Afrique, l'Amérique et surtout l'Orient créent une atmosphère de rêve et alimentent l'imaginaire des lecteurs. Le voyageur rencontre divers faits qu'il ne connaît pas, n'imagine pas. Il éprouve de la surprise, le

choc par la confrontation des mondes lointains, mystérieux. C. Lévi-Strauss relève cette confrontation aux civilisations: “Il y eut un temps où le voyage confrontait le voyageur à des civilisations radicalement différentes de la sienne et qui s’imposaient par leur étrangeté.” (Lévi-Strauss, 1955: 93).

Contrées exotiques et “voyage par procuration”

H. Courths-Mahler n’est pas une documentaliste animée d’une volonté d’information précise: il émane plutôt des descriptions de ces contrées une magie suggestive suscitant le rêve et l’illusion. Sa fiction plonge le lecteur dans un univers inconnu, fascinant et exotique – inspiré par l’évocation de pays lointains, de coutumes inusitées (Courths-Mahler, 132: 24-26) – et lui fait franchir espace et temps. Il lui importe, avant tout, de produire un effet sur son lecteur ; son récit de voyage conjugue le cliché et l’inattendu, les connaissances et les savoirs nouveaux. D.-H. Pageaux note que le lecteur n’est jamais inerte devant le texte: “Le texte imagologique sert à quelque chose dans et pour la société dont il est l’expression fugitive et parcellaire. C’est que l’image de l’Autre sert à écrire, à penser, à rêver autrement...” (Pageaux, 1989: 135). Toutefois, les pays visités constituent des motifs secondaires des récits et leur réalité sensible n’est pas évoquée pour elle-même. Courths-Mahler passe du narratif au fictif, particulièrement lorsque les données ne sont pas immédiatement vérifiables. Les contrées sont enjolivées pour plaire, romancées. A la description géographique de Ceylan, du Brésil, du Japon ou du Canada ne s’ajoutent ni l’histoire du pays ni celle de ses monuments; les clichés et les stéréotypes définissent l’étranger et permettent au lecteur de se livrer d’emblée à son imagination, d’entreprendre un voyage par procuration. Par le cliché, le dépaysement lui est assuré et il compense sédentarité et ignorance par sa réceptivité. Est offerte aux lecteurs par cette écriture d’essence ludique, non la représentation d’une réalité lointaine, mais le spectacle de ses aspects surprenants:

Jumbo, le grand éléphant, bougea un peu ses grandes oreilles, [...], fit un clin d’œil et avança sa trompe en signe d’invite. Jan se hissa sur sa trompe et Jumbo le souleva pour le déposer sur son dos [...] Des éléphants plus

jeunes couraient librement à leurs côtés. Jan prit la tête du groupe, et Jumbo s'avança jusque dans le fleuve, émit un son de trompette [...] Tous prirent plaisir à prendre un bain. (Courths-Mahler, n°184: 8).

La mention des pachydermes est l'occasion de noter ce qui relève de l'inouï. Le clin d'œil de Jumbo n'est pas mentionné dans un usage proprement descriptif, mais plutôt pour exprimer un exotisme qui naît du caractère extraordinaire de la scène décrite, tant par le caractère pacifique que par les réactions quasi humaines de ce pachyderme qui est d'habitude, pour l'Occidental, l'image vivante de la lourdeur et de la maladie, et dont la description peut encore surprendre un homme du peuple au début du XX^e siècle. Courths-Mahler construit donc un espace-temps éloigné de l'expérience commune de ses lecteurs, susceptible de dériver vers la fantaisie et le merveilleux. Etrangeté dénotative de cet espace-temps, approche de mondes singuliers éloignés de l'Europe Occidentale, repères spatiaux jalonnant le texte de manière à faire "voir" le paysage, toponymes (Courths-Mahler, 184: Larina, Saorda, Kandy, Colombo, Paradeniya; 132: Royapetta, Madras; 158: Swakopmund, Kapstadt, Pretoria; 83: Kapland, Helios; 146: Ramova, Sumatra, Palembang, Dahomy) éveillant la curiosité des lecteurs et faisant "couleur locale": la romancière mise sur la description d'un monde différent du monde réel de son lectorat. Dédiée à une cible populaire, l'évasion proposée sert à rendre le quotidien plus acceptable. L'exotisme, ici, est une alliance de l'étrange et de mœurs mal connues des lecteurs. Des toponymes (Calcutta, Pondichéry, 132: 32), des lexèmes nominaux composés (stations balnéaires, île d'émeraude), des termes de botanique (palmeraie, rizière) et de zoologie (tortues géantes, panthères, serpents), des adjectifs subjectifs (fabuleux, grandiose, merveilleux, charmant, précieux; 184: 69-79; 132: 24-26), des jeux de couleurs et de lumière manifestent l'éclat de la vie tropicale. L'auteure choisit des éléments qu'elle considère comme les plus aptes à créer une ambiance émotionnelle. Le pittoresque de ces territoires ensoleillés, opposés à la grisaille des métropoles européennes, naît donc surtout de la description:

Ils passèrent près de villages pittoresques, de palmeraies [...] Le train roulait très lentement [...] Des temples et de gigantesques statues leur

rappelaient qu'ils se trouvaient en Inde [...] Enfin ils atteignirent Royapetta, située au pied des pittoresques collines. C'était une ville d'une certaine importance, avec d'innombrables temples, des ruelles étroites et des bazars bruyants. Les maisons avaient des toits plats et étaient entourées de hautes murailles. De celles-ci dépassaient les cimes des palmiers et des bananiers et laissaient deviner les jardins qui se trouvaient à leurs pieds. (Courths-Mahler, 132: 24-26).

Et dans ces descriptions, la nature offre au regard des images composites, un espace enchanteur à la fois séduisant et dépayçant. Courths-Mahler accorde particulièrement à l'Inde une réputation d'étrangetés et de richesses, où dans les palais miroitent l'éclat des pierreries et des tissus précieux:

Par le portail, on pouvait apercevoir la gigantesque cour du palais [...] Ils pénétrèrent dans une pièce spacieuse, qui faisait partie des salles d'apparat, et dans laquelle les habitantes du palais passaient la majeure partie de leur journée. Au milieu de la pièce se trouvait un grand bassin en marbre, au centre duquel se dressait un jet d'eau. Tout autour du bassin étaient déposés de précieux tapis. (*Ibidem*).

Le palais, dont le décor définit un Orient de la richesse et du luxe, semble à peine réel tant il contient d'éléments singuliers aux yeux d'un Occidental. La description des intérieurs, dans laquelle des détails sont introduits dans un souci de réalisme, est censée créer une ambiance. La fonction des adjectifs – gigantesque, précieux, doré, somptueux, – est décorative, évoquant l'opulence pour convoquer l'illusion du grand monde et son atmosphère de distinction. Le raffinement et la richesse s'adressent aux lecteurs dépourvus. Nous touchons là au problème central de cette œuvre: tout élément doit se conformer à la représentation imaginaire que le lecteur s'en fait. Matrice de stéréotypes, elle répond, par la répétitivité des motifs (Todorov, 1972: 281-283), à un besoin de dépaysement. Les descriptions sont réduites à quelques dénominations communs – dont les plantations, les rizières, les temples et les palmiers – et proposées sous forme de patrons capables de s'adapter à de nombreuses variantes: Ceylan, Sumatra ou l'Inde. En fait, la description ne doit pas correspondre à la réalité extérieure, mais à la

représentation imaginaire que le lecteur se fait de cette réalité. Deux rôles majeurs peuvent être attribués aux descriptions mimétiques dans ces romans: construire l'espace-temps du récit, son chronotope (Bakhtine, 1978), sa socialité, présenter les protagonistes. Dans les deux cas, l'effet recherché est celui d'une apparence de la réalité: "C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando*; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de vérité." (Mitterand, 1980: 194). H. Courths-Mahler sait, à l'aide de poncifs, fabriquer un monde de rêve où s'enfoncent son lecteur, remplacer les incertitudes du quotidien par un univers imaginaire qui fait appel, non à la raison, mais aux sentiments. Nullement dominée par la hantise de la vérité, son écriture joue du stéréotype pour signifier le caractère étranger d'un univers ou d'un personnage, en reprenant une thématique assignée à un tel espace lointain. Voilée, la Maharani Suleih, suit son mari à une distance respectueuse (Courths-Mahler, 132: 8); les pommes de terre agrémentant traditionnellement les plats en Allemagne sont remplacées par du riz (Courths-Mahler, 184: 139). Le stéréotype indique certes un manque d'originalité, il est aussi un élément indispensable de la communication en littérature. Négatif au sens où il révèle un manque d'imagination, il constitue aussi les garants de la communication littéraire. L'image de l'étranger que propose l'auteure n'est vraisemblable qu'à la condition de s'établir sur la base d'une connivence culturelle avec ses lecteurs, et les stéréotypes en sont les indices. Réduisant les mondes lointains par schématisation et généralisation, ils permettent la création d'un monde à la fois dépayant et connu, reposant sur le principe d'une distance mimée, artificielle qui renvoie à une série familière de conventions. La description se limite donc à la combinaison d'un certain nombre de lieux communs rhétoriques, où l'exactitude référentielle importe peu. Par une économie de moyens, Courths-Mahler brosse des micro-tableaux exotiques dont le but semble être l'ancrage réaliste de l'histoire et l'ornementation du récit. Ils l'ancrent dans un réel par certaines indications topographiques telles que "Canal de Suez, Mer Rouge, Océan Indien, Ceylan, Calcutta, Pondichéry, Bombay" (Courths-Mahler, 132: 24-35), "Himalaya du Sud" (96), "Sumatra" (146), "Japon, Yokohama, Hawaï, San Francisco, New York" (94), "Chili, Santiago" (88), soutenues par des éléments typiques dont les temples, le costume local, la faune et la

flore qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman. Si ces lieux participent à la construction de “l’effet de réel”, ils marquent aussi une distance avec l’univers du lecteur. De ce fait, les récits, dans un va-et-vient incessant, mélangent les renvois à des lieux existants et des références topographiques incontrôlables. Le plus souvent, les énoncés d’ordre géographique, topographique, botanique, zoologique et ethnographique sont assimilés dans ces passages destinés à créer un effet d’authenticité. La topographie, la description de la beauté lumineuse des paysages, les aspects surprenants et enchanteurs de l’exotisme, les couleurs chatoyantes présentent l’espace lointain; l’éthiopée, le portrait évoquent le charme des belles étrangères et introduisent les peuples étrangers (Courths-Mahler, 132:25; 184:79). La description des autochtones repose sur des détails qui caractérisent surtout leur apparence physique. Leur charme apparaît à travers quelques éléments sensibles comme les traits du visage ou le corps. L’évocation d’attitudes et d’actions attribuées à cette culture lointaine appartient aussi à ce pittoresque moral:

[...] les gens, ici, ne sont pas aussi productifs que chez nous. Par contre, ils sont bien moins exigeants. [...] Tu ne peux pas demander [...] aux Khitmatgar, qui n’assurent que le service à table, qu’ils fassent ta chambre. De même, tu ne peux pas attendre des habilleuses qu’elles servent à table [...] A chacun revient une tâche bien définie pour qu’aucun ne soit surchargé de travail. Mais tous sont inoffensifs et aimables, [...] Ils sont comme confiants des enfants. (Courths-Mahler, 184:79).

Le pittoresque des autochtones se résume donc à quatre topiques: la description physique, l’évocation de leur caractère et de leurs mœurs (Courths-Mahler, 184: 75-80), leurs noms – Naomi, Mirja, Carida (*Ibid.*), Suleih, Gunares et Sumara (132: 14-26) – et leur langage: “Khana mez pur!, Kubbardar! Mem Sahib! Ap ki kuski!, Mem Sahib darwaza bund” (184: 81-82), “Purdah! Purdah!” (132: 27). L’inscription de termes isolés de la langue étrangère dans le récit répond à la nécessité de répertorier un univers exotique dont le lexique de la langue allemande ne peut, à lui seul, rendre compte. Mais ce type d’insertion apporte également plaisir et contentement aux lecteurs qui se trouvent ainsi placés directement en présence de ces étrangers par le truchement d’un discours en bribes,

de paroles fragmentées. Loin de représenter une fonction première du discours sur la langue de ces peuples, ces bribes de phrases en forme d'exclamations restent quantitativement limitées dans le récit et ne répondent pas à de réelles nécessités de documentation, bien qu'il ne puisse être exclu qu'elles renforcent l'effet de réel dans la description des nations étrangères. C'est un topique superficiel, mais nécessaire à la mise en texte, car les patronymes et les toponymes définissent d'emblée l'espace comme étant "exotique": "Les mots, en effet, ne seraient-ils pas les données premières de la rêverie géographique? Entendons par là les mots sucrés, les mots exotiques, les mots-valises du voyage [...]" (Meunier, 1987: 11). Avec leur musique, leur accent, les patronymes et les toponymes des récits de Courths-Mahler fournissent à eux seuls une dose poétique vécue, pour le lecteur, sur le mode de l'allusif et de la connivence. Ces fantaisies exotiques débouchent sur un monde qui donne au lecteur l'impression d'être différent, sinon meilleur que le sien. Pourtant, la notion d'inconnu, ici, ne revêt pas un sens absolu, mais relatif. Si le lecteur n'a jamais croisé d'éléphant dans son milieu naturel, il a certainement pu en apercevoir au cirque ou au zoo. La notion d'inconnu pourrait donc s'élaborer à partir de la notion de "connaissance directe". Nous opposons les choses vues (*visa*) à celles dont il a entendu parler (*audita*) ou celles qu'il a lues (*lecta*). Les terres lointaines et étranges, les descriptions dans lesquelles défilent une succession de noms de lieux, de paysages, de composants regroupés sous forme de micro-tableaux topographiques révèlent au lecteur, qui n'a guère le temps ou les moyens de voyager, les splendeurs d'une nature insolite. Et la romancière a, résolument, produit des récits distrayants, se démarquant ainsi des autres grands noms de la littérature allemande. Son texte construit donc un univers imaginaire, mais vraisemblable, et le décor a encore comme autre but, à côté du dépaysement du lecteur, de traduire une étape psychologique du héros. Ainsi, dans les romans consacrés à la bourgeoisie, l'importance fonctionnelle du voyage et des lieux ne se limite pas au simple cadre de l'histoire narrée, mais éclaire une expérience traumatique du héros et s'accorde à l'expression d'un état d'âme. Il y a là une mise en phase tonale entre un voyage, un paysage, une condition météorologique et une situation narrative, et les sentiments inexprimés transparaissent dans la nature sous la forme d'une contrée en harmonie avec l'état d'âme des protagonistes.

A l'intérieur de ces récits fleurissent les descriptions "mnémoniques", procédé analysé par L. Frappier-Mazur: le paysage se présente comme le reflet de l'état d'âme du personnage (Frappier-Mazur, 1980).

Le voyage "courths-mahlérien": paraivent exotique et réponse à un besoin d'évasion

Dans ces mondes de l'aristocratie et de la bourgeoisie, le lecteur trouve ce que lui interdit une condition humble: puissance, richesse et voyages. Animé par un besoin d'évasion, il va mettre, pendant la durée de la lecture, le réel entre parenthèses en lui substituant un monde fabuleux. L'espace traversé pendant les voyages des protagonistes n'est reconnu qu'à travers quelques traits simplificateurs, fixés de texte en texte en paysages types. Il en ressort que l'aspectualisation (Hamon, 1981) indique quelques composants et propriétés de ces lieux. Ce décor est tout de même assez flou pour que le lecteur puisse s'abandonner à son imagination. Par ailleurs, les descriptions du décor spatio-temporel et les objets-signes sont interchangeableables. La procédure descriptive, les toponymes sont une manière de refléter la vision d'un monde qui suscite un émerveillement et d'évacuer la difficulté à en épuiser la description par le langage. Les topoï laissent entrevoir la complicité tacite entre l'auteure et ses lecteurs, dont elle connaît les préférences. Peut-être les stéréotypes remplissent-ils une fonction bien déterminée, dans la mesure où ils donnent aux lecteurs l'illusion de participer, sans devoir fournir de véritable effort de compréhension et d'interprétation des textes, à ces voyages vers des mondes inconnus et exotiques. Mettent-ils sur papier, en lui donnant forme, la représentation que les lecteurs se font des voyages dans ces pays lointains? Ces derniers verraient ainsi leurs désirs d'évasion concrétisés dans le roman. Une description plus véridique ou vraisemblable serait peut-être inopportune, car ils risqueraient de ne pas s'y retrouver, de ne pas retrouver leurs rêves et leurs désirs qui nous rappellent la problématique des contes. U. Eco confirme qu'il existe à l'intérieur de chaque texte un lecteur modèle prévu par l'auteur: "Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit [...] assumer que l'ensemble auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur

Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle". (Eco, 1985: 71). Notre auteure a compris que ce n'est pas la longueur de la description des voyages et des contrées visitées qui en fait la force. La description de l'espace varie selon les descriptifs: panoramique vertical ou horizontal; description statique ou ambulatoire; faisceau de détails caractéristiques. H. Courths-Mahler est attentive à nous fournir un cadre spatio-temporel, même s'il est, au demeurant, relativement vague. L'objet informatif de la description semble secondaire: ici, ce ne sont pas tant les indications spatio-temporelles qui sont orientées de façon à ouvrir les portes du rêve. Ce "paravent exotique" ravit l'œil, et l'aspect engageant de la nature dont la description est relayée par l'imagination du lecteur ne répond pas à une vocation scientifique. Le lexique utilisé ne relève pas de l'histoire naturelle encyclopédique, mais est un reflet subjectif du voyage effectué par les héros – et susceptible d'intéresser le lecteur qui réagit en voyeur. Le récit garde comme point focal le lecteur et sa sensibilité, son goût pour des "voyages par procuration": "Le désir de voyager a toujours été fort naturel aux hommes; il me semble que jamais cette passion ne les a pressés avec tant de force [...]: la quantité de beaux voyages imprimés [...] ôte toute raison d'en douter" (Thévenot, 1976: 1).

Références

- BACHELARD, Gaston (1974), *Poétique de l'espace*, Paris, PUF
- BAKHTINE Mikhaïl, (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil
- COURTHS-MAHLER, Hedwig, 46, *Die Adoptivtochter*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 68, *Frau Majas Glück*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 72, *Ich heirate Bertie*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 83, *Zwischen Stolz und Liebe*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 88, *Die Erbin*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 94, *Was ist mit Rosmarie?* Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 96, *Magdalas Opfer*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 104, *Will's tief im Herzen tragen*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 126, *Die Pelzkönigin*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 132, *Das Amulett der Rani*, Bergisch-Gladbach, Bastei.

- 135, *Um Perlen und Diamanten*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 141, *Wenn Wünsche töten könnten*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 142, *Die schöne Mib Lilian*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 143, *Weit ist der Weg zum Glück*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 146, *Die Tochter der zweiten Frau*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 147, *Wir sind allzumal Sünder*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 152, *Eine ungeliebte Frau*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 158, *Da sah er eine blonde Frau*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- 184, *Des Schicksals Wellen*, Bergisch-Gladbach, Bastei.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne (1980), “La description mnémonique dans le roman romantique”, in *Littérature*, n°38, Paris, Larousse.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- HAMON, Philippe (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil
- (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1955), *Tristes tropiques*, Paris, Plon
- MEUNIER, Jacques (1987), *Le Monocle de Joseph Conrad*, Paris, Payot
- MITTERAND, Henri (1980), *Le discours du roman*, Paris, PUF
- MONTAIGNE, Michel (2002), *Essais*, Paris, PUF.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1989), *De l'imagerie culturelle à l'imaginaire*, Paris, PUF
- RIFFATERRE, Michel (1971), *Les effets de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
- (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil.
- ROUDAUT, Jean (1992), *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier.
- SOURRIAU, Etienne (1950), *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
- SPITZER, Léo (2009), *Etudes de style*, Paris, Ophrys.
- THÉVENOT, Jean (1976), *Voyage au Levant*, Paris, Hachette
- TODOROV, Tzvetan (1972), “Motif”, in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil

DA POSSIBILIDADE DA REPRESENTAÇÃO DA VIAGEM NAS ARTES PERFORMATIVAS

Daniel Tércio

danieltercio@gmail.com

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

De acordo com as regras aristotélicas, a viagem coloca um desafio na sua transposição para o palco, sobretudo no que respeita aos quesitos da unidade de lugar e de tempo. Neste sentido, a viagem nas artes performativas é frequentemente uma viagem dita, contada, um relato feito a partir de um ponto fixo. A performance contemporânea vem no entanto oferecer novas possibilidades, não apenas para representar a viagem, mas para a pensar, na medida em que o próprio espaço físico do palco é transmutável e plástico. Considerando diversos exemplos de espetáculos contemporâneos, este estudo coloca de forma exploratória a viagem nas artes performativas como o lugar de mutações interiores, que devolvem ao espectador as experiências da perda, da volúpia da velocidade e da ambivalência dos encontros e desencontros.

235

Da inscrição do teatro no imaginário da viagem e vice-versa

BLUSH DO CRIADOR FLAMENGO WIM VANDEKEYBUS: OS CORPOS ENÉRGICOS DOS BAILARINOS-ATORES CORREM PELO PALCO. NÃO OBSTANTE A RAPIDEZ COREOGRÁFICA, não são presenças fugazes, já que os gestos e as palavras dos performers vão configurando entidades distintas. Vandekeybus, que concebeu a obra, é também o autor das sequências filmicas. *Blush* está repleto de metáforas que remetem para as velocidades contemporâneas e para o desaparecimento de fronteiras entre o tangível e o intangível. Em certos momentos, os performers mergulham literalmente no grande ecrã para aí aparecerem na poalha filmica. Depois, o filme regurgita-os sobre o palco, em carne e osso. Do lado de cá, o espetador vê-os mergulhar e emergir. É fácil imaginar como os bailarinos têm que transformar a métrica dos mergulhos em coisas densas, que mastigam com as suas próprias articulações e músculos. *Blush* é assim um espetáculo do tempo mais do que do espaço, uma coreografia da duração mais do que da extensão.

No teatro Romano de Mérida, Rafael Álvarez, *El Brujo*, leva à cena uma versão contemporânea da *Odisseia*. Nesta versão, o ator-encenador

DA POSSIBILIDADE DA REPRESENTAÇÃO DA VIAGEM NAS ARTES PERFORMATIVAS

Daniel Tércio

mergulha nos valores simbólicos do mundo clássico mesclando-os com uma crítica ácida aos poderes políticos da Espanha de hoje. Na enorme cena (praticamente despida) do grande teatro de Mérida, El Brujo representa Ulisses, o astuto viajante, mas também os olhares sobre Ulisses, e a projeção de Ulisses no presente. A viagem de regresso a Ítaca torna-se assim uma viagem dita, contada, um relato feito a partir da atualidade. A *Odisseia* é finalmente o dispositivo dramático que serve para disparar sobre o poder contemporâneo. Fazendo-o, o encenador introduz uma translação do género literário, da narrativa epopeica para o texto dramático.

Os dois espetáculos referidos anteriormente colocam perguntas que se relacionam com o imaginário da viagem. Será possível identificar a viagem na coreografia de Vandekybus? E o que aconteceu à viagem de Ulisses na proposta de El Brujo?

Poder-se-ia dizer que todo o teatro propõe uma viagem, na medida em que os acontecimentos representados funcionam na condição de imporem aos corpos parados dos espetadores uma certa vibração e uma certa descoberta da alteridade. Poder-se-ia acrescentar que um corpo parado não é necessariamente um corpo imóvel e que portanto nos micro-gestos do espetador ressoa o movimento do corpo do viajante. E poder-se-ia acrescentar finalmente que o ator, ou talvez melhor, o bailarino-ator é, por excelência, um corpo viajante, na medida em que as suas travessias no palco constituem metáforas da viagem.

Estamos neste caso a trabalhar sobre a inscrição do teatro no imaginário da viagem. Sob este ângulo, o teatro é entendido, não apenas enquanto texto encenado, mas também enquanto toda a cena viva; a viagem é perspectivada enquanto toda a mudança deliberada de estado; e o espetador como um corpo em vibração empática com o acontecimento.

Nestas amplas latitudes, poderíamos afirmar com Roger Brunet: “on ne sort évidemment pas intact d’une telle lecture, qui oblige très exactement à changer de point de vue, à regarder le monde à partir de l’autre bout” (1999: 8). Brunet escreveu esta observação no prefácio de uma obra de geografia sobre pequenas ilhas e arquipélagos do oceano Índico. Ao escrevê-lo, o geógrafo ampliava o fator de transmutação à própria escrita, ao seu poder performativo.

Mas o teatro – e por extensão todas as artes performativas – não operam apenas a partir da inscrição da língua. O teatro não se reduz

ao texto, nem se circunscreve apenas ao texto encenado, mas alarga-se a toda a cena viva. Ele não nos deixa intactos a nós, espetadores, justamente porque transborda sobre a vida. Neste terreno de horizontes largos, o teatro é metáfora da viagem.

Não obstante o que atrás se afirmou, a inscrição da viagem no teatro não pertence à tradição ocidental. Qual é a substância da viagem? O que quer dizer o termo “substância”? Substância é o que subsiste para lá (ou se se preferir antes) da própria variação dos acidentes. Neste sentido, admita-se o seguinte: a substância da viagem é primeiramente a deslocação no espaço. Ou seja, pressupondo a viagem um percurso por diferentes lugares, o percurso é a substância, e os lugares são os acidentes.

Ora, o espetáculo teatral ocidental tem acontecido num espaço contido, limitado, perante um auditório que está também circunscrito a uma zona própria. Naturalmente que a definição e as características próprias de cada espaço teatral – com as suas zonas destinadas à representação e ao público – varia conforme as diferentes tipologias da arquitetura cénica. Seja como for, pode-se dizer que, desde o teatro clássico grego e romano até ao modelo à italiana, passando pelo teatro isabelino, a arte dramática propõe uma implantação estável, propícia a vibrações internas, mas, digamos assim, resistente a deslocações do espaço considerado globalmente. A civilização, enquanto sistema cultural estável e auto-reprodutível, solicitava, pelo menos na origem, essa estabilidade.

Esta tradição teve em Aristóteles o seu primeiro e mais importante cultor. Com efeito, o modelo aristotélico excluiu a viagem do teatro, ou melhor, excluiu a representação da viagem, a partir da adopção de três regras: unidade do lugar, unidade de tempo e unidade de ação. Ao introduzir o fator tempo na narrativa, o filósofo reservou a viagem para outro género: a epopeia. Assim, entre a tragédia e a epopeia havia um quadro comum, mas também se estabelecia uma diferença fundamental:

A epopeia e a tragédia concordam apenas em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo – e nisso diferem,

ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas trágicos (Aristóteles, 2010: 109).

Aristóteles indica portanto uma medida de tempo longo para a epopeia e uma medida de um ciclo solar para a tragédia. Ora, aparentemente, para se percorrer um espaço com dimensões que incluam a alteridade, seria necessário o tempo longo. Com efeito, percorrer um espaço pressupõe uma duração que varia em função da medida desse espaço -- tal como acontece numa viagem. Nesta lógica, a epopeia adequar-se-ia melhor do que os géneros dramáticos à representação da viagem. Assim sendo, nem *Blush* nem a versão da *Odisseia* por El Brujo funcionariam adequadamente. Ambas estariam feridas por uma dificuldade incontornável, por uma espécie de desacerto substantivo.

No entanto, funcionando *Blush* e a versão da *Odisseia* contra as prescrições aristotélicas, estas duas peças parecem recordar a frase de Galileu “Eppur si muove”.

Assim, há pelo menos um ponto que merece ser revisto e que sustenta a eficácia destes e de outros casos performativos.

É verdade que percorrer um espaço exige uma duração que varia em função do tamanho desse espaço. Mas existe pelo menos um segundo fator de variação: a velocidade. Ou seja, um percurso entre dois pontos pode ser vivido de modo completamente diferente conforme o tempo em que é realizado. Paul Virilio assinala inclusivamente um certo império e violência da velocidade nas sociedades contemporâneas: “speed, by its violence, becomes a *destiny* at the same time as being a destination. We go nowhere, we have contented ourselves solely with leaving and abandoning the vivacious and vivid [*vif*] to the advantage of the void [*vide*] of speed” (2008: 40).

Portanto, para este autor, “speed is identified with a premature aging, the more the movement [mouvement] accelerates, the more quickly time passes and the more the surroundings are stripped of their significance” (*Ibidem*).

Com a aceleração violenta introduzida pelos motores de altas rotações, tornou-se necessário embrulhar o corpo do viajante, encapsulá-lo numa espécie de escafandro, que lhe retira a fruição da paisagem que corre, para lhe dar apenas o lugar de destino. Em última análise, no pensamento de Virilio o destino esgota-se no império da velocidade.

Neste sentido, *Blush* é uma metáfora da velocidade contemporânea. E a viagem, mais do que a movimentação enérgica dos performers, está nas breves e instantâneas passagens entre o palco e a pantalha. Nessas dobras rasgam-se linhas de alteridade.

Um terceiro fator de variação tem a ver com o modo como o espaço se pode desdobrar, não exatamente como uma linha entre dois lugares, mas como um plano constituído por múltiplos pontos, que autorizam outros tantos percursos. Ou seja, uma viagem não é (ou não tem que ser) um percurso linear entre dois pontos pré-estabelecidos, mas pode ser uma deambulação por um plano, com os seus relevos e acidentes. Esta é a fórmula que El Brujo adopta na sua versão da epopeia homérica.

Portanto, se a substância da viagem é a deslocação no espaço, três são os fatores de variação objetiva: o tamanho do espaço, a velocidade do viajante e a multiplicidade de percursos possíveis.

Dito isto, é comumente reconhecido que o espaço físico do palco é hoje transmutável e plástico, pode ser expandido ou contraído, ou finalmente transmutado pelas tecnologias digitais e pela robótica, interferindo sobre os efeitos de luz e de cenografia. A cena contemporânea pode literalmente rasgar-se para outras dimensões. O palco, mesmo que inevitavelmente contido, pode incluir projeções sobre outros lugares, desmultiplicando-se em pontos infinitos, e o encenador-coreógrafo está consciente que interfere sobre as acelerações e desacelerações desenhando inúmeros percursos possíveis.

A perda e a deriva, a velocidade e a imobilidade

Local Geographic de Rui Horta é uma peça estreada em 2009 com música original de Tiago Cerqueira, textos de Rui Horta e Tiago Rodrigues, vídeo de Guilherme Martins e interpretação de Anton Skrzypiciel.

Tristeza e Alegria na Vida das Girafas (2011) de Tiago Rodrigues é uma peça de teatro com os atores Carla Galvão, Miguel Borges, Pedro Gil e Tónan Quito e Música e sonoplastia de ALX.

Vontade de Ter Vontade de Cláudia Dias é um solo interpretado pela própria coreógrafa, em cena desde 2012.

Nestas três obras é possível identificar percursos autorais baseados respetivamente no ciclista que se perde nas estradas do interior

alentejano, na menina que se perde nas ruas da cidade, na mulher que viaja pelas camadas da vida. A viagem portanto. Estes dispositivos dramáticos colocam o espetador perante questões essenciais, tais como a relação do homem com a paisagem natural, a relação com a velocidade, a errância e a deriva. No essencial, as três obras remetem para a viagem não apenas em termos de deslocação no espaço, mas também em termos da viagem enquanto acontecimento subjetivo.

Com efeito, para além dos factores de variação objetiva existe um outro e incontornável factor que alimenta e é condição de viagem. Tem este a ver com as mutações interiores que o confronto com a alteridade acarreta. Tal confronto, se inscrito no percurso do viajante, acontece numa zona de ambivalências: entre o receio e a volúpia da perda, entre a aceitação do encontro e a certeza do desencontro, entre a ansiedade da partida e a nostalgia da chegada.

Vejamus com maior proximidade o que se passa com as três obras referidas.

Local Geographic é concebida a partir de uma experiência concreta de Rui Horta, nas imediações de Montemor-o-Novo. Luísa Roubaud escreve a este respeito: “Rui Horta transforma o pequeno acontecimento – quase se poderia considerar uma catástrofe do quotidiano – e os pensamentos íntimos de um episódio aparentemente trivial numa performance que se torna excitante e encantadora desde o início” (Roubaud, 2009). E o criador explica que *Local Geographic* é “uma obra sobre a importância de perder-se. De fazer da perda um método, sobretudo quando a experiência de vida tende a tornar-se um peso que nos leva a não arriscar. A perda, então, como um método” (Horta, 2009).

Pode a perda ser o alimento da viagem? Poder-se-ia dizer com Onfray que “há sempre uma geografia que corresponde a um temperamento. Resta encontrá-la” (2009: 23), e que esta peça é justamente um exercício de encontro dessa geografia pessoal e de mesclagem do processo coreográfico com o dispositivo da perda. Um homem pedala a sua bicicleta na planície alentejana. No chão do palco, articulado com o ecrã vertical (de novo o ecrã como o lugar que permite desdobrar a paisagem no olhar do viajante-espetador encapsulado), corre o mapa do percurso. O homem pedala a sua vida, avança, para, torna à estrada. Um pequeno episódio em que se rebate a vida enquanto viagem.

Em *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas* a travessia e a perda são também os elementos principais da dramaturgia. Neste caso, a personagem é uma menina de nove anos, identificada como A Girafa, que atravessa a cidade de Lisboa em busca da solução para as dificuldades familiares. Num certo momento, ela diz:

(Girafa) Isto sou eu a reparar que nunca estive aqui. Judy, conheces a localidade onde nos encontramos? Isto somos nós perdidos. Perdido é aquele que se perdeu, que não se encontra ou que não consegue encontrar o seu caminho, que se arruinou, que naufragou, que está inutilizado. Isto somos nós a correr porque nos encontramos perdidos.

Neste espetáculo, o dramaturgo concede ao urso de peluche (que responde pelo nome de Judy) o poder de interlocução e, neste caso, de entusiasmo desbocado pela vida: “(Judy) Obrigado, miúda. Isto é lindo. Estamos perdidos. Mesmo perdidos. Realmente perdidos. Não sabemos onde estamos nem para onde vamos. Lindo, caralho. Lindo. Eu sou um urso, sou de peluche e estou perdido”.

E a menina reflete:

Isto somos nós a possuir alegria por estarmos perdidos. Isto somos nós a chegar à avenida que possui um palácio cor de laranja que parece um castelo árabe. Isto sou eu a recordar-me que já tinha visto este palácio cor de laranja através do vidro da janela do carro. Isto sou eu a sentir-me contemplada por alguém. Isto sou eu a paralisar quando o vejo a contemplar-me. Isto é o Judy Garland a paralisar igualmente. Paralisar é o que acontece às gazelas quando os leões já têm os caninos nas suas jugulares. A jugular encontra-se nesta zona aqui. Isto é ele a atravessar a estrada, esquivando-se dos automóveis, com a eficácia e o silêncio ameaçador das panteras.

Se a perda na obra de Horta resulta de um cansaço ontológico, em Tiago Rodrigues ela sinaliza uma inocência (ou o desejo de inocência) perante a imprevisibilidade e a amplidão do mundo. No primeiro, a perda é a dobra que permite infletir a direção do movimento; no segundo, a perda é o rasgão que amplia horizontes.

Em *Vontade de Ter Vontade* de Cláudia Dias existe uma estrada no chão do palco: uma estrada que, na primeira versão, começou por

ser uma sequência de estrados de madeira de estabilidade variável e na segunda versão passou a ser uma estrada de areia húmida bem moldada, que a intérprete vai destruindo à medida que evolui. Em ambos os dispositivos cénicos é possível reconhecer a referência, embora distante, à estrada de tijolos amarelos do filme *O Feiticeiro d'Oz*, com Judy Garland. Mas a estrada de Cláudia Dias não é exatamente o percurso de companheirismo da estrada de tijolos amarelos. Em Cláudia Dias não existe um leão em busca da bravura, nem um espantalho perseguindo um coração. Pelo contrário, esta é a estrada de uma certa solidão, de um profundo desencanto, a estrada em que se rebate o caminho da vida. E se a dança eclode é como reflexo de uma distância, de um outro corpo que está para além do horizonte. *Vontade de Ter Vontade* é, neste aspeto, mais claramente do que qualquer das anteriores peças da autora, uma performance sobre o próprio percurso artístico da coreógrafa. Um estádio intermédio que representa toda a viagem anterior e próxima, mas também um reflexão ácida sobre o ser português na Europa e no mundo.

Num certo momento da sua progressão, Cláudia Dias declara:

Se eu ficar aqui, sempre no mesmo sítio, as coisas irão passar por mim em vez de ser eu a passar pelas coisas. O tempo irá passar lento, rotineiro, disciplinado, e eu com ele à deriva, como se não houvesse gravidade que me conectasse ao chão, a um território – aterritorial e apátrida na minha própria terra – como se o país fosse um lugar distante ao qual não pertencesse. Como se não tivesse nada a dizer...

O texto de Cláudia Dias introduz uma interessante inversão no imaginário da viagem: esta é – ou pode ser – não exatamente uma deambulação do viajante pela paisagem, mas antes a sequência da paisagem no corpo do viajante. Neste sentido, quem viaja pode ser a paisagem e não o viajante que, em última análise, permanece estático e expectante anulando a sua condição móvel. Trata-se evidentemente de uma metáfora crítica da atitude portuguesa que sublinha a grandiloquência das viagens passadas a partir do lugar imóvel do presente. Cláudia Dias declara: “o futuro ainda não chegou ao presente. O passado está melhor iluminado.”

Se o percurso é a substância da viagem e os lugares visitados pelo viajante os seus acidentes, Cláudia Dias reverte esta equação inscrevendo o lugar do palco na substância da viagem. De certo modo, esta operação é oposta àquela que Wim Vandekeybus realiza. Para o coreógrafo flamengo, a velocidade anula a estabilidade do lugar, o acidente desaparece, para dar lugar à vibração permanente que só é possível apaziguar no plano bidimensional do cinema.

Com Vandekeybus todo o performer é um viajante incansável. Já com Dias, o corpo da performer, mesmo que progredindo, é antes de mais um instrumento que aponta direções, lugares sobre a linha do horizonte, que diz esses outros pontos. Um corpo que permanece preso pela fita elástica da história, que o devolve sempre à origem, à condição de imobilidade.

Também as obras anteriormente referidas de Rui Horta e de Tiago Rodrigues vão parcialmente em direções divergentes. Em *Local Geographic* existe o desejo do reencontro do acidente, entendido este como lugar. Em *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas* a dramaturgia funciona sobre o desejo de velocidade, sobre a volúpia da diferença.

Em suma, estamos verdadeiramente perante quatro vértices de um quadrado, susceptíveis de ligação pelas arestas e pelas diagonais. A perda pode ser também o desejo do lugar e da imobilidade, enquanto a deriva é o resultado da aceleração e um convite à velocidade. Em todos os casos, o espectador – querendo-o – estará, não apenas perante a representação da viagem, mas, no limite, perante a performatividade da própria viagem.

O título deste estudo – da possibilidade da representação da viagem nas artes performativas – passa assim a um outro patamar e a uma outra interrogação. Ao sublinhar a performatividade em desfavor da representação, o teatro e a dança contemporâneos acolhem fisicamente a deslocação e a velocidade, mas também revelam, em certos casos, a impossibilidade da viagem no mundo contemporâneo. Tudo é conhecido, por isso viajamos para lado nenhum, vamos para nenhum lugar.

Será ainda possível a perda?

Referências

As citações das dramaturgias das 3 peças *Local Geographic*, *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas* e *Vontade de Ter Vontade* resultam de transcrições realizadas sobre registos vídeo de difusão limitada.

ARISTÓTELES (2010), *A Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

BRUNET, Roger (1999), “Prefácio”, *Petites îles et archipels de l’océan Indien*, Paris, Karthala.

HORTA, Rui (2009) *Local Geographic*, disponível no endereço <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Danca/Pages/LOCALGEOGRAPHICMAIO2010.aspx>, consultado em 21 de Junho de 2013.

ONFRAY, Michel (2009), *Teoria da Viagem. Uma poética da Geografia*, trad. Sandra Silva, Lisboa, Quetzal.

ROUBAUD, Luísa (2009), “Local Geographic: A vida inteira num passeio de bicicleta”, disponível no endereço <http://cidade-ideal.blogspot.pt/2011/05/local-geographic-vida-inteira-num.html>, consultado em 21 de Junho de 2013.

VIRILIO, Paul (2008), *Negative Horizon. An Essay in Dromoscopy*, Trad. do Francês, Michael Degener, London and New York, Continuum editions.

VÁRIAS VIAGENS

Desde uma reportagem a uma viagem ao seu torrão. Viagens na banda desenhada

Jakub Jankowski

jacube88@yahoo.com

UNIVERSIDADE DE VARSÓVIA

Pretende-se nesta apresentação abordar o tema das viagens em várias realizações no campo da Banda Desenhada - portuguesa (*Salazar: agora, na hora da sua morte*), norte-americana (*The Unwanted*) e francesa (*Portugal*). A abordagem em questão tem em conta tanto o tema dos livros analisados, como o contexto de criação destes e a linguagem da BD que exerce uma influência direta no desenvolvimento das narrativas próprias. Servem-nos como ferramentas metodológicas sobretudo a perspectiva de Charles Hatfield e o seu conceito de "art of tensions". Recorremos também ao método de Rocco Versaci que consiste em mostrar como a linguagem da BD serve para renovar e reescrever temas várias vezes já abordados pelas belas artes. Procuramos encontrar nas bêdês analisadas as relações gramaticais entre as unidades que constroem a linguagem da BD (a tensão criativa entre as unidades), e examinar o modo como o tema das respetivas bêdês se inscreve na vasta lista dos géneros (BD vs Memoir, BD vs Reportagem).

245

.....
**VÁRIAS VIAGENS:
DESDE UMA REPORTAGEM
A UMA VIAGEM AO SEU
TORRÃO. VIAGENS NA
BANDA DESENHADA**
.....

Jakub Jankowski

UMA VIAGEM PODE SER CONSIDERADA E ANALISADA COMO UM TEMA, como uma linha narrativa ou como uma combinação dos dois conceitos. Sendo a viagem um tema, manifestar-se-á em vários géneros – desde o diário de viagem a livros de aventuras passando pela reportagem, entre outras propostas genéricas. Sendo uma linha narrativa, irá transportar o mecanismo de viagem à própria construção narratológica. É óbvio que raramente será possível discernir entre as duas situações diegéticas. Como iremos ver mais à frente, o caso da BD é neste campo bastante sintético, ou seja, a união significativa estabelecida entre o tema e o método de contar, é sobretudo interativa no sentido de tentar transmitir a mensagem via todos os canais de transmissão ao alcance da linguagem da BD. A tensão significativa nasce na BD tanto ao nível da relação tema-linguagem, como ao nível das unidades que compõem a narrativa.

Imagens não são meramente recebidas, também pedem descodificação de relações compreendida como uma desconstrução que visa perceber o tipo de tensão que ocorre principalmente na esfera de códigos (verbal e imagético), descendo depois às unidades menores - à construção e ao significado (imagem e imagens em série, relação sequência-superfície/página) (Hatfield, 2005). Ter conhecimento do conceito hatfieldiano de tensões pode enriquecer o processo de colocar as perguntas sobre o significado, ou seja, trazer um leque de variedades mais complexo de como analisar e interpretar um livro. Daí que a proposta construtiva de Charles Hatfield (“art of tensions”) pareça uma escolha lógica a ser ligada à proposta temática de Rocco Versaci (BD vs Memoir, BD vs Reptagem) (Versaci, 2007).

A escolha de livros da BD a propósito desta análise é obviamente arbitrária (e sempre assim será) e tem como objetivo identificar algumas escolhas narratológicas e temáticas no ambiente de atitudes dos autores diversificados tanto geograficamente, como praticamente, isto é, no que diz respeito ao gênero realizado nas suas obras e ao método de contar histórias escolhido. Daí a nossa aposta em uma reportagem de Joe Sacco, *The Unwanted*, em uma ficção autobiográfica de Cyril Pedrosa, *Portugal*, e em ficção histórica de Rocha/Cotrim, *Salazar, agora na hora da sua morte*. Como podemos confirmar, a nossa viagem interpretativa neste artigo parte dos EUA/Malta (Sacco) e obriga-nos a desenterrar as raízes do autor; atravessa França/Portugal (Pedrosa) fazendo com que tenhamos de comparar as experiências do autor com o protagonista, Simon Muchat, para enfim aterrarmos suavemente em Portugal (Rocha/Cotrim) numa reconstrução da memória coletiva através duma longa série de retrospectivas, iguais no nível conceptual a uma série de imagens projetadas na hora da morte do protagonista principal.

Joe Sacco, autor nascido em Malta mas que há anos vive nos EUA, é sobretudo conhecido na área da BD como BD-jornalista. Os seus livros concentram-se em captar cenas de vários conflitos, desde Palestina (*Palestine*, 2001; *Footnotes in Gaza*, 2009) até Península Balcânica (*War's End. Profiles from Bosnia 1995-1996*, 2005; *The Fixer. A story from Sarajevo*, 2003; *Safe Area Gorazde. The War in Eastern Bosnia 1992-1995*, 2001)¹.

¹ Alguns capítulos das publicações mencionadas no texto, tinham sido publicados antes das edições integrais.

Embora o autor se concentre mais no jornalismo de intervenção virado para dar testemunho de conflitos bélicos, tem na sua bibliografia também publicações que tentam abordar outros temas, como intervenção social (algumas reportagens de *The Journalism*, 2012) ou, entre outros, o processo criativo (*Notes from a Defeatist*, 2003).

The Unwanted, a história da colectânea *Journalism*, que nos serve como o ponto de referência no presente artigo, aborda um dos temas sociais quentes – emigração ilegal da África Subsariana que invade fronteiras do sul da Europa. Sacco escolhe viajar para Malta tendo como objetivo estudar a situação dos emigrantes que chegam à ilha. Já o tema dos emigrantes ilegais em si é um dos assuntos que mereceria o interesse por parte dos jornalistas², pois constitui um problema político e legislativo para países como Espanha e Itália, mas também Malta. O nosso caso, para além de se tratar dum tema quente, é ainda mais interessante pelo facto de o próprio autor ter nascido na ilha – Joe Sacco é maltês, então não só faz uma viagem de trabalho, mas revisita também a sua terra natal – Malta – de onde emigrara em criança com os seus pais. Sacco volta a um mundo que só parcialmente é dele, com o objetivo que é o dum repórter: ver e descrever a situação dos emigrantes africanos que fugindo das suas terras vêm parar a Malta.

Um repórter é sempre um viajante e um historiador, pois a reportagem, sem dúvida nenhuma, pertence ao campo da história contemporânea. Sacco vê Malta como um lugar perfeito (i.e. acessível a um repórter) para falar sobre o problema da emigração africana: todos os malteses falam inglês (mas ele entende também a língua local), é um país pequeno que possibilita encontrar-se facilmente tanto com os políticos, como com os emigrantes (p. ex. em campos transitórios) e pode-se aproveitar também a abertura dos malteseses perante “um dos seus”.

A viagem para Malta serve então dum lado para simplesmente trabalhar, mas por outro, é parcialmente um regresso ao torrão natal. O interessante é que o autor não se concentra muito em destacar as

² Um dos livros onde podemos encontrar outra visão deste problema é p.ex. *Afryka ska Odyseja* de Klaus Brinkbauer, jornalista alemão que decide escrever uma reportagem da viagem que faz com um fugitivo do Gana. Os dois percorrem o mesmo caminho que o emigrante percorreria anteriormente ilegalmente procurando uma vida melhor na Europa.

afinidades suas com Malta. Menciona a sua origem maltesa numa página, *numa só vinheta* para ser exato:

Time for me to come clean: I was born in Malta. My family emigrated to Australia when I was a baby... and the Australian government, eager to populate its large continent with white-faced Europeans, paid most of our passage. But no one sent the Africans – the vast majority of whom are single Muslim men – an invitation to Malta, a catholic and, until recently, homogenous country. (Sacco, 2012: 113)

Como percebemos pela última frase, Sacco aproveita a oportunidade para comparar a sua emigração de há anos à situação dos emigrantes africanos de agora. Pelo espaço dedicado ao pormenor da sua biografia, estabelece a hierarquia da importância: o caso dele é *apenas um ponto de referência ínfimo* em toda a narrativa apresentada em *The Unwanted*. A opção de Sacco é interessante por dois motivos: pelo papel que o autor normalmente dá a si próprio como protagonista das histórias/reportagens e pela imagem recorrente que apresenta navios.

Sacco pertence à escola jornalística que podíamos localizar algures na fronteira do chamado “New Journalism”. Rocco Versaci indica como fundadores desta escola Truman Capote e Tom Wolfe (Versaci, 2007: 109), mas ao mesmo tempo sublinha que a BD de Reportagem Nova devia ser vista, sobretudo por causa do condicionamento imagético (formal), como uma forma revisitada. As características básicas de “New Journalism” - escrever a reportagem como se fosse uma novela, fazer do autor mais um protagonista, ficcionalizar os factos, mostrar detalhes e vários pontos de vista (dar voz a todos) e esquecer que objetividade é possível - sofrem em Sacco algumas influências cruciais, pois o lápis e algumas folhas para desenhar estão sempre presentes no processo jornalístico dele como intermediários. E embora não possam fazer mal a ninguém, de certeza é que irão influenciar a receção da obra.

Sacco nem tenta esconder-se como protagonista, está presente não só como narrador, mas também como uma das personagens. Vale a pena sublinhar que em *The Unwanted*, Sacco permanece bastante escondido se comparado com as suas reportagens bélicas. Não se torna amigo da gente, na maioria dos casos aparece de costas para o leitor e conseguimos ver apenas o perfil da cara dele – óculos, uma

bochecha, chapéu. É um protagonista no sentido de ser um dos malteses a enfrentar um problema social, mas tenta ser sobretudo um jornalista, como se fosse um elemento de fora, que entrevista os dois lados do conflito emergente e cada vez mais visível. Escondendo a sua cara e olhos – nunca se vê os olhos dele, os óculos são desenhados sempre como intransparentes – sublinha a tentativa de manter objetividade. Se o consegue, até um certo grau, no nível imagético, não deixa de ser uma ilusão quando fala como narrador – aí é que se manifesta como jornalista subjetivo em pleno.

Acabamos de dizer que a subjetividade ao nível imagético também é parcial em Sacco. Trata-se do caso da imagem recorrente dos barcos que aparecem em três linhas espaço-temporais da reportagem. Servem aos emigrantes africanos de transporte, já serviram de transporte também para Sacco e já tinham servido aos naufragados na ilha São Paulo e os seus companheiros. São Paulo e a gente dele tinham sido acolhidos em Malta com toda a hospitalidade e daí é que se elogia sempre a hospitalidade do povo maltês. A imagem recorrente do barco cumpre a função metafórica que Sacco aproveita para destacar o mesmo veículo de viagem (o mesmo para três gerações de viajantes – emigrantes africanos, jornalista/emigrante e São Paulo) e para ligar três histórias com o objetivo de destacar a sua atitude empática frente aos marginalizados.

Sacco não “veste” nenhum *alter ego* para assegurar a distância entre o narrador e o narrado, mas tenta suavizar a sua subjetividade na abordagem do tema jornalístico. A tensão significativa que consegue criar, reflete-se em várias relações ao nível das unidades da linguagem da BD. A imagem do barco ou a dele próprio, são elementos que se relacionam com as sequências das imagens maiores, mas também na mecânica narratológica devem ser catalogadas como imagens estáticas que reaparecem para pautar o ritmo da reportagem. Ao nível dos códigos Sacco joga à subjetividade/objetividade com o leitor, baralhando truques narrativos textuais - narração subjetiva, e truques narrativos imagéticos - ele como protagonista, narração aparentemente objetiva. Mas o desenho, o facto que em várias ocasiões foi sublinhado pelo autor, é genericamente subjetivo. É uma escolha do desenhador o que faz com que a BD seja sempre subjetiva. O desenho reflete sempre a visão individual embora os autores tentem desenhar dum modo exato.

Sacco sublinha implicações de subjetividade no seu jornalismo em cada comentário dado ao seu trabalho (Chute, 2011).

Mais um pormenor de composição que em Sacco junta o modo de narrar com o narrado, é a estrutura dum caderno de apontamentos, ou seja, a história escrita e desenhada por Sacco parece uma composição de desenhos com apontamentos como se fossem rabiscados num “post-it” e colados posteriormente ao desenho. A aparente desordem estética reflete quicá o processo de recolha dos dados durante a viagem o que se manifesta na superfície da página criando mais uma tensão significativa no entender de Hatfield.

Outro viajante a bordo do nosso artigo é Cyril Pedrosa, um francês que tem raízes portuguesas. No livro dele, recém-traduzido para português, *Portugal* (ASA, 2012), Pedrosa descreve a estadia em Portugal dum autor chamado Simon Muchat, o seu *alter ego*, à procura da sua identidade. A viagem do Simon é um regresso espaço-temporal às sensações quase apagadas pela memória. A BD serve neste caso para (re)construir memórias do passado do autor através do protagonista. O incentivo de Pedrosa para criar uma narrativa autobiográfica ficcionalizada foi revelado pelo autor num pequeno filme *Making of Portugal* (Pedrosa, 2011) acessível *on line*³. O autor fala no filme sobre a sua viagem a Portugal para o festival de BD em Sobreda em 2006 e sobre mais uma viagem posterior, desta feita para realizar o livro de BD.

A investigação do passado familiar realizada pelo autor revela que em 1936 o avô dele emigrou de Portugal voltando só uma única vez durante a sua vida para o torrão natal. Uma das razões que levam Pedrosa a criar o livro é o sentimento de culpa que sente por não saber muito sobre a vida da sua família. Outra razão é o convite acima referido para Pedrosa participar no festival em Portugal. O autor tinha 33 anos quando visitou o país – tinha estado lá pela última vez quando tinha 10 anos. Em 2008 volta a Portugal para passar tempo e trabalhar na vila da sua família – os Matos. Passa 3 meses na casa de campo dos primos para recolher o material necessário para o livro *Portugal* que classifica não como uma autobiografia, mas antes como “writing fiction”. Sendo assim, a viagem através do espaço e do tempo, resume tanto uma típica história dum família portuguesa que emigra (emigração “francesa”),

³ <http://www.youtube.com/watch?v=KzavAGsjHr8> [consultado em 17/06/ 2013]

como um distanciamento da realidade por usar um alter ego (Simon Muchat) e ainda por cima recorre a um filtro criativo do autor que procura falar viajando livremente pela sua vida.

As viagens de Pedrosa ocorrem num mundo real e são um incentivo prático para criar a história, mas também resultam em uma ficção autobiográfica que por sua vez pode ser vista como uma viagem metafísica e pessoal, visando apaziguar tanto a consciência, como a curiosidade do autor. Entre variedades de narrações em primeira pessoa, Pedrosa decide criar um *alter ego* para assegurar uma distância entre o narrador e o narrado, mas desta forma resolve também o problema de recordações apagadas, que não podem ser reconstruídas devido ao fracasso da memória ou da morte das pessoas que podiam esclarecer alguns assuntos enterrados algures muito fundo. Pedrosa, pela escolha do protagonista-narrador fictício, ganha a liberdade narrativa e pode viajar para onde e como quiser o que se manifesta na composição do álbum.

O estilo adotado pelo autor serve para recriar o mundo esquecido via desenho. Pedrosa opta por contar a história em vários tons e matizes, bem como em traços diferentes. A cor é uma ferramenta básica que serve em primeiro lugar para refletir emoções dos protagonistas, e em segundo para marcar diferentes planos cronológicos.

As emoções vão sendo retratadas como se tudo estivesse a um passo da decadência, do colapso, devido à escolha dos tons outonais, mas várias vezes bastante quentes. Pedrosa serve-nos então dum lado a nostalgia, doutro uma certa esperança marcada por cores quentes. Tal como um outono pode parecer incrivelmente irreal por causa das cores garridas e ousadas, tal parece o filtro da memória do autor – é algo em que é difícil acreditar, mas Pedrosa parece dizer que assim é que podia ter acontecido, parece repetir sempre “Vejam! Simon Muchat conta uma versão da minha história.”

Em contraste com esta viagem outonal, Pedrosa distingue também memórias dentro das memórias. Num nível, acima referido, recorre às suas recordações em cores outonais do Simon, noutra volta às lembranças da infância do próprio Simon. Aí o tom e caráter do desenho mudam significativamente: o traço torna-se mais simples, mais cru, enquanto as cores mais frias – azul-turquesa, preto, branco (Pedrosa, 2011: 12, 13, 62, 63, 71, 72, 73, 81).

O projeto colorístico de Pedrosa estabelece uma tensão significativa no que diz respeito à relação ideia-composição. Não se trata aqui de criar significado através do diálogo entre unidades de composição vinheta e sequência de vinhetas, mas antes ao nível conceptual (autobiografia ficcionalizada), relacionado com a opção estética que se torna significativa pelo emprego de cores. Embora este mecanismo seja parecido aos processos pensados por Hatfield, ultrapassa de longe a categoria sequência/superfície (interna na BD), pois estabelece uma ligação entre o mundo diegético e conceptual, por sua natureza exterior à realidade onde decorre a ação.

Dentro da categorização de Hatfield encaixa-se perfeitamente a relação de códigos em Pedrosa – textual e imagético. *Imagem-exterior*, equivalente à narrativa em terceira pessoa, entra num jogo de tensões significativas com *texto-interior*, equivalente à narrativa em primeira pessoa. Ou seja, o desenho é “proferido” por outro narrador (Pedrosa) do que a narração por palavras (Muchat). Esta tensão indica perfeitamente a área onde nasce o significado no jogo hatfeldeano de tensões e acrescenta à BD-Memoir de Pedrosa características fora de alcance de qualquer outra linguagem.

Ao nível conceptual duma autobiografia ficcionalizada, é significativa a distribuição de narrativas divididas por Pedrosa em capítulos que contam histórias segundo Simon Muchat, segundo Jean (o pai do Simon - os dois vão a uma festa de casamento em família) e segundo Abel (o irmão do Jean). O epílogo aparece sob a forma duma carta do Simon dirigida ao pai. A disposição das vozes e pontos de vista feita desta maneira, promete fornecer ao leitor uma visão completa e complementar da história quase esquecida. Contudo o truque de Pedrosa não é tão simplório. As histórias não se sobrepõem uma sobre outra, antes revelam aos poucos diferentes aspetos da história familiar sem revelar tudo até ao fim. São *puzzles* que vão ganhando significado.

A última viagem que nos espera é com Miguel Rocha (desenho) e João Paulo Cotrim (texto) no livro *Salazar: agora, na hora da sua morte*. O livro partilha com o leitor uma abordagem irónica no ambiente da reinterpretação da figura de Salazar e do Estado Novo partindo da queda (literal) de Salazar da cadeira.

A construção da narrativa parece ser cortada, mas é um efeito pretendido pelos autores. Rocha e Cotrim decidiram não escrever

uma biografia linear e completa de Salazar, mas preferiram escolher alguns elementos da vida dele para criar a tensão narratológica pelo fragmentarismo na escolha dos factos. Este fragmentarismo vai sendo refletido pela composição de páginas que foge da estética vinhetista, ou seja, dentro da prancha não existe a disposição das vinhetas numa sequência claramente dividida. A página pode ter vinhetas retangulares clássicas misturadas com vinhetas que não manifestam as linhas na superfície da página. Várias vezes desenhos entrelaçam-se, são compostos de fragmentos dos jornais da época ou cartazes.

Os autores fugiram no nível factual de repetir tudo o que se pode encontrar em manuais de história para mudar o modo de falar sobre Salazar e daí vir com uma nova interpretação ideológica. Rocha e Cotrim revelam que atrás de grandes acontecimentos históricos, podem estar escondidos acontecimentos aparentemente ínfimos e inofensivos como uma simples queda da cadeira, que inicia o processo, o início do fim dum regime ditatorial. A imagem recorrente das cadeiras pauta o ritmo da narrativa e fica para o leitor a interpretar. Podemos ler a tensão criada pela repetição de imagens de cadeiras como um comentário malicioso por parte dos autores ou como sugerido antes, como a admiração de como é que coisas tão insignificantes podem mudar o rumo do mundo (bem, pelo menos dum país bastante pequeno...). É significativo como a imagem de cadeiras aparece - várias vezes os autores optam por páginas chamadas *splash-page* que na BD norte-americana (sobretudo na variante de super-heróis) tradicionalmente servem para destacar um acontecimento dinâmico, um ponto de culminação ou outro destaque no decorrer da narrativa. No livro de Rocha e Cotrim o *splash-page* é passivo, é uma imagem parada. Os autores reinventam este meio narrativo para destacar e parar. Refletem quiçá o sossego do país ou o pavor da situação?

Mas as imagens recorrentes de cadeiras são apenas um dos elementos na construção da narrativa que os autores aproveitam para fazer vir à tona novos significados. Rocha e Cotrim cortam a narrativa em pedaços e forçam o leitor a recriar tensões entre unidades da linguagem desta BD. O entendimento hatfieldiano da mecânica desta linguagem pode não ser suficiente para preencher espaços vazios entre vinhetas. Na terminologia americana chama-se a espaço branco entre vinhetas “gutter”. Segundo Eisner (1990) e McCloud (2004) este espaço

pode ser visível ou invisível na prancha (como em Rocha e Cotrim), mas sempre existe como uma área onde se encaixam significados e dados necessários para reconstruir a mensagem codificada pelo autor. Estes dados são trazidos no ato de leitura pelo próprio leitor e o processo é conhecido sob o nome de “closure”. No livro de Cotrim e Rocha os espaços são invisíveis, mas isto não significa que a distância significativa seja menor, antes pelo contrário – a fragmentação da narrativa sequencial faz com que a leitura e recriação da mensagem sejam ainda mais exigentes.

O livro começa com a cena da queda de Salazar e depois viajamos numa série de analepses, deslocando-nos pela vida de Salazar. Os saltos na cronologia e cortes da narrativa justificam-se por a história ser um registo de pensamentos que passam pela cabeça dum homem gravemente lesionado. Nós podemos ouvir a voz dele e ver como é que está a ser retratado pelo desenhador – em criança está desenhado com a cabeça dum velho, o do momento do acidente. A camada visual pode ser interpretada como as recordações, de como o próprio Salazar se vê. Por outro lado, nos anos em que Salazar reforçava o seu poder, está mostrado como um homem jovem, sem a cara de velho. É tentador ver nesta aparente discrepância, ou inconsequência, a esperança que em jovem dava o novo líder, e que logo foi corrompida. Só depois a cara dele mudou sob o peso de todos os pecados assumidos como o chefe de Estado Novo. A parte da infância, com a cara do velho, pode ser ligada com a transferência imediata da personagem depois do acidente – nós simultaneamente, junto à personagem, experienciamos o passado e o presente, esta “hora da morte” do título esticada para a forma duma viagem sobretudo no tempo, mas também no espaço.

Os autores decidem mostrar Salazar como um líder, mas também como um homem cheio de receios e dúvidas quando assume o cargo de ministro de finanças e um homem verdadeiramente cansado de ser o pai da nação. Este retrato está longe de ser uma biografia simples, mas Rocha e Cotrim também não escondem nada e com uma consequência férrea esticam o *agora* da morte para todo o álbum. Onde normalmente a história cala a boca, os autores abrem-na para falar sobre um momento triste e íntimo. Por um lado a morte parece ser igual ao regresso ao passado, por outro, é uma recordação permanente, mas não cronológica, da vida dum homem e da época inteira na história do país.

Os autores evitam uma biografia linear através duma montagem cortada e da escolha de alguns acontecimentos para criar uma tensão narratológico-factual. Pedem ao leitor muitos conhecimentos históricos na reconstrução da mensagem e descodificação dos significados. As cadeiras como um elemento repetitivo exercem aqui a mesma função que os barcos em *The Unwanted* de Sacco. São imagens paradas que pautam a narrativa. Em Sacco barcos servem de metáfora, em Rocha e Cotrim como um “memento mori” irónico. Objectos aparentemente inofensivos têm para o leitor consciente (isto é, este que conhece o verdadeiro decorrer dos acontecimentos) uma carga emocional bem forte.

As três obras lidas sob a metáfora de viagem, tanto no que diz respeito ao tema e aos meios narrativos vistos separadamente e/ou em conjunto significativo, constituem uma amostra de possibilidades da linguagem narrativa da BD que recorre a unidades que entram em relações e produzem mensagens compostas para reinventar meios narrativos. Pedrosa procura contar a história da sua vida num ato de inventar. Procura a história na sua experiência despertada durante duas viagens e manda o seu *alter ego* também viajar. Joe Sacco como autor/narrador é também uma personagem na reportagem realizada na sua Malta natal. A viagem com Salazar é uma viagem na cabeça dum homem, através dos tempos e lugares. Mas as viagens-tema descritas pelos autores infiltram também com força a rede complexa das relações entre as unidades construtivas da própria BD, não servem apenas como tema, mas sim, como matéria-prima da forma.

Referências

- BRINKBAUMER, Klaus (2009), *Afryka ska Odyseja*, tradução do alemão por Joanna Czudec, Wołowiec, Czarne.
- CHUTE, Hillary, (2011), *Joe Sacco. Comics Journalist*, disponível em <http://www.believermag.com/>, consultado em 17/06/2013.
- COTRIM, João Paulo (arg). e ROCHA, Miguel (des.) (2007), *Salazar: agora, na hora da sua morte*, Lisboa, A.M. Pereira Lisboa Editora.
- EISNER, Will (1990), *Comics and Sequential Art*, New York, Poorhouse Press.
- HATFIELD, Charles (2005), *Alternative Comics. An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi.

- McCLOUD, Scott (2004), *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, HarperCollins.
- PEDROSA, Cyril (2012), *Portugal*, Lisboa, ASA.
- (2011), *Making-off du livre Portugal*, filme disponível em <http://www.youtube.com> com consultado em 17/06/2013.
- SACCO, Joe (2009), *Footnotes in Gaza*, London, Jonathan Cape.
- (2012), *Journalism*, London, Jonathan Cape.
- (2003), *Notes from a Defeatist*, London, Jonathan Cape.
- (2001), *Palestine*, Seattle, Fantagraphics.
- (2001), *Safe Area Gorazde. The War in Eastern Bosnia 1992-1995*, Seattle, Fantagraphics.
- (2003), *The Fixer. A story from Sarajevo*, Quebec, Drawn and Quarterly.
- (2005), *War's End. Profiles from Bosnia 1995-1996*, Quebec, Drawn and Quarterly.
- VERSACI, Rocco (2007), *This Book Contains Graphic Language. Comics as Literature*, New York, Continuum.

O ORIENTE EM PARIS: VIAGEM AO PAÍS DAS ALMEIAS NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE 1889

Ana Margarida Chora

ana.chora@iol.pt

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

No século XIX, a viagem é reinventada nas exposições universais, especialmente na de Paris (1889), que recriou a visão do Oriente e do feminino. O percurso da viagem origina uma visita *in loco* ao desconhecido, anteriormente narrado por viajantes, cuja imagem apenas era mediada pelo discurso alheio. Porém, o feminino torna-se lugar do olhar curioso do “outro”, inscrevendo-se no contexto espacial do exotismo. O movimento que se subtrai à viagem física é encontrado singularmente na dança das almeias, que não só substitui a viagem real como a mitifica. A rua do Cairo torna-se destino de experiências que vão do exótico ao insólito, provocando nos visitantes sensações típicas de viagem real a um país longínquo. A viagem reconfigura o imaginário do Oriente numa nova apreensão literária: a crónica jornalística, que mistura crítica e impressões. Este paradigma da viagem remete para uma linguagem que traduz a imagem do feminino e do corpo.

O TEMA DA VIAGEM ADQUIRE UMA FEIÇÃO VERDADEIRAMENTE PECULIAR E DE INTERESSE RENOVADO NO SÉCULO XIX, altura em que o Romantismo, sequioso de exotismo e de busca das raízes da Europa, se une à repercussão do espírito de conquista napoleónico para o Oriente, a par das conveniências políticas e económicas que franceses e britânicos pretendiam tomar dessa parte do globo. Aquilo que hoje designamos por *Médio Oriente* tornou-se um itinerário privilegiado de viagem, tendo dado origem ao género sobejamente recuperado dos “relatos de viagens” (como os de Flaubert, Delacroix, Pierre Loti¹), adaptado aos novos designios da época.

Contudo, a partir da segunda metade desse século, a viagem experimentada a esse mundo apenas relatado pela voz dos narradores literários, fazendo parte do imaginário popular das *Mil e uma Noites*, é

¹ No caso deste último, apesar de ter escrito outras obras de género romanesco misturado com narrativa de viagens, *Au Maroc*, o seu livro de viagens, só saiu em 1890, depois da Exposição de Paris.

subvertida em termos temporais e espaciais, dispensando a experiência dos viajantes reais. As exposições universais, reflexo da necessidade de dar a conhecer o “outro” à Europa, permitiram a qualquer um, que não viajante físico, o simulacro de viagem a esse Oriente.

Trataremos daquela que foi a mais emblemática das exposições universais: a Exposição de Paris de 1889. Foi nela que o interesse orientalista mais se deixou influenciar pelo exotismo, principalmente o feminino, quer pela beleza das suas protagonistas, quer pelas suas manifestações artísticas traduzidas em música e danças, que tanto se diferenciavam das europeias. As crónicas da Exposição surgem sob uma nova forma de apreensão literária, num misto de crítica e “impressões de viagem”, reconfigurando a imagem do Oriente e da mulher.

À semelhança dos viajantes que descreveram e catalogaram geograficamente o Oriente, os visitantes da Exposição, especialmente os que escrevem sobre ela, procuram captar a sua essência, não de forma imediata, mas representada. Porém, como notou Edward Said na clássica obra *Orientalism*, os próprios viajantes do século XIX já não procuravam tanto um conhecimento científico como uma realidade exótica especialmente atraente (Said, 2003: 170).

No entanto, não podemos entender a exibição do Oriente somente como exótica, ou pelo menos a noção de “exótico” não pode ser compreendida senão à luz da época, em que o exotismo passa mais pela ideia de divertimento circense, reinando a curiosidade sobre o desconhecido e o impressionável, do que propriamente pelo espanto gratuito perante o indecifrável.

O interesse pela cultura do “outro” relaciona-se indissociavelmente com a estética que se desenha nesta época. Segundo Colette Juilliard, “trois questions, qui s’entrelacent et se vivifient dans une esthétique trigémellée; une esthétique de l’ailleurs, une esthétique de la réécriture, une esthétique de la mort” (Juilliard, 1995: 178). Primeiro, porque o “outro” ocupa o lugar do olhar e da diferença; segundo, porque a reescrita consiste num metatexto que se constrói sobre o outro; e terceiro, a estética da morte é a estética do final do século, que se materializa num misto de fascínio e desencanto face à *Belle Époque* e às suas inovações, pelo que a Europa, moribunda de inovações e invenções, renasce através do sonho de um Outro Mundo, à força de o imaginar.

A viagem ao Oriente da Exposição não só se reveste do interesse pelo exotismo herdado do Romantismo como se inscreve no desalento da sua impossibilidade física, típico do Decadentismo, transformando-se em “viagem da representação teatralizada”, cujo expoente máximo se concretiza no facto de não se sair do mesmo espaço.

As almeias (bailarinas argelinas, egípcias, tunisinas, marroquinas, distribuídas na Exposição por concertos, pavilhões e pela famosa rua do Cairo²) simbolizam o exótico feminino, mas figuram sobretudo a imagem construída acerca do Oriente, protagonizando o imaginário que se duplica entre o espaço imanente e o da representação, permitindo ao observador conhecer-se a si mesmo a partir da observação alheia. Gilbert Durand referiu que a “representação imaginada” não é mais do que o símbolo, ou seja, uma representação polarizada por um sentido não representável. Trata-se da lógica do antagonismo que remete para a duplicidade do indivíduo: “Parce que l’Homme total n’est pas une abstraction séparable du champ de sa représentation: le monde (...) est ‘sa représentation’, est *aussi* sa représentation. Mais il ne s’agit plus d’un monde objectif (...), mais d’un monde visionnaire, d’une vision du monde.” (Durand, 1986: 544).

O narrador da “viagem” pela Exposição não é somente um jornalista que divulga culturalmente o quotidiano da mesma³. É um apreciador e crítico, simultaneamente “fotógrafo” realista e “filtro” decadentista que constata a fugacidade das imagens e que, através da sua deambulação, estabelece uma relação de cumplicidade com o leitor, convidando-o a um passeio que é uma viagem física e mental ao Oriente sem sair de Paris. Nasce, pois, a crónica literária da “viagem” pela Exposição, em que o viajante participa, como que numa ficção da qual conhece os limites relativamente à realidade, apesar de a fantasia proporcionar espanto, admiração e surpresa, típicas de uma viagem ao desconhecido. A escrita debate-se entre o apreensível, a incapacidade de traduzir as sensações despertadas, a totalidade da captação sensorial da realidade

² As bailarinas estavam distribuídas em duas zonas principais da Exposição: o Champ de Mars e a Esplanade des Invalides.

³ Note-se o papel do jornalista e do jornal na divulgação da cultura (recorde-se que havia um “Pavilhão da Imprensa” na Exposição).

e a síntese estética que distingue a dança oriental, com a sua típica “emoção estética” ou *tarab*.

Alguns textos centram-se na descrição do Oriente propriamente dito, num ambiente totalmente distinto do original, através da deambulação e dos comentários do cronista. É o caso de G. Lenôtre^[4], que refere, ao longo da sua caminhada, as diferenças que encontravam os orientais em Paris: “D’ailleurs tout Orient s’enrhume au Champ de Mars aussi bien qu’à l’Esplanade des Invalides; les danseuses de la rue du Caire ont des tricots, les marchands de nougats et de dattes s’entourent de cache-nez (...)” (Lenôtre, 1889b: 280). Tudo fazia lembrar o Oriente menos o clima, que denotava imediatamente a presença de um local distinto.

Émile Goudeau^[5], por seu turno, alia a deambulação pelo Oriente às necessidades da sua própria disposição e vontade: “Dans l’état fataliste où se trouvait plongé mon être, je ne pouvais manquer d’obéir à la moindre suggestion; comme une poussière subit la brise, j’allais donc jusqu’à la Tunisie.” (Goudeau, 1889b: 211)

O Oriente deixa de se circunscrever a um tempo e a um espaço, passando a situar-se numa imagem orientalista de um tempo colonial, que se localiza num ideal exótico. Émile Goudeau afirmou mesmo que se a sombra de Napoleão visitasse a Exposição, o herói acreditaria que teria conquistado a Índia aos ingleses (*Ibidem*).

As coordenadas geográficas e históricas do Oriente misturam-se com a observação do presente, criando uma representação intermédia, que se situa entre a realidade referencial e a impressão apenas relativa ao sujeito que a experiencia. Como notou Edward Said:

For there is no doubt that imaginative geography and history help the mind to intensify its own sense of itself by dramatizing the distance and difference between what is close to it and what is far away. This is no less true of the feelings we often have that we would have been more “at home” in the sixteenth century or in Tahiti. (Said, 2003:55)

⁴ G. Lenôtre, nome literário de Louis Léon Théodore Gosselin (1855-1935), ou simplesmente Théodore Gosselin, foi um historiador, jornalista e autor dramático francês.

⁵ Émile Goudeau (1849-1906) foi um jornalista, escritor e poeta francês.

O narrador, ao continuar a sua deambulação, atribui-lhe o seu ponto de vista, misturando-o com o imaginário oriental:

Là, dans ce cadre exotique, où vous ne devez rien à personne (...), vous endormez, tout éveillé, vos peines, et aussi vos plaisirs, parfois plus lourds qu'un remords. Vous êtes dans l'oasis de la paix, comme un seigneur des *Mille et une Nuits* ayant échappé aux corsaires; vous êtes Simbad le Marin, entre deux naufrages. (Goudeau, 1889b: 211-216)

Assim, por oposição ao Oriente, é o ponto de vista do narrador que se transfigura e transpõe para o Ocidente. Noutra crónica, sobre a rua do Cairo, o mesmo Émile Goudeau convida o leitor a participar na viagem (“Allez goûter cette ombre orientale”), fazendo uma pausa para as suas apreciações críticas (“Tel, l'écrivain qui change de sujets afin de se reposer”), de forma lenta e compassiva. Assim eram os condutores de asnos na rua do Cairo, que apregoavam numa língua estranha: “Placés les uns vis-à-vis des autres, (...), poussant des hurlements bizarres: Balana! balana⁶! ou quelque chose d'analogue (...)”, enquanto outros diziam “batchich⁷! batchich!” (Goudeau, 1889a: 113)

De tarde, o viajante podia apreciar o charme orientalista desses monótonos refrães, que não entendia, mas mesmo assim apreciava. Mas à noite o transeunte da rua do Cairo poderia tornar-se poeta, ao ser sonhador: “Songez aux *Mille et une Nuits* dont furent bercés vos jeunes ans. Rappelez-vous Haroun-Al-Rachid, commandeur des Croyants, et Nouredin-Ali, et aussi la lampe d'Aladin” (*Idem*, 115)

O imaginário das *Mil e uma Noites* e dos haréns apenas se completa com a mulher, misteriosamente idealizada, mas cuja representação agora se oferece prosaicamente real. Neste sentido, há que recriar esse imaginário, reescrevendo-o. Para Colette Juilliard, essa interpretação relaciona-se com a reinvenção do imaginário, em que este se reescreve narrativamente: “C'est donc dans le regard posé sur le harem que va s'investir l'écriture orientaliste, et que le texte va dérouler son schéma palimpseste, c'est-à-dire réécrire, reformuler son propre imaginaire en

⁶ “Aliás, “baladna”, que significa “a nossa terra”, refrão comum na música egípcia.

⁷ Aliás, “bakchich”, que significa “gorjeta”.

coulant la femme dans des modes d'écriture où 'je' est déjà un autre." (Juilliard, 1985: 179).

Há, pois, um desdobramento do narrador que se recria perante o que vê, sobretudo a mulher, o "outro" por excelência em função do qual o "eu" se define. Um artigo assinado pelo ilustrador Mars⁸ descreve a Exposição como um lugar de desmitificação do exótico feminino:

Autrefois (...) quelques explorateurs hardis jouissaient seuls du privilège de découvrir, au fin fond des contrées lointaines, ces femmes exotiques (...). L'Exposition de 1889 a changé tout cela. Il n'est plus nécessaire, désormais, de s'exiler cruellement (...): 'ces dames', aujourd'hui viennent à vous, chez vous, et tant pis pour le voyageur, car il ne lui restera vraiment plus rien à découvrir! (Mars, 1889: 251-260)

A dança das almeias é a representação teatral que une os conceitos de viagem e imaginação, com uma narrativa de personagens e execução cênica. A dança é a coroação da intermitência e deambulação da viagem, ou a sua manifestação mais desejada, apreendida sob a égide do intraduzível, podendo ser descrita na sua perenidade, vislumbrada ou ficcionada, mas que, no entanto, procura revestir-se de todos os pormenores para fixar a sua existência fugaz. O corpo é o espaço e o olhar o registo da viagem, que procura fixar o movimento, a transição. O corpo da almeia, provido de uma cadência própria, através da intermitência dos movimentos, encontra-se com a deambulação do narrador, que fixa a imagem, revive o momento e partilha a experiência, desmitificando a imagem da mulher, ao mesmo tempo que a reenvia para uma outra forma de mitificação: a da bailarina oriental, em torno da qual se constrói todo um imaginário próprio.

Segundo Anne Décoret-Ahiha, as danças exóticas eram uma forma de dar a volta ao mundo de um modo massivo e popular, já que eram acessíveis a toda a gente, criando um elo de ligação entre a Europa e os lugares "exóticos" (Décoret-Ahiha, 2004: 19). A autora considera que estas danças tinham como fim a exibição civilizacional da Europa, com base na sua cultura, moral e economia, por oposição às demais

⁸ Maurice Charles Mathieu Bonvoisin (ou somente Maurice Bonvoisin), conhecido como Mars (1849-1912), foi um desenhador e ilustrador belga.

culturas, sendo que o termo “universal” comportava em si uma carga mais “europeizante” do que ecuménica.

As almeias são personagens no meio de uma figuração confusa e impressionista, em que o tempo e o espaço da sua influência cinética se misturam de forma indefinida nos factos que o cronista pretende narrar, evocando a experiência como uma história em que ele mesmo participou. No entanto, apesar de imprecisa por situar-se entre a sensação e o discurso, a evocação da encenação de dança é indelével. Juntam-se sensações de confusão, de lugar sem espaço (longínquo, onírico, irreal), de ficção e de realidade parcelar e facetada, em que o “eu” é já um “outro” (Juilliard, 1995: 177-187). O lugar inóspito do Oriente imaginado torna-se faustoso, o tempo idílico torna-se presente, e a mulher idealizada torna-se acessível.

A dança oscila entre terras do Norte de África (Marrocos, a Tunísia, a Argélia) e egípcias, sendo daqui que se apresentam as mais hábeis almeias.

Émile Goudeau relata a sua experiência tunisina na Exposição, enfatizando a aparência demasiado real e quotidiana que adquirem as bailarinas nos concertos:

Danse du ventre... Ah! encore! encore! trop de ventres, décidément, ó peuples quorum Deus venter est; trop de haussements d'épaules dans le nombril! Hélas! (...) Danse du Ventre par les célèbres almées Saphia et Mbarca, favorites du sérail du... MAHDI⁹... (...) ... Danses tunisiennes par les almées Barroucha et Maïra (...). (Goudeau, 1889b: 211-212)

Por seu turno, Frantz Jourdain¹⁰ descreve a dança das bailarinas da Argélia no seu contexto de recriação do espaço original, com as suas decorações e instrumentos, procurando encontrar a especificidade da dança, que se afigurava monótona e repetitiva:

⁹ Mahdi: redentor do Islão, que permanecerá na Terra antes do dia do Juízo Final, que livra o mundo do mal, juntamente com Jesus.

¹⁰ Frantz Jourdain (1847-1935) foi um urbanista, artista, crítico de arte, escritor e jornalista francês de origem belga.

La troupe revêtu des costumes éclatants (...). Les femmes – beaucoup plus que les hommes – ont une immobilité indifférente et abêtie (...). Il y a là des Mauresques, des Kabyles, des Ouled-Maëls, des Soudanaises. Chaque race danse, avec des instruments spéciaux, sur une mélodie monotone, qui est plutôt un bruit rythmé qu'une mélodie nettement dessinée.

L'orchestre des Mauresques se compose de la Rebale^[11] - sorte de petit violoncelle très court, - de la Kamandja - violon, - de la Kouïtna - guitare arabe, - du Tam - espèce de tambour de basque, et du Darbouka - cylindre en terre cuite percé des deux bouts et dont une extrémité est bouchée par une peau d'âne.

Les Kabyles et les Ouled-Maëls dansent au son de la Gaïta - instrument qui ressemble au gaboulet provençal, - et du tambourin - véritable tamis sur lequel on frappe avec la main.

Quant aux noires Soudanaises (...) qui se trémoussent sur place, en tournant sur elles-mêmes avec plus d'entrain que de grâce. Les autres ballerines exécutent leurs pas avec beaucoup plus de calme. (Jourdain, 1889: 459-61)

Mas é do Cairo, representado num café da rua homónima, que vêm as almeias mais mediáticas. Rodolphe Darzens^[12] constrói uma minuciosa crónica literária em que descreve a dança, dando um reflexo das sensações inerentes à manifestação performativa, tanto da parte dos músicos e bailarinas com o público, como do narrador, cujo olhar funciona como mediador entre a experiência real e aqueles que não vivenciaram a viagem ao país das almeias:

A l'extrémité de la rue du Caire, zigzagante, éblouissante de clarté ici, voilée d'ombre là-bas (...), une devanture orientale arrête les yeux. (...)

Cependant, une femme s'est levée: une jeune fille plutôt; elle a répondu à l'appel de son nom '*Zenouba*' et, tandis que prélude la musique, ou se mêlent aux accords du *kanoûn* et de l'*ouâd* les battements précipités et rythmiques de la *darabouka*, et des *nairazans*, parmi la résonance grelottante du tambourin, elle s'avance, vêtue de soie rose (...).

La femme s'est levée, onduleuse. Les coudes toujours au corps, mais les mains en avant, ayant aux doigts des castagnettes de bronze, les *sagats*

¹¹ O jornalista refere-se a "rebabe" (rebaba, instrumento musical árabe de cordas).

¹² Rodolphe Darzens (1865 1938) foi um poeta simbolista, escritor e jornalista francês.

sonores, elle s'avance du pas sauté de la première danseuse. (Darzens, 1889: 116-117)

O cronista da Exposição muitas vezes também teoriza acerca da especificidade da dança, ora enquadrando-a num novo contexto performativo, ora comparando-a com as danças ocidentais. Para Arthur Pougin, a novidade deixara de sê-lo, a partir do momento em que as artes teatrais incorporaram a dança oriental:

(...) la tente marocaine de la rue du Caire, où les amateurs allaient contempler la danse du ventre et les exploits du derviche tourneur; enfin, les séances du Concert tunisien, où, entourée de ses compagnes trônait la belle Fatma, de son vrai nom Rachel Bent-Eny (...) rien ne nous sera plus étranger de tout ce qui concernait le théâtre à l'Exposition universelle. (Pougin, 1890: 89)

Para Frantz Jourdain, a diferença relativamente às danças ocidentais podia ser significativa, mas era nessa mesma diferença que residia o seu interesse:

Les danses orientales n'ont aucune ressemblance (...) avec nos ballets. Dans ces pays torrides, où l'agitation doit être un supplice, on ne cherche à charmer les yeux que par des mouvements lents, des poses cadencées, des attitudes suggestives, une mimique pleine de sous-entendus et d'une troublante saveur. C'est (...) un spectacle bien curieux (...) qui, dans ce milieu coloré, procure des sensations nouvelles d'une impression particulière et peu banale. (Jourdain, 1889: 459-61)

Mas tanto no primeiro caso como no segundo impõe-se uma reavaliação do próprio conceito estético, quer em contexto performativo, quer da dança na sua especificidade. É o olhar sobre o “outro” que leva a redefinir os nossos próprios horizontes artísticos. Tanto assim que o entretenimento da *Belle Époque*, que culmina no desenvolvimento do Music-Hall, irá incorporar formas de dança influenciadas pelas danças apresentadas na Exposição, e muitas serão as imitadoras das almeias que irão proliferar pelos cafés parisienses depois do encerramento da mesma.

Contudo, nem sempre os relatos da viagem ao Oriente da Exposição se revestem de um ponto de vista poético. G. Lenôtre, num outro artigo publicado inclusivamente mais do que uma vez na imprensa, opta por um discurso opinativo, com um certo tom depreciativo, contribuindo assim para a colocação da bailarina oriental num plano menos idealizado, descrevendo em que consistia a encenação:

L'Orient est à la mode, et l'engouement qu'éprouvent les visiteurs de l'Exposition pour les théâtres algériens et arabes où se voit la danse du ventre tient presque du délire. (...) voici d'ailleurs en quoi il consiste: Vous êtes sous une vaste tente d'étoffe orientale, éclairée par quelques lampes de style – secondées d'ailleurs par des globes de lumière électrique. – Au fond, sur une estrade garnie de large coussins, se tiennent les *almées*, et derrière elles, les jambes croisés à la turque, sont étendus les musiciens de l'orchestre. L'une de ces filles se lève et s'avance; les bravos éclatent; couverte d'étoffes de laine et de soie de couleurs vives, elle s'incline, allonge les bras comme pour se détirer mollement, puis les rapproche de sa tête en faisant sonner les *crotales* qu'elle a dans les mains. Alors commence une série de mouvements des plus bizarres, et – disons-le – des moins agréables. Le ventre est agité de trémoussements, de secousses répétées, tout le tronc s'agite et frissonne, la tête seule reste impassible...^[13] (Lenôtre, 1889a: 67)

Lenôtre remete ainda para uma descrição desta dança muito semelhante na obra de George Rodier, livro de viagens do jovem artista ao Oriente^[14], o que atesta a existência de um intertexto comum à viagem dos viajantes e à viagem dos visitantes da Exposição.

É este tipo de crítica que transpõe para o imanescente o paraíso do harém, remetendo-o para os seus apelos mais básicos. Muitos são também os textos romanescos que têm a Exposição como cenário, que não é mais do que um revestimento de uma triste aparência.

Enquanto as crônicas jornalísticas incutem no seu discurso um tom positivo, a maior parte dos textos ensaísticos e romanescos que referem a Exposição depreciam o Oriente e as almeias. Nestes a viagem

¹³ O mesmo artigo foi repetido mais tarde em *Le Petit Moniteur Illustré* 37, 1889, p. 578.

¹⁴ Trata-se de *L'Orient – Journal d'un peintre*, publicado em 1889, contendo ilustrações do autor.

pela Exposição está praticamente ausente, restando dela apenas uma imagem passageira. Há uma diferença, em grande parte, entre os textos literários e ensaísticos, com um pendor mais crítico sobre a dança, e os cronísticos dos jornalistas de imprensa da Exposição, que apresentam a dança de uma forma mais naturalista e, por vezes, mais poética, pois os seus relatos assemelham-se mais aos das narrativas dos viajantes do século XIX. O cronista da Exposição tem a missão de ir à descoberta e relatar, transmitir, tal como os viajantes. Por seu turno, os romancistas não fazem o relato da “viagem” à Exposição. Antes porém, enquadram-na na linha literária da sua narrativa, pondo-a ao serviço do seu eixo ficcional.

Uma das críticas dirigiu-se fundamentalmente para a questão estética da Exposição. Nela estava tudo representado, até a dança das almeias, contudo, a Exposição carecia do bom gosto inerente à linguagem poética, que não estivera representada: “La Terpsychore javanaise dansait la danse des mains, et la Terpsychore africaine la danse du ventre. (...) Tout ce que la barbarie et la civilisation ont inventé la démocratie française l'exhibait (...)” (Blémont, 1890: 90-91). Émile Blémont refere que todas as artes estiveram presentes salvo a Poesia, que se havia exilado para dar lugar às demais exibições e ao sensacionalismo. A estética fundamental de todas as artes esteve ausente.

Outra das críticas surge no que respeita à moral. Jules Lemaître considera as danças obscenas, tendo estas contribuído para a diminuição do pudor público. O autor afirma que “toute Exposition est suivie d'une diminution de la pudeur publique. (...) Les Expositions sont la mort de l'art dramatique. Comme la débauche et la cruauté se tiennent, 1889 avait failli nous léguer, avec les danses obscènes (...)” (Lemaître, 1899: 65).

O mesmo tema é referido por autores como Marie Terrisse, para quem a indecência da dança do ventre tocava a barbaridade: “Danses, inutile de la dire, qui portaient toutes le cachet de l'originalité sans doute, et de l'indécence par-dessus toute vraie peinture de barbarie.” (Terrisse, 1896: 22); Maurice Barrès, que acusa as danças da Exposição de máscara para a prostituição: “les parlementaires viennent d'inaugurer la danse du ventre et les prostitutions diverses dites Expositions universelles” (Barrès, 1911: 346); ou Paul Cassagnac, que culpa os políticos da indecência da Exposição: “M. Fallières, (...) Il lui plaisait, à cet homme de

profiter de l'Exposition universelle, pour ajouter à la danse du ventre, aux bayadères javanaises et aux fontaines multicolores, l'exposé sincère des progrès accomplis sous la République par l'enseignement de la morale, dans nos écoles laïcisées." (Cassagnac, 1905: 65).

A moral impunha-se, mesmo que a visita à Exposição fosse em nome da curiosidade positivista. Criam-se personagens que concebem a viagem pela Exposição, construindo imagens pré-concebidas. São personagens que, de facto, se abstêm da viagem. Alphonse Allais, numa obra ensaística que se mistura com memórias, refere um arqueólogo cujo sobrinho tenta convencer a ir à Exposição, nem que a ciência obrigasse a ver a dança das almeias: "– La danse du ventre? Tu veux me faire voir la danse du ventre? Tu n'y penses pas, mon pauvre ami! je ne suis pas venu à Paris pour ça! – Mais, mon oncle, c'est de l'ethnographie, après tout. (...) La science a de ces exigences, mon oncle!" (Allais, 1891: 195-196)

Outro exemplo é Paul Verola, em cuja obra se narra a viagem pela Exposição para se construir uma imagem sobre ela: "– Est-ce vraiment aussi beau qu'on le dit, l'Exposition ? Il me semble impossible que je n'y aie pas encore mis les pieds. Marc (...) énuméra longuement (...) les distractions de la rue du Caire, les danses du ventre du Théâtre international, amusèrent infiniment Mme Biret". (Vérola, 1891: 244-245)

A Exposição é, também, reflexo de uma cultura pessimista, cujo vazio encontrara a sua feição mais acabada na descontextualização das almeias relativamente ao universo sonhado dos haréns. Guy de Maupassant, entre a sua vasta obra literária, tem uma que se insere na literatura de viagens e que começa por relatar a partida de Paris, cidade da Exposição de 1889, da qual o narrador já se tinha cansado: "(...) après avoir constaté que la danse du ventre n'est amusante que dans les pays où on agite dès ventres nus, et que les autres danses arabes n'ont de charme et de couleur que dans les ksours^[15] blancs d'Algérie, je me suis dit qu'en définitive aller là de temps en temps serait une chose fatigante mais distrayante (...)." (Maupassant, 1903: 4-5)

O mesmo vazio é referido por Fortuné du Boisgobey, deixado atrás da repetição dos movimentos das bailarinas: "Ils n'avaient pas eu le temps de voir les Javanaises de l'Esplanade; ils virent successivement

¹⁵ Ksour: castelo árabe do Magrebe.

les Égyptiennes, les Marocaines et les Espagnoles du Champ de Mars. Jacques les savait par cœur, et Paul, qui ne les connaissait pas, ne les apprécia guère. La danse du ventre le laissa froid, et les déhanchements de la Macarona ne le déridèrent point.” (Boisgobey, 1890: 6-7)

É na Exposição das mil fantasias que bailarinas, mulheres do Oriente, intérpretes de uma música distante, surgem sob a forma de mistério desvelado e imanente, revelação do interdito dos haréns, sobre os quais se construíram ficções que muitas viagens procuravam testemunhar. O Oriente exerce um fascínio decadentista que é procurado pelos viajantes, que sonham com os seus “odeurs des poudres et des sachets orientaux”, como notou Goudeau (*Idem*, 1889b: 216).

Os viajantes puderam experienciar o sonho das *Mil e uma Noites* ao vivo, sem sair do seu espaço: “Le public avait l’illusion d’accomplir un grand voyage autour du monde, un sentiment dont témoigne Paul Morand lorsqu’il évoque l’Exposition de 1900: ‘Je fais mille voyages sans me déplacer’” (Décoret-Ahiha, 2004:21).

As crônicas da Exposição não substituíram os livros de viagens, nem a Exposição substituiu as viagens pelo Oriente. Contudo, tornaram, através do olhar mediador e cosmopolita do cronista, a cultura oriental menos elitista e mais popular. O Ocidente, o feminino e a cultura europeia depararam com decorações, trajes e danças que espelhavam mais a liberdade do Oriente do que a sociedade colonizadora idealizava nas suas imagens presas em véus. O confronto entre o imaginário, a dança e os gostos estéticos dá origem a debates literários até então apenas reservados a outras artes, ainda que performativas.

Se as danças das almeias eram polémicas, exóticas ou lascivas, o que importa é que os relatos das suas apresentações na Exposição de 1889 constituíram um marco determinante na construção da imagem da mulher oriental no Ocidente.

Referências

- ALLAIS, Alphonse (1891), *A se tordre: histoires chatnoiresques*, Paris, Paul Ollendorff.
BARRÈS, Maurice (1911), *Vingt-cinq années de vie littéraire*, Paris, Librairie Bloud et Cie.
BLÉMONT, Émile (1890), *Esthétique de la tradition*, Paris, J. Maisonneuve.

- BOISGOBEY, Fortuné du (1890), *Le chêne-capitaine*, Paris, Plon.
- CASSAGNAC, Paul (1905), *Pour Dieu, pour la France! - questions morales et religieuses*, 6 vols., Paris, s. ed.
- DARZENS, Rodolphe (1889), "La danse du ventre", *Revue Illustrée* vol. VIII, pp. 116-17.
- DÉCORET-AHIHA, Anne (2004), *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Paris, Centre National de la Danse.
- DURAND, Gilbert (1986), "Les mythes du Décadentisme", *Cahiers Figures - Image, symbole et mythe: décadence et Apocalypse, sept études sur les figures du temps en littérature, philosophie, sociologie, politique* 1, pp. 11-22.
- GOUDEAU, Émile (1889a), "La rue du Caire", *Revue Illustrée* VIII, pp. 113-15.
- (1889b), "Une journée d'exposition", *Revue Illustrée* VIII, pp. 211-16.
- JUILLIARD, Colette (1985-1986), "Imaginaire et Orientalisme chez les écrivains français du XIXème siècle", *Confluences*, pp. 177-87.
- LEMAÎTRE, Jules (1899), *Les contemporains: études et portraits littéraires*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie.
- LENÔTRE, Gaston (1889a), "Courrier de L'Exposition - la danse du ventre", *Le Monde Illustré* 1688, p. 67.
- (1889b), "Courrier de L'Exposition - L'Algérie et la Tunisie", *Le Monde Illustré* 1701, pp. 275-80.
- JOURDAIN, Frantz (1889), "L'exposition algérienne à l'esplanade des Invalides", *L'Illustration - journal universel* 2414, pp. 459-61.
- MARS (1889), "Les Femmes de l'Exposition", *Revue Illustrée* VIII, pp. 251-60.
- MAUPASSANT, Guy de (1903), *La vie errante*, Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques.
- POUGIN, Arthur (1890), *Le théâtre à l'Exposition Universelle de 1889: notes et descriptions, histoire et souvenirs*, Paris, Librairie Fischbacher.
- SAID, Edward W. (2003), *Orientalism*, London, Penguin [1978].
- TERRISSE, Marie C. (1896), *Notes et impressions à travers le féminisme*, Paris, Librairie Fischbacher.
- VÉROLA, Paul (1891), *L'infamant*, Paris, Comptoir d'Édition Lettres, Sciences et Arts.

ART, VOYAGE ET IMAGINAIRE AU XX^E SIÈCLE

Caroline Ziolk

artefactori@hotmail.com

ECOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS (MONTPELLIER)

Comment, dès le début du XX^e siècle, les artistes peintres européens voyageant en Afrique et en Océanie vont-ils interpréter les choses vues *in situ* ? Comment, l'importation de codes plasticiens exogènes – comme le primitiviste dans l'art moderne –, et l'exportation d'un regard endogène – comme l'imagerie médiatique diffusée par affiche ou carte postale – vont-elles créer – entre art et communication –, et selon un principe d'artialisation, un nouvel imaginaire partagé, toujours plus conceptuel ? En quoi, à l'heure d'un attrait exponentiel pour la vitesse et pour l'enregistrement réaliste du réel, certaines démarches artistiques annoncent-elles déjà, paradoxalement, un souci de décélération ? La problématique art, voyage, et imaginaire est abordée ici avec l'étude comparatiste d'œuvres types pour distinguer différentes approches programmatiques et catégories de réalisations, mais aussi découvrir le profil d'un artiste hypernomade contemporain, créateur d'un imaginaire syncrétique partagé situant l'ailleurs entre art, fiction, réalité, au delà d'une aire géographique et précise.

271

ART, VOYAGE ET
IMAGINAIRE AU XX^E SIÈCLE

Caroline Ziolk

CIRCUIT CONTINU PRÉCIS ET PLANIFIÉ, ou cheminement aléatoire alternant avec des périodes de résidences temporaires, le projet de voyage adopte différentes modalités qui déterminent autant d'approches et de types de représentations. La retranscription des choses vues lors de lointains voyages, a donc, depuis toujours, stimulé un imaginaire visuel partagé, modifiant le regard sédentaire en l'incitant à découvrir l'autre et l'ailleurs.

Les artistes ainsi jouent donc rôle prépondérant dans l'interrelation voyage, image et imaginaire, même si, avec l'évolution des technologies, voyager outre-mer relève progressivement de l'expérience touristique et non plus de la grande aventure. Dès 1850, le rythme des déplacements et des échanges intercontinentaux s'accélère; et l'enregistrement du réel – avec le photographique, connaît une véritable révolution, induisant, dans un contexte d'hybridation de codes et langages visuels, de nouvelles possibilités et demandes (exposition, collection, publicité,

édition. L'artiste devient plasticien multimédia (peinture, dessin, photographie), entre expression plasticienne et communication médiatique, il compose plus ou moins librement avec de nouvelles possibilités et attentes. Dans cette dynamique, les choses vues ailleurs – par Paul Gauguin, Henri Matisse, Alexandre Iacovleff... – ont un impact considérable, sur l'histoire de l'art et l'imaginaire de leur époque.

En 1900 l'Afrique noire et l'Océanie offrent de nouvelles potentialités aux artistes qui – avec l'orientalisme – semblent avoir épuisé un imaginaire décliné entre thématiques bibliques et scènes de harems. Récemment, une exposition, présentée à New York, en 2013, au Métropolitain Museum of Art, abordait la problématique des emprunts, contaminations et autres formes d'hybridations entre les codes plastiques africains, océaniens ou mésoaméricains et l'art occidental, sous l'intitulé *African art, New York and the avant-garde*.

Braque, Picasso, Delaunay intègrent à l'art occidental certains codes esthétiques exogènes ; l'art et l'artisanat occidental répondent alors, avec le style art déco, à cette recherche d'hybridation créative de codes plasticiens orientaux ou africains. Mais ce processus d'hybridation n'est pas univoque. L'exportation d'un regard endogène, de plus en plus étroitement lié au photographique et, *de facto*, porteur de connotations modernistes, développe à travers la presse et l'édition un certain formatage planétaire des représentations en Europe comme ailleurs, où les paysages, portraits, et activités, seront représentés selon des cadrages et intitulés similaires.

Après l'artialisation des paysages – définie par Alain Roger dans *Court traité du paysage* (Roger, 1997) – et des scènes de vie orientales dont Dominique Baqué explore différents aspects dans *Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance* (Baqué, 2006: 13-57), la photographie et le cinéma marquent la fin d'une vision pittoresque de l'ailleurs au profit d'un réalisme ethnographique, développé sous la légitimité d'un couvert scientifique (Baqué, *idem*).

La représentation imagée de l'Afrique est avant tout médiatique, réaliste et régie par les codes visuels européens qui définissent – à travers les affiches de voyage et les cartes postales – l'identité visuelle de territoires et de populations récemment intégrées au plan administratif, économique et linguistique à un des pays du continent européen. Une récente étude comparatiste des représentations imagées, des territoires

d'Outre-mer des années 1930, a mis en évidence ce phénomène complexe d'artialisation à finalité médiatique à propos des *Paysages et Photographies du Maghreb et de la Caraïbe*: (Ziolko, 2013).

La durée des voyages, leur rythme, le temps consacré à l'observation *in situ*, et enfin la création des visuels, est l'un des axes du questionnement de l'interrelation voyage, art, imaginaire. L'autre concerne le réalisme des visuels créés sur place ou au retour. Le dernier aborde l'implication de l'artiste dans le contexte observé.

La problématique art et voyage est ainsi abordée à travers des productions révélant le profil multidimensionnel de l'artiste voyageur moderne, et qui laissent entrevoir, entre art, sciences et technologies, l'émergence d'un imaginaire planétaire situant l'ailleurs au delà d'une aire géographique précise. C'est-à-dire dans un inconscient toujours plus largement partagé, pour donner à l'idée de voyage une dimension immatérielle et planétaire.

Une lecture intermédiaire confrontant les peintures, collages, affiches, réalisés par Alexandre Iacovleff (1887-1938), Jacques Majorelle (1886 -1962), Henri Matisse (1869 -1954), et Jean Le Gac (1936), en Afrique et en Océanie, révèle des approches et regards distincts. Sans qu'il soit question d'évaluer la plasticité d'œuvres par ailleurs reconnues, la comparaison de leurs contenus narratifs fournit des repères précis pour l'interpréter de cette problématique avec cette première question : Entre projet médiatique d'entreprise et aventure individuelle, réelle ou fictionnelle, en quoi, l'imaginaire proposé par Alexandre Iacovleff diffère-t-il de celui de Matisse, de Jacques Majorelle, ou de Jean Le Gac?

Aller voir, interpréter, faire voir

De 1924 à 1934, le peintre russe Alexandre Iakovleff participe aux Croisières Citroën et médiatise cette grande aventure – qui doit avant tout tester les performances des véhicules mais aussi médiatiser la présence française outre-mer – par des séries de croquis et de peintures. “ L'expédition rapportera 27000 mètres de films, 10 000 photographies, plus de 300 dessins, plus de 100 toiles et 15 albums de croquis de Iacovleff.” (Wolgensinger, 2002 : 259). De retour, il réactive ces documents en affiches, timbres postes et autres visuels purement

médiatiques. L'objectif de cette expédition est donc double; d'une part il modifie la perception des voyages dans des véhicules tout-terrain, d'autre part, il développe un regard plus réaliste sur l'ailleurs africain, asiatique ou autre.

La Croisière Centre Afrique s'accompagne d'une mission scientifique qui expose à son retour "300 mammifères, des centaines d'oiseaux, une centaine de serpents dont certains inconnus, [...] objets usuels, fétiches, sculptures, poteries, bijoux, vêtements, tissus, instruments de musique, outils, armes, boucliers, des notes des relevés, des rapports d'observation géographiques, géologiques, cartographiques, sociologiques, ethnologiques, économiques, médicales, zoologiques [...]" (*Idem*, 259-260).

Ce qui contribue – selon l'expression proposée par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, dans l'ouvrage intitulé *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art* (Heinich & Shapiro, 2012) – à l'artification de l'image de ces continents. "L'expédition africaine en autochenille voyageait sur l'air du temps, prenait une dimension historico-culturelle et voyait son impact s'amplifier encore" (Wolgensinger, 2002 : 265).

Lors des expositions organisées, par exemple, au retour de la Croisière noire "on pouvait acquérir des épreuves [photographiques] en différents formats." (*Idem*, 262). Jacques Wolgensinger précise même : "Plus loin, des dioramas grandeur nature intéressèrent beaucoup les visiteurs : scènes de la vie africaine dans un village mangbetou, chez les femmes à plateaux, dans la forêt équatoriale avec les Pygmées." (*Ibidem*).

De son côté, entre plagiat, hybridation et création personnelle, Jean Le Gac (1936) questionne -- l'imagerie des décennies antérieures et développe une fiction autobiographique originale sur l'héritage technique, idéologique et culturel du peintre. Dans *Atelier de Jean Le Gac*, Évelyne Arthaud dresse la biographie complexe de ce peintre sédentaire qui réactive continuellement ce propos autobiographique, enracinée dans un ailleurs exotique, colonial et totalement syncrétique (Arthaud, 2010).

En fait, depuis 1970, Le Gac élabore un propos plasticien multimédia imaginé, à partir d'illustrations des années 1930, reconstituant dans un décor colonial hétéroclite une autobiographie à connotations plurielles. Ce travail d'atelier consiste à agrandir des coupés-collés d'illustrations

de grande diffusion, des clichés, et des créations personnelles, et de textes manuscrits ou dactylographiés, pour composer de grandes toiles placées en arrière-plan d'installations incluant le matériel de ses pseudo reportages. Jean Le Gac (1936), pour sa part, questionne – entre plagiat, hybridation et création personnelle – l'imagerie des décennies précédentes pour développer une fiction narrative originale sur l'héritage technique, idéologique et culturel du peintre.

Dans *Atelier de Jean Le Gac*, Évelyne Arthaud dresse la biographie complexe de ce peintre sédentaire qui réactive continuellement une autobiographie fictionnelle, enracinée dans un ailleurs exotique, colonial et totalement syncrétique (Arthaud, 2010). Depuis 1970, Le Gac élabore un propos plasticien multimédia imaginé, à partir d'illustrations des années 1930, reconstituant dans un décor colonial hétéroclite une autobiographie à connotations plurielles. Ce travail d'atelier consiste à agrandir et assembler des fragments d'illustrations de grande diffusion, des clichés, et des créations personnelles, et de textes manuscrits ou dactylographiés, pour composer de grandes toiles placées en arrière-plan d'installations incluant le matériel de ses pseudo reportages.

Bien qu'assez proche des carnets de voyage dix-neuviémistes cette production offre, en seconde lecture un regard critique sur la création artistique, l'intrusion des mass médias dans l'art, et la perception occidentale des cultures d'Outre-mer. Face à l'art conceptuel, Jean Le Gac, voyageur immobile, traverse à contre-courant la création contemporaine, et réactive la figuration narrative *via* des thématiques volontairement décalées. Il laisse entendre également que le regard des peintres et photographes sur l'ailleurs s'est radicalement modifié en moins d'un siècle; et que notre connaissance de l'autre et de l'histoire transite de plus en plus par les médias, la fiction, et l'hybridation des langages plastiques.

Le réalisme est l'argument plastique essentiel d'une réactivation aussi synthétique que médiatique de choses vues pour Iacovleff, et purement plasticienne et narrative pour Le Gac. D'autres, comme Matisse, optent pour une abstraction plus radicale. En Europe, au Maghreb, en Russie, aux États-Unis, Henri Matisse, trouve l'inspiration qui l'anima dans son atelier parisien ou niçois. Mais certains voyages ont une incidence plus forte que d'autres sur sa créativité. En 1930, équipé d'un appareil photo, il, part à Tahiti et aux Tuamotu, dans l'océan Indien, en quête de sujets différents mais surtout de couleurs plus saturées.

Dans *L'apparente facilité... Henri Matisse, Peintures de 1935-1939*, Lydia Delectorskaya relate cette étape décisive de la vie du peintre qui espère alors réactiver un imaginaire pictural qu'il décline par séries thématiques (Delectorskaya, 1986). Au Maroc, en 1912 et 1913, Matisse avait réussi à développer une expression plus elliptique des couleurs et des formes. De Polynésie, il ne ramène que des croquis et de très rares clichés. "Quand j'ai fait mon voyage en Océanie, j'avais acheté un appareil photographique extrêmement perfectionné. Mais quand vu toute cette beauté, je me suis dit: je ne vais tout de même pas réduire toute cette beauté à une petite image" (*Idem*, 147). Plus tard, en 1934-1936, Matisse réactive en effet ses souvenirs en papier découpé. Il oriente alors, de manière décisive, l'art moderne en créant *Polynésie, la Mer ; Polynésie, le ciel*. À partir d'observations de fonds marins, vus à travers un masque de plongée, il constitue un répertoire de formes schématiques simples et prégnantes – nageurs, oiseaux, coquillages, algues, vagues – pour évoquer de manière pratiquement conceptuelle la plage, ses nageurs, sa flore et sa faune.

En Océanie, focalisant son attention sur ses observations, le peintre n'a eu, excepté son abondante correspondance avec ses proches, que de rares échanges avec les populations européennes ou locales. Il parvient cependant, *a posteriori* à imaginer un vocabulaire de signes visuels qui seront universellement compris et adoptés pour leur connotation exotique et maritime.

Parti de Nancy en 1917, le peintre français Jacques Majorelle – dont Félix Marcilhac retrace *La vie et l'œuvre* avec d'intéressantes précisions (Marcilhac, 1988) arrive au Maroc en touriste mais décide de s'établir à Marrakech. Là, il recherche jusqu'à la fin de ses jours les signes de l'identité locale de l'Atlas marocain. D'autre part, il participe au renouveau de techniques artisanales et décoratives locales. Cette démarche autonome participe à l'artialisation de sites et monuments marocains, et à l'artification d'un savoir-faire local ancestral. Actuellement, au Maroc, des cartes postales contemporaines proposent les mêmes sujets, points de vue et cadrages que certaines toiles de Majorelle représentant, les casbahs de l'Atlas. Le regard médiatique endogène actuel, porté sur le patrimoine marocain, et le regard exogène du voyageur européen, des années 1930, se rejoignent dans une culture visuelle et un imaginaire patrimonial partagés.

Voyage, temps et démarche

De 1909 à 1931, à l'initiative d'Albert Kahn, une importante collecte de films et de clichés est systématiquement rassemblée, sous la direction scientifique du géophotographe Jean Brunhes pour constituer Les Archives de la Planète, – cet épisode de l'histoire du regard photographique est documenté avec précision dans le catalogue d'exposition : *Albert Kahn, réalités d'une utopie* (Beausoleil *et al.*, 1995).

Assurées à travers le monde par des missions photographiques, Les Archives de la Planète ont constitué un regard systématique, aujourd'hui irremplaçable sur des sites, populations, activités et constructions souvent disparus ou totalement modifiés. Ce regard a marqué l'histoire de la représentation documentaire et contribué à inciter les peintres – mais aussi le grand public – à voyager et à voir le monde avec réalisme.

Cependant, le photographique ne permet pas seulement d'augmenter la quantité et l'iconicité des observations *in situ*, il modifie globalement, par sa systématique, le rapport à l'image, le regard et le temps consacré aux sujets retenus. C'est pourquoi, les plasticiens vont explorer, adapter, voire transgresser la représentation du réel *via* de nouveaux langages visuels.

La carte postale dresse méthodiquement l'inventaire photographique des lieux. À l'instar de l'administration, elle établit, parallèlement aux manuels de géographie et guides de voyages, des hiérarchies et catégories visuelles, esthétiques et fonctionnelles. Seule l'abstraction – dont les arts premiers témoignent de manière créative et vivante – permet d'innover, et d'introduire une contreproposition à cette imagerie documentaire si rapide et si économique à réaliser.

Mais, à l'heure d'un attrait exponentiel pour la vitesse, certains peintres optent déjà pour la décélération. Matisse décline, par exemple, durant plusieurs décennies ses observations et clichés d'Océanie. Majorelle s'installe au Maroc. Si ses œuvres témoignent aujourd'hui d'une perception artiste européenne d'un Maroc traditionnel et souvent rural selon un regard proche de l'anthropologie visuelle, elles traduisent également une interprétation distancée et créative de la technicité. Les voyages outre-mer induisent donc progressivement, à partir des années 1850, dans l'univers occidental, une approche syncrétique novatrice, dans la culture visuelle, la musique, l'artisanat, etc.

L'ouvrage collectif *Le Paysage au rythme du voyage*, (Méaux & Mourey, 2011) aborde selon diverses perspectives la relation voyage et technologie, tout en portant un éclairage diversifié à la problématique temps et voyage. Il est également pertinent d'évoquer ici l'interrelation temps et choses vues en voyage, en termes non seulement techniques (vitesse et parcours), mais économiques (médiatisation et artification), et anthropologiques (regard sur l'ailleurs et imaginaire partagé).

La question de la gestion du temps est donc posée ici en termes d'accélération et décélération dans une dynamique créative qui s'opère soit *in situ*, soit dans l'atelier de l'artiste. Le photographique autorise en effet très tôt la formulation, fortuite ou raisonnée, de listes poétiques ou pratiques – pour reprendre l'idée développée dans le cadre d'une problématique artistique dans *Vertige de la liste* par Umberto Eco (Eco, 2009) –, avec inventaires aussi exhaustifs que possibles de sites, de populations, de modes d'habillement, de types de constructions, et autres particularités du patrimoine local érigés en inventaire, voire en musée imaginaire. Dans ces conditions, pour innover, le peintre ne peut opter que pour un propos abstrait pratiquement conceptuel – Matisse –, ou une communication médiatique évidente – Iacovleff – ou plus subtile – Majorelle –; la narration réaliste et critique s'inscrivant à partir des années 1970 dans une démarche marginale, réactivée, quelques décennies plus tard, par le numérique et le virtuel. En cela, Le Gac est un des précurseurs du coupé-collé pictural discursif.

Ces diverses approches engendrent donc autant d'imaginaires. Produire une ou deux toiles d'une vue globale d'un site n'a pas la même incidence que produire cent ou mille clichés parcellaires de ce même site. Quelque soit la notoriété de l'auteur, le lieu, le contexte du voyage et, ultérieurement, celui de diffusion de ces visuels. Outre la durée du voyage, le temps investi dans l'observation et l'enregistrement des choses vues est essentiel. Matisse l'a parfaitement compris. Sa Polynésie demeure une impression multidimensionnelle intime qu'il prend le temps de synthétiser pour pouvoir totalement se l'approprier. En s'intégrant dans une dynamique de réception très large, ses signes plastiques participent aujourd'hui à l'imaginaire des loisirs balnéaires, voire à l'évocation d'un ailleurs balnéaire exotique.

À l'heure d'un attrait exponentiel pour la vitesse et pour un enregistrement toujours plus réaliste du réel, l'option de Matisse préfigure

paradoxalement, tant d'un point de vue pratique que théorique, l'idée actuelle de décélération.

Choses vues, regards et codes de représentation

Évoquer la question du regard des artistes voyageant Outre-mer, au XX^e siècle, soulève la question de l'implication de ces voyageurs dans la réalité visitée. Car si voyager permet de produire des images, voyager peut également déterminer certaines postures et prises de conscience nouvelles.

Les textes rassemblés par Éric Bonnet, dans *Le voyage créateur* abordent, selon différents cas et points de vue, de la problématique *Expériences artistiques et itinérance*. Après avoir traité de l'expérience ontologique et littéraire; du voyage; cet ouvrage présente, la démarche d'artistes contemporains. À propos de *La trajectoire littéraire d'André Malraux* Maria Theresa De Freitas (Bonnet, 2010 : 55-56) souligne combien la confrontation entre un lieu, l'Indochine, et un regard d'écrivain, joua, pour André Malraux, un rôle clé dans l'émergence de points de vue et d'objectifs qui ont caractérisé une production originale, Malraux. Cette expérience est retenue ici comme le marqueur direct ou indirect d'une posture artistique nouvelle, s'inscrivant, selon l'expression formulée par Abraham Moles (1967) en termes de *sociodynamique*.

Considérée d'un point de vue théorique, l'incidence de l'expérience viatique sur chaque artiste peut être évaluée en termes d'écart ou de proximité avec l'expérience d'André Malraux. Ce paramètre étant alors au centre du schéma tracé par deux perpendiculaires – où, sur un axe, le réel est inscrit en haut, et l'imaginaire en bas; et, sur l'autre axe, l'option pour la vitesse apparaît à droite, et l'option pour une certaine forme de décélération figure à gauche. Douze axes partant du point central permettent de positionner – comme sur un cadran d'horloge – Iacovleff sur l'axe 2, Matisse sur l'axe 7, Majorelle sur l'axe 9; et Le Gac sur l'axe 10. L'œuvre littéraire d'André Malraux relève de codes arbitraires. Par conséquent, sur ce schéma, l'éloignement de ce point de repère central suggère un degré croissant d'analogie, ou le choix d'un taux d'iconicité plus développé de la part du peintre. Sur trois cercles concentriques, peuvent être situées l'approche iconique de Matisse – sur le premier

cercle –, Iacovleff et Majorelle – sur le second cercle –, et Le Gac – sur le troisième. Ce schéma propose une visualisation approximative mais logique d'observations confrontant démarches et productions. Ce n'est pas un outil de mesure scientifique; mais il peut être utilisé ou adapté, dans cette même perspective, pour d'autres cas d'étude.

L'observation comparatiste de ces productions éclaire d'une part la compréhension d'un métissage réciproque des codes plastiques dans l'art moderne puis postmoderne; et d'autre part le passage d'un imaginaire partagé intégrant une image multidimensionnelle et non pas simplement visuelle de l'ailleurs. Ces déplacements accompagnent l'adhésion ou la distanciation théorique et pratique vis-à-vis d'une technicisation accrue de la création artistique, et des voyages. Mais chaque posture implique en amont ou en aval une situation contraire. Comme c'est le cas pour le déplacement de l'artialisation vers l'artification des choses vues.

Ce qui pose la question suivante: L'artialisation ne serait-elle pas, le temps d'un regard, la mise entre parenthèse d'un espace, d'une construction, d'une activité ou d'un personnage? L'artification incorporant, déclinant, démultipliant ce même regard dans une dynamique hyper productive? Dans cette perspective deux modes de gestion du temps s'opposent, même si le second s'origine logiquement dans le premier.

Paradoxalement, l'artiste voyageur adopte le profil de cet homme hyper nomade décrit par Jacques Attali (Attali, 2003). Mais il reste en quête de décélération, même si devant lui, et souvent grâce à lui l'espace et le temps se télescopent, tant sur le terrain qu'à l'intérieur du cadre des images qu'il produit.

L'artiste voyageur, homme nomade et médiateur

Après avoir largement partagé un engouement planétaire pour la vitesse sous ses formes les plus diverses, les artistes s'intéressent en effet également aujourd'hui aux concepts de décélération, voire de *slowtravel*. Ce phénomène apparaît dès le début d'une modernisation intrusive qui, avec de nouveaux outils et supports, tout en favorisant une créativité accrue, réduit l'autonomie de l'artiste. La réponse adéquate,

tant formelle que conceptuelle, viendra sans doute, demain comme hier, avec l'hybridation des langages et en fonction de l'attitude même de l'artiste face à la réalité rencontrée sur sa route.

Ainsi, les démarches artistiques observées constituent des procédures types, qui, depuis l'invention du photographique, produisent, à partir d'un voyage réel ou imaginaire, un regard créatif ou documentaire sur l'autre et l'ailleurs, en s'inscrivant entre art et communication selon trois approches distinctes : spatiale, temporelle, discursive.

En termes de spatialité, le voyage devient, au XX^e siècle, un trajet précis définit et balisé de lieux emblématiques. Le voyage, de plus en plus précisément répertorié dans les guides touristiques, s'énonce comme parcours médiatisé par des cartes postales et autres visuels de grande diffusion. L'imagerie et la rhétorique propres au voyage et au tourisme – étudiées par Roland Barthes dans *Mythologies*, où il s'est intéressé à la photographie comme signe constituant de nos mythes contemporains (Barthes, 1957) –, constituant l'argumentaire d'un propos médiatique toujours plus efficace et simplifié.

Les artistes voyageurs ont certes contribué, au cours des trente premières décennies du XX^e siècle, à l'émergence d'une certaine géopoétique de la représentation et de l'imaginaire. En termes de temporalité, la dichotomie première introduite par le photographique – entre le regard direct de la caméra, et le regard différé du peintre – s'estompe avec l'apparition d'un réalisme pictural toujours plus naturaliste – comme chez Iacovlef.

Ce dernier retient pour représenter l'identité visuelle générique de l'Afrique noire un profil féminin stylisé, à connotations tribales très marquées. Ce logotype facile à identifier et à mémoriser, laisse une large place à l'imagination européenne – la jeune femme représentée est dotée de plateaux déformant ses lèvres, ce qui laisse penser que cette coutume concerne l'Afrique entière. Cet exemple laisse entrevoir, d'une part, l'écart existant entre art et communication, et, d'autre part, la distance entre communication visuelle et information médiatique. Ce profil devient, en effet, le synonyme générique de l'ailleurs et de l'autre en Afrique centrale avec autant d'expressivité que le portrait figurant sur les emballages de chocolat en poudre, importé au début du XX^e siècle d'Amérique centrale, dénommé Banania.

Ces conclusions amorcent d'autres questionnements sur les rapports contemporains entre art, voyage et sédentarité. Où situer l'ailleurs aujourd'hui? Qui va voir et représenter cet ailleurs? Avec quel effet? En effet, un certain nomadisme a, de tout temps, généré et régénéré regard et savoir-faire, idée et concept.

Aujourd'hui, devenu hypernomade, le créateur contemporain d'œuvres matérielles ou virtuelles, uniques ou reproductibles – peintures, photographies, artefacts – cohabite en temps réel – via le tout numérique – avec un espace sans autres frontières et repères que les répertoires hybrides de formes, couleurs, styles et signes d'une culture savante ou médiatique érigée en musée imaginaire planétaire.

Quelle part la représentation de l'ailleurs accordera-t-elle encore demain à l'imaginaire? Telle est la question posée par l'évolution constante de l'art et de l'image médiatique, mais aussi des conditions de voyages, dont cette étude souligne quelques aspects contradictoires et complémentaires.

Références

- ARTHAUD, Évelyne. (2010), *Atelier de Jean Le Gac*, Paris, Thalia Éditions.
- ATTALI, Jacques (2003), *L'Homme nomade*, Paris, Fayard.
- BAQUÉ, Dominique (2006), *Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Éditions du Regard.
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, Points Essais.
- BEAUSOLEIL, Jeanne, ORY, Pascal, COEURÉ, Sophie, et al. (1995), *Albert Kahn, réalités d'une utopie* (cat. expo.), Boulogne, musée Albert Kahn.
- BONNET, Éric (2009), (sous la dir.de), *Le voyage créateur. Expériences artistiques et itinérance*, Paris, L'Harmattan.
- DE LA BAUME, Haardt, Caroline (2000), *Alexandre Iacovleff: L'artiste voyageur*, Paris, Flammarion.
- DELECTORSKAYA, Lydia (1986), *L'apparente facilité... Henri Matisse, Peintures de 1935-1939*, Adrien Maeght Éditeur.
- ECO, Umberto (2009), *Vertige de la liste*, trad. de l'italien, par Myriem Bouzاهر, Paris, Flammarion.
- HEINICH, Nathalie et SHAPIRO, Roberta (2012), *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS.

- HEINICH, Nathalie (1996), *Être artiste*, Paris, Klincksiek, Études.
- MARCILHAC, Félix (1988), *La vie et l'œuvre de Jacques Majorelle : 1886-1962*, Paris, ACR Éditions.
- MÉAUX, Danièle et MOUREY, Jean-Pierre (2011), *Le Paysage au rythme du voyage*, sous la direction de, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. Cierec, Travaux 153 – Arts.
- MOLES, Abraham A. (1967), *Sociodynamique de la culture*, Paris, Éditions la Haye.
- ROGER, Alain (1997), *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.
- WOLGENSINGER, Jacques (2002), *L'aventure de la croisière noire*, Paris, Robert Laffont.
- ZIOLKO, Caroline (2013), “Paysages et photographies du Maghreb et de la Caraïbe : Images et imaginaires médiatiques”, in Samia Kassab-Charfi et Mohamed Bahi (sous la dir. de), *Mémoires et Imaginaires du Maghreb et de la Caraïbe*, Paris, Honoré Champion, coll. «Poétiques et esthétiques, XXe-XXIe

**PERCURSOS NA LITERATURA,
NO CINEMA E NA BANDA DESENHADA**
PARCOURS LITTÉRAIRES,
FILMIQUES ET BÉDÉESQUES

(NON)FICTIONAL TOURS OF PEMBERLEY

Norma dos Santos Ferreira

norma.ferreira@ipleiria.pt

ESCOLA SUPERIOR DE TURISMO E TECNOLOGIA DO MAR/INSTITUTO POLITÉCNICO DE LEIRIA

Pride and Prejudice, one of Jane Austen's most beloved and timeless stories, has encouraged many people to visit not only the writer's house in Chawton and the Jane Austen Centre in Bath, but also the counties where the narrative unfolds. This became more evident after the film adaptations of 1995 and 2005, which motivated readers and viewers to visit the filming locations of those productions, increasing (in some cases exponentially) the number of visitors to certain heritage sites. But, more important for the aim of this paper is the tourist experience lived by some of the characters in this novel, the way it was differently depicted by the mentioned film adaptations and how it affected the tourism demand, specifically, heritage tourism. We refer to Elizabeth Bennet's excursion to Derbyshire and her visit to Darcy's fictional country estate – Pemberley – an episode that illustrates the domestic (rural) tourism of the period.

287

.....
(NON)FICTIONAL TOURS OF
PEMBERLEY
.....

Norma dos Santos Ferreira

LITERATURE, through both texts and authors, has long been an inspiration for tourists, and Jane Austen and her novels are not an exception. The travels and adventures of Austen's characters have, indeed, motivated many to follow their footsteps or visit the places mentioned in the novels, particularly those where important episodes take place. An example of this is Bath, not only a place where the author lived but also where the protagonists of both *Northanger Abbey* and *Persuasion* go with their family. Another example of these trips in Austen's works is Jane Bennet's visit to London in *Pride and Prejudice*, or Elizabeth's to Kent in the same novel, but most important for the aim of this work is her visit to Pemberley, Mr. Darcy's estate, on her tour of the Derbyshire with her uncle and aunt.

In the Middle Ages, tourists—pilgrims—visited holy shrines, after the Protestant Reformation in England, secular shrines replaced them, that is, the homes of the rich, famous, and powerful were transformed into tourist attractions (*apud* Troost, 2006: 2). As Jane Austen shows, in the eighteenth century the middle-classes began making tours of houses and gardens and natural wonders throughout England, like

the Lake District or the Peaks of Derbyshire. Quoting Ellington, “[t]hrough landscape, Austen addresses the wider social and economic issues many critics of her fiction claim she ignores (...) [including] the growth of middle-class consumerism in the rise of domestic tourism” (2001: 91). Indeed, domestic tourism and the opening of great houses to the public coincide with the rise of the middle-class as an economic and political force of British society. As Ellington suggests, great houses and grounds like Pemberley were calculated to inspire desire in their middle-class visitors. Landscape painting, tour guides, and domestic tourism worked in conjunction to render the private lands of aristocracy accessible. But at the same time, the visual consumption of the houses and lands of the upper crust fostered feelings of dispossession and alienation because it called attention to the disparity between the classes (*Idem*, 102). Quoting Linda Troost:

These owners surrounded their homes with beautiful gardens and filled their houses with the latest in design and the finest of art treasures. When writing about Pemberley, Austen would have been thinking of such places: Darcy’s house would be a fairly new building filled with the best contemporary furniture and representative Old Masters (2006: 3).

As suggested by Sarah Parry, “[a]t the end of the eighteenth century the role of the country house and its estate was still of great importance to the running and organization of society” (2008: 114), and visiting these great houses was a tradition, owners even produced written guides and had set opening hours (*apud Idem*, 115). As Ellington states, “the commodification of landscape is nowhere more evident than in the rise of a guidebook industry during the eighteenth century. Before embarking on a tour (...) the middle-class tourist studied his or her guidebook and learned the best spots for Picturesque viewing” (2001: 96). A type of tourist that is ridiculed by Austen in one of Elizabeth’s speeches (and I quote):

Oh! What hours of transport we shall spend [travelling]! And when we *do* return, it shall not be like other travellers, without being able to give an accurate idea of anything. We *will* know where we have gone – we *will* recollect what we have seen. Lakes, mountains, and rivers shall not be

jumbled together in our imaginations; nor, when we attempt to describe any particular scene, will we begin quarrelling about its relative situation. Let *our* first effusions be less insupportable than those of the generality of travellers (Austen, 1994: 122).

Something that should also be pointed out about country-house tourism in late eighteenth and early nineteenth centuries is that it was focused on pragmatic concerns such as economics and power, not history. Elizabeth views Pemberley from her social position, and the property represents the present, and eventually her future as its mistress. As Linda Troost states:

The aristocrat's country seat was not simply a home; it was his principal source of income and the economy of his part of the world. A visit to a great house, therefore, was a way of seeing England's economic power and a way to come in contact with its political leaders (2006: 3).

But in *Pride and Prejudice* we also see another type of tourist, the romantic one, who contemplates nature, and for who the past was also of minimal interest. We should not forget that in their time, most of these houses were not old, ancient or related to history or the past unlike they are now, for the contemporary tourists. As Troost suggests, “[m]odern-day tourism retains romantic tourism with regard to natural attractions but changes its focus with regard to country-house visiting. The tourist *wishes* to connect with the past, to see history” (*Idem*, 2).

Another difference is that in the 18th and 19th centuries nature was to be wild, estates were to be prosperous. Nowadays, tourists do not much care about the hearty farmland surrounding the elegant mansion that they are visiting (*apud* Troost, 2006: 3).

Ellington refers that *Pride and Prejudice* “is, arguably, the first of Jane Austen’s novels to make extensive use of what Austen in *Mansfield Park* terms ‘the influence of place’” (2001: 90), and the Pemberley episodes are real proof of that. Quoting Troost,

Austen’s tourists do a fairly standard tour, similar to one a tourist would undertake today: Oxford University, Blenheim Palace, Warwick Castle, and the ruins of Kenilworth Castle. In Derbyshire, they tour Chatsworth

and the spa at Matlock, but the novel glosses over Elizabeth's encounter with "rocks and mountains." The important place that the tourists visit is Pemberley House, the seat of the Darcy family (2006: 4).

The northern tour is not described in detail; as Austen refers "[i]t is not the object of this work to give a description of Derbyshire, nor of any of the remarkable places through which their route thither lay" (1994: 186), but, the author gives much importance to the visit to Mr. Darcy's ancestral home, also because it is a pivotal moment in the story. This visit influences, for example, the feelings of the characters, mainly Elizabeth's. When interacting with the landscape that surrounds Pemberley, Elizabeth has, for the first time, feelings of affection for the owner, or recognizes the feelings that she already has. Whatever the reading, it is in the physical setting of Pemberley that Elizabeth becomes aware of her love for Darcy, after being dazzled by the inside and outside of the house. A house that is described in unusual detail, especially the beauty of the surrounding countryside, and with explicit symbolism:

290

O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS

Literatura, Cinema,
Banda Desenhada

It was a large, handsome stone building, standing well on rising ground, and backed by a ridge of high woody hills; and in front, a stream of some natural importance was swelled into greater, but without any artificial appearance. Its banks were neither false nor falsely adorned. Elizabeth was delighted. She had never seen a place for which nature had done more or where natural beauty had been so little counteracted by an awkward taste. They were all of them warm in their admiration; and at that moment she felt that to be mistress of Pemberley might be something! (*Idem*, 187).

These words, which may also be describing the owner of the estate (large, handsome), also present Elizabeth consuming the view as if she was feeling a little regret for having rejected Darcy's first proposal. The fact is that this trip enables Elizabeth to see Darcy's personal environment and thus "to see through the arrogant façade he represents to Hertfordshire and to appreciate his merit and worth, which are revealed 'in his aesthetic practice' of house – and groundskeeping" (Ellington, 2001: 98-99); as if through his landscape and his role as a landowner, Darcy became worthy of Elizabeth's love. Indeed, we are forced to

recognize that it is his courteous behaviour at Pemberley (because he appears suddenly and is extremely polite) and the praise of his housekeeper (who says he is the kindest of masters), that bring about a change in Lizzy's opinion of Mr. Darcy; and perhaps the grandeur and splendor of the place also influenced her, because seeing the house and its grounds has given her a better insight into who Fitzwilliam Darcy really is. A balanced landscape design in which nature, human intervention, beauty and utility existed in perfect proportion was the sign of a discerning intellect and a strong, moral character. That is, more important than his material wealth, was his ability to use it in a responsible manner.

Elizabeth continues her picturesque touring even on entering the house, but its interiors are not so much detailed as the «beautiful grounds». Even when Elizabeth is inside the house, her attention turns to the outdoors: “Elizabeth, after slightly surveying [the dining-parlour], went to a window to enjoy its prospect” (Austen, 1994: 188). Nonetheless, his character is also revealed at the interior of the house: “It was a large, well-proportioned room, handsomely fitted up” (*Ibidem*).

Pemberley is, effectively, a physical reflection of Darcy's bet self, this is why this journey occupies a central place in the narrative. Like other journeys presented in the novel, it functions as a catalyst for change (Elizabeth's change of heart towards Mr. Darcy) and this one in particular is used as a means to reveal a character's understanding of him/herself and the others. Lizzy's assumptions and prejudices against Mr. Darcy were wrong; he could be proud, but was not pretentious, and the house itself is representative of that.

It is not coincidentally that *Pride and Prejudice* is the most frequently adapted novel of Jane Austen's works, since it is easily the most visual of her novels due to its extensive use of illustrative imagery and language. As Ellington refers, “[i]n reading *Pride and Prejudice*, we become, in effect, consumers of landscape as much as of love story” (2001: 91).

Since British television first produced *Pride and Prejudice* in 1938, *Pride and Prejudice* has regularly served as the raw material for lavish heritage costume dramas or recontextualised contemporary comedies such as *Bridget Jones's Diary* (2001) or *Bride and Prejudice* (2004). There are even some adaptations that are both, that is, contemporary loose

versions that maintain the characteristics of heritage films, like the ITV serial *Lost in Austen* (2008).

The Pemberley episodes, besides occupying a central place in the narrative are richly suggestive visual material for filmmakers, the apotheosis of landscape imagery, reason why the adaptations make the most of this tourism sequence by making stars of some places featured on television and cinema, such as Lyme Park, Chatsworth and Wilton House, major tourist attractions due to the novel and its film adaptations. As it is known, heritage tourism has become an important niche market in Britain since the early 1990s, and films and TV series have had a very important role in inducing people to visit places that appear in some of their favourite adaptations.

When adapting, screenwriters and directors face too many challenges, especially when the novel being depicted is a very well-known one. In this episode, particularly, they had to decide whether to replicate a historic or a modern experience, since tourism in Austen's day differs from tourism today. As Linda Troost mentions,

Travel was for people who had the leisure and the income for long trips through the countryside, who owned a carriage and at least four horses, who could afford to rent private parlours in inns and stable space for their horses for several weeks at a time. In volume 3 of *Pride and Prejudice*, Austen sends her heroine and relatives on an extended tour of Derbyshire, and since Elizabeth Bennet's uncle, Mr Gardiner, is a well-to-do businessman in London, they have the means to travel in comfort (2006: 4).

Each adaptation - and *Pride and Prejudice* has nine (without counting the loose ones) illustrates Elizabeth Bennet's excursion to Derbyshire and her visit to Darcy's ancestral home in a different way. Although the 1940 version cut this episode (for reasons that do not concern the aim of this paper), all the subsequent had given it substantial prominence, mainly the last two, in 1995 and 2005. According to Troost,

The 1979 and 1995 versions show Mr and Mrs Gardiner's beautiful and expensive carriage, drawn by elegant and sprightly horses, rolling through a lush landscape. The 2005 film, however, in keeping with its agenda for greater social realism, makes the travel experience more democratic and

familiar: at one point, the carriage breaks down, a reminder of the rigours of travel; Elizabeth and her relatives enjoy a picnic outdoors; later, they dine in the bustling common room of an inn, not in a private parlour (*Ibidem*).

This shows, as Joyce Goggin suggests in an article published in the *Jane Austen Society of North America* website, how “Jane Austen’s *Pride and Prejudice* has been mobilized in the service of political, ideological and economic agendas at various junctures over the history of its screening” (2007), and each episode is made with that in mind. As said by the same author “[t]he novel has been adapted as a critique of the upper classes and a validation of labor; as a means of stimulating the British tourist industry; and as a vehicle for the promotion of national heritage” (*Idem*).

But besides their countless differences, both the 1995 and 2005 versions highlight another major character, that is, the English landscape, the bucolic and gorgeous Old England; and Elizabeth herself becomes the ideal Picturesque tourist, preferring “woods and groves” to any other sight (*apud* Ellington, 2001: 97), as if the bond between Elizabeth and Darcy was not her admiration for his possessions but their mutual love of the wild surrounding landscape. Indeed, the 1995 series, rather than political critique, promotes the British tourist industry, and one way of doing that is “by romanticizing Darcy and aligning him with Pemberley’s exquisite “natural” grounds, thereby softening the edges around class snobbism” (Goggin: 2007). England was, thus, marketed as a tourist destination full of heritage to offer, natural and built.

As Sue Parril mentions, “[o]ne of the appeals of the 1995 adaptation is the beauty of the great houses and the English countryside and the attention to detail in the uses of settings” (2002: 76). Lyme Park, located in the border between Cheshire and Derbyshire, served as the Pemberley location in the mini-series, and it promptly began advertising itself as “featured in the BBC production of Jane Austen’s novel *Pride and Prejudice*” when it was released (*apud* Goggin: 2007). It soon started to receive hundreds of visitors not only interested in the estate itself but also in the pond where Darcy dived (an episode that doesn’t even exist in the novel). Citing Linda Troost:

The summer after the serial aired, Lyme Park, the National Trust property that served as Pemberley, was jammed with hundreds of paying visitors,

anxious to see that pond. The earlier production of *Pride and Prejudice* showcased heritage objects; this adaptation instead showcased southern England's green and pleasant landscape (2007: 84).

Unfortunately, it was not possible to film inside Lyme Park, a situation that created some problems for the film's crew, mainly producers, who had to find another place, not far, to film Pemberley's interior; Sudbury Hall, in Derbyshire, suited the objectives. Many other sumptuous estates were used in this adaptation (twenty-four without counting the eight studios, to be more precise) which shows the magnitude of the production's aspirations and its budget. Most of them became successful tourist attractions, reason why this is a celebrated example of film-induced tourism. Quoting Sue Birtwistle, producer of the serial: "[o]ur aim was to film as much as possible on location because we wanted to use the English landscape as a player in the film" (1995: 37).

Although more contemporaneous, the 2005 adaptation maintains several characteristics of the heritage film, namely the importance that is given to landscape and to the great houses chosen to represent Pemberley, Netherfield, Rosings and other locations. Once again, this enabled National Trust heritage properties to profitably popularize aristocratic culture. But besides indulging aristocracy, this most recent version gives another treatment to the locations, as Goggin (2007) refers:

[I]t also features rural squalor, muddied hems, and plenty free-range chickens and pigs. (...) with its lavish use of impeccable historic locations and its eye for detail, the film performs all of the functions of the classic heritage film in spite of its grittiness, affording viewers reassuring glimpses into "downstairs" culture viewed through upper-class splendor, so that it ends up celebrating rather than critiquing the past.

In this adaptation, the place chosen to represent Darcy's property was the majestic Chatsworth House, near Bakewell in the Derbyshire, elected several times as the favourite rural estate of the UK, featured in two other relatively recent films, *The Duchess* (2008) and *The Wolfman* (2010). Nevertheless, most interiors were filmed in Wilton House, and the film gives us full benefit of both estates' splendor and magnitude.

The first time we see Pemberley and its sumptuous grounds is in a perfectly framed establishing shot and “Elizabeth’s reaction to the vista reveals a gaze that is incredulous and desiring at once, accompanied, seconds later, by a burst of laughter, signifying something like, «I can’t believe my (potential) luck!»” (*Idem*). As Hellman and Weber-Hof mention, “[t]he private country house (...) makes a big impression on Lizzie, especially the grand stair in the Painted Hall and Sculpture Gallery where she admires the bust of Darcy” (2007: 67). In Jane Austen’s novel this episode takes place not in a sculpture but in a painting gallery, and Elizabeth admires not a bust but a picture of Darcy; however, the production decided to take advantage of Chatsworth’s sculpture collection. Indeed, the Pemberley gallery scene is given a good deal of attention and screen time in this version, and even the pace is different from the rest of the film. For some authors, “the 2005 film uses the visit to Pemberley to make Elizabeth confront her own sexuality”, and Wright [the director] claims in the DVD commentary that this scene “is about sex. This place is about bodies” (Goggin, 2007). Another thing that this film (and this scene in particular) insists in using is close-ups, namely Keira Knightley’s. We are constantly called to identify with her because we are continually seeing the world through her big and luminous eyes (*apud* Goggin, 2007). This film uses the camera in a different way, exploring other angles and movements, perhaps to appeal to its contemporary audience.

Concluding, comparing to the first adaptations of the novel, the most recent ones use the exterior settings much more insistently, converting the spectator in a consumer of the English landscape and of what constitutes the English identity in a given period. Without doubt, filming on location brings many advantages not only to the viewers but also to the cast. By giving more realism to the story, the actors get spontaneously in the skin of the characters and situate themselves in that time and space more easily. These episodes, by taking place indoor and outdoor, were a chance for directors to benefit from «the Pemberley effect»^[1] in terms of marketing and public awareness of the locations chosen to play this important role.

¹ Cf. Sarah Parry.

References

- AUSTEN, Jane (1994), *Pride and Prejudice*, London, Penguin Popular Classics [1813].
- BIRTWISTLE, Sue and Conklin, Susie (1995), *The Making of "Pride and Prejudice"*, London, Penguin Books.
- ELLINGTON, H. Elizabeth (2001), "«A Correct Taste in Landscape»: Pemberley as Fetish and Commodity", in *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky, the University Press of Kentucky, pp. 90-110.
- GOGGIN, Joyce (Summer 2007), «*Pride and Prejudice* Reloaded: Navigating the Space of Pemberley», *Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line* (JASNA), Vol. 27, No. 2. Available at: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/goggin.htm>, accessed on 14/03/2012
- HELLMAN, Claudia e Weber-Hof, Claudine (2007), *On Location 2: Famous Landscapes in Film*, Bucher Verlag, Munich, pp. 62-75 (England – Literary Landscapes).
- PARRIL, Sue (2002), *Jane Austen on Film and Television*, London, McFarland.
- PARRY, Sarah (2008), «The Pemberley Effect: Austen's Legacy to the Historic House Industry», *Persuasions: The Jane Austen Journal* (JASNA): No. 30, pp. 113-122. Available at: <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number30/parry.pdf>, accessed on 22/10/2012
- TROOST, Linda (2006), "Filming Tourism, Portraying Pemberley", *Eighteenth.Century Fiction*, Vol. 18: Iss.4, Article 4. Available at: <http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol18/iss4/4>, accessed on 10/10/2012
- (2007), "The nineteenth-century novel on film: Jane Austen", in *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Debora Cartmell and Imelda Whelehan (eds.), Cambridge, C.U.P., pp. 75-89.

LE VOYAGE ET SES REPRÉSENTATIONS CHEZ PIERRE MICHON : UNE LITTÉRATURE EN MOUVEMENT

Maxime Aillaud

aillaud.maxime@gmail.com

Du cheminement immobile de Balzac qui parcourt le monde sur sa table de travail dans *Trois auteurs*, aux expéditions rêvées d'André Dufourneau, le voyage occupe une place certaine chez Pierre Michon, auteur d'une œuvre qui est à l'image d'une embarcation lancée en mer, comme dans *L'Empereur d'Occident*. Si Michon dans cette œuvre semble vouloir célébrer le *Divers*, pour reprendre un terme de Segalen, cette célébration est ambiguë et instaure un certain nombre de tensions. Le voyage, chez Michon, est à la fois physique et mental, traversée d'un double chemin suivi par l'esprit et le corps en même temps. Nous avancerons l'idée que dans cette traversée l'écrivain veut mettre le sens du monde en jeu pour suspendre la quête des voyageurs, l'éterniser en quelque sorte.

297

MOBILITÉ, tours et détours, circuit... Les mots ne manquent pas pour dire le voyage, qui apparaît souvent comme un art du mouvement. "Voile fuyante", l'œuvre de Pierre Michon fait partie de cet art, elle qui est toujours "emportée de-ci, de-là", comme cette embarcation qui, dans l'incipit de *L'Empereur d'Occident*, va "s'amenuisant, vers l'île Stromboli". En "amis de la rame et des vaisseaux noirs", (Michon, 1989: 11, 12), comme Aetius et Priscus Attalus, que pouvons-nous dire de l'écriture viatique d'un écrivain-explorateur? Nous nous intéresserons à cet horizon que recherchent aussi bien André Dufourneau que Rimbaud, Antoine Peluchet et Roland Bakroot qu'André Martel ou Goya, "courtaude silhouette embossée dans sa cape" dans *Maîtres et serviteurs*, "s'enfonç[ant] dans les feuillages de la Florida" (Michon, 1990: 13, 15).

Dans l'esprit d'un Segalen, nous tenterons de voir comment cet horizon, dans l'œuvre de Michon peut être dit "exotique". Dans le dictionnaire historique de la langue française, nous lisons qu'exotique est emprunté au latin *exoticus*, lui-même pris au grec tardif *exōticos*, "étranger, extérieur", formé de l'élément *exō-* au-dehors. Il s'applique généralement à ce qui n'appartient pas à la civilisation de la personne

.....
LE VOYAGE ET SES
REPRÉSENTATIONS
CHEZ PIERRE MICHON :
UNE LITTÉRATURE EN
MOUVEMENT
.....

Maxime Aillaud

qui parle, à ce qui vient des pays lointains. Par extension, l'adjectif correspond à "bizarre", "ambigu. [1]" Le dérivé "exotisme" est souvent connoté, associé à une idée de "pittoresque superficiel". Véritablement pluriel, ce mot peut revêtir une multitude de sens. Notre ambition n'est pas de les épuiser. Nous nous attacherons plutôt à définir trois de ses significations, que l'on retrouve dans Michon. Dans une première acception, est "exotique" ce qui dit la profusion des êtres et des choses que le voyage fait rencontrer, consacre une "perception du Divers", pour reprendre Segalen (1978 : 51) Cette profusion se retrouve chez Michon : l'abondance des motivations, des figures du voyage et la variété des lieux et des époques traversées rendent son œuvre exotique. Est exotique, en outre, ce qui est perçu comme ambigu. Chez Michon, le dédoublement des fonctions du voyage (souvent c'est à la fois une expédition guerrière et un simple passe-temps, un divertissement et une épreuve) comme l'intrication du réel et de l'imaginaire (pays de rêve que l'on parcourt comme en songe, grottes qui ont à la fois une existence géographique et mythique) font percevoir cet exotisme de l'ambiguïté, du "bizarre" mais dans un sens non péjoratif ici. Enfin, nous parlerons, avec Segalen de nouveau, d'un exotisme du mystère, de ce qui ne se révèle pas, est "aveu d'impénétrabilité" du monde, "perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle" (*Ibidem*). Cette incompréhensibilité touche le sens même de l'expédition chez Michon, qui échappe aux voyageurs. Dieu, l'amour, l'inspiration, les richesses, le sens, en un mot, que tous les personnages poursuivent, fuit toujours : c'est Théodelin, dans *Abbés*, qui jette à la mer la dent "qui n'est pas celle de Jean-Baptiste mais celle de personne" (2002: 71) ou ceux qui entrent dans "les appartements privés" (1997a: 30) de la littérature pour découvrir qu'ils n'existent pas, comme Faulkner dans *Trois auteurs*. Mais dans les textes de Michon l'échec du voyage ne saurait être complet : l'"impénétrabilité du monde" à laquelle les personnages sont confrontés les entraîne dans un périple qui les rend comme immortels.

¹ Pour plus d'informations sur le terme "exotique", nous renvoyons le lecteur au premier tome du *Dictionnaire historique de la langue française* publié sous la direction d'Alain Rey en 1992 pour la première édition, p. 1366.

Certes, aucun voyageur ne trouvera un sens qui puisse le satisfaire au terme de ce périple mais en cherchant un sens qui toujours fait défaut ou déçoit, il se lance dans une quête sans fin et mille voyages ratés valent mieux qu'une seule expédition réussie qui fixerait une fois pour toutes les possibles des êtres, les rendrait statiques et sans mystère. Ainsi, même dans la mort, on court toujours les chemins, comme le fait Léonard dans *Vies minuscules*.

L'Exotisme comme " perception du Divers "

Exotiques, les textes michoniens semblent bien l'être, premièrement, dans une acception du mot que l'on trouve chez Segalen. L'exotisme du " Divers " chez Michon est celui de la profusion des lieux et des époques traversées par les voyageurs, de la variété présente au sein de leurs motivations et de l'abondance des figures qui peuplent cette écriture viatique.

De prime abord, l'œuvre de Pierre Michon célèbre un exotisme du " Divers " dans la mesure où elle voyage d'un lieu à un autre et plus particulièrement, transite entre ce que l'on pourrait nommer deux pôles : le Sud et l'Arrière-Pays. Partant du nord, des Flandres, " terre de tourbes ", étendue de " polders et de patates naines sous un ciel colossalement gris ", (Michon, 1984: 102), jusqu'au Gévaudan et à l'Irlande, jusqu'aux " chênaies de Killarney " (1997b: 31) dans *Mythologies d'hiver*, Castelnau et la Grande Beune, les textes se meuvent dans le froid intraitable quand ils ne se déplacent pas dans le sud et sa géographie plus solaire, en Afrique, " continent sombre " cuisant " sous la boule de plomb d'un énorme soleil ", passant par Abidjan " au fond de sa lagune qu'éreintent les pluies " dans *Vies minuscules* (1984: 13, 18), Marseille, Arles et Anvers dans *Vie de Joseph Roulin*, arrivant enfin à Lipari et aux îles éoliennes dans *L'Empereur d'Occident* ou encore à Madrid et à Sienne dans *Maîtres et Serviteurs*.

Si les lieux du mouvement prolifèrent mais se limitent à deux mondes principalement, l'un nordique et l'autre sudiste, l'œuvre voyage aussi dans plusieurs époques : la " perception du Divers ", chez Michon, est atemporelle. En témoignent les grottes préhistoriques de *La Grande Beune*, l'Antiquité et ses " petits dieux farceurs

qui rient dans le Luxembourg”, toujours présente lors des années Balzac dans *Trois Auteurs*, (1997: 46) le Moyen-Age miraculeux et ses hagiographies dans *Abbés*, la Révolution dans *Les Onze*, le XXe voire le XXIe siècle dans *Corps du roi*, etc. De cette manière, époques et lieux se trouvent mêlés chez Pierre Michon, comme la terre et les eaux au deuxième jour de la Création biblique. Si les âges reculés ont meilleure presse, c’est que la boue des siècles éteints offre un terrain plus mythique au voyage. Michon, ainsi, fait plus que déplacer les frontières du temps et de l’espace : il confond “[l]es ailleurs et les autrefois” (Segalen, 1978: 48).

Mais cet exotisme du “Divers” fait aussi intervenir la variété au cœur même des motivations du voyage : ce qui pousse les personnages à partir, à sauter le pas, ainsi que le fait André Dufourneau dans *Vies minuscules*, qui s’en va “dans la couleur et la violence” (Michon, 1984: 20) se manifeste comme véritablement pluriel. Habités par une soif, un appétit qui “aspire à l’infini, à l’indéterminé”, un “appétit limousin”, dirait Yvan Farron, (2011: 25), les personnages ne sont pas à la poursuite du même objet. Ainsi, d’aucuns sont commerçants et font venir des légumes de Vérone jusqu’à Venise dans *Trois auteurs*, sous la forme d’un “convoy nocturne de courges”, (1997a: 74) d’autres sont rois, comme Suibhne dans *Mythologies d’hiver*, qui gouverne à Kildare et veut s’emparer des richesses de son voisin de Lismore, d’aucuns sont peintres comme Goya dans *Maîtres et serviteurs* et cherchent à “décrocher une commande” à Madrid, après avoir fait un voyage d’apprentissage à Rome pour “tout étudier et assimiler” (1990: 48-49, 106), d’autres, enfin, sont abbés, comme Théodelin qui cherche un endroit où méditer, un beau désert où “la parole se recrée” (2002: 62).

“Perception du Divers”, l’exotisme est aussi perception de l’ambiguïté chez Michon : quand les motivations se recourent voire se contredisent, quand esprit et corps voyagent de concert, quand le réel et l’imaginaire se trouvent enfin superposés, l’espace du multiple devient lieu de tensions. Hétéroclite, la carte à dessiner en cache d’autres, multiples, qui se “chevauch[ent], s’échang[ent], se relan[cent]”, comme “anathème et souffrance” dans les doigts de la mère Rimbaud ou la *Saison*, “œuvre d’un poète en “habit de lumière”, “roue de moulin” conçue pour tourner à jamais (1991: 13, 107, 55). Un autre espace de signification apparaît alors, où l’exotisme est perception de l’ambiguïté

des choses, où le voyage est à la fois physique et mental, mythique et prosaïque, le plus insignifiant et le plus essentiel.

L'Exotisme comme perception de l'ambiguïté

Comme la roue ou la meule dans *Rimbaud le fils*, les voyages tournent et leurs motivations tournent avec eux. Une première forme de cet exotisme de l'ambiguïté se note dans le dédoublement des fonctions du voyage. Ainsi, l'équipée guerrière de Suibhne dans *Mythologies d'hiver* est aussi un voyage-divertissement : le roi prend les armes contre son voisin pour "se dégourdir les jambes également" (1997b: 30), comme dans une promenade de santé. Ainsi, dans *Trois auteurs*, le cortège des femmes qui "vont en Espagne prier Monseigneur saint Jacques" n'est pas seulement d'ordre spirituel : quand une rousse "en voiles blancs" (1997a: 67-68) rencontre Pétrarque sur les chemins et tarde à rejoindre le groupe, le désir traverse un moment les deux promeneurs et, même s'il n'y a qu'un échange de regards, l'immobilité du poète et de la jeune femme est "pleine de sens" (*Idem*, 68). De façon similaire, le voyage-divertissement de Gall et Hiltibold qui veulent "connaître de nouveau la peur, la joie" est aussi le voyage-épreuve de deux hommes qui marchent vers un "désert affreux" (*Idem*, 54-55). Cependant, cette pérégrination est ici plus complexe car elle débouche finalement sur un voyage-épiphanie, dans une manière d'entente consacrée entre "trois créatures" qui "chant[ent], parl[ent], dans[ent], au sommet du monde" (*Idem*, 56), à savoir les deux hommes et un ours dont la bestialité s'est magiquement changée en bienveillance.

En outre, cet exotisme de l'ambiguïté peut se lire dans l'entrecroisement des différents plans de réalité. En effet, le voyage est à la fois physique et mental pour de nombreux marcheurs, comme en témoigne la figure de Pétrarque que Michon emprunte à Cingria. Celui-ci, dans *Trois auteurs*, en tant qu' "homme de plume" est vu comme un "double marcheur, dont les jambes librement et patiemment suivent un chemin tandis que l'esprit libre suit un autre chemin parallèle au premier mais impatient, impétueux, qui souvent recoupe le premier et souvent s'en affranchit" (*Idem*, 66). Tout penseur, sans doute, est un double marcheur, un voyageur à la puissance deux qui se déplace dans plusieurs

lieux conjointement et possède en quelque sorte le don d'ubiquité, capable de se mouvoir par les jambes (jusqu'à Aix) et par la tête, en esprit, de marcher "dans Rome" (*Ibidem*) en pensant à un ami italien par exemple. Pétrarque fait partie de ceux-là.

Exotiques, les voyages le sont aussi dans la mesure où le réel toujours cohabite avec l'imaginaire. C'est l'instituteur, dans *La Grande Beune*, qui erre "dans des pays où les renards passent dans les rêves" (1995: 13) où la pluie fait tomber d'invisibles poissons du ciel, c'est le spéléologue dans *Mythologies d'hiver* qui s'adonne à une autre forme de voyage, plus radicale, ayant pris "la part sombre de l'exploration, les antres et les gouffres, l'Érèbe et le Tartare, le royaume des morts", spécialiste des pierres qui "descendent *au diable*" (1997b: 84-85). Le visible ainsi troué d'invisible peut alors devenir le terrain d'investigation des écrivains, ces voyageurs immobiles qui explorent "la mémoire et les bibliothèques en lieu de dunes et forêts" (1984: 125) qui se déplacent "sans vapeur et sans voile^[2]", comme le Balzac de *Trois auteurs* qui, sur la simple étendue d'une table de travail, trouve un pays secret, où se rencontrent et se fuient les "vivants timides", les "cadavres", les "ressuscités", les "filles de flammes", les "pères qui *aiment mieux leurs filles que Dieu n'aime le monde*", les "forçats du baigne universel à qui *l'arrivée d'un nouveau forçat fait plaisir*" (1997a: 46). Un univers entier se trouve de la sorte déplié, lieu d'un voyage à la fois réel et imaginaire accompli également par Faulkner que Michon décrit dans *Le roi vient quand il veut* comme un voyageur sur place, "corps et âme replié sur ce Sud effondré qui peut être n'exista jamais que dans l'esprit d'un enfant du fin fond du Mississippi, [qui] rendit compte de la totalité du monde mieux que tout homme curieux du monde" (2007: 18-19). Si le monde dont les écrivains sont curieux est aussi bien à l'intérieur d'eux-mêmes qu'au dehors, Rimbaud est aussi habité par cette curiosité, qui l'amène à fuguer pour "semer" la Carabosse mais surtout pour découvrir de nouveaux territoires et voyager en lui-même "dans des patelins formidables et mornes comme des coups de canon": "Warcq, Voncq, Warnécourt, Pussemange, Le Theux" (1991: 59) qui sont autant de déclinaisons de ce qu'il porte en lui. Dépassant le stade du voyage

² Nous reprenons l'expression de Charles Baudelaire. Voir "Le voyage", in *Les fleurs du mal*, [1861], Paris, Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", 1968, p. 124.

immobile, Rimbaud est symbole des contradictions et des paradoxes, croisant les motivations du voyage (en rejoignant “au-delà de Suez”, la route des négociants Pierre et Alfred Bardey, des explorateurs Paul Soleillet et Jules Borelli et du roi Ménélik), mêlant réel et imaginaire (*Idem*, 97).

L'Exotisme comme “aveu d'impénétrabilité”

On le voit, l'espace où circulent les voyageurs chez Michon est celui de la réversibilité, des tensions qui animent la roue et la meule, qui font se mouvoir les saints et les abbés comme les empereurs, les peintres et les paysans. Néanmoins, cet espace semble s'effondrer : si l'œuvre de Michon est exotique car elle consacre une “perception du Divers” comme une sensation de l'ambiguïté, elle est aussi exotique, finalement, dans le sens où elle met en scène une quête et son échec, témoigne de “l'impénétrabilité” du monde, en fait un “aveu, comme dirait Segalen. De fait, les personnages peinent à comprendre ce monde et leurs aspirations entrent souvent en conflit avec l'objet du déplacement, qui les outrepassent, se dérobe quand ils cherchent à l'atteindre, voire carrément n'existe pas. “Tout homme peut être traversé à la fois par un désir insatiable (...) et le sentiment de sa propre insuffisance” écrit Yvan Farron (2011: 24). Cet “appétit limousin” est voué à n'être jamais assouvi.

Voilà ce que Jean-Pierre Richard remarque avec justesse dans *Chemins de Michon*:

Dufourneau part ainsi en Afrique, pour retrouver là-bas comme exploitant le même travail qu'il a connu comme exploité. Antoine Peluchet, enfui, se perd on ne sait où, en Amérique, plus probablement au bagne [...] Bakroot peine à seulement comprendre les grands auteurs qu'il aime, et s'égare dans des études sans brio (Richard, 2008: 21).

En outre, dans l'explicit d'*Abbés*, Théodelin finit par céder au mutisme et nulle perspective de voyage spirituel ne peut atténuer la déception causée par une fausse relique, Pétrarque et la jeune femme, dans *Trois auteurs*, repartent chacun de leur côté, Alaric, dans

L'Empereur d'Occident, ne parviendra jamais à saisir la “mélodie” qui le fuira toujours, (1989: 49) et le seul voyage que l'on aurait pu considérer comme abouti (celui de Gall et Hiltibold partis dans un désert) ne scelle qu'une entente factice entre deux hommes et un ours, “hôte des temps anciens” à qui l'on ne donne un pain qu'après lui avoir demandé un service.

Ceux qui voyagent chez Michon poursuivent un “horizon incertain³”, pour reprendre Agnès Castiglione, un horizon qui devient même toujours barré, interdit. Barthes prévenait les amants dans *Fragment d'un discours amoureux*. Parlant du deuil sentimental, ce “deuil qui a déjà eu lieu”, il dit à ceux qui ont peur d'être abandonnés par la personne aimée: “Ne soyez plus angoissé[s], vous l'avez déjà perdu[e]” (Barthes, 1977: 38). On pourrait de même avertir les migrants qui, dès le début, ont déjà raté leur voyage. À quoi bon partir à la recherche de quelque chose qu'on n'est pas assuré de trouver, voire qu'on *sait* ne pas trouver, pourrait-on se demander. Pour éterniser la quête, suspendre le cours du voyage, serions-nous tentés de répondre. L'œuvre de Michon est alors exotique dans le sens où l'“incompréhensibilité” qu'elle fait percevoir n'est pas que décevante: c'est aussi une relance perpétuelle du mouvement. Si l'on doute de l'importance du périple, si le sens ne se donne jamais, s'il est “mortibus” (1957: 44), comme dirait Beckett et n'existe pas, comme les “appartements privés” de la littérature (Michon, 1997a: 30), s'il existe mais demeure secret, verrouillé, alors, même dans la mort, même dans la ténèbre des royaumes souterrains que l'on explore presque à l'aveuglette, le voyage n'a plus de fin et se perd dans la brume.

Mais cette brume qu'on traverse sans jamais en sortir est peut-être le sens lui-même, ou ce qu'il en reste. “[L]'univers est vaste, et quand on l'arpente il est sensé”, lit-on dans *Trois Auteurs* (1997a: 65). L'écrivain semble prolonger le voyage de ceux qui arpentent l'univers, pour que, dans l'espace de la page qui vaut bien tout un monde, ils embrassent enfin l'objet de leur déambulation, qui n'est autre que la déambulation

³ Notons ici qu'une belle analyse est développée par Agnès Castiglione qui étudie de près le lien entre espace et effacement dans “Liquider la réalité”: paysages de Pierre Michon, in *Michon lu et relu*. Études réunies par Jean Kaempfer, Amsterdam - New York, CRIN 55, 2011, p. 146.

elle-même et gardent une mémoire qui conserve leurs traces “Pour peu que j’écrive son nom [et relance ainsi son voyage, le remet en route], Léonard court les chemins nocturnes”, écrit Michon (1984: 243).

L’œuvre michonienne, dès lors, en entremêlant plusieurs aspects de l’exotisme, nous offre une “source d’Énergie, mentale, esthétique [et] physique” (Segalen, 1978: 93) une véritable mine où nous pouvons puiser pour dire ce voyage-enchantement que nous propose l’écrivain. Chacune de ces figures du mouvement est comme immortelle, semblable aux dieux qui voyagent dans le ciel, à “Bacchus ivre de kérosène qui danse avec ses panthères au-dessus du Simplon, dans les vociférantes étoiles” (1997a: 64-65).

Références

- BARTHES, Roland (1977), *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil, “Tel Quel”.
- BAUDELAIRE, Charles, (1968), *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de La Pléiade” [1861].
- BECKETT, Samuel (2009), *Fin de partie*, Paris, Minuit [1957].
- CASTIGLIONE, Agnès (2011), “Liquidier la réalité : paysages de Pierre Michon”, *Michon lu et relu*. Études réunies par Jean Kaempfer, Amsterdam - New York, CRIN 55.
- FARRON, Yvan (2011), *L’appétit limousin – Quelques réflexions sur Les Onze de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier.
- MICHON, Pierre (1990), *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier.
- (1995), *La Grande Beune*, Lagrasse, Verdier.
- (1997a), *Mythologies d’hiver*, Lagrasse, Verdier.
- (1997b), *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier.
- (2002), *Abbés*, Lagrasse, Verdier.
- (2007), *L’Empereur d’Occident*, Lagrasse, Verdier-poche [1989].
- (2007), *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, textes réunis et édités par Agnès Castiglione avec la participation de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Albin Michel.
- (2009), *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard [1991].
- (2011), *Vies minuscules*, Paris, Gallimard [1984].
- RICHARD, Jean-Pierre (2008), *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier-Poche.
- SEGALEN, Victor (2009), *Essai sur l’exotisme*, Paris, Le Livre de Poche, “Bibliothèque des Essais” [1978].

DU PAYS FAMILIER À CELUI OÙ L'ON N'ARRIVE JAMAIS : DU SURPLACE DANS LE RÊVE

Maria Eugénia Pereira

Epereira@ua.pt

UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Dans *Le pays où l'on n'arrive jamais* d'André Dhôtel, le voyage est associé à l'évolution du héros : Gaspard, poussé par un profond besoin de connaître d'autres contrées, va se trouver jeté dans des aventures qu'il subira avec une franche curiosité et qui le mèneront à une vérité : celle de ses origines. C'est par la flânerie dans la nature que le héros prend contact avec l'insolite et le lecteur est dès lors invité à accepter l'*ailleurs* comme faisant partie de l'*ici*. Ainsi préparé, le héros – et, avec lui, le lecteur – se lance dans un voyage fait de départs, de détours et de retours, parce qu'il est à la poursuite d'un rêve. L'objet du voyage ? "Le grand pays". Gaspard surmonte tous les obstacles, mais il finit par découvrir qu'on n'arrive jamais à ce pays tant recherché, puisqu'il est partout et nulle part à la fois.

L'HOMME A DEPUIS TOUJOURS ÉTÉ MÛ PAR LE DÉSIR DE VOYAGER, de connaître d'autres contrées et d'autres hommes, de s'insérer dans un milieu aux lois divergentes et d'y rechercher des repères connus qui l'aident à appréhender la différence. Mais il a également toujours voulu transmettre son périple et donner son témoignage, c'est pourquoi il existe une écriture du voyage aux pratiques et aux formes dissemblables.

Selon Maria Alzira Seixo, la poétique du voyage peut être regroupée en trois grandes zones : celle du voyage imaginaire, celle de la littérature de voyage et celle du voyage en littérature (cf. Seixo, 1998 : 17). Elle ajoute encore que l'espace et le temps, dans la durée temporelle que le voyage occupe, ont des directions diamétralement opposées, puisqu'au fur et à mesure que l'on avance dans l'espace, on perd du temps ; ce qu'on enrichit en espace, on l'appauvrit en temps (cf. *Idem*, 18-19). Par ailleurs, toute écriture de voyage

manifeste un discours (qui est en soi-même une linéarisation temporelle) dont les relations avec le parcours qu'elle implique repose sur des configurations d'énonciation et d'énoncé, c'est-à-dire, de sens produit et communiqué, qui, pour autant qu'elles soient diverses (et elles le sont, en effet),

307

.....
DU PAYS FAMILIER À CELUI
OÙ L'ON N'ARRIVE JAMAIS :
DU SURPLACE DANS LE
RÊVE
.....

Maria Eugénia Pereira

elles renvoient toujours à une typologie réduite et à des modèles de base (ou de regroupement interprétatif) qui aident à expliquer sa construction et sa visée humaine. [1] (*Idem*, 22)

L'écriture du voyage d'André Dhôtel repose d'emblée sur un mouvement dialectique qui fait que "le texte ne cesse d'hésiter entre la désignation de ses apories et la mise en place de principes de résolution par où il les dépasse" (Montalbetti, 1997 : 6). Dans *Le pays où l'on n'arrive jamais*, la façon

de déjouer l'indicible du monde, c'est bien de l'intégrer dans [son] texte comme *figure*. De le faire passer d'une résistance objective à un motif textuel. De créer une dynamique qui repose moins sur l'effort laborieux par où [il] [s]'essayer[a] à faire passer le réel hétérogène dans les cadres du langage, que sur la mise en scène même de cette opération. (*Idem*, 7)

308

.....
O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS

.....
Literatura, Cinema,
Banda Desenhada

Le voyage, dans ce roman dhôtelien, est avant tout un parcours intérieur de l'espace extérieur, puisque le personnage, Gaspard, envahi par une inquiétude, par un désir d'aventure, se déplace pour trouver une réalité *autre*, pleine d'inattendu et d'insolite, de dangers et d'incantation.

Le déplacement, dans *Le pays où l'on n'arrive jamais*, est avant tout de l'ordre du spirituel, le héros, en cherchant à donner un véritable sens à son existence, parcourt des espaces à dimension humaine. Le voyage, dans ce roman dhôtelien, est donc fait sur mesure et au rythme de l'évolution spirituelle du héros. Poussé, quoique involontairement d'abord, par un profond besoin de s'évader, de réaliser des voyages extérieurs, Gaspard part vers des contrées réelles, mais qui ont été transfigurées par l'imagination. Les voyages intérieurs permettront au héros de refaçonner le monde extérieur et d'atteindre *une* vérité qui n'est pas du monde d'ici-bas.

Dans les entretiens avec Patrick Reumaux, intitulés "A propos de racines et de non-lieux", Dhôtel explique, ainsi, son principe de composition de l'espace romanesque : il filtre l'objet réel par la mémoire, l'enrichit par le souvenir qu'il s'en fait, le transforme par ses accès d'imagination et le rend, ainsi, irréel :

¹ La traduction nous appartient.

Patrick Reumaux – *Le courant de la rivière charrie pourtant des images qui courent dans tous vos livres. Je ne dis pas que ce sont des troncs d'arbres ou des racines de saules accrochées à la berge... plutôt des détails, des lueurs, des choses minimes, très saisissantes tirées de la rivière comme on tire un poisson...*

André Dhôtel – Je vais essayer de vous répondre. Vous savez que beaucoup d'écrivains prennent des notes. Moi je n'en prends pas et je me refuse à en prendre car c'est ce qui reste dans la mémoire qui est intéressant, ce qui revient dans les souvenirs. Lorsqu'on prend des notes on juge ce qui est important et ce qui ne l'est pas. On se choisit un chemin et on ne peut plus regarder alentour.

Ce qui me revient quand j'écris un roman, c'est ce qui est remarquable et que je n'aurais pas noté. (Reumaux, 1999 : 77-78)

L'ordre du monde se trouve donc bouleversé par la perception et par la mémoire du créateur, qui, de suite, et par l'imagination, va tisser un univers parallèle. Le monde fictionnel dhôtelien déstabilise le monde référentiel, dans la mesure où l'auteur transgresse la frontière du réel pour passer dans des espaces imaginaires, dans un *ailleurs*.

On ne peut donc pas s'empêcher de rapprocher ce roman de Dhôtel, *Le pays où l'on n'arrive jamais*, d'un autre, appartenant à Alain-Fournier : *Le Grand Meaulnes*. En effet, dans ces deux romans, l'espace joue un rôle essentiel, dans la mesure où il n'est pas décrit tel que les écrivains le voient, mais tel que leur mémoire, leur souvenir le leur présente. Par conséquent, un autre espace surgit à l'intérieur même de l'espace matériel, et qui est, lui, de l'ordre de l'expérience intime, dans la mesure où les deux romanciers se projettent dans la topographie qu'ils inventent. Christine Montalbetti ajoute, d'ailleurs, à ce sujet :

La production du récit, telle qu'elle s'auto-représente, est aussi de l'ordre d'un *cheminement*. La description de cette avancée suppose de prendre en compte au moins trois paramètres : celui de la *vitesse* (on peut y *galoper*, *courir à perdre haleine*, comme *muser en chemin*, voire effectuer des *arrêts imprévus*) ; celui de la capacité au *détour* (quand le narrateur volontiers *dévie sa route, quitte le droit chemin*) ; celui de la propension au *retour en arrière*, dans les pratiques réflexives de l'analepse. (Montalbetti, 1997 : 102)

Dans *Le pays où l'on n'arrive jamais* – tout comme dans *Le Grand Meaulnes*, ces métaphores de la mobilité existent toutes. L'itinéraire, entrepris à l'échelle du monde du lecteur, invite à un parcours, par la pensée, des espaces fictionnels. De fait, on y suit le héros, on l'accompagne dans cet univers et dans cette atmosphère possibles, reconnaissables, mais dont les règles qui les régissent ne correspondent pas à celles du monde réel.

Par conséquent le lecteur se sent arraché au monde familier, dépaycé, les frontières entre le réel et sa représentation ayant été gommées par un narrateur qui se veut confus, et les limites imposées par le regard ayant été dépassées par la rêverie. Le héros prend naturellement contact avec l'insolite lors de sa flânerie dans la nature et le lecteur est convoqué à accepter l'*ailleurs* comme faisant partie de l'*ici* et il avance dans le récit en toute confiance, sans aucune hésitation, en acceptant la dualité du monde qui lui est présenté.

Le véritable sens du voyage de ce roman dhôtelien doit donc être recherché dans l'itinéraire spatial, suivi pas à pas: s'il est fait de départs, de détours, de pauses et de retours, c'est parce que le héros poursuit un rêve, et le lecteur accepte, sans entrave, la métaphorisation du monde réel. Michel Butor dit, à ce sujet, que: "l'espace que le texte va déployer devant notre esprit s'insère dans l'espace réel où il apparaît, où [nous sommes] en train de lire" (Butor, 1964: 49), mais rapidement, le lieu où nous sommes "se met à 'laisser place' à un autre lieu, hanté par le décor de ce qui est décrit, narré", il s'agit là d'un "espace second" (*Idem*, 69).

À la façon d'Alain-Fournier, André Dhôtel, par le dépaysement, conduit le personnage – et le lecteur – vers un *ailleurs* qui n'est pas complètement méconnaissable. Il transfigure l'espace de l'*ici* en un espace de l'*ailleurs* et évite, ainsi, de créer des lieux purement imaginaires. Par conséquent, il guide son lecteur dans son invention, mais il ne force, en aucun cas, son interprétation. Philippe Blondeau nous explique qu'il importe donc que "l'espace soit le plus banal, le plus familier possible, afin que chacun puisse s'y retrouver comme chez soi" (Blondeau, 2003: 234). Christine Montalbetti, dans son œuvre *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, nous explique son processus de lecture de l'itinéraire à l'échelle du monde entrepris par le texte de la façon suivante:

À l'échelle de ce *monde*, je me mets à parcourir en pensée les espaces fictionnels. Parce qu'on m'en décrit le paysage et que, d'une certaine manière, je m'applique à y suivre le héros ; parce que le texte a (est) un *univers*, en un sens lâche, qui le rapproche de l'idée d'atmosphère, comme en un sens technique, celui de l'univers du récit, ou de l'*univers* de la fiction, et de son articulation à la question des *mondes* possibles. (Montalbetti, 1997 : 103)

À la ressemblance d'Alain-Fournier, André Dhôtel situe son histoire dans un territoire qui lui est bien connu : les Ardennes,^[2] “un espace vaste et soudain” où “L'étendue des champs jusqu'à l'horizon des monts de Champagne s'illustre par l'absence même de points de repère” (Dhôtel, 1955: 17). Néanmoins, il y découvre toujours l'inattendu: “une lumière inexorable qui [traverse] la lumière, tout autant que la littérature” (*Idem*, 27); une “imagerie incontrôlable [qui] surgit de rien” (*Idem*, 31). Sa façon d'examiner la nature et les choses lui permet de concevoir des images saisissantes où on entrevoit “une réalité *double*, comme le serait dans le monde d'un *autre* monde, d'une *autre* lumière dans la lumière” (*Ibidem* : 35-36).

Au départ, les règles qui régissent les univers fictionnels fourniérien et dhôtelien semblent vouloir placer le lecteur dans un espace géographiquement localisable, toutefois, la procédure d'investissement, qui, lors de la description, transforme cet espace, est différente : dans *Le Grand Meaulnes*, le paysage de l'enfance de l'auteur/narrateur-personnage passe par le filtre de l'émotion, tandis que, dans *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, l'auteur/le narrateur décrit la beauté de la nature, telle qu'il a su l'appréhender par la contemplation. Parce que, pour ce dernier, tout dans le paysage ardennais est beauté, en tant qu'artiste, il doit savoir en décrypter les signes :

C'est toute une autre histoire... les couleurs qui sont doubles. (...) On voit... quelque chose vient de l'extérieur... Sans fausse honte, je crois qu'il faut

² Alain-Fournier et André Dhôtel ont la même passion pour leur terre natale, mais, contrairement à Alain-Fournier, qui, dans son roman, par le biais des émotions, retrace une partie de son enfance, Dhôtel refuse de parler de lui dans ses romans, il n'y met que de “petits morceaux, [que] des histoires” (cf. la conversation avec les élèves du Cours Moyen, à l'automne 1976, à Attigny, dans André Dhôtel, *Terres de mémoire* (1979 : 121).

parler d'une présence providentielle, mais l'expression nous trahit. Je veux parler de la présence d'une intelligence qui n'est pas la nôtre, et cela en dehors de toute conception mystique. C'est ce qu'on appelle bêtement la Beauté. On n'ose plus en parler aujourd'hui, mais enfin la beauté, tout le monde est d'accord, ça existe, ça se trouve. De quoi s'agit-il? De façon indubitable c'est le signe d'une réalité qui est à la fois hors du monde et dans le monde. (Reumaux, 1999: 92)

Dans ce roman dhôtelien, le héros, Gaspard, est poussé par la curiosité et la soif de connaissance, c'est pourquoi il parcourt cet espace, pour en découvrir la beauté, mais, tout en même temps, pour se découvrir soi-même. Le voyage est donc recomposition et apprentissage: il permet une rencontre du *Je* avec un *Je-autre*, dans le sens où il est un voyage à travers la vie-même. Les allers et retours, les détours, les pauses et les piétinements renvoient à des interrogations existentielles, à des questionnements ontologiques et permettent que, par le passage de l'ignorance à la connaissance, une autre étape de la vie soit atteinte. Dans ce cas précis – et dans celui du *Grand Meaulnes* – il s'agit du passage de l'enfance à l'âge adulte. Les péripéties qui marquent la trame du roman dhôtelien ne sont, en fait, que des obstacles que le héros doit surmonter pour comprendre que l'inaccessible n'est pas hors mesure.

Apparemment, André Dhôtel semble respecter les procédés du roman traditionnel: il crée un monde possible à partir de lieux géographiquement localisables – le paysage des Ardennes. Le premier grand souci de ce romancier consiste donc à susciter la confiance du lecteur par le connu, c'est pourquoi il lui fournit des repères précis de l'itinéraire du héros: les forêts des Ardennes, la Meuse, la ville de Fumay, la Belgique, à nouveau la Meuse, les villes de Waulsort, Dinant, Namur, Andenne, Huy, Liège, Hasselt, le fleuve de l'Escaut et la ville d'Anvers; puis la mer du Nord, les Bermudes et, enfin, et à nouveau les Ardennes.

Dhôtel reprend la toponymie ardennaise, les noms de certains fleuves, de contrées lointaines, afin de jouer avec l'illusion réaliste et de rendre l'espace reconnaissable: pratiquement tout se passe dans le périmètre de la Meuse et des Ardennes, mais voilà que le nom du village où l'action commence, Lominval, est introuvable sur la carte de France et ce, selon l'explication du narrateur, parce qu'il se trouve loin des "splendeurs" du reste du monde.

Le narrateur donne, tout d'abord, une forme neutre à la description du village natal du héros, et ce pour mieux pouvoir lui faire changer d'aspect par la suite: "(...) Lominval est un village qui prétend au titre de bourg. On y trouve un bureau de poste, un notaire, un médecin et un hôtel pour touristes, l'hôtel du *Grand Cerf*, qui a finalement donné le nom à toute l'agglomération." (Dhôtel, 1955: 5)

Le lieu, apparemment banal, commun, est, de suite, et par un simple détail, investi d'une dimension singulière: "Lominval est situé en bordure d'un ruisseau, la Flouve, dont les détours baignent des prairies ornées par l'enceinte des bois. Il y règne un silence en toutes saisons un profond silence, et l'on ignore plus qu'ailleurs le monde varié qui se déploie jusqu'à la mer du Nord." (*Idem*, 5-6)

Ce détail – l'espace aux alentours (le ruisseau, les prairies, les bois, la Mer du Nord) – semble être là pour faciliter l'évasion et l'aventure du héros. D'autres lieux et, par conséquent, d'autres hommes, d'autres choses sont à sa portée même. Le monde se trouve aux pieds de Gaspard, aussi ne peut-il rester éternellement prisonnier de ce village. Le lecteur commence à accepter cette idée et à se préparer au surgissement de l'impossible, de sorte qu'il n'est pas surpris lorsqu'il découvre l'origine bohème du héros, c'est comme si tout cela n'était qu'une évidence en attente.[3]

D'autant plus que, dès les premières pages du roman, l'espace quotidien et banal où vit Gaspard est investi de signification et de symboles: "Quand il lui arrivait de lever la tête, il était toujours surpris par les jeux d'ombre et de lumière entre les troncs du voisinage, comme si dans ces intervalles entre les troncs quelqu'un allait soudain paraître. Parfois même, il éprouvait une certaine peur." (*Idem*, 44-45)

Être singulier, sensible et rêveur, Gaspard semble toujours attendre que quelque chose se passe. En fait, Dhôtel a placé son héros dans un univers constitué d'espaces identifiables, mais celui-ci va bouger et rapidement s'effacer au profit d'un *ailleurs*, "prétexte à toutes les formes de l'errance" du personnage (Blondeau, 2003: 248). D'après Marguerite Cécile Albrecht, c'est par "La riche réalité des lieux et des paysages

³ Les parents de Gaspard "étaient marchands forains" et sa mère "disait la bonne aventure sur les marchés" (Dhôtel, 1955: 6); ils parcouraient les contrées aux alentours. Une tante avait décidé de s'occuper de son éducation.

[que s’inscrit avec force l’imaginaire du livre” (Albrecht, 1998 : 155), puisque Dhôtel ancre l’espace dans la réalité quotidienne, le rend banal pour mieux en faire ressortir son autre côté, étrange et mystérieux.

La forêt devient donc passage mythique, et nous comprenons que tout y est possible. Cet endroit fait de “jeux d’ombre et de lumière” (Dhôtel, 1955: 44) semble être possédé par une invisible présence, qui commence par l’effrayer, mais son don de voyance semble venir tout expliquer :

Les futaies qui descendaient le long des pentes exerçaient sur lui un attrait singulier. A travers ces perspectives, il s’attendait à chaque instant à revoir l’enfant d’Anvers. Les événements qu’il pressentait naguère dans les lointains du monde semblaient maintenant se rapprocher de lui, sans qu’il eût rien à faire pour les susciter. Quelque chose avait changé certainement, malgré le grand silence de Lominval. (*Idem*, 45)

Être solitaire, méditatif, Gaspard a appris à établir un contact particulier avec la nature et sait, par conséquent, que l’inattendu lui parviendra par cette voie même, qu’un changement personnel est prêt à s’effectuer et que celui-ci se produira par la nature. Raymonde Debray Genette explique que “c’est ‘l’attraction, du ‘regard’ qui permet ainsi cet envahissement du sujet par l’objet où il souhaite se perdre le plus profondément possible” (Debray Genette, 1988: 250). La forêt, dans la mesure où elle est le symbole de l’au-delà, est propice à l’initiation du héros et nous comprenons dès lors que l’extraordinaire ne peut que surgir à cet endroit.

Philippe Blondeau ajoute que l’*ici* dhôtelien est toujours humanisé, dans la mesure où les lieux vivent par la mémoire ou par le reflet de ceux qui y habitent et par le rapport qui s’établit entre eux (cf. Blondeau, 2003: 237-238). Gaston Bachelard explique que : “Quand s’approfondit la grande solitude de l’homme, les deux immensités [celle de l’espace intime et celle de l’espace du monde] se touchent et se confondent” (Bachelard, 1957: 184). L’organisation particulière de l’espace, construite au rythme du vagabondage et du rêve, gère donc une magie qui enchante le lecteur. De fait, celui-ci s’était engagé dans le connu, mais dès qu’il est question de s’en évader, il le fait sans embarras, il est prêt à accompagner le héros dans son errance et à accepter les manifestations de phénomènes extraordinaires :

(...) après avoir fait une nouvelle récolte de champignons, il se mit en quête du cheval.

Le cheval pie circulait toujours dans la même région. Des gens de Lominval l'avaient aperçu, mais ils ne s'y intéressaient nullement. "Un cheval de romanichels", disaient-ils sans penser plus loin. Pour Gaspard il y avait autre chose qu'il n'aurait su expliquer. Il était séduit par une beauté singulière qu'il voyait se dessiner aux flancs ardents, de la bête. Ce jour-là, il n'avait pas fait deux cents pas dans une allée que le cheval vint au-devant de lui, puis aussitôt fit demi-tour. Gaspard suivit sa trace et, après un jeu de cache-cache autour d'un taillis serré, il fut étonné de parvenir à une prairie très exigüe dont la bordure descend brusquement sur la route. (Dhôtel, 1955: 47)

En tant qu'explorateur de la nature et de la beauté, voilà que, soudain, Gaspard découvre la représentation même de la beauté : le cheval pie. Cet habitant de la forêt va lui permettre de faire le saut vers cet "autre monde" (*Idem*, 50), vers cet *ailleurs*.

En effet, l'apparition insolite de cet animal va déclencher le départ vers d'autres contrées, proches et en même temps lointaines, connues et en même temps inconnues : une forêt métamorphosée par le clair-obscur des éclairs, une prairie jusque-là jamais vue. En somme, dès qu'il monte sur le cheval, les perspectives du paysage changent et l'atmosphère qui enveloppe le héros est propice au surgissement de l'insolite, de l'inattendu.

Empreintes des rêves d'évasion de Gaspard, ces visions, qui ponctuent le récit, transforment le paysage environnant – la forêt et la plaine – en une présence vivante, qui n'est, en fait, que le reflet de l'image intérieure du personnage. "Loin de se livrer à la prolixité des impressions", nous dit Gaston Bachelard, "loin de se perdre dans le détail de la lumière et des ombres, on se sent devant une impression 'essentielle' qui cherche son expression, bref dans la perspective de ce que nos auteurs appellent 'un transcendant psychologique'. Comment mieux dire si l'on veut «vivre la forêt» qu'on se trouve devant *une immensité sur place*, devant l'immensité sur place de sa profondeur" (Bachelard, 1957: 170).

Ainsi, dans *Le pays où l'on n'arrive jamais*, les éclairs transfigurent la forêt, lui donnent une dimension extraordinaire de façon à ce que le

héros puisse avancer vers un au-delà et, sous la plume du romancier, les limites s'estompent, les frontières se font incertaines pour faire apparaître “dans le même pays plusieurs mondes véritablement” (Dhôtel, 1955: 5). Les Ardennes sont reconstruites par la superposition des perspectives et gèrent, ainsi, un tableau composite, où les paysages se superposent, s'entremêlent et se confondent: vallées, collines, plaines, forêts, précipices et rivières/fleuves semblent avoir été découpées “à la façon d'un puzzle que l'auteur essaie, par la suite, de reconstituer par l'intermédiaire du souvenir, et dont les pièces, mal emboîtées, forment un non-lieu” (Pereira, 2005: 253). Chaque pièce correspondant “à un endroit réel, mais, mal placée, elle participe à un désordre qui gère l'insolite” (*Idem*, 253-254):

Il se trouvait dans le faubourg. La ruelle aboutissait à un sentier qui traversait des jardins, une prairie, et débouchait sur la route. De l'autre côté de la route c'était la forêt. Dans cette région, les villes sont bâties dans de vastes clairières, mais sur certains côtés les bois touchent à la ville. (...) En ce lieu, les taillis dévalaient un escarpement. Gaspard se jeta à travers les hauts séneçons et les ronces de la lisière. Il grimpa dans les taillis, et arriva bientôt, hors d'haleine, sur un plateau coupé de vallonnements où les futaies étendaient leurs ombres à l'infini. Après avoir traversé des bois d'acacias clairsemés, il s'engagea dans un fourré. (Dhôtel, 1955: 65-66)

La pluralité des lieux décrits renvoie donc à un espace réel, les Ardennes – le lecteur parvient, d'ailleurs, à en retrouver les traces –, mais le fait est que le narrateur, par la sensibilité de sa perception, le fissure, le transforme en une mosaïque dont les morceaux s'enchevêtrent jusqu'à créer un lieu autre.

Ainsi disposés, les lieux configurent un labyrinthe, qui est tout à la fois propice à l'égarement du héros et à une expérience initiatique et, en tant que lecteur, nous acceptons d'emblée “la différence radicale des règles qui régissent cet univers, (...) [qui promeuvent] un *dépaysement* fort, où le passage d'un monde à l'autre privilégie en retour, et comme par ricochet de *mondes*, la notion d'arrachement au *monde* familier” (Montalbetti, 1997: 103-104).

Conduit par la main du narrateur, le lecteur effectue une promenade immobile dans ce labyrinthe qui mène au “grand pays”, espace tout à

la fois réel et imaginaire, de l'*ici* et de l'*ailleurs*. Lors de la description, le narrateur dhôtelien possède la compétence du "faire-être", de "faire exister quelque chose" (Hamon, 1993: 113), c'est pourquoi le lecteur doit "être attentif à certains connotateurs génériques qui peuvent venir moduler le thétique (réaliste) en hypothétique (la description dans le genre fantastique, dans le genre utopique" (*ibidem*: 117). La description dhôtelienne suscite un effet de vérité, elle bâtit un faire croire, elle convie au vérifiable ; elle est, par ailleurs, le lieu où se stockent les indices, où se focalise l'attention du lecteur sur le détail ; et, enfin, elle contribue à donner une connotation tonale à la séquence narrative :

Bientôt, on entrait dans une petite ville par un passage entre de grandes maçonneries qui devaient être des fortifications. Aussitôt arrivé dans la première rue, le cheval avait freiné tout son élan et il s'était mis à cheminer avec une certaine lenteur. (...)

(...) Au bout de la rue on distingua des lumières plus vives que celles du simple éclairage municipal. On entendit les flonflons d'une musique.

(...) on arriva sur une petite place circulaire, où étaient dressées quelques boutiques, un bal, un manège. Il n'y avait pas une grande foule, quelques badauds seulement circulaient. Sans doute était-il tard et la fête allait-elle terminer.

(...) Gaspard tira doucement sur les rênes, de façon que le cheval ne s'engageât pas sur la place. Le cheval se détourna de lui-même et passa dans la direction opposée, derrière les boutiques. Il s'arrêta enfin à côté de l'une d'elles qui était une simple tente dressée le long d'une caravane peinte ne gris. Sur le côté de la tente et sur la caravane étaient inscrits deux mots qui étonnèrent les garçons, et aussi bien Hélène que Niklaas – deux mots en grandes lettres cursives d'un bleu sombre : Maman Jenny. (Dhôtel, 1955: 239-240)

Le réalisme dans la description n'apporte rien de nouveau au lecteur, or, les commentaires du narrateur – "qui devaient être" et "sans doute" – attirent néanmoins son attention et suscitent le doute. D'autre part, le cheval pie continue à être capricieux et à ne pas vouloir se faire guider, "possédé par un feu qui n'est pas de ce monde" (*Idem*, 242), il conduit les personnages jusqu'au "grand pays", lieu qui se confond,

pour un moment, avec la rencontre de la mère perdue d'Hélène: Maman Jenny. Philippe Blondeau ajoute, à ce sujet:

En ce sens, l'ici et l'ailleurs ne sont pas fondamentalement opposés; le second n'est pas la négation du premier mais simplement la condition qui le rend habitable. L'ailleurs, c'est l'horizon sans cesse reculé qui donne tout sa dimension à ce lieu-ci, pour révéler enfin le "grand pays" qui n'a pas d'autre réalité que l'immensité du monde. (Blondeau, 2003: 262).

Le "grand pays" n'est, en fait, qu'une perspective différente du monde ici-bas. Il est né d'une nostalgie d'un temps passé – de l'enfance – et, par conséquent, il est devenu rêve et illusion. Gaston Bachelard nous dit que:

le passé n'est pas stable, il ne revient à la mémoire ni avec les mêmes traits, ni avec la même mémoire. Aussitôt que le passé est pris dans un réseau de valeurs humaines, dans les valeurs d'intimité d'un être qui n'oublie pas, il apparaît dans la double puissance de l'esprit qui se souvient et de l'âme qui se repaît de sa fidélité. (...) C'est seulement quand l'âme et l'esprit sont unis dans une rêverie par une rêverie que nous bénéficions de l'union de l'imagination et de la mémoire. (Bachelard, 1960: 89).

Par conséquent, ce "grand pays" peut être à tout endroit, "si nous le voulons" (Dhôtel, 1955: 246); faire partie de la réalité ou s'en évader pour devenir un rêve. C'est tout à la fois un souvenir, une image d'un livre, un mirage, une allégorie: "L'horizon du grand pays recule sans cesse au fond de l'espace et du temps. C'est le pays où l'on s'éloigne toujours ensemble, et l'on ne parvient en un lieu désert que pour en trouver d'autres plus beaux" (*Idem*, 248).

Le "grand pays" est donc "le pays où l'on n'arrive jamais", puisque ce n'est pas un lieu défini, c'est un désir, un souhait, un espoir, un rêve. C'est une forme particulière d'intériorisation d'un temps et d'un espace, c'est plus un besoin de l'esprit que d'un endroit défini. Il suffit d'y croire, de chercher à s'évader de *l'ici* pour atteindre un *ailleurs*. Le narrateur explique, ainsi, la portée du "grand pays": "C'est sans doute le signe de l'étonnante et cruelle nostalgie qui fait désirer pour chacun une vie plus grande que les richesses, plus grande que les malheurs et que la

vie même, et qui sépare en nous les pays que l'on a vus de ceux qu'on voudrait voir, Ardenne et Provence, Europe et Nouveau Continent, Grèce et Sibérie" (*Idem*, 249).

Gaston Bachelard explique que "la rêverie vers notre passé, la rêverie cherchant l'enfance semble remettre en vie des vies qui n'ont pas eu lieu, des vies qui ont été imaginées. La rêverie est une mnémotechnique de l'imagination. En la rêverie, nous reprenons contact avec des possibilités que le destin n'a pas su utiliser" (Bachelard, 1960: 96). L'espace a donc une grande place dans l'univers dhôtelien, parce que c'est par lui que les personnages font leur expérience du *monde ici-bas*, qu'ils découvrent le sens qui s'y trouve caché et pénètrent dans un *monde autre*. L'approche de la nature met en éveil tous leurs sens et "offre une sorte de continuum entre la terre et le ciel. (...) Elle facilite donc autant l'intellection que les sensations" (Debray Genette, 1988: 250).

Contrairement à l'œuvre d'Alain-Fournier, où l'aboutissement du voyage, la découverte du Domaine mystérieux, représente le point fort du récit, nous considérons que, pour André Dhôtel, c'est à proprement dire dans l'itinéraire spatial, fait pas à pas, que doit être recherché le véritable sens du voyage. On n'arrive jamais à ce pays, et le titre du roman l'avait déjà annoncé, puisque, symboliquement, cet espace est partout et nulle part: il est inaccessible parce que c'est un art de vivre, c'est une façon d'envisager la vie.

Dhôtel observe la réalité en la filtrant par son intelligence et sa sensibilité et, par conséquent, il fait naître une réalité double: "Résolu à l'oisiveté, je me contente de regarder ces dessins au-delà desquels apparaît peu à peu l'image d'une terre contre toute raison toujours double, sans parler de son ciel. Pas ambiguë, pas absurde, simplement deux réalités qui mettent en jeu une intelligence non pas contradictoire, mais invisible, impossible, merveilleuse" (Dhôtel, 1999: 46).

Le voyage, dans cette œuvre romanesque dhôtelienne, représente donc l'évolution du héros: celui-ci, par la flânerie, par la fugue involontaire, poursuit un voyage intérieur qui lui permet d'atteindre une vérité, dont la source se trouve dans son enfance même. Pur foyer de vie humaine, ce moment passé était resté tu en lui, mais il l'envahissait constamment, malgré tout et malgré tous. Son attrait pour les péripéties et l'aventure, le songe d'Hélène déclenchèrent une quête qui rouvrit la porte sur ce passé et tous les grands archétypes des puissances

paternelles et maternelles reprisent leur action (cf. Bachelard, 1960 : 108) : le père et la mère étaient là pour lui faire reprendre sa destinée, pour le faire revenir à ses origines. Né sous le signe de l'émerveillement, il lui fallait retrouver l'ordre secret de son monde.

Références

- ALBRECHT, Marguerite Cécile (1998), *Le Pays où l'on n'arrive jamais*: affirmation ou interrogation”, *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers.
- BACHELARD (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF.
- BLONDEAU, Philippe (2003), *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, Paris, L'Harmattan.
- BUTOR, Michel (1964), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- DEBRAY GENETTE (1988), *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil.
- DHÔTEL, André (1955), *Le pays où l'on n'arrive jamais*, Paris, Pierre Horay.
- (1979), *Terres de mémoire*, Editions Universitaires, Jean-Pierre Delarge.
- (1999), *Ardennes : “Le pays où l'on n'arrive jamais”*, Tournai, La Renaissance du Livre.
- HAMON, Philippe (1993), *Du descriptif*, Paris, Hachette.
- MONTALBETTI, Christine (1997), *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Puf.
- PEREIRA, Maria Eugénia Tavares (2005), *Le Réalisme Magique : Une dimension des Lettres Françaises du XX^e siècle*, Tese de Doctorat, Aveiro, Universidade de Aveiro.
- REUMAUX, Patrick (1999), “Entretiens avec André Dhôtel”, in Dhôtel, André (1999), *Ardennes : “Le Pays où l'on n'arrive jamais”*, Tournai, La Renaissance du Livre.
- SEIXO, Maria Alzira (1998), *Poéticas da viagem na literatura*, Lisboa, Edições Cosmo e Maria Alzira Seixo.

VIAJAR COM A PAISAGEM. ITINERÁRIOS EMOCIONAIS, NO CINEMA DE JOÃO SALAVIZA

Helena Pires

hpires@ics.uminho.pt
UNIVERSIDADE DO MINHO

No cinema, a paisagem é frequentemente um traço da passagem que liga o universo interior e exterior. Giuliana Bruno refere-se a uma «geografia íntima» para designar o modo como se articulam, nas diversas modalidades da cultura visual e de entre as quais, em particular, no cinema, uma topografia pessoal afetiva com um dado itinerário textual que serve a expressão da natureza híbrida do lugar vivido. Os lugares que habitamos, tanto no espaço visual, como no espaço literalmente geográfico, desdobram-se em múltiplas camadas distendidas no nosso imaginário e na nossa memória, estimulando em nós incessantes movimentos de dentro para fora e de fora para dentro. Problematizar a viagem enquanto experiência íntima que se dá a ver e a sentir, nas interfaces de afetação bidirecional que encontram na paisagem o seu modo de expressão privilegiado, é o objetivo do exercício a que nos propomos. Em especial, o cinema, tendo ele mesmo nascido da invenção na cultura moderna da visão em movimento, propicia-se a um tal ensaio.

321

VIAJAR COM A PAISAGEM.
ITINERÁRIOS EMOCIONAIS,
NO CINEMA DE JOÃO
SALAVIZA

Helena Pires

Viajar com a paisagem

É NOSSO PROPÓSITO FALARMOS DE UM ITINERÁRIO DE EMOÇÕES QUE SE VISUALIZAM COM A PAISAGEM. ATRAVÉS DA PAISAGEM, o mundo de afetos torna-se visível para nós. As emoções materializam-se sob o modo de uma topografia em movimento. O mundo exterior comunica uma paisagem interior. Uma psico-geografia pessoal e social. Uma viagem emocional. Uma viagem interior.

Atlas of Emotion, de Giuliana Bruno, explora a relação entre a imagem em movimento e os outros lugares visuais, “modelando” em particular a sua ligação à arquitetura, à cultura de viagens, e à história das artes visuais assim como à arte da memória e da cartografia. “As nossas vidas são tangivelmente permeadas pelas artes e pelas outras práticas da cultura visual” (Bruno, 2007).

Como diz a autora, cuja teoria aqui tomamos como modelo inspirador, o movimento produz emoção (*emotion*, na língua inglesa) e a

emoção contém movimento. A própria origem etimológica do termo *emoção/emotion* (do latim *emotu*) é reveladora de um duplo sentido. A somar ao sentido do movimento (*motion*), junta-se o sentido do sair para fora (*e / out*).

Ao abrigo dos pressupostos teóricos adotados, é nossa intenção dar conta das viagens emocionais que na paisagem ganham forma visível. Em concreto, propomo-nos refletir a partir de um conjunto de três filmes (curtas) de João Salaviza: *Arena* (2009), *Cerro Negro* (2011) e *Rafa* (2012). Em todos eles, a observação da paisagem é fundamental à compreensão dos itinerários psico-geográficos das personagens principais, aos seus percursos diegéticos, mas também à compreensão do modo como essas mesmas viagens, interiores e sensíveis, nos afetam enquanto espectadores (ou antes *viajantes*, que se deixam imaginariamente transportar). Em comum, diversos dispositivos espaciais e sígnicos parecem à partida conduzir essas mesmas viagens. À maneira de Bachelard (2000), mas também de Simmel (1988), a prisão, a janela, a ponte, o olhar, constituem-se simultaneamente como obstáculos e estímulos ao viajar.

Relataremos com a presente comunicação uma viagem analítica de múltiplas camadas, uma espécie de trajetória cartográfica, em que a história cultural se cruza com uma geografia íntima.

À luz do que Giuliana Bruno defende, podemos dizer que aquilo que começou por uma história cultural da arte, das viagens, do cinema, tornou-se numa pesquisa pela sua geografia íntima.

Trataremos pois de uma arquitetura geo-psíquica, isto é, de passagens que ligam o interior e o exterior. Com o exercício a que aqui nos propomos, iremos procurar mapear os nossos modos (háptico e kinestésico) de estar em contacto com o ambiente. Para tal, escolhemos como objeto de análise o filme *Rafa* (*Urso de Ouro* no Festival de Berlim em 2012), de João Salaviza. Trata-se de uma curta que poderá ser integrada num conjunto de três filmes, designando-se os outros dois *Arena* (*Palma de Ouro* no Festival de Cannes em 2009) e *Cerro Negro* (2011).

Esta opção pelo cinema justifica-se pelo facto de este se propiciar a um modo particular de viajar, nomeadamente porque podemos entender a experiência do cinema como uma experiência háptica (táctil), que

nos permite a partir do ótico, da visão (*sight*), uma deslocação para o hático, para o lugar (*site*).

Viajar com as imagens em movimento é o convite que o cinema nos oferece. Adotando os pressuposto de Giuliana Bruno, é esse o convite que aqui faço, assumindo que esta forma de “transporte” inclui viagens psicogeográficas passíveis de serem mapeadas no quadro de uma geografia do próprio espaço íntimo – uma história do movimento, do afeto e do tacto.

Emoção

Antes de passarmos à viagem com Rafa, importa relevar um princípio base da teoria de Giuliana Bruno, assente sobre a noção de *emoção*, necessariamente implicada na experiência da viagem. Começemos por destacar que a palavra cinema tem origem no termo Kinema (palavra grega: movimento e emoção). Como diz a autora, o cinema move-se e move-nos, afecta-nos. O movimento produz emoção e a emoção contém movimento. (*E)movere*, movimento para fora, migração, transferência de um lugar para outro. É de uma emoção, e por isso de um movimento, que se expressa visualmente que irei falar. Escolhendo o cinema como veículo, deixo aqui o convite para uma viagem imóvel ao longo da qual procurarei recortar e analisar alguns momentos de passagem entre afetos e lugares. É precisamente nesta relação geopsíquica que assenta a noção de paisagem de Giuliana Bruno.

Para um *Atlas da Emoção*, uma paisagem é, de muitas maneiras, um traço das memórias e da imaginação daqueles que a atravessam, mesmo que filmicamente. Um terreno intertextural de passagem, contém a sua própria representação nos filamentos da sua estrutura/textura/tecido, retendo tudo o que aí se foi fixando com cada passagem, incluindo emoções.

Viagem com Rafa

Tratando-se, em Rafa, da viagem de um só dia, iremos recortar alguns fragmentos dessa viagem, sob a forma de planos e sequências/excertos

filmicos, a fim de darmos conta das designadas passagens psico-geográficas ou geo-psíquicas que ligam o interior e o exterior.

Para efeitos de análise, partimos da identificação de diversos elementos significantes, considerando tanto a imagem como o som, tais como o jogo entre campo/fora de campo; o enquadramento/olhar da câmara/ponto de vista; olhar da personagem; décor/objetos e o ambiente exterior (cf. Gardies, 2008; Aumont & Marie, 2009). Tendo por base estes elementos, e o modo como se conjugam, procedemos a um exercício de análise semi-impulsiva.

Rafa em casa, à noite

Passagem/paisagem interior-exterior:

Começamos por ver Rafa olhando pela janela. É uma janela (porta-janela?) rasgada até baixo, semi-gradeada, com a qual contrasta uma cortina dourada, visível do lado esquerdo da imagem, que ondula com a brisa da noite. Rafa encontra-se sentado sobre a grade, observando a rua (ou o que se adivinha ser a rua). Num primeiro momento, Rafa mostra-se introspetivo e silencioso (não há diálogos, apenas se ouve uma música de fundo) e pensativo, transparecendo um certo ar enigmático (Em que pensará Rafa?). Simultaneamente, aparenta estar interessado na observação do que se passa lá fora, na rua. (O que vê Rafa? Procura alguma coisa com o olhar?). O plano aproximado obriga-nos a centrar toda a atenção em Rafa e no seu olhar; somos levados a imaginar/especular sobre o que Rafa parece observar através da janela, lá fora na noite (paisagem exterior), ao mesmo tempo que a procurar adivinhar o seu estado emocional (paisagem interior); o interior da casa, por sua vez, encontra-se às escuras; a iluminação vem de fora e projeta-se sobre o interior, em particular sobre o tronco nu de Rafa; o plano aproximado impede-nos de ter uma visão mais ampla sobre o interior da casa, interior esse que se vai desvelando aos poucos...

A irmã de Rafa a uma dada altura aparece e passa diante da câmara com um bebé ao colo (o sentido diegético da sequência vai-se descodificando aos poucos); é introduzida uma certa profundidade de campo (a irmã em primeiro plano e Rafa em segundo plano), isto é, um jogo de distâncias e uma certa dinâmica interna ao plano, sublinhada pelo

facto de deixarmos de ouvir a música de fundo e passarmos a ouvir apenas os sons emitidos pelo bebé. Rafa entretanto desce da grade e avança sobre o interior da casa (em direção à câmara); Rafa observa o que se supõe ser a irmã e o bebé (sobrinho de Rafa). O seu olhar continua pensativo e concentrado, persistindo invisível para nós o alvo do seu olhar (que somente adivinhamos porque ouvimos Rafa a falar com a irmã). A irmã de Rafa senta-se numa cadeira junto à janela e Rafa aproxima-se sentando-se na sua frente, olhando através da janela (que se encontra aberta). Rafa e a irmã sussurram. Ouve-se um assobio e o som de alguém que passa na rua a correr (“Quem é? Não sei”); o som contribui para a dinâmica campo-fora-de-campo recorrente nesta sequência, insinuando-se a partir de uma relação entre o visto e o sugerido, uma projeção num espaço não visível e, em última análise, imaginário; Como se perceberá pelo desenrolar da narrativa, a aproximação física entre Rafa e a irmã, no espaço interior, apertado, da casa, corresponde a uma aproximação emocional, à partilha de uma preocupação comum. A emoção levará Rafa a uma viagem (uma viagem de um dia), na procura da mãe. Apesar desta proximidade entre os irmãos, ambos ocupam claramente diferentes planos na narrativa, o que é desde logo figurado pontualmente nas suas diversas posições em termos de profundidade de campo. A irmã de Rafa é por sua vez mãe o que à partida diferencia a sua condição pessoal. O tema da maternidade é sugerido com a imagem da irmã de Rafa sentada com o filho ao colo (assemelhando-se à figuração de uma Pietá, se admitirmos a intertextualidade que neste caso aproxima a pintura e o cinema).[1]

O ambiente exterior, aparentemente indicativo de referenciação meramente espaço-temporal (ouve-se o cantar dos grilos lá fora, sugerindo-se uma noite de Verão, algures na margem Sul...) é simultaneamente elemento signifiante de uma inquietação interior. À paisagem fora-de-campo que se imagina lá fora corresponderá uma ausência (da mãe) e uma interrogação sobre essa mesma ausência.

Impondo-se a janela como elemento signifiante desde logo visualmente sublinhado nesta sequência, importará aqui reter a nossa

¹ Observamos ainda o reflexo das grades da janela nas pernas da irmã-mãe, o que poderá também ser sugestivo; A temática da prisão, indiciada nomeadamente a partir de elementos signifiante como as grades, é transversal nas curtas de Salaviza.

leitura na especulação daquilo que poderá ser o seu sentido simbólico no âmbito da unidade diegética do filme. Recorrendo a Georg Simmel, poderemos dizer que a janela, no que diz respeito à sua teleologia funcional, ao mesmo tempo que marca um limite, entre o interior e o exterior, serve o sentido unidirecional do olhar: de dentro para fora. Ao contrário da porta, a janela não permite outro caminho para além do caminho do olhar, sendo nesta perspectiva fisicamente restritiva. Por outro lado, dada a transparência da sua natureza material, permite uma ligação aparentemente mais contínua entre o interior e o exterior, quando comparada com a porta. No caso, é interessante observar que, tratando-se de uma janela rasgada até baixo, com a figuração geométrica de uma porta e semi-gradeada na parte inferior (é uma porta que não dá acesso, que não abre para lado algum), a janela-porta através da qual Rafa olha para a rua é um limiar especialmente ambíguo uma vez que induz um sentimento paradoxal de abertura e fechamento.

326

.....
O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS

.....
Literatura, Cinema,
Banda Desenhada

Rafa sai à rua, ainda de madrugada

Passagem interior-exterior:

Num primeiro momento da sequência, Rafa, visto à distância e de costas através de um enquadramento picado (de cima para baixo) passa de um estado emocional, e de uma relação de aproximação ao olhar do espectador, a uma condição de anonimato. Contudo, os seus movimentos – o caminhar assertivo rua abaixo e o gesto de colocar o capuz na cabeça – poderão ser entendidos como significantes que estimulam no nosso olhar uma certa afeição pela personagem, dado indiciarem, além da determinação, um cuidado especial em manter-se escondido, despercebido na noite. Além do movimento de deslocação observado ter sido impulsionado por uma emoção, podemos entender que esse mesmo movimento estimula, por sua vez, no nosso olhar (no olhar do espectador) um sentimento de identificação com a condição solitária da personagem (e portanto também uma emoção). A iluminação de rua, curiosamente, é de tons quentes, contrastando com os tons frios e azulados da iluminação do segundo momento, que se segue na sequência.

Desta vez Rafa, não se tendo ficado pela janela, saiu porta fora. E a porta, como diz Simmel, ilustra o quanto ligação e separação são

dois aspectos de um mesmo ato. Rafa decide-se a abolir a separação entre o interior e o exterior, caminhando no sentido do ilimitado, isto é no sentido de todas as orientações possíveis, tanto do ponto de vista físico como mesmo metafísico.

Num segundo momento, que poderá ser entendido, em termos diegéticos, de preparação da travessia (no quadro da viagem a Lisboa), o fora-de-campo indicia já uma direção: Lisboa. A visão do Cristo-rei de costas ao fundo, a partir de um enquadramento semi-contra-picado, projecta o nosso imaginário na paisagem que não sendo visível se adivinha e se afigura de caráter um tanto intimidatório. A altura da vedação com rede, do muro e do Cristo-Rei ao fundo contrasta com o plano baixo onde se encontra Rafa. Os tons frios e azulados da iluminação de rua, além de marcadores temporais (indicam a alvorada), são também elementos significantes de uma atmosfera caracterizada pelo distanciamento, pela impessoalidade e pela desafeção, em contraste com a atmosfera intimista e emocional da 1ª sequência do filme.

327

Rafa atravessando de boleia, na mota do amigo, a ponte 25 de Abril

Passagem/paisagem interior-exterior:

À boleia na mota do amigo, Rafa atravessa a ponte 25 de Abril, em direção a Lisboa. Ouve-se o barulho ensurdecido da mota. O ponto de vista da câmara, que acompanha o movimento da mota, é oblíquo, no sentido de Lisboa para a Margem Sul. Rafa olha em frente (na direção do olhar adivinha-se Lisboa). Sensivelmente a meio da travessia há uma alteração no movimento de câmara: transferência do ponto de vista no sentido da Margem Sul para Lisboa. Deixamos de ver a mota (apenas continuamos a ouvi-la). No nosso campo de visão fica só a paisagem (vista parcial do Tejo e Lisboa ao fundo). No momento em que Rafa fica fora-de-campo a paisagem exterior insinua-se ao mesmo tempo como imaginária. Isto é, percebida como visão parcial, a paisagem vista estende-se sobre o invisível, sobre o que se adivinha para lá de, precisamente no fora-de-campo onde se supõe Rafa, tendo por alvo do seu olhar uma paisagem que é também paisagem interior, uma vez associada a um desejo (o objetivo da viagem é suprir uma falta: Rafa visa ir buscar a mãe à esquadra, em Lisboa) e a uma emoção que o move.

VIAJAR COM A PAISAGEM.
ITINERÁRIOS EMOCIONAIS,
NO CINEMA DE JOÃO
SALAVIZA

Helena Pires

Nesta sequência, será oportuno referir que a “esfera volitiva “de Rafa, adotando os termos uma vez mais de Simmel, é extensível ao espaço sob a forma material e visual da ponte, estrutura que se presta ao movimento de travessia do Tejo, em direção a Lisboa. Remetendo para a junção do que previamente se encontra separado, a ponte assume na narrativa um valor simbólico profundo, desdobrando-se numa dupla cama da de sentido: coisa exterior que se presta ao movimento do corpo, por um lado, e imagem, por outro, que expressa um sentimento, um desejo de religação (“do ser puramente natural”).

Rafa em Lisboa (na Baixa) dirigindo-se para a esquadra

Passagem/paisagem interior-exterior:

Uma vez em Lisboa (na Baixa), Rafa caminha decidido em direção à esquadra. Vêm-se transeuntes nas ruas em hora já de movimento e ouvem-se sons ambiente. Pela primeira vez Rafa sorri, depois de perguntar a uma varredora de rua onde fica a esquadra. O sorriso de Rafa expressa mais um estado interior do que uma reação a um estímulo particular do ambiente circundante. Pelo contrário, Rafa vai caminhando pelas ruas manifestando aparentemente indiferença ao ambiente. O que o move é exclusivamente o propósito da sua viagem.

Rafa na Praça, vendo a andar de skate

Passagem/paisagem interior-exterior:

Nesta sequência, Rafa usufrui de um momento de descontração/lazer. Trata-se de uma pausa, de um compasso de espera na narrativa. Durante este intervalo, há lugar para alguma interação social (conversa de circunstância) e para alguns momentos de entre-abertura ao exterior e ao outro. Rafa, sentado no chão da Praça e encostado à estátua que aí se encontra, observa os *skaters* à sua frente. Os *skaters* aparecem e desaparecem, oscilando entre o campo-fora-de campo. O som dos *skates* é elemento de continuidade neste jogo entre o visto e o não visto. A uma dada altura, Rafa desvia o seu olhar dos *skaters* e dirige-o para a rua à sua esquerda, com o Tejo ao fundo. Depois de Rafa ter desviado

o olhar mais uma vez, no sentido contrário, observando as mochilas que se encontram a seu lado, segue-se um plano frontal, com os *skaters* em primeiro plano a contra-luz passando diante da câmara e Rafa em segundo plano. Os efeitos plásticos de luz-sombra que observamos em primeiro plano revestem-se de um sentido estético que se sobrepõe no nosso olhar à ação (Principal? ou relativa à personagem principal?) que se desenrola ao fundo (Rafa furtando as mochilas). Há uma inversão de papéis no sentido em que a “paisagem” (entendida enquanto simples *décor* na representação visual clássica) salta do fundo, sobre o qual decorreria a ação principal, para o primeiro plano, ficando essa mesma ação “principal” remetida para o segundo plano.

Rafa brincando com um cão junto do Tejo

Passagem/paisagem interior-exterior:

Rafa aproxima-se da margem do Tejo, vendo-se a ponte 25 de Abril e o Cristo-Rei do outro lado ao fundo. Rafa tem um pau na mão com o qual brinca com um cão que se aproxima. Ouve-se o rebentar das ondas. A uma dada altura ouve-se o apito do cacilheiro que se vê ao fundo em movimento e que vai desaparecendo na margem esquerda da imagem. Este é um momento simultaneamente de introspeção e de distração. Rafa começa por olhar para o Tejo e só depois para o cão que se aproxima. É um momento silencioso, apesar de se ouvir as ondas como ambiente de fundo. A aproximação de Rafa ao natural e ao animal parece insinuar-se como uma passagem efémera/pontual a um espaço-tempo outro. Em mais um intervalo na narrativa, a condição pessoal e de solidão de Rafa é de algum modo suspensa, dado que a sua interação com o meio o inscreve num fluxo visível e imparável de que simplesmente faz parte.

Rafa é interrogado no interior da esquadra

Passagem/paisagem interior-exterior:

Nesta sequência, toda o ambiência sugere fechamento e tensão (por exemplo, ao fundo, vê-se uma parede interior de contraplacado do lado

direito da imagem e vê-se parcialmente uma porta interior fechada), acentuados pelo plano aproximado, assim como pelo jogo entre campo-fora-de-campo daí decorrentes. A expressão facial, e corporal, de Rafa, vai por sua vez revelando a sua própria inquietude e ansiedade.

Num primeiro momento Rafa encontra-se em silêncio e olha obliquamente para a sua esquerda (lado direito da imagem). O alvo do seu olhar não é visível, mas adivinha-se, até porque a uma dada altura ouve-se o folhear de papéis. Rafa desvia o olhar quando começa o interrogatório e brinca com um clip que tem entre as mãos, em cima da mesa. Ao longo da sequência, por mais de uma vez, Rafa desvia pontualmente o olhar para a esquerda da imagem, no sentido do que se supõe ser uma janela gradeada para o exterior (o olhar de Rafa indicia que este se projeta imaginariamente sobre o exterior do esquadra). Supomos a janela a julgar pela luz projetada a partir dessa direção sobre o tampo da mesa e mesmo sobre o braço nu de Rafa. Os reflexos de luz da janela fazem supor que ainda é dia.

A cada passo, separadores a negro separam planos, sugerindo a representação do tempo no modo de intervalos, saltos, que ilustram a passagem do tempo, a sua figuração, a ilustração da continuidade, mas também da descontinuidade do tempo (podemos admitir um tempo diegético coerente, que permite mentalmente colmatar esse afastamento, essa interrupção, entre os diferentes planos; por outro lado, sugere-se a descontinuidade de diferentes tempos, o desencontro entre o tempo linear, o tempo do relógio, e o tempo psicológico, o tempo repetitivo, quase parado, que corresponderá ao tempo interior, o tempo sentido de Rafa).

(É já escuro e Rafa vai comprar uma sandes e depois de um confronto já na rua regressa à esquadra, passando onde se vêem algumas pessoas; há lojas fechadas com portas gradeadas)

Rafa esperando à porta da esquadra (fim do dia)

Passagem/paisagem interior-exterior:

Rafa encontra-se sentado, em frente à porta da esquadra (supomo-lo esperando pela saída da mãe) e come uma sandes. Rafa mostra-se

atento ao que se passa em frente, embora o alvo do seu olhar, num primeiro momento, não seja visível. É já noite. Subitamente, Rafa vê a irmã, Sónia, a aproximar-se da porta da esquadra com o filho ao colo, e chama-a. Sónia volta para trás e aproxima-se de Rafa, acabando por se sentar a seu lado. Rafa oferece a partilha da sandes com a irmã. A aproximação física entre os irmãos poderá ser entendida como uma aproximação que é também afetiva e emocional. Ambos trocam palavras sobre a mãe, que ainda se encontra na esquadra, partilhando uma preocupação comum. A uma dada altura, Sónia, que olha zelosa e atentamente para o filho que aconchega ao colo, desvia o olhar para Rafa quando pergunta «Já viste a mãe?». Sónia decide ir ver a mãe na esquadra e passa o filho para o colo de Rafa. Rafa vê-se repentinamente com o sobrinho ao colo e aconchega-lhe o cobertor, acabando por se levantar e por embalá-lo no momento em que este começa a chorar (plano aproximado). O filme acaba com Rafa levantando os olhos do bebé e dirigindo o olhar para o que se adivinha ser a porta da esquadra. Ao fundo, ouve-se o som da passagem de automóveis.

331

Em síntese

Podemos dizer que o filme de Salaviza, focalizado na temática da maternidade, encena antes de mais uma certa inversão de papéis: Rafa, um jovem de treze anos, espera pela saída da sua mãe da esquadra, com o propósito de a “levar para casa”. Sendo o irmão mais novo, Rafa é o primeiro a ter a iniciativa de procurar a mãe, mal o dia começa a raiar (a irmã, sendo por sua vez mãe, ocupa-se em primeiro lugar do seu filho, ainda recém-nascido, e apenas se junta a Rafa no final do dia). Ambos os irmãos, porém mostram-se emocionalmente unidos. No início e no fim do filme, que é o mesmo que dizer, no início e no fim da viagem, os irmãos encontram-se juntos (e unidos num propósito comum: ambos se preocupam e sentem a falta da mãe, retida na esquadra). Já no interrogatório Rafa dizia: “somos uma família”. O tema da maternidade é representado a vários níveis: na relação de Rafa e Sónia com a mãe, mas também na relação de Sónia com o seu próprio filho, e ainda no papel de algum modo invertido que Rafa assume querendo proteger a sua mãe das circunstâncias de vulnerabilidade em que esta se encontra

.....
VIAJAR COM A PAISAGEM.
ITINERÁRIOS EMOCIONAIS,
NO CINEMA DE JOÃO
SALAVIZA
.....

Helena Pires

(“Vim buscar a minha mãe” “Eu acho que ela não é nenhuma criminosa e pode ir agora para casa comigo”). Rafa encontra-se numa condição liminar, isto é, na condição de filho que sofre com a ausência da mãe e que por isso a procura convictamente (a emoção leva a um movimento), mas também na condição de protector da sua própria mãe, assumindo uma responsabilidade que parece exceder o seu papel. A cena final em que Rafa embala ao colo o sobrinho poderá, neste caso, ser percebida como sugestiva dessa mesma ambiguidade, ou dessa aparente inversão de papéis. A paisagem que nos é dada observar expressa uma tensão emocional que de certa forma se resolve, tal como se de uma viagem, com princípio, meio e fim se tratasse. No início e no fim do filme o dia e a noite tocam-se. Do mesmo modo, a narrativa inscreve-se num limiar espacio-temporal (limiar entre a noite e o dia, no início, e o limiar entre o dia e a noite, no fim). Por sua vez, a janela de casa e a porta da esquadra são limites simbólicos que poderão insinuar a complexidade e natureza liminar da própria maternidade: a condição de mãe e filho parecem confundir-se. De uma maneira ou de outra, os extremos tocam-se e o ciclo fecha-se.

Referências

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel (2009), *A Análise do Filme*, trad. Marcelo Félix, Lisboa, Grafia [2004].
- BACHELARD, Gaston (2000), *A Poética do Espaço*, trad. António de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes [1989].
- BRUNO, Giuliana (2007), *Atlas of Emotion*, New York, Verso [2002].
- GARDIES, René (2008), *Compreender o Cinema e as Imagens*, trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa, Grafia [2007].
- SIMMEL, Georg (1988), *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Éditions Rivages.

AO SABOR DO AMOR: A VIAGEM EM MY BLUEBERRY NIGHTS DE WONG KAR-WAI

José Duarte

joseaoduarte@gmail.com

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Em 2007, Wong Kar-wai filma a sua primeira obra em solo americano e em língua inglesa. O filme intitulado *My Blueberry Nights* não foi bem recebido por grande parte dos críticos. Nele, o realizador serve-se de um género tipicamente americano, o *road movie*, para contar a história da viagem de Elizabeth, uma mulher que parte em autodescoberta após uma crise amorosa e espiritual. O resultado é um filme cuidadoso que reflete sobre a importância da viagem e da paisagem na cultura americana, onde a câmara procura filmar a importância do tempo e da memória, do passado e do presente. Desta forma, o presente estudo procura efetuar uma leitura do filme enquanto *road movie* e uma análise da relevância da viagem e regresso da protagonista como exemplo da transitoriedade da vida e da importância que o realizador coloca na ideia de destino(s) e nos encontros fortuitos que irão transformar a protagonista.

*I'll follow the long thin line
of my shadow until I find somewhere to get to.*

(David Harsent)

333

AO SABOR DO AMOR:
A VIAGEM EM
MY BLUEBERRY NIGHTS
DE WONG KAR-WAI

José Duarte

Introdução: a estrada, a viagem

DE ACORDO COM RON EYERMAN E ORVAR LÖFGREN NO ARTIGO “ROMANCING THE ROAD: ROAD MOVIES AND IMAGES OF MOBILITY” (1995), o sonho de fazer-se à estrada, e a vida de liberdade que esta permite, tem uma longa história cultural que se serve de uma América em constante movimento e mudança. A viagem é um tema caro à nação americana, uma vez que o mito da estrada tem origem nos valores da fronteira e da mobilidade – uma imagem persistente na cultura americana. Neste sentido a estrada permite o movimento físico, mas também social, impregnando a viagem de possibilidade e esperança, como afirma David Laderman em *Driving Visions: Exploring the Road Movie*:

[...] let us consider the road: an essential element of American society and history, but also a universal symbol of the course of life, the movement of desire, and the lure of both freedom and destiny. Like the wheel, the road expresses our distinction as humans, embodying the essential stuff that makes human civilization possible. Conjuring an array of utopian connotations (most generally, “possibility” itself), the road secures us with direction and purpose. (2002: 2)

O sentido de possibilidade e de mudança é um dos temas que o presente artigo procura explorar. Ao embarcar numa viagem de autodescoberta Elizabeth (Norah Jones), a protagonista do filme de Kar-wai, observa outras vidas em diferentes lugares e, ao ponderar sobre elas, enfrenta os seus próprios receios. Da mesma forma, Kar-wai utiliza o *road movie*^[1] para refletir sobre a importância da viagem e sobre a transitoriedade da vida. Para isso o realizador serve-se de vários cenários tipicamente americanos (o café, o bar, o casino) explorando-os enquanto metáforas para as personagens que habitam esses espaços. Assim, este ensaio tem um duplo propósito: a análise de *My Blueberry Nights* enquanto *road movie* essencialmente de demanda e, ao mesmo tempo, a decomposição e estudo das cenas de maior importância – desde a partida até ao regresso da protagonista – de forma a entender qual intento da viagem neste filme.

Como refere David Laderman (*Idem*, 3), é o fascínio dos americanos com a estrada e a dinâmica existente entre esta, o carro e o cinema que origina o género cinematográfico conhecido como *road movie* e, embora a relação entre estes três elementos não seja recente, ela torna-se mais explícita neste género, onde o movimento, velocidade e mobilidade são privilegiados, dado a influência do carro como “a grande promessa do eu numa cultura de reprodução mecânica” (Corrigan, 1994: 146).^[2] O viajante do *road movie* parte à procura de algo e a estrada torna-se no

¹ O *road movie* é um género particularmente difícil de definir. Contudo, como afirma Jaime Correa (2006: 272) o género apresenta uma série de motivos recorrentes que contribuem para a sua definição. De acordo com o mesmo autor (*Idem*, 273) o eixo principal de um *road movie* geralmente envolve um relato de demanda que é também uma história passada na estrada.

² Por um lado a ligação entre cinema e estrada parece estar presente ao longo da história do cinema da sétima arte (cf. Cohan & Hark, 1995: 1/2) e, por outro, porque tanto o carro

espaço alternativo para as várias experiências transformadoras que contribuem para a sua mudança.

Tal como Michel Onfray (2009: 16) explica no seu livro *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*, o viajante recusa um tempo coletivo que sente enquanto limitador e prefere um tempo singular, feito de instantes e, quando se faz à estrada, vive dos seus impulsos e de um mundo que se lhe abre como se fosse algo completamente novo no qual sente a necessidade de redescoberta. A viagem na estrada tem uma dimensão escapista, mas também reveladora. O *road movie* torna-se no espaço de exploração das tensões e crises do momento histórico em que é produzido (Cohan & Hark, 1995: 2), o que faz com que a viagem pela estrada ao longo do tempo tenha sofrido transformações a nível do seu significado. Em *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, filme que codifica grande parte das características do género, a viagem de Wyatt e Billy não só tem um propósito de demanda (a redescoberta de uma América que parece já não existir), mas também de rebeldia visto as personagens principais estarem à margem da cultura dominante.^[3]

Nas décadas seguintes do séc. XX, o *road movie* viria a servir propósitos diferentes. Nos anos 70 a viagem era psicologicamente enervante, perigosa e vazia. Filmes como *Two-lane Blacktop* (1971, Monte Hellman) ou *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian) são exemplos de como a jornada na estrada coloca os protagonistas à deriva, insistindo no seu falhanço e solidão. Já nos anos 80, o *road movie* coloca a tónica no regresso à família. Como nota Katie Mills (2006: 160), o tema da inquietação psicológica e da viagem no vazio já não assume o papel principal na viagem do herói, nem tanto o sentido de rebeldia que vimos em *Easy Rider*. Os protagonistas procuram aquilo que é familiar, no sentido em que há uma nostalgia pelo passado e, mais do que viajarem pelo espaço geográfico, atravessam o tempo, como em *Back to the Future*

como o cinema, enquanto objetos de consumo, fornecem mobilidade (Laderman, 2002: 3) seja na forma literal ou na forma “escapista” através da narrativa visual.

³ *Bonnie & Clyde* (1967) de Arthur Penn também é considerado um dos filmes que maior influência teve no surgimento do género e é responsável por um dos dois pretextos narrativos do *road movie*, aquele que glorifica a fuga (Laderman, 2002: 20). Por seu lado, *Easy Rider* concentra-se mais na ideia de demanda, embora, na maior parte das vezes, estes dois pretextos acabem por aparecer juntos em grande parte dos filmes que trabalham o tema da viagem na estrada.

(Robert Zemeckis, 1985). Em grande parte destes filmes a viagem física corresponde a uma viagem espiritual que transforma o herói.

Contudo, desde o início do género que o condutor do veículo continuava a ser masculino e, apesar de marginal, pertencia à cultura dominante representada pelo homem branco, uma vez que, até então, o género não incluía outros marginais e, a acontecer, eram representados de forma negativa.^[4] Foi preciso chegar aos anos 90 do séc. XX para que a viagem colocasse como protagonistas figuras que, até então, tinham sido marginalizadas: mulheres, *gays*, nativo-americanos, afro-americanos ou idosos viajam agora à sua maneira e no seu próprio ritmo, sublinhando a importância das questões culturais e políticas da época, como comenta Mills (2006: 188):

The road remains a space of metamorphosis, as it has been throughout the postwar decades, but in the nineties this evolution extended beyond those who travel on the road to those communities touched by the protagonist who travels. Alienation exists only as a conflict to be resolved through the community's transformation rather than the individual's rebellion. Walt Whitman once noted, "I am bigger than I thought myself," and the films of the nineties shift focus from the self to the interconnections of that self to a larger group of people.

Filmes como *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998) ou *Straight Story* (David Lynch, 1999) são exemplos maiores. Paralelamente, e como afirma Filipa Rosário (2012: 71), o *road movie* deixa de ser um género puro e "ultrapassa-se no tempo e reappropria-se das linhas edificadoras estruturalizantes, rearticulando-as na actualização permanente a que procede enquanto organismo vivo". Os anos 90 do séc. XX são cruciais para perceber como a estrada tem vindo a permitir combinações e permutas inesgotáveis, mostrando o quão variável e adaptável o género pode ser (Cohan & Hark, 1997: 14)

⁴ Apesar de utilizar esta expressão é necessário clarificar que nem sempre a viagem na estrada depende do automóvel. Se bem que os primeiros *road movies* estabeleçam a ligação entre homem e máquina (uma das principais características do género) como aponta Laderman (2002: 13), o género sofre alterações e nem todas as viagens na estrada são feitas de carro ou a altas velocidades.

abraçando todas as viagens possíveis, servindo de espaço de rebeldia, comunhão e, essencialmente, transformação. Em viagem, os protagonistas encontram o tempo e o espaço para a autorreflexão, obtendo as respostas necessárias para seguir em frente e esquecer o passado, como no caso de *My Blueberry Nights*, o filme que analisaremos em seguida.

My Blueberry Nights

Realizado em 2007, *My Blueberry Nights* é a primeira longa-metragem de Wong Kar-wai em língua inglesa depois de filmes como *Chunking Express* (1994), *Happy Together* (1997), *In the Mood for Love* (2000) ou *2046* (2004). *My Blueberry Nights* é um *road movie* em que o realizador explora a viagem de Elizabeth, uma rapariga que parte em autodescoberta, após a traição do seu namorado. Antes de partir ela encontra refúgio no café perto da sua casa, onde estabelece uma cumplicidade com Jeremy (Jude Law) que se baseia no facto de ambos estarem num processo de transição, procurando alterar as suas vidas ao desprenderem-se do passado.

O filme opera na mesma linha de *Thelma and Louise* que, em 1991, colocava mulheres na estrada. Mas ao contrário das protagonistas do filme de Ridley Scott, Elizabeth parte sozinha e não tem uma condição marginal (fora da lei). Ademais, seguindo a tendência de muitos dos *road movie* contemporâneos, grande parte da viagem não é feita de carro. Apenas o regresso é feito num veículo próprio, sinal da transformação interior e social da protagonista. Durante todo o filme só surgem duas cenas de condução. Embora estes momentos estejam conscientes da linguagem do género, este é um filme que elide as representações de movimento típicas nos *road movie* iniciais porque se centra nos momentos de estagnação representados pelos locais por onde a protagonista passa.⁵ Estagnação aqui não se entende como inércia, mas antes como um momento necessário de reflexão que permite o desenvolvimento narrativo e a formação da protagonista.

⁵ No entanto, o filme celebra a ideia de movimento em vários planos como, por exemplo, uma das primeiras cenas em que dois comboios se cruzam, viajando em sentidos diferentes. Uma metáfora que alude ao caminho que Elizabeth terá de percorrer.

Neste sentido, o realizador cumpre com um dos elementos que Laderman aponta (2002: 72) ser um dos motivos comuns no género, o da paragem. Se bem que o autor ilustra este motivo com um exemplo do filme *Easy Rider* – as cenas de acampamento – e refere que, por norma, estas são cenas curtas, em *My Blueberry Nights* o motivo mantém-se e Kar-wai dedica grande parte do filme às paragens e a cenas de interiores. São cenas que articulam a viagem com momentos de maior reflexão, mas também remetem para a forma como o realizador filma a cidade nova-iorquina e os restantes espaços.

A narrativa de Kar-wai descreve o isolamento e alienação urbana, visível, por exemplo, na utilização de cores saturadas e em imagens que remetem para alguns dos quadros mais conhecidos de Edward Hopper (*Automat*, 1927 ou *Nighthawks*, 1942), representando pictoricamente uma cidade que é praticamente anónima, mas que, contudo, insiste em contar a história destas duas personagens. Como nota Totaro (2011: 1), o realizador trabalha sobre o café filmando-o como um local abstrato utilizando luzes néon que se refletem na câmara em tons desfocados, à semelhança das personagens que são representadas de forma fragmentada através de espelhos, vidros ou imagens de CCTV.

Há sempre a utilização de um filtro para representar a realidade notória na forma como o café, o bar ou o casino são explorados em diferentes cores, como nota Bettinson ao apontar que cada paragem tem uma cor específica: “Each plot phase in *My Blueberry Nights* is assigned a dominant colour scheme – deep blues and greens in New York; hot reds and oranges in Memphis; golds and tans in Nevada and Vegas” (2010: 17). De acordo com Dennis Lim (2006: 1), esta é uma forma de manifestação visual de representação de um tempo marcadamente lento e arrastado para mostrar como as personagens flutuam, à deriva, nos vários espaços que ocupam.⁶

No entanto, o filme também concentra a sua atenção nestes locais para se servir deles enquanto casulos temporais e narrativos que transportam imagens reminiscentes da transitoriedade da vida e da condição das personagens: a taça cheia de chaves (incluindo a de Elizabeth quando

⁶ Esta é talvez a viagem de Jeremy, o atravessar do tempo visível nos dias que passa no café, nos telefonemas que troca com Elizabeth, nas conversas com Katya de quem finalmente se liberta para seguir em frente com a sua vida.

decide partir) que os clientes deixam no café e que abrem ou fecham portas (imagem recorrente no filme) ou a tarte de mirtilo (*blueberry* – e daí o título do filme) que ninguém escolhe, mas que está disponível, remanescente das escolhas que se fazem em vida, como afirma Jeremy:

Jeremy – Everything has a reason. It's like these pies and cakes. At the end of every night the cheesecake and the apple pie are always completely gone. The peach cobbler and the chocolate mousse cake are nearly finished, but there's always a whole blueberry pie left untouched.

Elizabeth – So, what's wrong with the blueberry pie?

Jeremy - There's nothing wrong with the blueberry pie, it's just people make other choices. You can't blame the blueberry pie, it's just no one wants it.

Elizabeth – I want a piece. (*My Blueberry Nights*, 2007)

O diálogo é significativo porque servirá de referência à escolha de Elizabeth ao partir, simbolicamente de Este para Oeste (Duarte, 2012: 101), e a entregar-se ao poder redentor da viagem que tem o seu apogeu no regresso ao mesmo sítio de onde partiu: o café de Jeremy. Entretanto, o caminho de Elizabeth que é filmado como um diário (a narração em voz-off ou o registo visual dos dias e quilómetros percorridos são disso exemplo), passa por dois locais importantes para o seu crescimento pessoal que serão analisados em seguida: Memphis, Tennessee e Las Vegas, Nevada. Um representando o amor como um vício e o outro a vida como um jogo, mas ambos valiosas lições no crescimento espiritual e pessoal da protagonista e na forma como Kar-wai filma uma certa América habitada por figuras esquecidas.

Memphis, Tennessee

Memphis, Tennessee é o primeiro local que Elizabeth habita temporariamente. Se o seu percurso é sinal da inquietude emocional e perda existencial ele reflete-se também no modo como a protagonista se insere em cada um destes espaços. Trabalhando de dia num pequeno restaurante e de noite num bar, Elizabeth muda o seu nome para Lizzie, adotando assim uma outra identidade. No entanto, e de acordo com o

seu percurso, esta mudança é sintomática das incertezas que enfrenta no momento da viagem.

A cidade é filmada não como um espaço icônico e turístico – alusivo à aura de Elvis – mas antes como um ambiente claustrofóbico que anuncia tragédia, apontada em pequenos detalhes: a utilização de cores fortes como o laranja ou o vermelho, o álcool, a música e a forma como Kar-wai filma a relação de Arnie (David Strathairn), um polícia alcoólico e Sue Lynn (Rachel Weisz), a sua ex-mulher, que ele pretende reconquistar. A relação de ambos é filtrada através dos olhos de Lizzie que assiste à constante falta de comunicação entre eles e que acaba em silêncio absoluto. Arnie morre num acidente de carro após uma discussão com Sue Lynn que regressa à bebida. Preocupada com a forma como as pessoas irão recordar Arnie, Sue Lynn paga a conta de Arnie que é mantida no bar como uma espécie de memorial.⁷ Com este gesto Kar-wai mostra que as pessoas são capazes de pequenos atos de redenção, como aponta Donato Totaro:

Wong Kar-Wai however, continues to care about Arnie even when dead. As Sue Lynn wonders, “How will people remember Arnie?” The bar he frequented has a memorial in the bar’s storefront which the camera reveals briefly in one of its many lateral movements. Elizabeth also wonders as she writes in a letter to Jeremy, how will you remember me, as the woman who ate blueberry pies or the jilted lover? Hence memory remains an important element to Wong Kar-Wai. Elizabeth learns that people do have the ability to change or perform minor acts of redemption. (2008: 1)

Complementarmente, a câmara também funciona como um dispositivo que grava a memória destas figuras perdidas. Ao escolher incluir Arnie e Sue Lynn na viagem de Lizzie, Wong Kar-wai preocupa-se em registar a vida destas personagens na tela, alinhando-as com as de Jeremy e Elizabeth que, ao comunicarem, mesmo que seja de forma fragmentada, tentam manter-se na memória um do outro. Da mesma forma, o realizador também alerta para a falta de afeto entre

⁷ Há uma certa ironia escondida neste momento porque Arnie morre simbolicamente no local onde conheceu Sue Lynn. Para além disso, o realizador alia velocidade e o movimento irreflexivo à morte.

as personagens. “Try a little tenderness”, música interpretada por Otis Redding durante grande parte da sequência em Memphis, atesta a necessidade de maior ternura nas relações humanas. Este tema será explorado ainda com uma maior intensidade na sequência narrativa em que Lizzie conhece Leslie (Natalie Portman), em Las Vegas.^[8]

Las Vegas, Nevada

Como tem vindo a ser analisado até a este momento, os lugares ao longo da estrada parecem servir para explorar as tensões e os dilemas não só da protagonista, mas também das restantes personagens que ocupam a história. Em Las Vegas, Lizzie muda o seu nome para Beth, adotando uma terceira identidade (Elizabeth = Lizzie + Beth). Beth trabalha num casino, símbolo máximo da cidade e metáfora da vida como um jogo, mas também espaço de reflexão sobre o tempo: Kar-wai filma a jogadas sucessivas ou centra a sua atenção em objetos medidores do tempo, como, por exemplo, um relógio.^[9] No casino conhece Leslie, uma jogadora de póquer que a convence a emprestar-lhe dinheiro para jogar, prometendo-lhe uma parte em caso de vitória ou o seu carro em caso de derrota. Leslie ganha, mas mente a Beth que fica com o carro e lhe dá boleia.

As duas partem pela estrada fora numa imagem que remete para *Thelma and Louise*. A narrativa recai sobre uma cena clássica do *road movie*, glorificando a mobilidade e o movimento, ao colocar Beth a conduzir e Leslie a seu lado, atravessando a autoestrada 50, conhecida como a estrada mais solitária da América.^[10] A comprová-lo a cena só mostra a circulação de Beth e Leslie ao longo da estrada, sublinhando a sua condição solitária. Em viagem, Leslie descobre que o seu pai está

⁸ A música original pertence a Jimmy Campbell, Reg Connelly e Harry M. Woods que compuseram em 1932. No entanto, a versão de Otis Redding, de 1966, tornou-se bastante mais popular.

⁹ Embora Kar-wai use o dourado (representando o luxo dos locais) para as cenas em Las Vegas é interessante notar como, nesta sequência, o realizador opta por utilizar a cor verde e azul, ao contrário do vermelho da cena anterior, talvez antecipando o regresso de Elizabeth, uma vez que o café também é filmado nos mesmos tons.

¹⁰ “Highway 50” foi declarada a estrada mais solitária da América num artigo da *Life Magazine* de 1986. O nome deriva das zonas desertas e sem povoação que a estrada atravessa.

a morrer. Apesar de não ter uma boa relação com ele, decide visitá-lo ao hospital onde descobre que morreu na noite anterior, o que não lhe deu oportunidade para se despedir.

Com este momento Kar-wai copia as duas cenas anteriores concentrando a sua atenção no isolamento das personagens graças à falta de comunicação entre elas: Jeremy/Katya/Elizabeth, Arnie/Sue Lynn ou Leslie e o seu pai. A característica que atravessa grande parte do filme e da viagem é esta ausência de comunicação fundamental para um entendimento afetivo, como aponta Totaro:

The loneliness that all the substantial characters feel in *My Blueberry Nights* is represented in the fact that none of the characters have any meaningful communication with anyone. Jeremy talks on the phone with people, but never with people in his café, any more than 'good night.' Arnie is drunk most of the time and only has meaningful talk with Elizabeth; and Leslie talks the usual male posturing talk during the poker games, but only engages in human discourse with Elizabeth. Even when she gets to her father he is dead and hence she cannot do anything more than cry. (*Idem*, 1)

A ausência de um modelo afetivo é um dos principais motivos pelo qual a protagonista parte pela estrada fora. Ao empreender a viagem Elizabeth não enfrenta só os seus problemas. Ela é o elemento que une as histórias e as personagens, por ser a única com quem os outros conseguem estabelecer algum tipo de comunicação, talvez porque também tenha experienciado a dor da perda. De alguma forma os verdadeiros sentimentos das personagens surgem após uma perda significativa: Jeremy declara-se apaixonado por Elizabeth, Sue Lynn preocupa-se em manter a memória de Arnie viva e Leslie confessa ter ganho o jogo e, por isso, quer ficar com o carro do pai, a memória mais próxima que tem dele. Depois de dar parte dos ganhos a Lizzie, Leslie ajuda-a a comprar um carro, o que lhe permite o regresso ao local de onde partiu.

O Regresso de Elizabeth

Se partir se afigura de extrema importância para o processo de auto-descoberta o regresso assume grande relevância porque permite

compreender as transformações do viajante. Como aponta Katie Mills (2006: 173), geralmente o *road movie* envolve algum tipo de transformação. Em *My Blueberry Nights* a mudança de Elizabeth dá-se a vários níveis. Em primeiro lugar Elizabeth regressa de carro, o que lhe confere um novo estatuto social e, ao mesmo tempo, é metáfora para a forma como a viagem foi empreendida. Se a protagonista antes precisava ser “conduzida” agora é ela que conduz, mostrando-se mais decidida e menos insegura. Um exemplo seria a utilização do nome Elizabeth de novo. Paralelamente, liberta-se do passado, ultrapassa a dor da perda e da traição e regressa para encontrar um novo amor, Jeremy. Este, por sua vez, também se liberta do passado e aguarda a chegada de Elizabeth.

O filme termina onde começa. A circularidade da história é exemplo de como Kar-wai busca por um renovado sentido das relações e dos locais que filma. De regresso à cidade, Elizabeth encontra Jeremy à sua espera no café juntamente com um pedaço de tarte de mirtilo com gelado. As duas personagens inicialmente solitárias e à deriva convergem uma para a outra na cena final. Ela está a dormir, tem gelado nos lábios, e Jeremy inclina vagarosamente a cabeça na sua direção, beijando-a do outro lado do balcão. A cena é conhecida como “O beijo”, numa referência ao famoso quadro de Gustav Klimt pintado entre 1907-08. Ao mesmo tempo que os lábios dos protagonistas se unem existe uma outra imagem que se sobrepõe: o gelado que se derrete e se mistura com a tarte. O recurso a esta metáfora é importante dada a simbologia da tarte como exemplo das escolhas que são feitas na vida.

No início do filme Elizabeth coloca uma questão que percorre toda a sua viagem: “How do you say goodbye to someone you can’t imagine living without?” (*My Blueberry Nights*). Essa questão é apontada visualmente por Wong Kar-wai nos vários locais por onde Elizabeth vai passando: Arnie não consegue libertar-se de Sue Lynn, Sue Lynn não consegue dizer adeus a Arnie, tal como Leslie não o faz com o seu pai e Elizabeth parece não conseguir libertar-se da dor da perda. No entanto, à medida que a câmara vai apresentando as histórias de cada personagem, que o realizador parece ter escolhido de dentro da taça com as chaves, parece haver espaço para pequenos atos redentores. A viagem de Elizabeth é um mapa da memória que regista o passado e o presente num mesmo instante, mostrando-nos a transitoriedade da vida em diferentes espaços, deixando algumas portas abertas e outras

fechadas: Sue Lynn deixa a cidade, Leslie faz-se à estrada no carro que o pai lhe deixou e Elizabeth recupera o seu verdadeiro e único eu (Duarte, 2012: 107/108) com Jeremy a esperá-la.

Uma nota de conclusão: ao sabor do amor

My Blueberry Nights é uma história de recomposição, de regresso à vida. O *road movie* enquanto género permite aos protagonistas fazerem-se à estrada como forma de resolução dos problemas. O caminho percorrido permitirá ao protagonista uma profunda reflexão sobre os problemas que necessita resolver. Wong Kar-wai serve-se do *road movie* para mostrar a transformação que Elizabeth sofre ao longo da sua viagem. Pegando num género tipicamente americano o realizador segue a linha dos filmes passados na estrada cujo tema central é a demanda, a busca interior. Por isso mesmo, e ao contrário de muitos outros filmes representantes do género, o filme procura um ritmo que corresponda ao protagonista valorizando mais os locais de paragem do que o percurso no asfalto.

O realizador segue grande parte das características do *road movie*: a necessidade de viajar, a heroína que parte numa viagem de demanda, a viagem para oeste, a transformação e o regresso. Como grande parte dos filmes passados na estrada a partir dos anos 90 do séc. XX, o género mistura-se com outros géneros, apresentando renovadas questões. Wong Kar-wai não ignora as temáticas tipicamente americanas e recorrentes no universo da estrada. As várias sequências apresentadas são pequenas homenagens aquilo que é definido como *Americana*.^[1] Entre elas podem contar-se sequências como a de Memphis que faz referência a Tennessee Williams. A par de Williams também surgem nomes como os de Robert Frank ou Jack Kerouac, figuras icónicas que celebraram o poder redentor da estrada e da viagem, mas que também foram cruciais no desenvolvimento das histórias passadas na estrada.

¹¹ De acordo com o dicionário Merriam-Webster *Americana* é um termo que se refere à herança cultural dos Estados Unidos (história e geografia, artefactos culturais, cultura popular, etc).

A nível da música também se destacam os nomes de Otis Redding, Ely Nevada, Norah Jones ou Cat Power, estas últimas duas protagonistas no filme. A música no *road movie* funciona como um complemento importante, especialmente no caso de Wong Kar-wai para quem a sua utilização tem o propósito de contar uma outra história, permitindo a criação de um espaço onde várias culturas se interligam.

A escolha de uma banda sonora que oscila entre o *blues* e a *pop* e que remete diretamente para cada momento da viagem de Elizabeth não é inocente. Em *My Blueberry Nights* a música reforça a importância da viagem e aponta para os locais que vão sendo ocupados por Elizabeth: o café, o bar, o casino, a estrada, mas também servem para marcar o tempo, mostrando que Elizabeth tomou o caminho mais longo. No entanto, apesar de ter tomado um caminho mais difícil, a protagonista chega à conclusão de que valeu a pena partir nesta jornada poética onde o amor se impõe como destino final.

My Blueberry Nights, cujo o título em português é *O Sabor do Amor*, aponta para a tarte de mirtilo, aquela que ninguém quer, mas que representa as escolhas de Elizabeth ao abrir de novo a porta e encontrar-se com Jeremy. De alguma forma, a fuga de Elizabeth é apenas temporária porque o seu regresso era inevitável. É disso que trata a metáfora das chaves e das portas que podem ser abertas e, no caso de Elizabeth, a porta nunca foi completamente fechada, mas depende de quem a espera do outro lado. Para isso, foi preciso cruzar a estrada de novo.

345

.....
AO SABOR DO AMOR:
A VIAGEM EM
MY BLUEBERRY NIGHTS
DE WONG KAR-WAI
.....

José Duarte

Referências

- “AMERICANA”, *Merriam-Webster*, disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/americana> [Consultado em 28/03/2013]
- BETTINSON, Gary (2010), “Wong Kar-wai and the Aesthetics of Disturbance”, *Working Paper Series*, Hong-Kong, David C. Lam Institute for East-West Studies, pp. 1-20.
- COHAN, Steven & HARK, Ina Era (1995), “Introduction”, in Steven Cohan and Ina Rae Hark (ed), *The Road Movie Book*, London, Routledge, pp. 1-14.
- CORREA, Jaime (2006), “El *Road Movie*: Elementos para la definición de un género cinematográfico”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Escénicas*, Bogotá, D.C. (Colombia), 2 (2), Abril-Septiembre, pp. 270-301.

- CORRIGAN, Timothy (1994), *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick, N.J, Rutgers University Press.
- DUARTE, José (2012), “*The Comfort of Strangers: On My Blueberry Nights* by Wong Kar-wai”, *Cine Qua Non: Bilingual Arts Magazine*, n.º 5, pp. 100-109.
- EYERMAN, Ron & Lögfren (1995), “Romancing the road: Road Movies and Images of Mobility”, *Theory, Culture & Society*, Vol. 12, pp. 53-79.
- HARSENT, David (2011), *Night*, London, Faber & Faber.
- LADERMAN, David (2002), *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press.
- LIM, Dennis (2011), “The Master of Time: Wong Kar-wai in America”, *The New York Times*, November, 2006, disponível em <http://www.nytimes.com/2006/11/19/movies/19lim.html> [Consultado em 10/08/2011]
- MILLS, Katie (2006), *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television*, Carbondale, Southern Illinois Press.
- ONFRAY, Michel (2009), *Teoria da Viagem: Uma poética da geografia*, Tradução de Sandra Silva, Lisboa, Quetzal.
- ROSÁRIO, Filipa (2012), *In a Lonely Place: Para uma leitura do espaço do Road Movie a partir da Cidade Norte-Americana* [Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras].
- TOTARO, Donato (2008), “*My Blueberry Nights: Love drives full circle*”, *Offscreen*, vol. 12, Issue 7, 2008, disponível em: http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/my_blueberry_nights/ [Consultado em 11/08/2011]

Filmografia

- 2046 (2004), realizado por Wong Kar-wai.
- Back to the Future* (1985), realizado por Richard Zemeckis.
- Bonnie & Clyde* (1967), realizado por Arthur Penn.
- Easy Rider* (1969), realizado por Dennis Hopper.
- Happy Together* (1997), realizador por Wong Kar-wai.
- In the Mood for Love* (2000), realizador por Wong Kar-wai.
- My Blueberry Nights* (2007), realizador por Wong Kar-wai.
- Smoke Signals* (1998), realizador por Chris Eyre.
- The Straight Story* (1999), realizador por David Lynch.
- Thelma and Louise* (1991), realizador por Riddley Scott.
- Two-lane Blacktop* (1971), realizador por Monte Hellman.
- Vanishing Point* (1971), realizador por Richard C. Sarafian.

COMERCIALIZAÇÃO, FEMINIZAÇÃO E DISNEYZAÇÃO DAS VIAGENS NA OBRA DE CHLOÉ CRUCHAUDET

Sandra Raquel Silva,

silva.sandraraquel@gmail.com

CEHUM/FCT/ESCOLA SECUNDÁRIA CAMILO CASTELO BRANCO

Isabel Peixoto Correia

isabelpeixotocorreia@gmail.com

CEHUM/FCT/ ESCOLA SECUNDÁRIA DE VILA VERDE

Após *Groënland Manhattan*, Chloé Cruchaudet concebe *Ida*. A temática da viagem de exploração mantém-se, mas o cenário e as personagens mudam. Se a intriga da primeira obra correspondia ao documentário *Qui se souvient de Minik?*, o argumento dos volumes posteriores é original, embora se lhe reconheça a influência da escrita de viagens no feminino. Assim, à transposição de uma iconografia pré-existente sucede um imaginário de base mais literária, embora contaminado por valores, peripécias e imagética *mainstream*. Ao *pathos* de Minik e de Robert Peary sucede *Ida*, a bem sucedida escritora de guias turísticos. À total ausência de intriga amorosa sucede o par romântico *Ida-Brazza*. Analisamos o estatuto dos exploradores protagonistas, as consequências da viagem em Minik, Robert Peary e *Ida* e estabeleceremos paralelos entre os dispositivos diegéticos e imagéticos nas obras em confronto. Tiraremos, ainda, ilações acerca dos efeitos que uma tal estratégia pode surtir do ponto de vista da receção.

347

COMERCIALIZAÇÃO,
FEMINIZAÇÃO E
DISNEYZAÇÃO DAS VIAGENS
NA OBRA DE CHLOÉ
CRUCHAUDET

Sandra Raquel Silva e
Isabel Peixoto Correia

É NOSSO INTUITO, neste artigo, analisar o estatuto do binómio exploradores-explorado no album *Groënland Manhattan* e na trilogia *Ida*, de Chloé Cruchaudet. A temática central destas obras consiste na exploração da viagem e do *homo* (ou *mulier*) *viator*. Estudaremos, pois, as consequências da viagem em Robert Peary, Minik e *Ida* e estabeleceremos paralelos entre os dispositivos diegéticos e imagéticos nas obras em confronto. Por último, tiraremos ilações acerca dos efeitos que a evolução do trabalho da autora pode surtir do ponto de vista da receção.

Groënland Manhattan, de 2008, é o primeiro álbum a solo de Chloé Cruchaudet. A intriga corresponde, em boa parte, ao documentário *Qui se souvient de Minik?* (Deloget, 2003) e encena um episódio real,

protagonizado pelo explorador norte-americano Robert Peary, que, tentando alcançar o Pólo Norte, numa disputa – até hoje não dirimida – com Frederick Cook, leva para Nova Iorque alguns esquimós, entre os quais Minik, uma criança *inuit* de seis anos. Posteriormente, a autora concebe a trilogia *Ida*, iniciada em 2009 e concluída em 2012. A temática da viagem de exploração mantém-se. Não obstante, o cenário e as personagens mudam. Desta feita, o argumento dos três volumes posteriores é original, o que não significa que não se lhe reconheça a influência da escrita de viagens no feminino. *Ida* é uma belga de trinta anos, enclausurada na casa familiar, em virtude da sua hipocondria. Como último recurso, o médico prescreve-lhe uma viagem. Mal põe o pé na costa francesa, *Ida* cura-se em definitivo. De Espanha, próxima etapa da viagem, a belga aventura-se no continente africano.

Quando *Groënland Manhattan* se inicia, Robert Peary já tinha efetuado várias viagens ao Pólo e apresentado à sociedade americana de geografia os resultados das suas investigações. O facto de não ter ainda alcançado o objetivo primordial, o Pólo Norte, leva-o a tentar alimentar o interesse de eventuais patrocinadores das suas viagens, carreando para o seu país um meteorito. Casualmente, ocorre-lhe levar consigo, para além deste e doutros artefactos, cinco indígenas, quatro adultos e uma criança. O *incipit* da obra encena, desde logo, o encontro com o Outro, na sua dupla vertente: Peary considera-os sujos e selvagens; os *inuits* encaram-no como um ser ridículo e bizarro.

Embora o primeiro volume da trilogia *Ida, Grandeur et Humiliation*, mostre uma situação que a protagonista vivenciou em 1890, rapidamente o leitor a acompanha desde o início da viagem: 1887. Assim, o encontro com o Outro dá-se de forma paulatina. Inicialmente, a heroína estranha os vizinhos franceses, rotulando-os como estranhos, malcheirosos e, até, “un peu voleurs” (Cruchaudet, 2009: 9) – mas distrativos. Os espanhóis, por seu turno, são feios. Quando abandona o continente europeu, rumo a Marrocos, contacta com a comunidade de colonos local, pelo que a sua visão do Outro é parcelar. Quando conhece Rosa – o protótipo da mulher viajante do século XIX¹ –, *Ida* recusa qualquer

¹ Como Chloé Cruchaudet admite em mensagem enviada via mail: “Pour Rosa (...) j’ai pensé à Isabelle Eberardht, une voyageuse. (Dans l’esprit, je ne l’ai pas fait ressemblante physiquement)”.

proximidade com os autóctones, preferindo passear de caleche e folhear o seu guia da Exposição Universal de 1867, representação em segundo grau da viagem. Porém, ao longo do percurso, Ida vai-se aproximando de pessoas e realidades diferentes, o que não sucede com Robert Peary.

O ponto de vista das duas obras é, pois, muito diferente. Robert Peary é um homem de ciência e Ida é uma turista. No entanto, ambos representam o ponto de vista do homem e da mulher do século XIX, com os seus preconceitos e a sua mundividência. Eles veem-se como seres civilizados e superiores aos povos com os quais contactam. Desta forma, as duas narrativas põem em contraponto o pensamento civilizado e o pensamento selvagem. Em *Groënland Manhattan*, é o ponto de vista de Minik que ilustra essa dicotomia. Antes do exílio e da escolarização em Nova Iorque, o imaginário de Minik é rico e imbuído das narrativas fundacionais da cultura *inuit*. O contacto com o espírito científico do século XIX, nomeadamente a antropometria e a frenologia – que, hoje, equiparamos, em grau de cientificidade, aos mitos inuítes –, empobrece o seu imaginário. É graficamente que nos apercebemos dessa degradação. Na trilogia, Ida também não confere valor aos autóctones com quem contacta – basicamente guias e carregadores –, mesmo quando um deles é um sábio sufi. No entanto, no segundo volume, justamente intitulado *Candeur et Humiliation*, descobre, simultaneamente, o Outro e o seu eu profundo.

Robert Peary instala o grupo de inuítes no Museu de História Natural, por razões de ordem prática e científica: é lá que os esquimós são submetidos a uma parafernália de testes destinados a aferir se a sua inferioridade advém de características físicas. O contacto com o homem dito civilizado e com as suas doenças dizima toda a comunidade *inuit*, à exceção de Minik. Robert Peary desinteressa-se pelo seu destino e é o diretor do museu que o acolhe em sua casa. As sucessivas deceções do explorador, enquanto homem de ciência, levam-no a encetar uma série de conferências que o inscrevem na sociedade do espetáculo, a qual se inicia por esta época. Peary é a vedeta que oferece ao grande público a experiência da viagem de exploração mediatizada², mostrando-lhe objetos-simulacro e vendendo-lhe *gadgets* como o *Jogo da glória ártico*.

² “Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation”. (Debord, 1992: 15)

O percurso de Ida é quase o inverso, no sentido em que a sua experiência, no início, remete para uma memória infantil da Exposição Universal de 1867 e para o respetivo catálogo, que lê incessantemente, em detrimento da própria experiência da viagem. A partir do momento em que o pretexto terapêutico deixa de fazer sentido, ela empreende um trajeto cujo objetivo é elaborar listas práticas para os viajantes. Inicialmente, trata-se de listas de compras, mas, em breve, a viajante começa a inventariar a fauna e a flora locais. A pouco e pouco, Ida transcende o seu estatuto de diletante. No início do segundo volume, o leitor fica a saber que ela é já uma escritora de guias de viagens, consagrada no próprio pretexto da partida, a Exposição Universal de 1889, em Paris. A protagonista da trilogia não se contentará com o seu estatuto de escritora, e envereda pela denúncia do sistema colonial, endereçando dois panfletos: um ao clube de exploradores franceses, onde expõe os desmandos coloniais dos belgas; outro, ao clube de exploradores belgas, onde revela os abusos dos congêneres franceses. Assistir ao massacre do Daomé originou uma síndrome pós-traumática que, depois de mitigada, está na origem de uma epifania. Esta – simbolicamente concretizada na destruição, pelo fogo, do catálogo da Exposição Universal de 1867 – é seguida por um banho catártico. O percurso do explorador e da viajante são inversos: Robert Peary degrada-se e é obliterado das sociedades científicas, enquanto Ida assume um estatuto reconhecido pelos seus pares masculinos do *Club des Explorateurs*.

Se, em vez de nos focalizarmos no par Robert Peary/Ida, nos centrarmos no binómio Minik/Ida, verificamos que ambas as obras concretizam narrativas de aprendizagem. Minik não se limita a passar da infância para a adolescência e a adultícia, ele reconfigura o universo, passando de uma explicação mítica para uma explicação científica. É alfabetizado, alarga os seus conhecimentos e experimenta outros sabores e outras vivências. Todavia, trata-se de um percurso disfórico, uma vez que ele perde a inocência e as referências. Graças às suas imagens mentais, que perdem cor e criatividade e ficam cada vez mais normalizadas, bem como à explicação mítica para a morte que o pai lhe dá (para que a criança faça o luto de forma menos penosa), o leitor apercebe-se que Minik nada ganhou com a aculturação: é um exilado, acabando por fugir e cair na mendicidade. Outra manifestação da sociedade do espetáculo emergente fica patente quando verificamos

que a mobilização da opinião pública lhe permite financiar o regresso ao Pólo Norte (com a condição de não regressar à América). Mas Minik vê agora a região onde nasceu com os olhos de um jovem adulto aculturado. O *pathos* da obra verifica-se no momento – provavelmente efabulado – em que, efetuando percursos inversos, os barcos em que Minik e Robert Peary seguem se cruzam. Robert Peary veste à esquimó, Minik enverga roupa ocidental. Na verdade, o *inuit* replica a atitude de Peary, inclusivé nas bagatelas que leva consigo no regresso, para presentear os seus semelhantes. Apercebendo-se do mimetismo, lança ao mar os caixotes que ostentam o rótulo “Peary Artic Club”.

Apesar da injunção, Minik regressará à América. Tanto ele como Robert Peary se refugiarão no New Hampshire, talvez o sucedâneo americano do Pólo Norte. O *explicit* realça a inutilidade da viagem e de tudo o que aconteceu, mostrando o comentário do explorador, que tanto se aplica a si como a Minik: “Toute cette souffrance...” (Cruchaudet, 2008: 126).

Embora ambas as obras problematizem a utilidade da viagem e das suas representações no imaginário do público de finais do século XIX, inícios do século XX, na trilogia *Ida*, a viagem permite quer o encontro com o Outro, quer o conhecimento de si própria. Ida deixa de ser vista e de se sentir uma solteirona moralista, rígida, intransigente e hipocondríaca, para se tornar uma mulher emancipada.

O objeto simbólico que define a Ida vitoriana é a crinolina. À medida que as suas convicções caem por terra, à medida que contacta com o seu próprio corpo – e até com as suas funções fisiológicas mais básicas – Ida vai-se despojando de peças de vestuário. É o comandante Brazza, explorador simultaneamente real e imaginário – ele povoa os sonhos de Ida, embora ela se recuse a continuar o seu percurso sob a sua proteção –, quem a convence, graças a uma revista de moda, a abandonar a estrutura metálica que constitui o equivalente simbólico da sua estrutura mental. A partir deste momento, marcado pela recusa da proteção masculina, do abandono dos objetos do conforto civilizado (os talheres, a louça), Ida deixa de ser uma turista para se tornar uma viajante. Se as listas e inventários tinham por objetivo uma possível (mas tentada) *normalização* da natureza, a nova Ida desiste de catalogar a floresta, cada vez mais densa, cada vez mais perigosa, cada vez mais sensorial e cada vez mais sexualizada.

A chegada ao reino do Daomé marca uma nova viragem no psiquismo de Ida. Não será por acaso que a pessoa que lhe explica tudo, Zaka, é uma amazona. Abrimos um parêntesis para registar a similitude, não gráfica, mas simbólica, do pensamento mágico de Zaka com o dos inuítes. Com efeito, a narrativa mítica africana fornece uma explicação do mundo, e até uma forma de aceitar a morte, as vicissitudes da vida e os medos que, na prática, não são inferiores ao pensamento civilizado, educado, alfabetizado. Apesar da sua evolução, Ida vive num casulo político, figurado na página 54: a guerra existe, mas os europeus ignoram-na. Neste momento (recordamos que Ida tinha queimado o guia, o que implicara largar as amarras), a protagonista está preparada para a revelação. Ao sair da gruta-casulo-abrigo, simultaneamente literal e metafórico, Ida depara com a carnificina do Daomé. A visão de Zaka, a ser comida por um abutre, enlouquece-a.

A surpreendente aparição de um grupo de religiosas católicas salva Ida da loucura, no sentido em que a rotina e o pragmatismo da responsável a ajudam a superar o choque pós-traumático. É graças ao percurso empreendido até à missão que Ida se apercebe que a abolição da escravatura é apenas letra de forma: vemos colunas de negros agrilhoados, vendidos para trabalhar no caminho-de-ferro, e um dos carregadores mostra-lhe as costas estriadas por marcas de chicote. Pior do que isso, dá-se conta que a barbárie do rei do Daomé, que sacrifica um súbdito para que este comunique com os seus antepassados, não é mais violenta do que a selvajaria dos soldados franceses, os quais, para celebrar o 14 de julho, dinamitam um indígena.

Os panfletos acusatórios de Ida valem-lhe uma viagem para a Europa. Entre Paris e Bruxelas, Fortunée, a dama de companhia – que é também um pouco um Sancho Pança – escolhe Paris. No jantar do *Club des Explorateurs*, Ida fica sentada ao lado de Brazza. Durante o jantar, explica o motivo que a levava a aventurar-se pelo continente africano: um misterioso pavilhão da Exposição de 1867, que descreve. Um dos convivas segreda algo ao ouvido de Brazza. O explorador leva Ida à muito eclética e muito banal *Brasserie de la Coupe Dorée*. Anti-clímax total: o que a criança vira era apenas o bar da Exposição Universal, decorado com esculturas feitas pelo filho da proprietária (qualificado como “bizarro”), com vegetação de papel crêpe. Se os pavilhões das

Exposições Universais são, por definição, simulacros, esta “brasserie” é um simulacro de simulacros.

De alguma forma, pode considerar-se que, de *Groënland Manhattan* para *Ida*, há uma translação de um universo masculino para um universo feminino. Essa mudança, que explorámos do ponto de vista temático, tem repercussões do ponto de vista gráfico. Naturalmente que o que vamos afirmar também se prende com as características geográficas das regiões representadas e com os documentos históricos em que Chloé Cruchaudet se inspirou. Ainda assim, resulta claro que *Groënland Manhattan* é uma obra mais ascética no que se refere ao traço e à cor. Uma das exceções, a que já aludimos, encontra-se no tratamento cromático da cosmovisão de Minik. Outro desvio de relevo reside na página dedicada ao parque de diversões, cujas figuras de convite são um caucasiano e um negro, representados de forma contrastante, quer no que respeita à indumentária (o branco, com uma roupa indiferenciada; o negro com um uniforme de *groom*), quer no que diz respeito aos traços físicos (que surgem estereotipados e mais exagerados no caso do negro, cujos lábios vermelhos ocupam a quase totalidade do rosto). Para além da provável influência da pintura de Egon Schiele neste trecho, cumpre referir que, apesar da distorção a que as figuras são sujeitas, parece haver também uma influência da imagética do universo Disney.

Porém, em *Groënland Manhattan*, o preto e branco, o sépia e os tons desmaiados predominam, visto que a autora reproduz iconografia da época. Esta opção prende-se também com a influência do documentário que deu origem à obra. Além disso, Robert Peary é uma figura crística, cujas incursões no Ártico assumem um carácter de via sacra, não faltando sequer os estigmas, simbolicamente representados na perda dos dedos dos pés.

Na trilogia *Ida*, em contrapartida, todas as cores, todas as representações e todas as influências parecem agir sobre a artista. O *incipit*, que será retomado no *explicit*, parece apontar para a influência do filme da Disney *Alice in Wonderland*. Tal como o gato Cheshire, *Ida* está vestida de roxo, com riscas, suspensa de uma árvore. Porém, questionada via *email* acerca desta possibilidade, Chloé Cruchaudet respondeu “ (...) je n’y ai pas pensé quand j’ai imaginé le début de la trilogie, mais c’est intéressant que vous fassiez le parallèle, j’adore Alice et les scènes où

le chat est présent sont fascinantes... Mais mon intention était juste de créer un démarrage intrigant, pour placer tout de suite le côté incongru que pouvait avoir le voyage d'une bourgeoise dans un environnement sauvage, et essayer de créer une sorte de curiosité sur la manière dont elle avait pu en arriver là." Efetivamente, ao longo dos três volumes, a silhueta de Ida vai-se gradualmente aproximando da de Mary Poppins, no filme epónimo (mas também da estética pré-rafaelita inglesa). Mas a panóplia de representações é vastíssima. Tal como em *Groënland Manhattan*, surgem documentos autênticos pré-existentes: postais, recortes de imprensa, catálogos das exposições universais, cerâmica de Delft e imagens da iconografia missionária. Numa técnica comum na banda desenhada franco-belga³, a autora recorre a personagens reais, como o governador de St-Louis, inspirado na figura do ator Jean Rochefort. É de realçar a reinterpretação do caderno de viagem a Marrocos de Eugène Delacroix, a que a autora, na supramencionada mensagem eletrónica, se referiu nos seguintes termos: "En ce qui concerne les artistes, globalement j'ai pensé aux carnet de Delacroix quand je réfléchissais à quelle technique de mise en couleur j'allais choisir. Le côté aléatoire de l'aquarelle correspondaient aux côtés aléatoires du voyage, je me suis donc dit que j'allais me permettre de laisser les tâches, les accidents de cette technique difficilement maîtrisable, tout comme Ida ne maîtrise pas tout à fait ce qu'il lui arrive." O momento mais traumático do percurso de Ida, no segundo volume, é inspirado em Louise Bourgeois: "(...) ma référence est clairement un tableau de Louise Bourgeois que j'avais vu il y a longtemps, où l'intention était de représenter la peur d'un animal traqué pendant la chasse, avec des touches de couleurs, comme une vision intérieure. J'avais trouvé la démarche intéressante...". Apesar do frequente recurso ao palimpsesto, Chloé Cruchaudet experimenta por conta própria. Neste outro excerto da sua mensagem, a *intentio auctoris* revela-se na interseção de dispositivos diegéticos e imagéticos: "Pour les pages sans cases, c'était une expérimentation, sans penser à un artiste en particulier. L'idée était de montrer le temps qui s'étire en voyage, tout en respectant

³ Em *Chasseur de primes* (1971), Morris desenha a personagem Elliot Belt sob os traços do ator Lee van Cleef e, em *L'Odyssée d'Astérix* (1981), Uderzo inspira-se em Jean Gabin para representar o governador romano Ponce Penates – dois exemplos entre muitos.

le sens de lecture et l'espace de la page. Ce genre de mise en page est un peu un casse-tête, mais permet à mon sens de bousculer un peu l'habitude du lecteur en lui proposant une autre manière de raconter des moments de vie.”.

Quanto à disneyzação a que aludimos no título desta comunicação, ela não resulta apenas da iconografia, nem da integração, nas obras, de fenómenos caraterísticos de uma sociedade do espetáculo emergente: as vedetas reais Robert Peary e Pierre Savorgnan de Brazza, a par de Ida, a vedeta ficcionada; as apresentações científicas dos dois exploradores às sociedades de geografia dos respetivos países; as conferências que proferem perante grandes massas; a repercussão mediática das suas expedições; a musealização dos inuítes; o parque temático; as exposições universais. Com efeito, as duas narrativas revelam uma sociedade do espetáculo, tal como Guy Debord a definiu, isto é, neste caso, “l’*affirmation* de l’apparence et l’*affirmation* de toute vie humaine, c’est-à-dire sociale, comme simple apparence.” (1992: 19). Assim, os exploradores fornecem ao grande público uma mediação da experiência da viagem de exploração, de alguma forma uma “reconstruction matérielle de l’illusion religieuse” (*Idem*, 24), amplificada pelos meios de comunicação de massa, “qui sont sa manifestation superficielle la plus écrasante” (*Idem*, 26). Aliás, o nó górdio da narrativa, o pavilhão misterioso, que mais não era que uma “brasserie”, constitui uma objetivação de um “pseudo-monde *à part*, objet de la seule contemplation (...) où le mensonger s’est menti à lui-même.” (*Idem*, 15-16).

Além disso, atribuir a Ida um par romântico, que surge apenas incidentalmente, corresponde, a nosso ver, a uma estratégia de captação de públicos. Pierre Savorgnan de Brazza é uma personagem histórica, cujo percurso é análogo ao de Robert Peary. A diferença mais relevante reside no objetivo da sua demanda, não a conquista do Pólo, mas a descoberta acidental da nascente do rio Ogooué. O explorador belga, *alter ego* masculino de Ida, foi um agente da colonização acusado de brandura pelos seus pares. De igual modo, o final feliz, com o par romântico passeando nos jardins do Trocadéro à noite, planeando uma visita a Batignolles, e a conclusão – mostrando Fortunée como uma vedeta do cabaret, as freiras a receber uma encomenda, o recorte de imprensa relatando que uma comissão de inquérito iria investigar os desmandos coloniais no Congo e, finalmente, a publicação de um

novo guia de viagem escrito por Ida – contribuem para uma mais fácil comercialização da trilogia.

Aludiremos, para concluir, às capas dos quatro álbuns, elementos essenciais para a comercialização de uma obra. *Groënland Manhattan* representa a viagem clássica, no masculino, retomando uma imagem incorporada no álbum. *Ida* apresenta três capas autônomas, embora, nas três, a heroína surja numa atitude idêntica, numa representação similar às que encontramos, no antigo Egito, da mulher representando o universo. O fogo, elemento catártico que marcou a evolução da personagem, está, aqui, ausente. O rosto, a pose e o vestido de Ida evoluem. No primeiro volume, ela surge de olhos fechados, cabelo apanhado e postura rígida. O vestido aponta para o elemento Terra, simbolizando, assim, as amarras de que Ida ainda não se libertou. No segundo volume, o destaque é dado ao elemento Água, remetendo para o banho purificador e conseqüente alteração do rumo da personagem. Tal como a Ofélia pré-raphaelita, os cabelos, soltos, vogam; os braços, ao contrário do que sucedia na capa anterior, abrem-se: Ida está predisposta para incorporar o Outro e as suas experiências. Conhecer Zaka, a amazona, e ter presenciado a carnificina resultante do massacre do Daomé, precipita o trauma, que lhe permite evoluir e explica a presença de uma arma, que ela nunca usou. O terceiro volume apresenta uma Ida-mundo, em que o elemento Ar, figurado no vestido, incorpora Paris. Num movimento ascensional, Ida está mais solta, mais liberta, porventura mais sensual. Paris e a cúpula da *Brasserie de La Coupe d'Or* remetem, simultaneamente, para o desvendar do mistério diegético e para o *happy end*. Tanto o *explicit* como o tratamento gráfico desta capa parecem uma solução condenada a agradar a um público *mainstream*.

Referências

- CRUCHAUDET, Chloé (2008), *Groënland Manhattan*. Torunai, Guy Delcourt Productions.
— (2009), *Ida. Grandeur et humiliation*, Torunai, Guy Delcourt Productions.
— (2011), *Ida. Candeur et abomination*, Torunai, Guy Delcourt Productions.
— (2012), *Ida. Stupeur et révélation*, Belgique, Guy Delcourt Productions.
DEBORD, Guy (2012[1967]), *La société du spectacle*, Paris, Folio.

ERRÂNCIAS NO IMAGINÁRIO
ERRANCES DANS L'IMAGINAIRE

AS AVENTURAS DE TESEU: A VIAGEM INICIÁTICA COMO VIA DE TRANS-FORMAÇÃO DO SUJEITO*

Alberto Filipe Araújo

afaraujo@ie.uminho.pt
UNIVERSIDADE DO MINHO

José Augusto Ribeiro

jauribeiro@gmail.com
UNIVERSIDADE DO MINHO

Partindo da obra de Plutarco, *Vidas Paralelas*, analisaremos o mito de Teseu na perspetiva do imaginário educacional, procurando explicitar em que medida a caminhada do herói reveste os contornos de uma iniciação. Trata-se de problematizar a educação como formação (*bildung*) que se realiza enquanto trans-formação (*umbildung*) mediante uma viagem simbólica do eu nos labirintos do mundo. A viagem é, pois, encarada como jornada sagrada pela vida expressando o desejo de transmutação espiritual, bem como procura de sentido cuja aventura arquetípica, através dos rituais iniciáticos, revelará um novo estatuto existencial que recupera a experiência da alteridade do mundo e que possibilita ao sujeito tornar-se um outro.

Era, pois, perigosa a viagem para quem tomasse o caminho por terra do Peloponeso até Atenas.

Piteu, na tentativa de persuadir Teseu a viajar por mar, explicou, assim, ao neto quem era cada um dos ladrões e malfeitores e que tipo de maus tratos infligia aos forasteiros.

(Plutarco, *Vidas Paralelas*, p. 46)

359

AS AVENTURAS DE TESEU:
A VIAGEM INICIÁTICA COMO
VIA DE TRANS-FORMAÇÃO
DO SUJEITO

Alberto Filipe Araújo e
José Augusto Ribeiro

Introdução

TESEU, fundador de Atenas, é considerado o herói por excelência da Ática e uma das principais fontes da sua lenda é a obra *Vidas Paralelas*, de Plutarco. Este autor de origem grega, viveu entre os séculos I e II da era cristã e marcou decisivamente a tradição clássica influenciando escritores como Erasmo, Montaigne, Rousseau ou Shakespeare, entre outros. As suas biografias estão relacionadas com o culto dos heróis e com o enaltecimento da alma humana, e a possibilidade de utilização didática e moral suscitou o interesse de diferentes épocas do

* Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto PEst-OE/CED/UI1661/2011 do CIED.

pensamento europeu, principalmente “daquelas que mais importância atribuíram ao contributo que a tradição literária podia dar a uma paideia orientada para a formação do cidadão e, por conseguinte, da educação da juventude” (Osório, 2001: 140).

Em *Vidas Paralelas*, o erudito de Queroneia analisa diferentes figuras, de modo a valorizar o seu exemplo em relação a grandes feitos, qualidades de carácter ou comportamento ético e político, servindo como manifestação das dimensões positivas e negativas do ser humano. A obra está estruturada segundo as biografias de figuras que são abordadas em paralelo, um grego e um romano e uma breve comparação entre eles. Para Maria do Céu Fialho “a biografia inscreve-se num género literário marcado por uma natureza ambígua, entre a história e a ficção novelesca” (Fialho, 2008: 13) Teseu e Rómulo constituem o par escolhido por Plutarco para a abertura da obra, na medida em que ilustram a origem das duas cidades mais importantes do mundo da Antiguidade Clássica: Atenas e Roma.

A nossa finalidade é proceder à análise do mito de Teseu mediante a perspetiva do imaginário educacional e no sentido de interpretar o percurso do herói enquanto iniciação. Trata-se de mostrar em que medida as aventuras do herói constituem uma jornada sagrada pela vida em demanda de si próprio e da alteridade do mundo, configurando a educação enquanto formação (*bildung*) que se atualiza como transformação (*umbildung*) através de rituais de carácter iniciático.

A iniciação aparece como um tema da maior importância filosófica, antropológica, religiosa e educacional face a um mundo desencantado, órfão de deuses enquanto narrativas instauradoras de sentido existencial (Postman, 2002: 20-22). Daí a necessidade de evocarmos a figura heroica de Teseu para ilustrar a pregnância simbólica (Ernst Cassirer) da iniciação entendida não como um mero batismo, mas como um comprometimento profundo capaz de transmutar um destino. Por ela o neófito percorre um conjunto de etapas – sacrifício-morte-túmulo-ressurreição – que lhe vão revelando os segredos e os dramas da existência (Durand, 1992: 351), dependendo sempre do livre-arbítrio do iniciado de assumir, ou não, de optar, ou não, pelos ensinamentos que toda a iniciação comporta.

Assim, na primeira parte do nosso estudo – As origens de Teseu e o percurso iniciático de Trezena para Atenas – fazemos uma análise da iniciativa do herói para realizar grandes feitos, empreendendo uma

viagem por terra para livrar a Hélade de terríveis tiranos; na segunda parte – A viagem a Creta e a provação do Labirinto – interpretamos o labirinto como um dos mitologemas principais do mito de Teseu, representando idealmente o renascimento mítico-simbólico ao qual acede o herói através de ritos e, na terceira parte – A viagem iniciática como via trans-formadora (*umbildung*) – procuramos, na perspectiva do imaginário educacional, explicitar em que medida a viagem iniciática possibilita uma espécie de metamorfose do sujeito e o seu papel formador no âmbito de uma tradição remitologizadora.

1. As origens de Teseu e o percurso iniciático de Trezena para Atenas

Teseu é um herói mítico que para aceder a esse estatuto carece de enfrentar um conjunto de provações visíveis ao longo da sua biografia. Um enfrentamento de obstáculos, dificuldades e de provas sobre-humanas, lembrando muito especialmente a sua descida ao labirinto para combater o Minotauro cretense, que a iniciação torna inteligível aos olhos do profano.

Mírcea Eliade define a iniciação como “um conjunto de ritos e de ensinamentos orais que implica a modificação radical do estatuto religioso e social do sujeito a ser iniciado. Filosoficamente falando, a iniciação equivale a uma mutação ontológica do regime existencial. [...] ela revela, a cada nova geração, um mundo aberto para o transhumano, um mundo transcendental” (Eliade, 1976: 12). Neste sentido, espera-se que o neófito, no final das suas provações, assuma um outro estatuto existencial: “ele tornou-se um outro” porque “teve uma revelação religiosa do Mundo e da existência” (*Idem*, 12, 23). É, pois, pela iniciação que o sujeito se integra na comunidade humana e no mundo dos valores espirituais. Deste modo, o neófito apreende paulatinamente, isto é, ao longo do seu percurso iniciático, um conjunto coerente de tradições míticas veiculadoras de dada “conceção do mundo”. Normalmente esta conceção é devedora duma história sagrada exemplar na medida em que “narra como as coisas foram sendo, mas ela também funda todos os comportamentos humanos e todas as instituições sociais e culturais” (*Idem*, 13).

O que nos interessa aqui destacar é o tipo de iniciação que se opera mediante os “ritos de puberdade”, também conhecido por “ritos de

adolescência” ou por “iniciação de grupo etário”: esta compreende “os rituais coletivos pelos quais se efetua a passagem da infância, ou da adolescência, à idade adulta e que são obrigatórios para todos os membros da sociedade” (*Idem*, 24). Este tipo de iniciação – a da puberdade – começa por um ato de rutura: a criança ou o adolescente é separado da mãe, e esta separação faz-se, por vezes, de um modo bastante brutal. Os noviços saem do mundo profano, o universo maternal, para acederm, mediante a experiência das trevas, da morte e da proximidade dos Seres divinos, ao mundo sagrado. A passagem de um mundo ao outro implica a experiência de uma morte ritualizada, ou seja, a condição do sujeito aceder a uma nova vida passa necessariamente por ele esquecer (diríamos mesmo recalcar), em definitivo, a sua existência anterior. Por outras palavras, o noviço deve abandonar para sempre o mundo infantil, com a irresponsabilidade que o acompanha, para aceder a uma existência superior, isto é, aquela enriquecida com a tradição mítica da tribo: “aquela onde a participação do sagrado é possível” (*Idem*, 38).

Neste contexto, Teseu, considerado o mais importante dos reis míticos de Atenas, afirma-se como um herói semidivino devido à sua dupla paternidade humana (Egeu) e divina (Poséidon, o deus do mar). Na comparação que estabelece entre Teseu e Rómulo, Plutarco afirma: “Ambos vieram, de facto, ao mundo como bastardos e em segredo e ambos foram tidos por filhos de divindades, ambos guerreiros, todos nós o sabemos” (Plutarco, 2008: 39). Teseu nasceu no Genetion, perto de Trezena e passou a sua infância com a sua mãe Etra (filha de Piteu, filho de Pélops), com seu avô Piteu, rei lendário de Trezena na Argólida (Peloponeso), visto que seu pai Egeu partiu para Atenas, tendo escondido sob uma enorme pedra um símbolo de reconhecimento da sua paternidade: a sua espada e as suas sandálias, Egeu reconhecera aquele que um dia ostentasse estes sinais da sua paternidade.

Cumprindo os seus 16 anos, e de acordo com a tradição, dirigiu-se a Delfos para oferecer a Apolo, o deus protetor dos *kouroi*, o primeiro cabelo cortado depois de alcançar a sua idade viril: “era então ainda uso que, ao sair da infância, os jovens fossem a Delfos oferecer ao deus as primícias do seu cabelo” (*Idem*, 43). Chegado à adolescência: “revelou que, aliada à força física, possuía coragem e uma declarada nobreza de espírito, assim como inteligência e compreensão, então Etra conduziu até junto da rocha e, depois de lhe dar a conhecer a sua

origem, ordenou-lhe que tomasse os sinais de identificação do pai e navegasse rumo a Atenas” (*Idem*, 44).

Nessa altura percebeu qual era realmente o seu destino, tendo deixado sua mãe e avô, que não obstante lhe terem recomendado que seguisse o caminho junto ao mar, pois o interior da Ática, na época, era cheio de perigos, seguiu exatamente a direção de Atenas pelo interior: “com efeito, era perigoso o percurso até Atenas, feito por terra, e não havia troço algum do caminho que estivesse isento da ameaça de ladrões e de malfeitores” (*Ibidem*) Teseu, no seu caminho até Atenas e à semelhança das façanhas de Hércules que ele tomou por modelo, teve que se confrontar ora com malfeitores, ora com animais monstruosos (outra modalidade do tema da iniciação do herói): o bandido Perifetes, que atacava, em Epidauro, os viajantes com uma clava; Sínis, que amarrava suas vítimas, perto de Cencreis, entre dois pinheiros vergados e depois cortava a corda que prendia as árvores; a javalina antropófaga de Crómion, conhecida por Féa, que já havia comido muitos homens e que foi eliminada por um golpe de espada; Escíron, que obrigava os viajantes a lavarem-lhe os pés no alto de um rochedo, perto de Mégara na região chamada das Rochas Cirónicas, e depois empurrava-os lá de cima; Procrustes, que “ajustava” os viajantes ao tamanho de um determinado leito, esticando-os, se eram muito baixos, ou cortando-lhes os pés, se eram altos demais (na estrada entre Mégara e Atenas); finalmente encontrou Cércion da Arcádia que obrigava os peregrinos a lutarem com ele, mas sempre os vencia, esmagando-os. Assim, a jornada heróica de Teseu, confrontando-se com monstros e bandidos, constitui em si uma forma de iniciação e de prova dos seus atributos heroicos postos à prova pela feiticeira Medeia (ciumenta do poder e da coragem do herói semidivino), a fim de impedir que Teseu chegasse vivo a Atenas. Todavia, Medeia não conseguiu alterar o Destino do herói, bem como da sua chegada a Atenas: Teseu antes de entrar na cidade purificou-se nas águas do rio Cesifo e foi banhado pelas Fitáidas.

Em Atenas o rei Egeu, já idoso, estava sob a influência de Medeia, que tentava acabar com a famosa esterilidade do rei, assim como o rejuvenescer através de encantamentos e de poções. Teseu chegou ao palácio no oitavo dia do mês de Cronos (o *héctombéon*: “o mês das festas da hecatombe”), e já era conhecido pelas suas façanhas, ainda que o rei Egeu ignorasse que ele era o seu filho. Porém, Medeia, sabendo da

identidade do herói “persuadiu o rei, que vivia completamente possuído pelo receio de discórdia civil, a convidar o estrangeiro para um banquete e a envenená-lo” (*Idem*, 53). Teseu ao retirar a sua espada para cortar a carne que lhe era servida, exibiu-a perante o rei. Nesse momento, Egeu, ao identificar a espada e as sandálias do herói, reconheceu o filho e derrubou a taça com o veneno, abraçando-o e fazendo-lhe perguntas.

Posteriormente, Teseu, ao tomar conhecimento que seus primos, os cinquenta Palântidas, pretendiam usurpar o trono de seu pai, decidiu matá-los, tendo sido reconhecido por todos como o único e legítimo herdeiro do trono de Atenas e na ânsia “de realizar feitos e, ao mesmo tempo, de granjear popularidade, Teseu foi em perseguição do touro de Maratona que causou grandes prejuízos (...). Dominou-o e exibiu-o, passeando-o vivo pela cidade, para em seguida o sacrificar a Apolo” (*Idem*, 55).

2. A viagem a Creta e a provação do Labirinto

Teseu tomou conhecimento do terrível e pesado tributo imposto por Minos (rei de Creta e filho de Zeus-touro e de Europa) à cidade de Atenas em virtude do seu filho Andrógeo ter perecido à traição na Ática. Minos, para se vingar, resolveu declarar guerra, com a sua poderosa esquadra, contra Atenas, da qual saiu vencedor. Durante a guerra uma peste enviada por Zeus contra os atenienses provocou a derrota de Egeu, o que levou o rei Minos a exigir todos os 9 anos, e esta já seria a terceira vez, que 14 jovens atenienses (7 moços e 7 raparigas) fossem enviados para Cnossos (Creta), onde seriam colocados no palácio do labirinto para serem devorados pelo Minotauro (o filho monstruoso de Parsífae: meio touro, meio homem), um tributo que somente cessaria se alguém conseguisse eliminar o Minotauro e, conseqüentemente, sair do labirinto.

Como relata Plutarco, Teseu “entendeu ser justo não se alhear, mas antes tomar parte na sorte dos seus concidadãos, pelo que se foi oferecer espontaneamente, sem esperar pelo sorteio” (*Idem*, 59) o herói estava convencido de que era seu dever lutar contra o Minotauro, tendo para isso apresentado os seus argumentos a Egeu. Como das vezes anteriores não havia qualquer esperança de salvação, o navio viajava

com uma vela negra, mas “já que Teseu animou o seu pai e afirmava que venceria sem mais o Minotauro, este deu uma vela branca ao timoneiro, com ordem de mudar de vela, içando a branca no regresso, no caso de Teseu se salvar” (*Ibidem*). Teseu foi ao templo de Apolo para lhe pedir que o protegesse, tendo-lhe oferendado um ramo de oliveira envolto de um pano de lã branca. Paralelamente, e seguindo um oráculo do deus de Delfos, pediu igualmente proteção a Afrodite, sacrificando-lhe uma cabra transformada de imediato num bode (daí a invocação da deusa como Epitrágia).

Quando aportou a Creta, Teseu: “recebeu das mãos de Ariadne, que se havia apaixonado por ele, o novelo e, informado do modo como podia percorrer os meandros do Labirinto, matou o Minotauro e fez-se ao mar, levando consigo Ariadne e os jovens” (*Idem*, 61). O mitologema do labirinto aparece pois como o cenário específico da iniciação heroica em que o iniciado, graças a ajuda providencial dispensada pelos deuses, humanos, ou objetos mágicos, consegue paulatinamente vencer ou superar os diversos obstáculos que vai encontrando ao longo do seu percurso de vida: infância – adolescência – idade adulta. O triunfo da prova-provação iniciática assume a forma de consagração do iniciado pelos membros da sua comunidade: ele é elevado ao estatuto de herói e, conseqüentemente, de imortal. O que significa, portanto, que uma experiência iniciática bem-sucedida permite ao iniciado aceder a uma nova modalidade de ser, dotar-se de um estatuto ontológico radicalmente outro.

O labirinto aparece deste modo como o cenário idílico da morte iniciática. É esta que faz com que o homem “natural” se torne um outro, porque a viagem iniciática ao “outro lado” da vida ajudou-o a perceber e a comungar dos mistérios somente acessíveis aos deuses ou aos antepassados míticos. Neste sentido, ele torna-se um “homem verdadeiro” porque, mediante a morte iniciática, não só se assemelha a um Ser sobre-humano como adquiriu uma espécie de passaporte, ou de senha, para aceder a um mundo aberto para o trans-humano, para um mundo transcendental (Eliade, 1976: 277).

O que é realmente importante sublinhar, é que esta descida ou entrada num labirinto representa sempre o início de um itinerário que conduz invariavelmente ao centro (quadrado ou circular), como sucedâneo do “centro do mundo”, que o labirinto é suposto proteger: o labirinto era um estranho palácio dotado de um complexo entrelaçado

de corredores direitos, curvilíneos e de múltiplas encruzilhadas onde uma pessoa se perdia desde que nele entrava para nunca mais regressar, exceto se fosse um predestinado, ou seja, um herói (Campbell, 2007):

O itinerário que conduz ao ‘centro’ está cheio de obstáculos, e, no entanto, cada cidade, cada templo, cada habitação se acha no centro do universo. Penetrar num labirinto e regressar dele, tal é o rito iniciático por excelência, e no entanto toda a existência mesmo a menos movimentada, é susceptível de ser assimilada ao caminhar num labirinto (Eliade, 1977: 451-452).

Na iniciação heroica o personagem, para sair vitorioso, deve combater os monstros e os demónios infernais, enquanto manifestações da Deusa da morte, da *Magna Mater* enquanto Mãe ctoniana e dominadora dos mortos. Porém, a iniciação assume contornos dramáticos porque esse combate pressupõe sempre uma descida aos Infernos, uma entrada do neófito, vivo e são, no labirinto, no interior de um monstro, no ventre de uma Deusa ou então no ventre da Mãe, donde o sujeito só é realmente herói se regressar são e salvo, a fim de iniciar uma nova vida como adulto (domínio da “cultura”): o iniciado nasceu uma segunda vez do seio da Terra Mater” (*Idem*, 133). Como o outro mundo (o além, o *au-delà*) é o lugar da redenção, da transmutação, do renascimento, da ciência e da sabedoria, tal significa pois que o iniciado quando de lá volta é realmente outro, quer do ponto de vista existencial e ontológico, quer do ponto de vista psicológico.

O mito de Teseu, tendo o labirinto como um dos seus mitologemas principais, representa idealmente o renascimento mítico-simbólico ao qual acede o herói através de ritos iniciáticos mais ou menos complexos. Pelo mito, o neófito não somente prova a necessidade vital de superar os obstáculos físicos como também se afirma psico-socialmente como herói: “Encontrando a via que se abre para a vida, física, espiritual e social, o homem acede ao conhecimento, conscientemente. [...] Do labirinto sai um homem verdadeiro” (Christinger, 1981: 99).

Na viagem de regresso Teseu abandonou Ariadne na ilha de Naxos, embora Plutarco apresente diversas versões sobre este acontecimento, o herói rumou em seguida até Delos, para nova escala, sem levar consigo a filha de Minos que havia embarcado em Creta. Aqui Teseu “depois de oferecer sacrifícios ao deus e lhe dedicar a estátua de Afrodite que

Ariadne lhe havia oferecido, executou com os jovens uma dança” (Plutarco, 2008: 66). Depois desta escala, e com a alegria do triunfo e na ansiedade de chegarem a Atenas para anunciarem a boa nova que ele e os seus companheiros estavam sãos e salvos e que a cidade estava finalmente liberta do odioso tributo, tanto Teseu como o timoneiro do barco esqueceram-se de içar a bandeira branca. Egeu, pensando que a expedição falhara, lançou-se ao mar (daí o nome do mar que banha a Grécia), morrendo afogado.

Após a morte de seu pai, Teseu promoveu o sinecismo: “concebeu um magnífico e admirável projeto: congregou os habitantes da Ática numa só cidade e declarou um único estado, correspondente a um só povo” (*Idem*, 70) e propôs um sistema de governo sem rei, uma democracia que “proporcionasse a todos igualdade de direitos” (*Ibidem*).

Assim, deu ao novo Estado o nome de Atenas e instituiu as designadas Panateneias (símbolo da unidade política da Ática) como a festa a celebrar por esta comunidade e tomou a iniciativa de instaurar, em honra de Poséidon, os Jogos Ístmicos.

3. A viagem iniciática como via trans-formadora (*umbildung*)

A trans-formação do indivíduo carece sempre da viagem iniciática, sob a direção, ou não, de um Mestre, de um Guia. Como nos formarmos sem o contributo da viagem encarada já como uma *perigrinatio*, ou seja, como uma espécie de jornada sagrada? Não é todo o indivíduo um “*homo viator*” (Gabriel Marcel)? Poderá a educação reduzir-se à sua formalidade, esquecendo a sua vocação originária que consiste precisamente em conduzir cada um dos indivíduos à sua humanidade?

A iniciação, enquanto experiência arquetipal típica de toda a existência humana autêntica, não é exclusiva do homem tradicional, pois está sempre ao alcance do homem de hoje reativar, em determinadas condições existenciais e em determinadas etapas da vida, o seu esquema arcaico. Compete assim a uma pedagogia remitologizadora promover a reativação deste modelo para que o sujeito possa ultrapassar as suas crises existenciais num esforço de recuperar novamente a confiança perdida na vida, a sua vocação, o seu destino. A iniciação visa pois realizar o desejo da transmutação espiritual sentida pelo ser humano de todos os tempos

e de todas as culturas. Ele sente o apelo da mudança e da transformação, é habitado, diríamos, por uma nostalgia de renovação iniciática, para se tornar um homem mais realizado, logo mais verdadeiro o que significa mais espiritual: “Aquilo que se sonha e espera nesses momentos de crise total, é de obter uma renovação definitiva e total, é de obter uma renovação que possa transmutar a existência. É a uma tal renovação que culmina toda a conversão religiosa autêntica” (Eliade, 1976: 282). A este respeito, Mircea Eliade diz-nos que o homem moderno, independentemente da sua crença, experiencia, em determinados momentos da sua existência, uma nostalgia por uma renovação de tipo iniciático. Esta renovação possui como principal objetivo encontrar “um sentido positivo da morte, de aceitar a morte como um rito de passagem a um estágio de ser superior. [...] a iniciação confere à morte uma função positiva: a de preparar um ‘novo nascimento’, puramente espiritual, o acesso a um modo de ser que escape à ação devastadora do Tempo” (*Ibidem*). É precisamente esta capacidade que a iniciação tem em eufemizar a morte e de ultrapassar as garras do tempo, que leva Eliade, por um lado, a afirmar que a valorização religiosa da morte ritual ajudou a superar o medo da morte física e a fortalecer a crença da imortalidade espiritual do ser humano e, por outro, Gilbert Durand (1992) a afirmar que compete à função eufemizante da imaginação combater o tempo e doar um sentido à morte.

Deste modo, a caminhada heroica, que reveste os contornos de uma aventura arquetípica, de Teseu, com os ritos de iniciação que lhe estão associados, não terá como último, ou mesmo primeiro, objetivo o “de domesticar o tempo e a morte e de assegurar ao longo da vida, aos indivíduos e à sociedade, a perenidade e a esperança” (Durand, 1992: 471)? Todavia, cabe a cada um de nós, tal como o fez Teseu, saber encontrar o seu centro de liberdade, de vocação e de destino, e a partir daí ser capaz de agir por si na linha de cada um, como nos diz Píndaro, “tornar-se naquilo que é” de acordo com o ideal de humanidade, com as imagens que a suportam, que cada sujeito transporta.

Por fim, o desiderato de toda a educação, que se pretende iniciática, deveria, seguindo os ensinamentos do labirinto, criar condições para que aprendamos a aprender, e a melhor compreender, a profundidade que somos. Somente a compreensão do sentido de profundidade que a imagem matricial do labirinto comporta nos poderá ajudar a romper com as máscaras sob as quais nos escondemos aos outros e a nós

mesmos. Torna-se pois tão importante, como urgente, romper esse muro que nos impede de aceder “à consciência do infra-eu, espécie de cogito subterrâneo, de um subsolo em nós, o fundo do sem fundo” (Bachelard, 1986: 260). Este “fundo do sem fundo”, lembrando o mito em Fernando Pessoa, “um nada que é Tudo”, reenviando igualmente para o inconsciente coletivo de Jung, para a tradição de *memoria* augustiniana, parece-nos bem ilustrado pelo mitologema, ou símbolo do labirinto, que, através da sua função iniciática, conduz-nos para os insondáveis caminhos da trans-descendência, na feliz expressão de Gaston Bachelard (*Ibidem*). Entre a anábase e a catábase decide-se muito da nossa formação (*bildung*), que acontece sempre na e pela transformação (*umbildung*) do eu nos labirintos da vida.

E tendo presente os ensinamentos de John Campbell, devíamos incitar o sujeito pós-moderno a recuperar as imagens arquetípicas, sob a forma de mitologemas, que transporta consigo. São pois os temas míticos que ajudam os seres humanos a melhor compreender o seu destino mediante o poder dos mitos, visto que eles “são infinitos na sua revelação” (Campbell, 1991: 163). Por outras palavras, são eles que nos ajudam a fazer face à velhice, à doença e à própria morte enquanto temas fundamentais da existência humana.

Conclusão

A admiração por Hércules modelou, na perspetiva de Plutarco, o desejo de ação de Teseu e suscitou, na alma do jovem em formação, a vocação para exercer a coragem e suportar os mais terríveis desafios. Deste modo, o herói assume o ritual iniciático através do percurso que realiza por terra entre Trezena e Atenas, e enfrenta perigos, vence monstros e liberta caminhos. Em seguida, na viagem para Creta empreende uma demanda sagrada que o leva a vencer o Minotauro e a sair ileso das profundezas do labirinto, arrancando Atenas da opressão do rei Minos.

Pela iniciação, o herói é posto à prova e culmina a viagem acedendo a um novo estatuto ontológico. A trans-formação num ‘outro’, já não o jovem imberbe e aventureiro, mas uma espécie de renascimento para o mundo social, um homem de Estado que revela preocupações políticas: congrega povos, instaura uma nova forma de governo e institui festas e jogos.

Pela viagem iniciática o herói percorre territórios, defronta-se com o desconhecido, supera os desafios e eleva o seu estatuto ontológico. A educação realiza-se enquanto transformação (*umbildung*, Sola, 2003) mediante a jornada simbólica do eu nos labirintos do mundo. À semelhança do navio em que realizou a travessia e que os atenienses conservaram ao longo dos anos substituindo as madeiras, também Teseu embora sendo o mesmo já não o era.

Referências

- BACHELARD, Gaston (1986), *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, Librairie José Corti.
- CAMPBELL, Joseph (1991), *O Poder do Mito*, trad. de Carlos Felipe Moisés, 2ª Reimp., São Paulo, Editora Palas Athena.
- CAMPBELL, Joseph (2007), *O herói de mil faces*, trad. de Adail Ubirajara Sobral, São Paulo, Pensamento.
- CHRISTINGER, Raymond (1981), *Le voyage dans l'imaginaire*, Paris, Stock + Plus.
- DURAND, Gilbert (1992), *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11ª édi., Paris, Dunod.
- ELIADE, Mircea (1976), *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1977), *Tratado de História das Religiões*, trad. de Natália Antunes e Fernando Tomaz, Lisboa, Edições Cosmos.
- FIALHO, Maria do Céu (2008), "Philanthropia e Philautia no Teseu de Plutarco", in Carmen Soares; José Ribeiro Ferreira & Maria do Céu Fialho (2008), *Ética e Paideia em Plutarco*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos/ Universidade de Coimbra, pp. 13-31.
- OSÓRIO, Jorge A. (2001), "Plutarco revisitado por João de Barros", *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 3, pp. 139-155, disponível em www2.dlc.ua.pt/clássicos/agora3.htm [consultado em 25 de fevereiro de 2013].
- PLUTARCO (2008), *Vidas Paralelas – Teseu e Rómulo*, trad. de Delfim E. Leão e Maria do Céu Fialho, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos/ Universidade de Coimbra.
- POSTMAN, Neil (2002), *O Fim da Educação. Redefinindo o valor da escola*, trad. de Cassilda Alcobia, Lisboa, Relógio D'Água.
- SOLA, Giancarla (2003), *Umbildung. La "trasformazione" nella formazione dell'uomo*, Milano, Bompiani.

A VIAGEM COMO *TOPOS* NARRATIVO NOS *CONTOS PARA A INFÂNCIA* DO POETA PORTUGUÊS ABÍLIO MANUEL GUERRA JUNQUEIRO

Maria Antonietta Rossi

rossi-maria-anto@libero.it

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

A presente comunicação visa apresentar a temática da viagem como constituinte narrativo fundamental que caracteriza a endogénese textual dos *Contos para a Infância*, publicados em 1877 por Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), que se interessou pela pedagogia e pela instrução em Portugal. Os *Contos*, através dos acontecimentos vividos por personagens fictícias, mostram que a viagem é a condição existencial de cada ser vivente, caracterizada por uma deslocação espaço-temporal que implica uma transformação interior do *viator* em relação às experiências realizadas durante a fase de trânsito. Serão apresentadas as diferentes tipologias de viagem vividas pelos protagonistas, que representam, de facto, os *topoi* narrativos constantes da tradição literária odepórica: a viagem de formação caracterizada pela superação de provas, a viagem como busca de algo essencial para a ampliação da consciência, a viagem involutária que provoca sofrimento interior e, finalmente, a viagem virtual dentro de si próprio.

Viajar? Para viajar basta existir

(Fernando Pessoa, *Livro do desassossego* por Bernardo Soares)

A TEMÁTICA DA VIAGEM É UM *TOPOS* NARRATIVO QUE CARACTERIZA, desde os tempos mais antigos, a endogénese textual de diferentes géneros literários – tal como romances, poemas, *récits de voyage*, autobiografias, correspondências epistolares e diários íntimos (cf. Monga, 1993) – que apresentam a figura do *viator* em fase de deslocação espaço-temporal e a respetiva experiência interior por ele vivida durante a fase de trânsito, que lhe permite entrar progressivamente em contacto com a alteridade social e humana do lugar de chegada. Sendo a viagem a condição existencial de cada ser vivo, implica inevitavelmente uma transformação interior em relação às experiências realizadas durante

371

.....
A VIAGEM COMO *TOPOS*
NARRATIVO NOS
CONTOS PARA A INFÂNCIA
DO POETA PORTUGUÊS
ABÍLIO MANUEL
GUERRA JUNQUEIRO
.....

Maria Antonietta Rossi

a fase de trânsito, que permite ao viajante “racionalizar” e “assimilar” a alteridade conforme os próprios paradigmas mentais e culturais, processo hermenêutico essencial que muda o horizonte interpretativo do próprio *viator* (cf. Leed, 1992). A experiência autêntica e directa da alteridade na primeira pessoa permite, por conseguinte, alcançar um superior estado de sabedoria (cf. Cavaliere, 2010).

Viajar significa descobrir o que se esconde além da quotidianidade, buscar algo que enriquece a condição existencial do homem, como mostra, por exemplo, o antigo mito do *Santo Graal* – utilizado pela primeira vez como *topos* narrativo no romance inacabado *Perceval ou le Conte du Graal* (cf. Chrétien de Troyes, 1881 & Giannini, 2012) ou a própria empresa marítima dos descobrimentos portugueses, animados pelo desejo de conhecer o ignoto colocado além das Colunas de Hércules (atualmente o Estreito de Gilbratar) que, segundo crenças antigas, protegiam os povos dos monstros do Oceano Atlântico.

A viagem representa portanto um constituinte narrativo fundamental de diferentes géneros literários (cf. Todorov, 2002 & PetitJean, 1989) como no caso das *fábulas* e dos *contos* que fazem parte da tradição popular narrativa de transmissão oral e que foram recolhidos em coletâneas e analisados em estudos críticos a partir do século XIX quando, com a corrente literária do Romantismo e a descoberta do folclore tradicional português, o tipo discursivo do conto ganhou prestígio literário, afirmando-se como género escrito e como objeto de investigação científica (cf. Genette, 1972). De facto, alguns autores portugueses do século XIX interessaram-se por este género textual, como Alexandre Herculano (Herculano, 1851), Teófilo Braga (Braga, 1883), Adolfo Coelho (Coelho, 1879), Almeida Garrett (Garrett, 1843) e o próprio Abílio Manuel Guerra Junqueiro (Junqueiro, 1877). Este último foi um dos maiores representantes da *Geração de 70*, que se interessou com empenho pelo campo da pedagogia e da instrução em Portugal, de maneira a contribuir pessoalmente para a regeneração sócio-cultural do país, um dos objectivos prioritários a atingir por este grupo de jovens académicos conimbricenses que defendiam e sustentavam uma necessária e profunda revolução intelectual da nação, de acordo com as novas ideologias, oriundas nomeadamente do estrangeiro. A luta contra as convenções literárias românticas e académicas da segunda metade do século XIX deu origem à célebre *Questão Coimbrã*, que teve

início com a publicação em 1865 do romance *Poema da Mocidade* de Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (Chagas, 1865) prefaciado por Antônio Feliciano Castilho (1800-1875), cujas ideologias promoveram o debate entre os partidários da cultura tradicional e os da renovação de todos os saberes no país. A *Questão Coimbrã* começou a ganhar notoriedade só a partir de 1871, quando Antero de Quental (1842-1891) e o grupo do *Cenáculo* organizaram as *Conferências Democráticas do Casino* para promover e incentivar a difusão dos próprios princípios em cada setor intelectual (cf. Machado, 1980 & Tocco, 2001: 164-171).

Neste clima de renovação ideológica, o poeta português Guerra Junqueiro foi particularmente ativo na promoção de uma mudança radical no âmbito do ensino e da pedagogia, uma vez que devia ser o setor da educação a incentivar uma *regeneração* da mentalidade e da atitude ética do povo português. Tendo como quadro epistemológico de referência as teorias do movimento do Ativismo, do pedagogo suíço Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) e do filósofo estadunidense John Dewey (1859-1952), que consideravam o aluno como protagonista principal do próprio desenvolvimento tanto intelectual como moral, o poeta português tentou difundir no seu país estas novas ideologias, que já circulavam graças à *Revista de Educação e Ensino* publicada a partir de 1886 (cf. Fernandes, 2010). Sendo necessária, para o escritor português, a regeneração das instituições escolares da nação, uma vez que são responsáveis pela formação tanto cultural como moral das crianças, ele expressa o próprio ponto de vista em relação a este assunto no poema *A escola Portuguesa* (Junqueiro, 1877), onde descreve o sistema escolar nacional como obsoleto, passivo e pouco profícuo para a efetiva formação ética e intelectual dos estudantes: “Esta escola é um atentado, um roubo feito ao progresso” (cf. *Idem*, 53). Neste clima de renovação dos métodos pedagógicos, o poeta português publica também os *Contos para a infância*¹, uma coletânea de contos tradicionais

1 Como já referimos anteriormente, a primeira edição data do ano de 1877 e reúne 42 contos tradicionais escolhidos pelo próprio autor, respetivamente: A mãe, O ouro, Doçura e bondade, O malmequer, Não quero, Piloto, O rico e o pobre, Como um camponês aprendeu o Padre Nosso, O talismã, A alma, Alberto, A canção da cerejeira, Os gigantes da montanha e os anões da planície, A criança, o anjo e a flor, Presente por presente, O pinheiro ambicioso, Perfeição das obras de Deus, João e os seus camaradas, O rabequista, Os pêssegos, A urna das lágrimas, Reconhecimento e ingratidão, O fato novo do sultão,

da literatura infantil cuja *intencionalidade e componente pragmática* (cf. Adam, 2001 & PetitJean, 1989) consiste em entreter e educar o alocutário alvo (a criança) para a importância dos altos valores cívicos e morais, imprescindíveis para a formação da personalidade do bom cidadão socialmente útil (cf. Guerreiro, 2006), para ele efeito perlocutório principal a atingir.^[2] Os 42 contos que constituem a primeira edição da obra – que inclui tanto contos da tradição literária lusitana como adaptações portuguesas dos textos de Charles Perrault (1628-1703), dos Irmãos Grimm^[3] e de Hans Christian Andersen (1805-1875) – apresentam uma diegese muito simples, uma vez que eram transmitidos oralmente sem suportes escritos, *componente material* do texto (cf. Adam, 2001: 40). A maior parte é caracterizada pela clássica fórmula preambular “*Era uma vez*”, que introduz o leitor num tempo e num espaço indefinido, num mundo irreal e imaginário, num *cronótopo* que não podemos identificar, uma vez que não aparecem indícios quanto ao contexto histórico e social de referência (cf. Propp, 1976). A *componente composicional* (cf. Adam, 2001: 40) dos contos, ou seja a respetiva estrutura organizacional, é constituída por sequências narrativas que definem o desenvolvimento dos factos expostos (cf. *Idem*, 30-40) e é caracterizada pela brevidade dos eventos e pela descrição de ações simples. As vagas referências espaço-temporais e as personagens estereotipadas (reais ou fictícias) são, por conseguinte, elementos essenciais da estrutura narrativa destes contos, que se baseia no relato de acontecimentos em ordem cronológica num mundo atemporal.

Boa sentença, Os animais agradecidos, O ermitão, Carlos Magno e o abade de S. Gall, A boneca, Inconveniente da riqueza, Querer é poder, Qual será rei?, Os três véus de Maria, Os pequenos no bosque, O chapelinho encarnado, Os cinco sonhos, A igreja do rei, O valente soldado de chumbo, João Pateta, Branca de Neve, A rapariguinha e os fósforos, O primeiro pecado de Margarida, Um nome inscrito no céu, O linho. A partir de 1877, a obra teve várias edições (quase 15) tanto em vida com depois da morte do autor, que incluem também ilustrações, uma vez que os leitores-alvo são crianças. A última edição que hoje conhecemos desta obra é a seguinte: Abílio Manuel Guerra Junqueiro (2007), *Contos para a Infância*, Baguim do Monte, Lello Editores.

² Esta característica textual está relacionada com a teoria dos atos linguísticos de John Langshaw Austin (1911-1960), segundo o qual o ato perlocutório consiste no efeito que o locutor produz no destinatário tendo em consideração os objetivos pelos quais o emissor produziu o respetivo ato de fala.

³ Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Karl Grimm (1786-1859).

O *leitmotiv* que recorre em todos os contos, conferindo unicidade semântica à obra, é a temática da viagem determinada por uma deslocação espaço-temporal que implica inevitavelmente uma transformação interior do *viator* em relação às experiências realizadas durante a fase de trânsito, que permite ao viajante superar provas e entrar progressivamente em contacto com a alteridade social e humana do lugar de chegada. Os protagonistas, personagens fictícias pertencentes tanto à vida humana como à animal (seguindo a tradição arquetípica do conto esópico) assim como à sobrenatural (refletindo os mitos do mundo clássico), abandonam uma situação inicial de privação económica, de malfetoria ou de injustiça moral para encontrar uma melhor condição existencial, recompensa que lhes é atribuída no fim da ação narrativa depois de terem superado peripécias e provas, facto que lhes permite, num decurso quase picaresco, aprender a “arte de viver” (cf. Rak, 2010). As personagens dos *Contos* de Guerra Junqueiro são fortemente dinâmicas, uma vez que empreendem um percurso iniciático que ativa um processo de metamorfose interior ou de mudança do *status* inicial e que termina no fim da breve ação narrativa com um profícuo casamento ou da aquisição de uma grande riqueza, tanto material como espiritual.

A principal tipologia de viagem que recorre constantemente na coletânea é a de formação, experiência caracterizada pela superação de provas que permitem ao protagonista conseguir um alto grau de maturidade, tal como acontece nos rituais de iniciação. Os contos mais representativos onde recorre esta tipologia de viagem são, por exemplo, *João e os seus camaradas*, o clássico conto da literatura infantil *O chapelinho encarnado* e *Os pequenos no bosque*.^[4] De facto, *João e os seus camaradas* apresenta a história de um rapaz, João, o qual decide abandonar a própria mãe por causa da condição de pobreza em que é obrigado a viver. De facto, a frase que recorre como *leitmotiv* durante todas as fases da sua experiência formativa é: “Vou por esse mundo fora, a ver se ganho a minha vida”. Graças ao auxílio dos seus amigos animais, personagens adjuvantes que lhe permitem denunciar um roubo efetuado no palácio do rei, João aprende a viver em condições

⁴ Esta tipologia de viagem recorre também nos seguintes contos: *A criança, o anjo e a flor*; *Presente por presente*; *O rabequista*; *Os animais agradecidos*; *A boneca*; *Querer é poder*; *Os cinco sonhos*; *João Pateta*.

precárias e a enfrentar com sabedoria e astúcia as dificuldades da vida, circunstância que lhe permite mudar radicalmente o próprio status económico inicial. No fim do seu percurso formativo, João torna-se adulto, conseguindo o grau de intendente do rei e casando também com uma mulher de boa família.

O mesmo percurso formativo caracteriza o conto *O chapelinho encarnado*, cuja protagonista é uma miúda que, símbolo da inocência e da ingenuidade, atravessa o bosque (lugar por excelência onde começa o ritual iniciático e que simboliza o desnorreamento no subconsciente da protagonista) para fazer uma visita à avó doente. Durante o caminho, Chapelinho Encarnado encontra o lobo – fera que no imaginário colectivo representa o arquétipo do mal (cf. Jung, 1996) – que corrompe o seu estado de pureza interior, obrigando-a a madurecer e a abandonar a idade da infância, tomando consciência dos obstáculos e dos males que cada ser humano pode encontrar durante o próprio percurso existencial.

A viagem de formação representa também o fio narrativo condutor do conto *Os pequenos no bosque*, que relata a história de três rapazes os quais, em vez de ir para a escola, decidem passar a manhã a brincar com os bichinhos do bosque, lugar onde irão aprender uma importante lição de vida. De facto, os pequenos protagonistas pedem a todos os animais, que encontram progressivamente durante o próprio vagabundear, se querem brincar com eles, uma vez que, segundo as crianças, os bichos não fariam mais do que isso. A estrutura dialogal que determina toda a ação narrativa produz uma cadeia verbal interacional que confere dinamicidade e autenticidade às sequências dos eventos descritos. Cada animal responde aos interlocutores que tem tarefas e compromissos a respeitar, fundamentais para manter inalterado o ciclo vital do bosque. Graças à repreensão do pintassilgo (“Ide-vos embora, preguiçosos, ide cumprir o vosso dever, e não tornem a vir incomodar os habitantes das florestas, que cada um tem a sua tarefa a desempenhar”) que recomenda aos rapazes ir sempre para escola e cumprir os próprios deveres, os três protagonistas aprendem que “o prazer é só legítimo quando é recompensa do trabalho”. Portanto o bosque, tal como em *Chapelinho Encarnado*, representa um lugar de introdução aos conhecimentos da vida que ativa um processo de metamorfose interior no protagonista, permitindo-lhe atingir o bom senso e as mais altas virtudes.

Além disso, na coletânea, podemos encontrar também outra tipologia de viagem que constitui um *topos* narrativo típico da tradição literária odepórica: o caminho como procura de algo essencial para a vida ou a ampliação da consciência. Os contos mais representativos a este respeito são *A mãe* e *O ermitão*.⁵ O primeiro apresenta a história de uma mulher que afronta provas, peripécias perigosas e atravessa florestas obscuras para encontrar o próprio filho que a Morte, personificada por um homem velho e pobre, lhe roubou durante uma noite de frio intenso. No fim da sua viagem, a mãe consegue encontrar a Morte em pessoa graças à sua teimosia e tenta convencê-la a devolver-lhe o filho, mas o velho explica que ninguém pode fugir da vontade de Deus: a mulher percebe então que as escolhas do Criador são sempre justas e, relutantemente, aceita a morte do miúdo. A viagem da mãe é, por conseguinte, quer uma busca de algo vital, quer um processo de elevação espiritual. Pelo contrário, no conto *O ermitão*, o protagonista é um homem que decide retirar-se numa gruta solitária para se dedicar exclusivamente à salvação da própria alma, empreendendo portanto um percurso de viagem interior. Apesar de ter aplicado todas as estratégias necessárias para conseguir o seu propósito, o anjo Gabriel revela-lhe em sonho que um pobre músico merece muito mais a recompensa eterna do que ele. O ermitão põe-se então a caminho para encontrar o homem, de maneira a perceber como ele conseguiu um lugar glorioso no paraíso. O pobre conta-lhe que uma vez tinha hospedado uma mulher abandonada e que a tinha ajudado a resgatar a família da escravidão: estas palavras fizeram crescer interiormente o homem que compreendeu que é necessário pôr em prática as virtudes para conquistar a glória divina. Podemos portanto afirmar que a viagem do ermitão é quer uma deslocação espaço-temporal como busca, quer um processo de ascensão espiritual através do encontro com o “outro”.

Na coletânea, podemos também encontrar a tipologia de viagem involutária que provoca uma condição de sofrimento interior, uma vez que o *viator* é obrigado a deixar o próprio lugar de origem contra à sua vontade, processo de erradicação que provoca um estado de ânimo de

.....
⁵ Esta tipologia de viagem recorre também nos seguintes contos: *Piloto*; *O rico e o pobre*; *O talismã*; *A alma*; *O pinheiro ambicioso*; *O fato novo do sultão*; *Carlos Magno e o abade de S. Gall*; *Branca de Neve*; *A rapariguinha e os fósforos*.

desconforto moral. É o caso, por exemplo, do conto *O malmequer*, uma pequena flor que, dia após dia, se torna cada vez mais bonita, despertando o ciúme das outras flores do jardim.^[6] Infelizmente, um dia o malmequer é arrancado por alguns rapazes, que põem a flor numa gaiola junto com uma cotovia que, desesperada, estava a morrer de sede. Apesar da condição de sofrimento interior por ter perdido a sua vida tranquila na natureza, o malmequer tenta consolar e suportar a cotovia: os dois protagonistas morrem juntos, uma vez que a passagem involuntária da vida livre na natureza àquela encerrada da prisão gera uma condição existencial interior de mágoa que os leva progressivamente a abandonar qualquer esperança. Esta circunstância de desespero e aflição moral provocada pela viagem aparece também no conto *O valente soldado de chumbo*, o qual é obrigado a deixar o próprio lugar de origem e a enfrentar uma série de peripécias contra a sua vontade por causa de um feitiço lançado por um espírito maligno. A viagem empreendida pelo protagonista adquire então duas conotações diferentes: a erradicação e a vagabundagem por sítios perigosos e obscuros – para voltar finalmente ao lugar de partida – representa para o soldado quer uma condição de infelicidade e de desconforto moral, quer uma oportunidade para conseguir uma maior autoconsciência e, sobretudo, a virtude da coragem.

Finalmente, na obra podemos também encontrar a tipologia de viagem virtual dentro de si próprio, que implica a passagem de um estado espiritual para outro. O conto que apresenta por excelência tal transformação interior é *O linho*, história com a qual termina a coletânea organizada pelo poeta Guerra Junqueiro.^[7] O protagonista é o linho, cujo pensamento otimista em relação à vida e cuja vontade constante de ascender a um nível existencial mais elevado são fundamentais para superar todos os obstáculos e as provas para atingir um único fim: a felicidade suprema. O linho deixa então a sua vida na natureza para ser

⁶ Esta tipologia de viagem recorre também nos seguintes contos: *A mãe; Os gigantes da montanha e os anões da planície; A urna das lágrimas; Branca de Neve.*

⁷ Esta tipologia de viagem recorre também nos seguintes contos: *O ouro; Doçura e bondade; Não quero; Piloto; O rico e o pobre; Como um camponês aprendeu o Padre Nosso; A alma; Alberto; O pinheiro ambicioso; Perfeição das obras de Deus; O rabequista; Reconhecimento e ingratidão; Boa sentença; Inconveniente da riqueza; Os três veus de Maria; A igreja do rei; O primeiro pecado de Margarida; Um nome inscrito no céu.*

transformado, passando por reais sofrimentos físicos, primeiramente numa peça de pano, depois em papel e finalmente em cinza, uma vez que foi atirado para a lareira. Para o protagonista, este percurso de dor tanto física como moral é imprescindível para melhorar-nos a nós mesmos (“É necessário sofrer, o sofrimento é a mãe da experiência”), de maneira a atingir um estado espiritual superior, percurso que lembra inevitavelmente a Paixão de Cristo e os princípios basilares do pensamento agostiniano (cf. Gilson, 1997).

Em conclusão, podemos afirmar que a viagem é o *topos* narrativo condutor que caracteriza a diegese dos *Contos para a infância*, conferindo portanto unidade semântica e circularidade temática à obra, cuja intenção era, para o autor, propor e incentivar o desenvolvimento moral e cultural do destinatário alvo: a criança que, no futuro, seria parte integral da sociedade, promovendo desta maneira altos valores e uma moralidade menos corrupta em todos os campos da vida civil, que o grupo do Cenáculo e o movimento da *Geração de 70* tentaram instituir na segunda metade do século XIX.

Referências

- ADAM, Jean-Michel (2001), “En finir avec les types de textes”, in M. Ballabriga (Org.) (2001), *Analyse des discours. Types et genres: Communication et interprétation*, Toulouse, EUS, pp. 25-43.
- BRAGA, Teófilo (1883), *Contos Tradicionais do Povo Português*, Lisboa, D. Quixote.
- CAVALIERI, Raffaella (2010), “L’incipit del viaggio”, *Bollettino CIRVI*, anno XXXI, fascicolo II., n° 62.
- CHAGAS, Manuel Joaquim Pinheiro (1865), *Poema da Mocidade*, Lisboa, A. M. Pereira.
- COELHO, Adolfo (1879), *Contos Populares Portugueses*, Lisboa, P. Plantier.
- COUTINHO, Antónia & Florencia Miranda (2009), “To describe textual genres: problems and strategies”, in bazerman, Charles et al. (2009), *Genre in a Changing World. Perspectives on Writing*, Colorado, Fort Collins, The WAC Clearinghouse and Parlor Press, pp. 35-55.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1956-1959), *Le roman de Perceval ou le Conte du Graal*, ed. ROACH, William, Geneva, Droz; Paris, Minard.
- GILSON, Étienne (1997), *Introduzione allo studio di S. Agostino* (trad. it.), Milano, Marietti Editore.

- FERNANDES, Ana Lúcia Cunha (2010), “Estabelecer a unidade moral e intelectual do professorado: A construção da profissão docente em revistas pedagógicas do Brasil e de Portugal no final do século XIX”, in *Sísifo/revista de ciências da educação*, n.º 11, pp. 105-115.
- GARRETT, Almeida (1843), *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, Lisboa, Typ. da Soc. Propagadora dos Conhecimentos Úteis.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GIANNINI, Paolo (2012), *Kantharos: alle origini del Sacro Graal*, Viterbo, Annulli Editori.
- GUERREIRO, Carla Alexandra do Espírito Santo (2006), “Reflexões pedagógicas na obra de Guerra Junqueiro”, in *Ciclo de Conferências 2003*, Bragança, Instituto Politécnico de Bragança, pp. 59-74.
- HERCULANO, Alexandre (1851), *Lendas e narrativas*, Lisboa, Imprensa Nacional, Viúva Bertrand e Filhos.
- JUNG, Carl (1996), *The archetypes and the collective unconscious*, London, Routledge.
- JUNQUEIRO, Abílio Manuel Guerra (1877), *Contos para a Infância: escobidos dos melhores auctores*, Lisboa, Typ. Universal.
- JUNQUEIRO, Abílio Manuel Guerra (1896), *A musa em férias*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira.
- JUNQUEIRO, Abílio Manuel Guerra (2007), *Contos para a Infância*, Baguim do Monte, Lello Editores.
- LEED, Erik J. (1992), *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1980), “A Geração de 70: uma literatura de exílio”, in *Análise Social*, vol. XVI, n.º 61-62, pp. 383-396.
- MONGA, Luigi (1993), “Viaggio e scrittura: approccio ad un'analisi storica dell'odeporica”, in *Bollettino CIRVI*, anno XIV, fascicolo I-II, n.º 27-28.
- PETITJEAN, André (1989), “Les typologies textuelles”, in *Pratiques*, n.º 62, pp. 86-125.
- PROPP, Vladimir (1976), *Morfologia della Fiaba, Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton.
- RAK, Michele (2010), *Logica della fiaba. Fate, orchii, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori.
- TOCCO, Valeria (2011), *Breve storia della letteratura portoghese*, Roma, Carocci Editore.
- TODOROV, Tzvetan (2002), *I generi del discorso*, trad. por Margherita Botto, Firenze, La Nuova Italia.

DA VIAGEM EM *ONDE VIVEM OS MONSTROS*, DE MAURICE SENDAK: CONFIGURAÇÃO, AMBIVALÊNCIA E (IR)RECONCILIAÇÃO

Sara Reis Da Silva

sara_silva@ie.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

Uma revisão de títulos contemporâneos da literatura para a infância permite concluir, com alguma facilidade, acerca da assiduidade da temática da viagem neste universo criativo. Mesmo se circunscrevermos a nossa análise às obras situadas num domínio genológico ainda em consolidação em Portugal e que se convencionou apelar de álbum narrativo (“picture story book”), é possível atestar a recorrência da linha ideotemática em questão.

Neste ensaio, não centraremos a nossa atenção em nenhuma obra específica na qual se torne evidente a temática da viagem, anunciada logo desde esse elemento paratextual de potencial índole catafórica que é o título, ainda que, num primeiro momento, procuraremos refletir sumariamente sobre este tópico, avançando com uma concisa panorâmica. O nosso principal propósito consiste em, a partir de um álbum narrativo clássico e/ou canónico, cuja edição portuguesa foi visivelmente tardia, em concreto, a obra *Onde Vivem os Monstros* (*Where the Wild Things Are*, 1963), de Maurice Sendak (1928-2012), analisar a indissociável relação entre a viagem física e a viagem psicológica, vividas por um protagonista infantil. Para tanto, procederemos a uma leitura dialogal das componentes verbal e visual, seguindo os pressupostos metodológicos de análise subjacentes ao estudo do álbum narrativo enquanto objeto artístico multimodal ou entendido como espaço de encontro de linguagens/registos, tempos, isotopias, entre outros.

381

.....
DA VIAGEM EM *ONDE VIVEM OS MONSTROS*, DE MAURICE SENDAK: CONFIGURAÇÃO, AMBIVALÊNCIA E (IR) RECONCILIAÇÃO
.....

Sara Reis Da Silva

À memória de um monstro que era um anjo

Lá

where the wild things are

e Ulisses convida os seus Ciclopes

para uma festa,

haverá tempo de sobra

para a partida e para o regresso,

para a revolta e para o aconchego,

*e lugar
para desenhar para escrever para criar,
lá,
outside over there,
where the wild things are.*

João Pedro Mésseder (in blogue *A Inocência Recompensada*
08 de maio de 2012).

NO VOLUME *BLOCO DE NAUTAS (ATAS DOS XVI ENCONTRO DE LITERATURA PARA CRIANÇAS)*, Violante Florêncio e António Torrado lembram que

No vasto repertório da literatura para crianças e jovens, que comporta quer as obras que deliberadamente para elas foram escritas, quer as que os mais jovens leitores chamaram a si, num interessante fenómeno de apropriação que enriqueceu o género, as narrativas de viagem ocupam lugar de destaque. De Ulisses a Simbad, de Gulliver ao Capitão Nemo, de Tom Sawyer a Nils Holgerssen, os heróis incansáveis ou viajam até ao centro da Terra ou atravessam o espaço, o tempo e os espelhos, porque não há limites para a imaginação, quando se tem um público ávido e sempre renovado, que, tanto quanto desejamos, vai continuar a descobrir pela vida fora os tesouros que as bibliotecas não escondem. (Florêncio & Torrado, 2005: 7).

Também uma revisão rápida de alguns títulos contemporâneos de autoria nacional e estrangeira^[1], e, muito particularmente, nos que se situam no género editorial/literário designado como álbum narrativo (“picture story book”), possibilita a identificação de um número elevado de obras nas quais a viagem surge recriada a partir de uma multiplicidade de registos verbo-icónicos. Da literatura portuguesa vocacionada para pré-leitores/primeiros leitores, destacamos, a título meramente exemplificativo^[2], os volumes *O Dinossauro*, de Manuela

¹ Como pode ser encontrada em *Viajar nos Livros*, guia da autoria de Alice Vieira, com ilustrações de João Caetano, publicado pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas – Ministério da Cultura, em 2003, por ocasião do Dia Internacional do Livro Infantil.

² A opção por efetuar estas referências em concreto decorre da receção de que têm sido alvo estas obras, muito particularmente no domínio escolar. Com efeito, a nossa experiência de supervisão da prática pedagógica em contexto de ensino no 1º ciclo, bem como os

Bacelar (Afrontamento, 1990), *As Duas Estradas (N126 vs A1 / A1 vs N126)*, de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho (Planeta Tangerina, 2009) ou *Ainda Falta Muito?*, de Carla Maia de Almeida e Alex Gozblau (Caminho, 2009). No domínio dos volumes traduzidos, referimos apenas três exemplos: *O Sapo e o Vasto Mundo*, do holandês Max Velthuijs (Caminho, 2003), *Sem Rumo pelo Mundo, Catarina e o Urso*, de Christiane Pieper e Christiane Pieper (Kalandraka, 2004) e *Procurando o Norte*, de Paula Carbonell e Cecília Afonso Esteves (OQO, 2009).

Na realidade, a assiduidade e a pluralidade de representações da viagem na literatura para a infância e a juventude (LIJ) tem sido alvo de abordagens críticas variadas que ora acentuam o caráter aventureiro dos protagonistas, enquanto reflexo de uma abertura ao Outro ou do impulso de conhecimento do mundo^[3], ora se centram na interpretação das raízes histórico-culturais dos itinerários^[4], apenas para citar dois dos mais recorrentes/usuais percursos de análise da temática em causa^[5].

Sendo, muito possivelmente, uma das obras de potencial receção infantil que, até hoje, mais controvérsia suscitou, *Onde Vivem os Monstros*, de Maurice Sendak (1928-2012), é entendida por estudiosos/investigadores como um “clássico^[6]”. Note-se que este termo, sucintamente ou de forma simples, é sinónimo de objeto que resistiu à erosão do tempo, ou, como explicita Frank Kermode, em *The Classic: Literary Images of Permanence and Change* (1973), obra citada por Carlos Ceia, no *E-Dicionário de Termos*

resultados da implementação dos projetos *Álbum narrativo: que possibilidades de leitura? Com que leitores?*, da autoria de Neuza Juliana Barbosa Rodrigues, e *Imagens que convidam às palavras: potencialidades da narrativa visual na promoção da escrita criativa*, da autoria de Susana Cristina Gonçalves Pereira, dois estudos desenvolvidos no âmbito do Mestrado em Ensino Pré-Escolar e 1º Ciclo do Ensino Básico e elaborados sob a nossa orientação, corroboram o que vimos de afirmar.

³ Sobre este assunto *vide* Silva, 2010a e Silva, 2010b.

⁴ Ana Margarida Ramos, por exemplo, na análise que empreende dos contos *A Saga e O Cavaleiro da Dinamarca*, de Sophia de Mello Breyner, concede especial atenção justamente a esta vertente (Ramos, 2003).

⁵ *Vide* secção intitulada “Livros Clássicos com Viagens” patente no volume A.A.V.V. (2005). *O Bloco de Nautas (Atas do XVI Encontro de Literatura para Crianças)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

⁶ Por se tratar de um sinal da durabilidade (e, até, de uma relativa universalidade), não é de desvalorizar o facto deste conto em formato de álbum ter dado origem ao filme *O Sítio das Coisas Selvagens* (2010), realizado por Spike Jonze.

Literários, “A classic, then, is a book that is read a long time after it was written’ (p. 117), que facilmente reconhecemos nas escolhas autorais de qualquer cânone literário”. Carlos Ceia distingue igualmente, como texto de referência obrigatória, a obra *What Is a Classic?* (1945), de T. S. Eliot, e lembra que, segundo este, “só numa perspetiva histórica podemos determinar o que é clássico. Dos critérios para determinação de um clássico prescritos por Eliot, destacamos o da superação da língua – um clássico deve superar a norma linguística (...) – e o da maturidade”. Acrescenta, ainda, e conclui que “Atualmente, um clássico tanto pode ser uma obra antiga que persistiu pela sua excelência como uma obra ou autor que se destaca como referência fundamental na sua própria época, ou que é reconhecido pela maior parte da crítica segundo critérios objetivos”.

A obra *Porquê Ler os Clássicos?* (2009), de Italo Calvino, equaciona igualmente a noção de “clássico”. Situando os textos clássicos num universo perene e sublinhando que estes formam uma cultura profunda integradora dos valores humanos, Calvino ensaia definições como “Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer” ou “Os clássicos são livros que quanto mais se julga conhecê-los por ouvir falar, mais se descobrem como novos, inesperados e inéditos ao lê-los de facto.” Similarmente, Ana Maria Machado, em *Como e Por Que ler os Clássicos Universais desde Cedo?* (2002), problematiza o conceito em questão e, de modo sintético, afirma como clássico um livro eterno ou que não sai de moda. Aproveita, de forma idêntica, para registar o risco das novas gerações de leitores não compreenderem a literatura contemporânea, porque ignoram os clássicos que a precederam.

Quando o álbum narrativo – ou o clássico – *Onde Vivem os Monstros* veio a lume nos Estados Unidos da América, em 1963, sete anos após a edição do livro inaugural do seu autor – *Kenny’s Window* (1956) –, eclodiu, de imediato, uma discussão pública acerca da sua adequação aos leitores infantis e em torno do tipo de receção que as crianças fariam dele. Ao longo dos anos, este volume foi alvo de uma espécie de censura, que designaríamos como oculta ou “oficiosa”, por parte de alguns pais e/ou educadores que defendiam que este era demasiado assustador^[7] e, até, violento. Numa palavra: inadequado.

⁷ Carvalho (2002) lembra que uma das figuras que perfilhou deste ponto de vista foi o psicanalista Bruno Betelheim (Carvalho, 2002: 10). Natércia Rocha, porém, sublinhando

A este título, talvez importe aqui enfatizar que a versão em língua portuguesa chegou a Portugal apenas em 2009 e – note-se – com a chancela da (re)conhecida e reputada editora galega Kalandraka, embora a qualidade desta obra tenha sido justamente (e em devido tempo) assinalada por Natércia Rocha (1984), por exemplo, que a considerou notável.

Não terá sido, porém, fruto do acaso o facto de este livro, o mais conhecido de Maurice Sendak (ainda que, ao longo de mais de 40 anos tenha publicado cerca de 80 títulos), galardoado inclusivamente, em 1964, com a prestigiosa *Caldecott Medal*, ter vendido mais de 17 milhões de cópias só nos Estados Unidos, sendo um dos dez livros mais vendidos de sempre e tendo sido traduzido em algumas dezenas de línguas.

Como avançámos, *Onde Vivem os Monstros* distingue-se, pois, como um clássico da literatura para a infância, integrando, por exemplo, a selecção editada sob o título *1001 Children's Books You Must Read Before you Grow Up*, um volume coordenado por Julia Eccleshare, e no qual, em particular na secção dedicada a leitores com mais de três anos, pode ser lido um comentário crítico assinado por Michael Rosen, iniciado do seguinte modo: “One of the truly great children’s books, *Where the Wild Things Are* is instantly readable as well as profound.” (Rosen, 2009: 98). E também, na publicação congénere espanhola, *150 Libros infantiles para Leer e Releer* (Cegal, 2011), surge a referência a este álbum como um dos imprescindíveis (inolvidáveis ou inesquecíveis, na aceção do estudo concretizado no âmbito do projeto de investigação da RED LIJMI – Universidade de Santiago de Compostela, em concreto

que “O receio que os adultos têm de assustar a criança revela-se muitas vezes enganador”, explica que: “Quando Maurice Sendak publicou *Where the Wild Things Are* a reação do público não infantil foi negativa. Os desenhos – humorísticos e em cores doces – podiam meter medo, dizia-se. Contudo, experiências feitas, antes e depois de algumas edições dessa obra, provaram que a adjectivação usada pelas crianças perante os ‘monstros’ da história indicava forte carga afetiva, favorável aos ‘monstros’. A descoberta provocou uma onda de obras onde monstros mais ou menos divertidos ou horrorosos atraíam a atenção e o favor das crianças. O gosto pelo susto “controlado” é elemento importante na adesão da criança a certo tipo de histórias consideradas cruéis ou aterradoras pelos adultos, com base nas suas próprias conotações – o terror da morte, principalmente – a que as crianças são geralmente alheias.” (Rocha, 1984: 137-138).

do estudo do álbum narrativo⁸). A abordagem crítica aí apresentada não deixa de assinalar que

Cuando apareció en 1963 este libro, parecía difícil que fuera a convertirse en un clásico de la literatura infantil. Las primeras reseñas sobre este cuento lo acusaron de tratar un tema poco adecuado para los niños (un niño malo que quiera comerse a su mamá) y criticaron las oscuras ilustraciones y la aparición tan explícita de monstruos. (s/n, 2011: 59).

Já Martin Salisbury regista que

No overview of 20th century children's book illustration, even one as brief as this, would be complete without a mention of the artist whose work set new standards in every sense. Maurice Sendak's books are profound works that cannot be viewed only in terms of their illustrations. These include *Where The Wild Things Are* (...). (Salisbury, 2004: 15).

E Sophie Van der Linden, por exemplo, assinala do seguinte modo a edição francesa da obra em apreço: “La publication en France du chef-d'oeuvre de Maurice Sendak, *Max et Les Maximonstres*, en 1967 introduit une nouvelle conception de l'image qui désormais s'autorise la figuration de l'inconscient enfantin.” (Linden, 2007: 17).

De facto, a novidade imagética deste volume, mesmo sendo irrecusável, talvez não supere a mensagem literária impressiva que aí se plasma, aspeto decorrente, em larga medida, do facto da sua arquitetura textual se inspirar em conceitos abstratos, como avança Salisbury, que evoca esta obra como um exemplo de como “Sometimes a theme can be inspired by a place, or it may be motivated by a concept such as anger, loss, or friendship” (Salisbury, 2004: 77). Em *Onde Vivem os Monstros*, a centralidade de uma personagem infantil e as implicações/consequências do seu comportamento, irreverente, perturbador e desencadeador de uma atitude punitiva por parte da mãe, é visível desde o início, em concreto, a partir da leitura dos segmentos discursivos inaugurais – “Na noite em que Max vestiu o seu fato de lobo e começou

⁸ Cf. Roig Rechou, Blanca, Soto López, Isabel e Neira Rodríguez, Marta (2011). *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*. Vigo: Xerais, p. 77.

a fazer travessuras a torto” “e a direito” (Sendak, 2009: s/p) – e das duas primeiras ilustrações, sendo, na verdade, a sua angústia e a sua fúria os sentimentos desencadeadores de um processo de transfiguração do real que redundava numa viagem solitária.

A história de Max, “a tale of child anger” (Powers, 2003: 90), e aquilo que podemos perceber do seu retrato, parece concordar com e materializar a perspectiva de Maurice Sendak acerca da infância. Na realidade, o autor, em cuja biografia é possível identificar vários dados sobre as suas inquietas vivências enquanto criança, filho de refugiados/emigrantes judeus/polacos nos Estados Unidos, descreve a infância “as a state of being in which the child must constantly overcome boredom, fear, pain, anxiety and loneliness, declaring ‘it is a constant miracle to me that children manage to grow up’” (Rhedin, 2003).

Assistimos, pois, à ficcionalização de uma estruturação e de uma consolidação psicológica de uma figura infantil, Max, cuja recriação signífica ou simbólica assenta na viagem idealizada. Concretizada de barco (“um barco só para Max”) e na travessia de um “oceano”, que brotou de uma “floresta”, nascida no quarto de Max, esta navegação solitária é marcada por uma especial circularidade: Max parte da sua casa/do seu quarto, navega pelo oceano, “através das noites e dos dias, semana após semana, durante quase um ano inteiro” (Sendak, 2009), chega ao “lugar onde vivem os monstros” (*Ibidem*) e, daí, parte novamente em viagem, “durante quase um ano inteiro, semana após semana e dias a fio” (*Ibidem*), até ao seu quarto.

Os momentos diegéticos mais relevantes, aliados à tensão filho-mãe (que, aliás, representa o *leitmotiv* da fuga e da aventura do protagonista e que tem de ser lida, em última instância, como uma “circumviagem” individual, efetivamente, do foro imaginativo), autorizam uma leitura simbólica da viagem enquanto expressão de

um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais ainda do que de deslocação local. Segundo Jung, [a viagem] indica uma insatisfação, que leva à procura e à descoberta de novos horizontes. Esta aspiração à viagem será a busca da *Mãe Perdida*, como pensa Jung? Cirlot observa justamente que pode também ser muito bem a fuga da Mãe. Lembremo-nos, com efeito, do duplo aspeto deste termo, generoso e possessivo.” (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 691).

Em certo sentido, personagens e espaço (físico e psicológico) parecem, portanto, articular-se simbolicamente, na medida em que a Mãe, elemento do par que constitui o núcleo familiar restrito ou o conjunto reduzido de figuras humanas presentes na narrativa (a contrastar com o número alargado de figuras monstruosas), poderá equiparar-se à casa ou ao quarto, representando “o ninho” ou o apelo securizante associado ao espaço matricial ou, recuperando as palavras de João Pedro Mésseder no poema que serve de pórtico a este ensaio, a revolta e o aconchego. Como sugerimos, a casa/o quarto é simultaneamente o local de partida e de regresso, permanecendo imutável, apesar da passagem do tempo: “E, navegando quase durante um ano inteiro, semana após semana e dias a fio, voltou à noite do seu quarto, onde o aguardava o seu jantar, que ainda estava quentinho” (Sendak, 2009: s/p).

A categoria temporal é também estruturante do ponto de vista da construção e da consolidação do retrato psicológico do protagonista. As referências ao tempo cronológico da viagem – “semana após semana, durante quase um ano inteiro” (*Idem*) – não podem ser dissociadas das de uma vivência psicológica do tempo que tem igualmente de ser entendida como sinal de um processo de autorreflexão, de reconsideração pessoal ou de autognose, resultante de um encontro consigo próprio e com o Outro, aqui representados pelos monstros que “soltaram os seus terríveis rugidos e rangeram os seus terríveis dentes, e reviraram os seus terríveis olhos e mostraram as suas terríveis garras” e que se “deixam” “amansar” por Max, proclamado “o rei de todos os monstros” (*Ibidem*). Se a repetição, patente na última citação, enfatiza o (suposto/aparente) caráter tenebroso destas figuras maravilhosas de aparência híbrida, as ilustrações, pelo contrário, amenizam essa imagem.

Mesmo a densidade psicológica ou emocional que distingue o protagonista e a que temos aludido não é deixada antever completamente pelo registo verbal da obra. Na realidade, Sendak, em *Onde Vivem os Monstros*, “relate events with almost no mention of emotional reactions of those who participate in them (...). The emotional quality of what is asserted must be conveyed by the pictures” (Nodelman, 1988: 42).

A sinergia que se opera entre palavras e imagens sustenta um relato uno, cuja contenção verbal é, pois, compensada pela generosidade visual ou pela ilustração profusa e dominante, estendida/expandida, não raras vezes, por páginas duplas sucessivas das quais se encontra

ausente o texto linguístico⁹. Como é expectável e usual no álbum narrativo, o sentido global constrói-se a partir de uma associação intersemiótica multimodal entre uma vertente linguística (que, neste caso, se restringe, quase em exclusivo, às referências aos vários momentos da diegese, cronotopicamente enquadrados) e uma vertente icónica, que dá conta, por exemplo, além também do avanço da ação ou dos espaços físicos percorridos, dos próprios estados de espírito do protagonista. O cuidado¹⁰ e a suavidade que caracterizam a composição cromática aliviam, de certo modo, a complexidade emocional que marca a narrativa em análise. Veja-se, por exemplo, além das imagens dos monstros que contracenam com o protagonista Max, como mencionámos, a sequência respeitante ao momento em que este, “o rei de todos os monstros”, se sentiu “tão sozinho que desejou estar onde alguém só tivesse olhos para ele. Então chegou-lhe um cheirinho a coisas boas vindo do outro lado do mundo, e deixou de querer ser o rei do lugar onde vivem os monstros.” (Sendak, 2009: s/p). Daí que possamos afirmar, e seguindo a tipologia estipulada por Díaz Armas (2008), que, em *Onde Vivem os Monstros*, texto e ilustração, sendo interdependentes, estabelecem relações de colaboração, de substituição¹¹ e de adição/amplificação.

O processo de leitura que estas duas componentes reclamam e os dilemas e as surpresas que deste resultam justificam o lugar conquistado por Sendak e, concretamente, pela obra *Onde Vivem os Monstros* na História da literatura e da ilustração para a infância.

Terminamos, assim, recorrendo às palavras de Fátima Carvalho, num dos pouquíssimos (senão o único) artigos publicados, até à data, em Portugal acerca da obra de Maurice Sendak:

Os livros de Sendak são divertidos, comoventes, inesgotáveis e misteriosos. Têm dado origem a acesas polémicas e debates, acerca do que é ou não aceitável em literatura infantil. Têm enriquecido a vida de milhares de crianças que se identificam com as histórias e as personagens, mesmo se

⁹ Cf. Três “planos” visuais intermédios, correspondentes à festa de proclamação de Max como “rei de todos os monstros”.

¹⁰ Cf. “Sendak was insistent on being present for the printing of his colour books to check the proofs and ensure that the colour quality should not be lost.” (Powers, 2003: 90).

¹¹ De notar que, em certas passagens, como já avançámos, desaparecem as palavras, sendo a história contada apenas com imagens (Díaz Armas, 2008).

muitas delas ignoram o nome do autor. Quando da publicação de *Where de Wild Things Are* [*Onde Vivem os Monstros*] um desses leitores escreveu-lhe: ‘Quanto custa ir à terra onde vivem os monstros? A minha irmã e eu gostaríamos de lá ir passar o verão, se não for muito caro.’ (Carvalho, 2002: 15).

Referências

- CALVINO, Italo (2009), *Porquê ler os clássicos?*, Lisboa, Teorema.
- CARVALHO, Fátima (2002), “Maurice Sendak”, *Malasartes (Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude)*, abril de 2002, pp. 9-16.
- CELA, Carlos (s/d), “Clássico”, *E-Dicionário de Termos Literários* [em linha] disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=627&Itemid=2 (consultado em 07 de fevereiro de 2013).
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994), *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema.
- DÍAZ ARMAS, Jesus (2008), “La imagen en pugna con la palabra”, *Saber e Educar*, 13, pp. 43-57.
- FLORÊNCIO, Violante & TORRADO, António (2005), “Percursos de um Encontro”, in *O Bloco de Nautas. Atas do XVI Encontro de Literatura para Crianças*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 7-8.
- LINDEN, Sophie Van der (2007), *Lire l'Album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du Possion Soluble.
- MACHADO, Ana Maria (2002), *Como e Por Que Ler os Clássicos Universais desde Cedo?*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- NODELMAN, Perry (1988), *Words About Pictures*, Athens and London, The University of Georgia Press.
- POWERS, Alan (2003), *Children's Book Covers. Great book jacket and cover design*, London, Mitchell Beazley.
- RAMOS, Ana Margarida (2003), *Percursos de leitura na obra de Sophia*, Porto, Asa.
- RHEDIN, Ulla (2003), “Reading guide for *Where the Wild Things Are* by Maurice Sendak”, [em linha] disponível em www.alma.se/en (“recipient of the Astrid Lindgren Memorial Award 2003”) (consultado no dia 24/01/2013).
- ROCHA, Natércia (1984), *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

- ROSEN, Michael (2009), “*Where the wild things are. 1963*”, in Julia Eccleshare (ed.), *1001 Children’s Books You Must Read Before you Grow Up*, London, Quintessence Book, p. 98.
- SAINSBURY, Lisa (2009), “Contemporary children’s books”, in AAVV. *Illustrated Children’s Books*, London, Black Dog Publishing, pp. 88-125.
- SALISBURY, Martin (2004), *Illustrating Children’s Books*, NY, Barron’s.
- SENDAK, Maurice (2009), *Onde Vivem os Monstros*, trad. Elisabete Ramos, Matosinhos, Kalandraka.
- SILVA, Sara Reis da (2010a), “Between open adventure in foreign lands and the confined living in Portugal: children’s literature and the work of Virgínia de Castro e Almeida”, *AILIJ - Anuário de Investigación en Literatura Infantil Y Juvenil*, 8, pp. 123-137.
- (2010b), “Atlantic vocation, myths and legends in Portuguese literature for children and young adults: The case of Manuel António Pina’s *Os Piratas*”, *Bookbird: A Journal of International Children’s Literature*, (48), 4, outubro de 2010, pp. 35-45.
- S/N (2009), *150 libros infantiles para leer y releer*, Madrid, CEGAL.

A VIAGEM E O MARAVILHOSO: CONTRIBUTOS PARA UMA LEITURA DO UNIVERSO MEDIEVAL NO *AMADÍS DE GAULA*

Helena Filipa Lourenço

helenafs.lourenco@gmail.com

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

As aventuras dos cavaleiros andantes em demanda pelo mundo povoaram o imaginário do Homem medieval, pois representavam as imagens do universo, conhecido até então, e da geografia.

Funcionando como um microcosmos dentro da vastíssima produção literária do ciclo bretão, o *Amadís de Gaula* concentrava as principais tensões ideológicas, estéticas e narrativas da novela de cavalaria, o que fez com que se tornasse num verdadeiro “fenómeno de massas”, isto porque fazia coincidir o fantástico, o sobrenatural com o destino individual de personagens com profundas raízes na bravura de uma figura legendária que povoou o imaginário coletivo da Idade Média, o rei Artur. Desta forma, pretende-se explanar a coabitação dos espaços físicos reais com a configuração imaginária da viagem na literatura, relacionando o jovem Amadís de Gaula com o mítico rei Artur, sem descurar a clara conexão destas figuras literárias a algumas adaptações cinematográficas da Matéria de Bretanha.

393

.....
A VIAGEM E O
MARAVILHOSO:
CONTRIBUTOS PARA
UMA LEITURA DO
UNIVERSO MEDIEVAL NO
AMADÍS DE GAULA
.....

Helena Filipa Lourenço

A receção do *Amadís de Gaula* em território peninsular e o triunfo do amor nos espaços imaginários

O *AMADÍS DE GAULA*, cuja data da primeira publicação é o ano de 1508, embora alguns estudiosos apontem a sua redação no último quartel do século XIII, é filho de uma simbiose temático-cultural baseada nos novos contactos e abertura a novos povos e culturas, bem como à importação da Matéria da Bretanha. A obra inaugura em território peninsular um novo ciclo literário, sem romper em definitivo com tópicos correntes da lírica trovadoresca.

A repercussão do texto foi de tamanha dimensão que, desde a data da primeira edição em Saragoça (1508) até 1586 em Sevilha, foram reproduzidas cerca de 19 edições em castelhano e dois anos após a publicação dos quatro volumes iniciais do texto, Montalvo acrescentaria

um quinto volume denominado *Las Sergas de Esplandián*. Para além disso, é conhecido o vastíssimo número de autores ibéricos que glorificaram nas suas obras as aventuras deste jovem cavaleiro: Miguel de Cervantes, Gil Vicente são, por exemplo, duas importantes referências deste interesse e estima pela obra.

Partindo de uma reinterpretação de diversas fontes literárias e folclóricas e de um discurso ideológico subjacente à caracterização das personagens, o *Amadís de Gaula* começa com a narração dos amores interditos do rei Périon com Elisena. Desta ligação proibida nasce o protagonista: o ínclito cavaleiro Amadís, lançado às águas marítimas (numa das primeiras referências ao maravilhoso e em estreita relação com a figura bíblica de Moisés), de forma a esconder o crime cometido pelos pais. Ainda criança torna-se pajem de Oriana, a jovem a quem entregará o seu coração.

Feito cavaleiro, cedo se torna no mais temível e invencível de todos. Amadís é o protótipo do cavaleiro-amante que busca incessantemente a perfeição, não só dos atos como também dos sentimentos.

Este personagem mostra um lado cortês semelhante ao ideal de amor da poesia trovadoresca, manifestado no serviço amoroso a Oriana e ainda na forma apaixonada e sublimada com que esse serviço é prestado. Todavia, não deixa de ser pertinente salientar o seu lado mais sensual, associado a uma forte carga erótica que não se desprende dos conceitos de honra e sinceridade.

O *Amadís de Gaula* descreve o amor com uma finalidade a alcançar, com um objetivo bem definido e sugerido, cujas raízes na bravura residem na figura legendária que povoou o imaginário coletivo de toda a Idade Média, o rei Artur.

A dimensão literária da obra está ainda ligada às tradições, temas e motivos do sobrenatural (crenças populares, bruxarias, pequenos milagres, sonhos premonitórios) que se iam enraizando na religião cristã. Por exemplo, aquando da sua penitência na Penha Pobre, espaço geográfico imaginado, mas dotado de características de plausibilidade, Amadís sonha, de uma forma muito precisa, com o que acontecerá posteriormente e salienta inclusive as personagens intervenientes para o desenlace do seu isolamento:

y en aquel dormir soñava que estava encerrado en una cámara que ninguna vista tenía, y no hallando por do salir, quexávasse el corazón; y pareçiale que su cormana Mabilia y la Donzella de Denamarcha a él venían, y ante ellas stava un rayo de sol que quitava la escuridad y alumbrava la cámara, y que ellas le tomavan por las manos y dezían: “Señor, salid a este gran palacio”; y semejávale que havia gran gozo, y saliendo veía a su señora Oriana, cercada alderredor de una gran llama de fuego, y él, que dava grandes bozes, diciendo: Santa María, acórrela!, y passava por medio del fuego, que no sentía ninguna cosa, y tomándola entre sus braços la ponía en una huerta, la más verde y hermosa que nunca viera. (Montalvo, 1997:708)

Andalod explicará o significado desse sonho referindo-se à chama de amor e consequente estado de sofrimento em que o cavaleiro se encontra.

Durante o período medieval existiam mecanismos que apontam para a convivência, mais ou menos tolerada, de cultos, práticas e símbolos pagãos, de que se foi apropriando a civilização ocidental com o objetivo de conciliar as tensões individuais e coletivas às quais a religião não conseguia dar resposta. Assim sendo, um dos motores indispensáveis ao desenvolvimento da intriga romanesca é a matéria de cariz sobrenatural que, no seguimento das lendas troianas e arturianas, permite a narração de fatos admiráveis que não encontram explicação na ordem natural das coisas.

Este aspeto pode ser interpretado como a projeção de um espelho idealizado da época de Montalvo, uma vez que encorajava as ambições de um império geográfico que se pressentia memorável. Dado que quase tudo na narrativa é digno de surpresa, de admiração, Juan Manuel Cacho Blecuá definiu-a como maravilha continuada. (*apud* Blecuá, 1997:127)

Ainda que intrincado em aspetos sociopolíticos, o *Amadís de Gaula* é um texto verdadeiramente mágico, sobretudo nas abordagens que apresenta para com o tema do amor. No seu conjunto, o triunfo do amor representava-se por dois grandes ideais sociais: a virtude e a ordem estabelecida socialmente.

Funcionando como um microcosmos dentro da vastíssima produção literária do ciclo bretão, o *Amadís* concentrava as principais tensões ideológicas, estéticas e narrativas da novela de cavalaria⁶, o que fez com que se tornasse num verdadeiro “fenómeno de massas”, pois

fazia coincidir o fantástico, o sobrenatural com o destino individual das personagens que percorriam espaços geográficos reais e conhecidos do Homem Medieval, nomeadamente o norte da Europa, em sintonia com uma geografia imaginária.

O tratamento do tema do amor no texto de Montalvo tem assim que ver com o espaço e o tempo da narrativa. Com efeito, muitos dos encontros amorosos entre o Donzel do Mar e a Sem-Par têm lugar durante a Primavera e realizam-se quase sempre em contacto com a natureza que os convida a exaltar a sua paixão. Este aspeto encontra-se bem patente no capítulo XXXV do primeiro livro, quando Oriana entrega a sua virgindade ao cavaleiro: “Y desviando de la carrera se fueron al valle, donde hallaron un pequeño arroyo de agua y yerva verde muy fresca (...) assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desemboltura ni osadía de Amadís fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo”. (Montalvo, 1997: 573,574)

Por esta razão, Blecua denominou o espaço do *Amadís* com sendo primaveril, eco do mundo natural, do paraíso perdido, sendo a época privilegiada a estação da descoberta e florescimento do amor. Com efeito, as aventuras de Amadís situam-se num tempo maravilhoso, que diz respeito ao passado, e fazem com que se atribua maior relevância ao tema do amor do que aos feitos guerreiros.

Na obra estão representados diferentes modelos do comportamento amoroso, desde o amor enquanto prazer físico, secreto e omissivo, até ao amor puro e sublimado sob o signo da solidão, do desejo e da lembrança.

A receção do *Amadís* foi, como já aqui se observou, tão intensa que acabou por condicionar a mentalidade afetiva do final da Época Medieval, uma vez que apresenta o tema do amor nas suas mais variadas aceções (pueril, ingénuo, proibido, saudoso, matrimonial, adúltero). O leitor da obra parecia ser convidado a escolher o caminho que mais lhe aprazia, ainda que a publicação de Montalvo fosse rica em posições de cariz moral.

Muitos foram os navegadores portugueses e espanhóis que se inspiraram no modelo de conduta e nas proezas do jovem Amadís. Mesmo assim, nos séculos XVI e XVII, a leitura dos romances de cavalaria viria a encontrar alguns obstáculos da parte do clero, sobretudo porque causava algum impacto no comportamento social e moral da sociedade.

As geografias do *Amadís*: entre a viagem real e o sonho, a literatura e a imagem visual

A Idade Média foi um período marcado por fatores sociais, políticos e culturais que, no caso peninsular, esteve condicionado pelo diálogo de culturas que aí conviviam. Por este motivo, incrementou-se uma atividade económica mercantil muito forte, movida pelos contactos com outras cidades, pelo movimento da Reconquista e também pelo grande centro de peregrinação, Santiago de Compostela.

Com efeito, a Igreja Católica dominava, quase por completo, o panorama cultural. Não só era detentora de grande poder económico, como também da educação dos mais nobres, produzindo por isso uma certa uniformidade no pensar. A par com as universidades, que conhecem grande incremento a partir dos séculos XIII e XIV, os mosteiros são os polos irradiadores de cultura. Assim sendo, aos heróis das narrativas de cavalaria quase sempre se consegue atribuir uma pátria e um espaço geográfico reconhecível: Inglaterra, França e Roma, isto é, os lugares comuns da cristandade da época, imbuídos, como mencionado anteriormente, de elementos do maravilhoso.

De acordo com Graça Videira Lopes: “É exatamente este carácter abstracto do espaço, numa geografia real e reconhecível pelo leitor como verosímil que permite que, paralelamente a esta Europa real, se desenvolva toda uma geografia imaginária. (...) Entre a geografia real e esta geografia mais ou menos imprecisa ou imaginária não há nenhuma distinção no romance.” (Lopes, 1992:211)

Na verdade, espaços como a *Ínsua Firme*, a Penha Pobre, o castelo de Miraflores, o bosque dos amores de Amadís e Oriana, proporcionam aos leitores de todos os tempos um efeito de deslumbramento e consequente alargamento de lugares exóticos do domínio do onírico que determina a relação do Homem com o Mundo.

Estes espaços proporcionam uma outra viagem, não a dos territórios que possamos reconhecer como países europeus (Irlanda, Itália, Suécia, Noruega, Alemanha e Boémia), mas a viagem do maravilhoso, das descrições dos castelos, das ilhas por descobrir, dos locais ermos e de recolhimento desde sempre desejados pelo Homem. Por outras palavras, a dupla geografia apontada por Graça Videira Lopes proporciona

ao leitor uma dupla viagem narrativa: os espaços físicos que reconhece como reais e os espaços “reais” dos sonhos de infância.

Amadís, um pouco à semelhança do Rei Artur, guia-nos a atos de bravura e coragem, quer nas lutas que trava pelas inúmeras viagens que realiza, quer na luta do amor por Oriana.

Trata-se do típico herói de cinema, aquele que prende e sustém a respiração aos espectadores: envolve-se em grandes batalhas de forma gloriosa, é um cavaleiro andante, logo conhecedor de vários lugares e povos, é justo, bondoso, humilde e carismático.

Levado ao palco, em primeiro lugar, pela mão de Mestre Gil Vicente na *Tragicomédia Amadís de Gaula*, conhecem-se também algumas adaptações para crianças em português e espanhol, cujas fontes, por vezes, são difíceis de identificar e, outras vezes, radicam em relatos de literatura oral. No caso português, merece particular destaque o *Romance de Amadis* de Afonso Lopes Vieira.

No que diz respeito ao cinema este interesse não tem sido explorado. Ainda assim, e dado que o Amadís se encontra em estreita relação com o Rei Artur, pese embora algumas diferenças, são conhecidas várias adaptações das lendárias histórias de Artur, nomeadamente: *As Brumas de Avalon*, *Camelot*, *Lovespell*, *Lancelot do Lago*, *O Graal*, *Excalibur*, *Lancelot (First Knight)*, e mais recente *King Arthur*, revelam a aproximação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária.

Apesar das divergências que possam surgir neste diálogo, o certo é que todas estas adaptações partiram de um lugar-comum: a literatura do ciclo Bretão ou Matéria da Bretanha até chegarem a autores como Thomas Malory ou Marion Zimmer Bradley.

No que nos diz respeito, a imagem cinematográfica possibilita-nos, por um lado, visualizar os espaços reais e, por outro, os espaços do maravilhoso procurando levar-nos aos lugares da nossa imaginação de leitores. Este efeito nem sempre se consegue produzir, pois ainda é um tema controverso. Ainda assim, é, para muitos, um momento mágico de uma dupla viagem que se faz pelas palavras e através da imagem.

Na época da era digital, da produção real de texto e da importância da imagem, fica um desafio: quão estimulante seria investigadores de literatura e investigadores de sistemas multimédia se unirem para criar uma adaptação multimédia do *Amadís de Gaula*. Deixemos, pois, a viagem em curso e em sintonia com a realidade e o sonho.

Referências

- BLECUA, Juan Manuel Cacho (1979), *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa
- MONTALVO, Garcí Rodríguez de (1997), *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel C. Blecua, Madrid, Cátedra.
- LOPES, Graça Videira (1992), “A Imagem do Mundo na Idade Média”, *Actas do Colóquio Internacional*, Lisboa, ICALP, pp. 207-213.

AS IMM RAM IRLANDESAS: A INFLUÊNCIA DA NARRATIVA DE VIAGEM NO IMAGINÁRIO MEDIEVAL

Carlos Carneiro

carlosmfcarneiro84@gmail.com

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

O objectivo desta comunicação é dar uma exposição demonstrativa de como um texto irlandês, fulcral para a formação do imaginário da viagem na Idade Média, exerceu também influência na literatura medieval do País de Gales, nomeadamente nas narrativas que viriam a dar forma ao *Mabinogion*, e a partir deste, como intermediário, na contribuição de elementos para a lenda do Graal presente na Matéria da Bretanha. Pretende-se ainda demonstrar a intertextualidade entre narrativas medievais, seja por influência da tradição escrita, possibilitada pelo ambiente monástico e por escribas, ou por uma possível tradição oral. Como veremos, esta conexão de *motifs* entre várias tradições literárias medievais é acompanhada da subversão progressiva por parte da hegemonia cristã de um outro ícone do imaginário medieval: o "Outro Mundo" originário da literatura medieval secular irlandesa e galesa, um plano sobrenatural que se assemelha a um paraíso de imortalidade escondido por entre o mundo mortal.

401

AS IMM RAM IRLANDESAS:
A INFLUÊNCIA DA
NARRATIVA DE VIAGEM NO
IMAGINÁRIO MEDIEVAL

Carlos Carneiro

A VIAGEM POR MAR EM BUSCA DE UM PARAÍSO TERRESTRE É UM DOS TEMAS QUE MAIS HABITOU O IMAGINÁRIO MEDIEVAL, popularizado por narrativas como a *Navigatio sancti Brendani*.^[1] Extremamente popular, este texto em latim do séc. X encontra-se em cerca de cem manuscritos espalhados por toda a Europa, além de imensas traduções nas mais diversas línguas europeias. Diversos estudos atentos a este texto levaram à conclusão de que a estrutura e elementos que compunham a sua narrativa eram muito provavelmente derivados das *Immrama* irlandesas.^[2] De forma

¹ Traduzido como *A Navegação de São Brandão*. O Professor Aires Nascimento apresenta uma rendição do texto na sua obra crítica *A Navegação de São Brandão nas fontes portuguesas medievais* (1998: 80-139).

² Esta é uma conclusão partilhada pelo Professor Aires Nascimento (Cf. 1998: 15-21).

semelhante à *Navegação de São Brandão*, as *Immrama* são narrativas de viagem, que seguem a aventura de um herói por mar em busca do Outro Mundo, que tal como na história de São Brandão, tem características paradisíacas. Uma destas *Immrama*:^[3] *Immram Brain*,^[4] originária do séc. VIII, é particularmente importante não só pelo papel na gênese da *Navegação de São Brandão*, mas também como texto influente na literatura medieval irlandesa e como veremos, galesa.

A *Immram Brain* tem um enredo aparentemente simples: o protagonista Bran decide passear fora dos muros do seu palácio real e vê-se subitamente embalado por uma melodia que o leva a adormecer. Ao acordar, vê que segura na sua mão um ramo de prata. Retorna para o seu palácio, e mostra o ramo a todos os presentes. Entretanto, uma mulher desconhecida aproxima-se da casa e canta um poema de trinta quadras. O poema descreve uma ilha paradisíaca chamada *Emain Abblach*, sendo também referida como “The Land of Women”. A misteriosa mulher revela que o ramo de prata é proveniente da ilha, a qual descreve como sendo repleta de beleza, música, jogos, alegria e abundante com o melhor vinho e a melhor comida. Mas o que realmente se destaca da descrição, é a afirmação de que na ilha não existe morte, doença e nem mesmo sentimentos de tristeza ou pesar:

‘Unknown is wailing or treachery
In the familiar cultivated land,
There is nothing rough or harsh,
But sweet music striking on the ear.

‘Without grief, without sorrow, without death,
Without any sickness, without debility,
That is the sign of Emain
Uncommon is an equal marvel
(Meyer, 1895: 6)

³ *Immram* (viagem, singular), *Immrama* (viagens, plural).

⁴ Traduzida como *The Voyage of Bran*. Ver edição do original em gaélico e tradução inglesa por Meyer (1895).

Subitamente, de forma bastante abrupta e descontextualizada, a mulher profetiza a chegada de Cristo no poema, seguida pelo apelo para Bran viajar até à Terra das Mulheres:

A great birth will come after ages,
That will not be in a lofty place,
The son of a woman whose mate will not be known,
He will seize the rule of the many thousands.

'A rule without beginning, without end,
He has created the world so that it is perfect,
Whose are earth and sea,
Woe to him that shall be under His unwill!

“Tis He that made the heavens,
Happy he that has a white heart,
He will purify hosts under pure water,
“Tis He that will heal your sicknesses.
(*Idem*, 14)

Após enunciar o poema, a mulher desaparece e leva consigo o ramo de prata. Bran organiza um grupo de três companhias de nove homens cada uma, sendo cada companhia liderada pelos seus irmãos adotivos e companheiros, e inicia uma viagem por mar. Após dois dias e duas noites no mar, dá-se a aparição de Manannán Mac Lir,⁵ montado num coche que cavalga sob o mar. Manannán Mac Lir dirige-se a Bran entoando um novo poema de trinta quadras, no qual volta a descrever as maravilhas da “Land of Women”, mas insere um novo detalhe na descrição pois declara que a ilha se encontra num estado prévio ao pecado original de Adão e Eva. Manannán estabelece que a ilha é uma

⁵ Manannán Mac Lir é uma figura frequente na literatura medieval irlandesa secular, sendo possivelmente uma antiga divindade ligada ao mar na antiga tradição celta pré-cristã. É um dos imortais Tuatha Dé Danannan, que tal como é descrito no Livro das Invasões irlandês, datado de cerca de 1150, eram os habitantes prévios à invasão dos Milesianos, dos quais descendem os irlandeses, e que após a invasão ter-se-iam refugiado em montes e colinas designados como *Sidb*, que escondem em si as portas para mundos sobrenaturais. (cf. Koch, 2006: 1244-45).

terra ausente de pecado, inclusive entre homem e mulher, sendo por esse motivo que na ilha não existe morte, doença, ou tristeza:

'A beautiful game, most delightful,
They play (sitting) at the luxurious wine,
Men and gentle women under a bush,
Without sin, without crime.
[...]

'We are from the beginning of creation
Without old age, without consummation of earth,
Hence we expect not that there should be frailty,
The sin has not come to us.

'An evil day when the Serpent went
To the father to his city!
She has perverted the times in this world,
So that there came decay which was not original.
(*Idem*, 20, 22)

404

.....
O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS
.....

Literatura, Cinema,
Banda Desenhada

Após o seu discurso, Manannán retira-se. A companhia de homens prossegue a sua viagem e após alguns percalços,^[6] a embarcação de Bran chega finalmente à ilha, onde as mulheres esperam na costa, e puxam a tripulação para terra, ao atirarem um novelo que fica preso à mão de Bran e os obriga a esse efeito. Em terra, os homens são instalados numa grande casa, e agrupados em casais com as mulheres, existindo um quarto por casal. Durante alguns anos, nada fica por desejar para os homens: existe abundância de comida e bebida, e todos parecem viver num constante estado de bem-estar. No entanto, um dos homens fica com saudades da Irlanda, e pressiona Bran no sentido de retornarem.

⁶ Antes de chegarem a *Emain Ablach*, a companhia passa pela “Land of Joy”, na qual todos os habitantes parecem não fazer mais do que rir. Um dos companheiros de Bran, ao visitar a ilha, imediatamente toma o mesmo comportamento dos outros habitantes, ficando desterrado enquanto os seus companheiros prosseguem viagem. Este episódio não tem explicação no resto da história, podendo-se ponderar se não tem relação com alguma analogia relativamente a algum aspecto da sociedade medieval irlandesa, hoje em dia culturalmente esquecido

Bran cede, mas a líder das mulheres avisa de que apenas poderão ir na condição de não pisarem solo mortal, pois o tempo que passou na ilha difere do tempo no plano mortal, e este cobrará o seu preço. Os companheiros de viagem voltam a velejar para a Irlanda, mas ao chegarem à costa, as pessoas presentes declaram que não conhecem Bran, a não ser por uma antiga história de gerações passadas. Enquanto tal sucede, o companheiro de Bran que estava saudoso da Irlanda salta para a costa e desfaz-se imediatamente em cinzas, como se o tempo retomasse os anos que tinham passado. Após este acontecimento, Bran conta as suas viagens aos presentes na costa, e retorna ao mar, sendo o seu paradeiro e de seus companheiros desconhecido até hoje.

A “Land of Women” presente na história de Bran é uma encarnação do Outro Mundo Celta⁷, presente numa imensidão de narrativas irlandesas e galesas. É caracterizado por ser um plano sobrenatural de imensa beleza, onde não existe mortalidade, envelhecimento ou doença, e onde abunda a comida e a bebida. Da mesma forma que na ilha da história de Bran, é também um plano onde o tempo cronológico difere do tempo no mundo mortal e alguns anos podem ser equivalentes a uma centena. Na história de Bran toma alguns contornos diferentes, porque localiza-se no mar, ao invés de que a sua localização comum na literatura secular é nos *Sídh*, entre montes e colinas. Mais importante ainda, é que se estabelece na *Immram Brain* que o Outro Mundo está num estado de ausência de pecado, conceito raramente ou mesmo nunca aplicado nas outras rendições existentes. Em 1976, Proinsias Mac Cana estudou de forma aprofundada o conceito de pecado presente em *Immram Brain*, no seu artigo “The Sinless Otherworld of *Immram Brain*”. Mac Cana chegou à conclusão que o pecado introduzido na história não se refere à quebra de castidade, visto que a estadia na ilha, sem nada a ficar por desejar aos homens, organizados em casais com as mulheres, não parece apontar de todo para um cenário de castidade. Por mais que exista influência cristã na história, seria uma discrepância demasiado grande em relação a outras narrativas irlandesas, como

⁷ Também referido noutros exemplos de literatura medieval irlandesa pelos nomes de *Mag Mell* (Delightful plane), *Tír na nÓg* (Land of the Young) ou *Tír na mBeo* (Land of the Living), e como *Anwn/Annfwn* (Un-world) no seu análogo galês. (Cf. Carey, 2006: 1403-06).

Serglige Con Culainn^[8] e *Laoi Oisín ar Thír na nÓg*,^[9] nas quais os heróis mortais se envolvem sexualmente com habitantes imortais do Outro Mundo. Mac Cana propõe assim que a ausência de pecado a que se refere Manannán é relativa a um estado de inocência perante o acto sexual e não à castidade.^[10] Ou poderá ser o resultado de interpolações mal calculadas por parte dos escribas cristãos que registaram a história, numa tentativa de subverter uma antiga tradição oral pré-cristã e dar-lhe contornos mais aceitáveis.

Um ponto importante que nos leva a esta conclusão é o facto de ser Manannán o porta-voz da questão de ausência de pecado. Manannán Mac Lir é a figura de entre os imortais na literatura irlandesa que mais frequentemente aparece associada ao Outro Mundo, e tanto Manannán como o plano sobrenatural têm provavelmente origem em crenças pré-cristãs. Ao introduzir a vinda de Cristo e ao apresentar o principal representante da velha tradição subjogado a introduzir a noção de pecado na história, os autores parecem estar a levar a cabo um processo de cristianização, introduzindo elementos que levam o

⁸ Traduzido como *The Wasting Sickness of Cuchulainn*. Ver edição do original em gaélico por Myles Dillon (1953) e tradução inglesa por Jeffrey Gantz (1982: 155-78). A história tem origem provável entre o séc. X e XI, e o manuscrito sobrevivente encontra-se na compilação de manuscritos irlandesa do séc. XII *Lebor na hUídre*. A narrativa conta que Cuchulainn viaja até *Mag Mell*, para lutar pelo amor de uma mulher do Outro Mundo, Fand, que lhe é oferecida por outra mulher do Outro Mundo, Lí Ban, em troca de ajudar o seu marido em batalha. Eventualmente, Cuchulainn envolve-se romanticamente com Fand, demonstrando a presença de relações sexuais no Outro Mundo. Um pormenor relevante é o facto de Fand ser a esposa de Manannán Mac Lir, que mais tarde aparece na história para a reclamar. Aplicando magia, Manannán faz todos os envolvidos esquecerem-se do caso. A presença de Manannán Mac Lir é mais um apontamento da presença constante desta personagem em associação com narrativas relacionadas com o Outro Mundo.

⁹ Traduzido como *Oisín's Lay on the Land of Youth*. Esta história tem origem em cantigas irlandesas do séc. XII, mas a história popularizou-se já no séc. XVIII através do poeta irlandês Mícheál Coimín (Cf. Hellmuth, 2006: 1671). A história narra o amor de Oisín e Niamh, uma mulher fada de *Tír na nÓg*, que leva Oisín para o Outro Mundo, e lhe dá dois filhos. Novamente, há uma relação de natureza sexual no Outro Mundo, e Niamh tem também uma relação familiar com Manannán Mac Lir, que é seu pai.

¹⁰ "It will be seen that the inhabitants of the Otherworld as represented by the monastic authors and redactors were sinless, not because they did not indulge in sexual pleasure, but because they did so in the same pristine innocence that had prevailed among men before they became conscious of evil." (Mac Cana, 1976: 101).

Outro Mundo para uma encarnação dentro dos parâmetros exigidos pela hegemonia cristã.^[11]

Esta pequena análise da viagem de Bran permite-nos inferir a intertextualidade e empréstimo de *motifs* que ocorria entre diferentes tradições. Devemos agora olhar atentamente para o País de Gales, que é frequentemente reconhecido como o mais provável intermediário na propagação de material literário irlandês para o Continente.

Mais especificamente, devemos virar a nossa atenção para o *Mabinogion*^[12], do qual é particularmente importante o *Second Branch* para este estudo. A narrativa centra-se nos três filhos de Llyr: Brân, “the blessed”, o seu irmão Manawydan mab Llyr e a sua irmã, Branwen ferch Llyr. Brân é Rei de Gales, e recebe a visita de Matholwch, o Rei da Irlanda, que deseja pedir a mão de Branwen em casamento de forma a unir os dois reinos, desejo ao qual Brân consente. Mas Efnisien^[13], furioso por não lhe ter sido pedida a opinião na matéria, mutila os cavalos de Matholwch. O acto deixa o Rei irlandês profundamente ofendido, e para o compensar, Brân oferece-lhe um caldeirão mágico que permite a ressurreição dos mortos. A paz reina entre ambos novamente e o casamento torna-se oficial. Branwen torna-se a rainha de Matholwch, e dá-lhe um filho: Gwern. No entanto, apesar da oferenda de Brân, os restantes nobres irlandeses não esquecem o insulto de

¹¹ “...the endeavour of well-meaning redactors to harness the vigour and the symbolic resonance of insular Celtic traditions to Christian ideology and, in particular, to assimilate and subordinate them to the doctrine of eternal salvation and of Christ incarnate in the Eucharist. And just as the pagan Otherworld is itself subordinated to the belief in Paradise, so ultimately are the gods of the Otherworld made subject to the God of Christianity and brought within the biblical plan of creation and redemption.” (Mac Cana, 1976: 99)

¹² Compilação galesa de narrativas medievais, registada no séc. XIII, que, além de histórias que se inserem nas lendas arturianas, contém os *Four Branches of the Mabinogi*, possivelmente com origens no séc. XI. Os *Four Branches* são possivelmente a evidência escrita mais importante de literatura secular galesa. As versões originais sobreviveram em duas grandes compilações de manuscritos galesas, o *White Book of Rhydderch* (séc. XIV) e o *Red Book of Hergest* (séc. XIV-XV). Ver edição de J. G. Evans e John Rhys do texto original do *Red Book* (1887) e edição apenas de J. G. Evans do *White Book* (1907), ver ainda tradução inglesa por Davies (2007).

¹³ Efnisien é meio irmão dos filhos de Llyr, uma personagem enigmática e trapaceira cujas acções são imprevisíveis e frequentemente desprovidas de sentido aparente. Assemelha-se ao Loki da tradição escandinava.

Efnisien, e pressionam Matholwch no sentido de retaliar. A vingança é infligida na própria Branwen, que é forçada a trabalhar nas cozinhas e maltratada diariamente. Em aflição, Branwen envia um pássaro com uma mensagem para o seu irmão, que ao saber da condição da irmã, reúne imediatamente um exército e rema em direcção à Irlanda com Manawydan mab Llyr. Intimidados pela extensão do exército bretão, os irlandeses apelam à diplomacia, e visto que Brân é um gigante, comprometem-se a construir uma enorme casa que possa comportar o seu tamanho, de forma a organizar-se um festim para celebrar a paz reconquistada. No entanto, é uma armadilha. Matholwch ordena que sejam pendurados cem sacos em volta do *hall* da casa, com um homem armado dentro de cada um. Efnisien percebe a cilada, e mata cada um dos cem homens antes do festim se iniciar. Assim sendo o festim seria pacífico, mas Efnisien, inexplicavelmente, atira Gwern para uma fogueira. Este acto despoleta uma violenta batalha entre irlandeses e bretões. Os irlandeses têm vantagem porque Matholwch usa o caldeirão da ressurreição, mas Efnisien sacrifica-se e atira-se para dentro do caldeirão, destruindo-o. A batalha é sangrenta, e apenas sete homens do lado bretão sobrevivem. Branwen perece de coração partido, devido à morte do filho e à devastação causada indirectamente por si. E o próprio Brân é alvo de uma lança envenenada no pé. No entanto, antes de perecer, Brân instrui os sete homens (nos quais se inclui o seu irmão Manawydan mab Llyr) para cortarem a sua cabeça e a levarem para a ilha de Gwales.

A partir deste momento a história ganha um tom sobrenatural, os sete homens vão para a ilha, onde existe um enorme *hall*, no qual passam oitenta anos. Os homens nunca envelhecem na ilha e permanecem num estado de absoluta felicidade, esquecendo a tristeza do sucedido na batalha da Irlanda e entregues a um festim interminável de abundância em comida e bebida. Em todos estes anos, a cabeça de Brân comporta-se como se ainda estivesse viva, falando e animando os sete homens:

That night they stayed there contented and lacking nothing. And all of the sorrow they had themselves seen and suffered, they remembered none of it nor of any grief in the world. And there they spent eighty years so that they were not aware of ever having spent a more pleasurable or more

delightful time. It was no more unpleasant than when they first arrived, nor could anyone tell by looking at the other that he had aged in that time. Having the head there was no more unpleasant than when Bendigeidfran had been alive with them. (Davies, 2007: 33-34)

A cabeça lança no entanto um aviso: uma das portas do *hall*, virada para a Cornualha, nunca poderá ser aberta, ou a tristeza voltará ao espírito dos homens, o estado de imortalidade cessará e terão de retornar ao mundo dos mortais e enterrar a cabeça de Brân. Após os oitenta anos, um dos homens não consegue sustentar mais a curiosidade e abre a porta. A memória dos acontecimentos passados, a melancolia e a tristeza, voltam de imediato aos sete homens, que retornam para solo britânico e enterram a cabeça de Brân virada para a França, para que esta proteja a Inglaterra de invasões.

Aparentemente, não se pode depreender facilmente paralelos com a viagem de Bran que nos possam indicar que houve derivação ou influência de uma narrativa para outra. Após ler ambas as histórias, torna-se claro que o nome pessoal do herói, Bran, é algo que têm em comum, mas isto por si só não indica nada, visto que o nome pessoal Bran e o seu equivalente galês eram comuns em ambos os territórios. Além de que são personagens bastante diferentes. O que aumenta a coincidência, é a presença na história de Manawydan mab Llyr, visto que este é o equivalente galês do nome de Manannán Mac Lir. Tal como Bran, Manawydan é uma personagem completamente diferente da divindade do mar irlandesa. Mas a presença destes dois equivalentes a nomes de personagens importantes na narrativa irlandesa dão-nos um ponto de partida para a existência de alguma forma de derivação de elementos. O Outro Mundo, como é representado na história do *Second Branch*, também nos levanta imediatamente paralelos com a ilha de Bran: os sete homens vivem em alegria e felicidade, nada lhes fica por desejar, e o tempo não tem efeitos na idade durante oitenta anos. Isto por si só também não é o suficiente para tirar uma conclusão, visto que o Outro Mundo é provavelmente derivado de uma antiga crença pagã, partilhada por Irlanda e Gales, e tendo diversos exemplos em ambas as literaturas. Ainda assim, a presença dos nomes equivalentes e do Outro Mundo nas histórias é uma coincidência que nos pode levar a olhar mais atentamente para ambas as narrativas.

Em 2007, na sua obra *Ireland and the Grail*, o Professor John Carey estabeleceu alguns paralelos interessantes entre *Immram Brain* e o *Second Branch*: O nome da personagem principal é Brân e de uma forma ou outra verifica-se a presença de Manannán Mac Lir. Em ambas as histórias há uma jornada através do mar para o Outro Mundo, sendo este localizado numa ilha. O local de habitação nas duas ilhas é uma casa ou um grande *hall*. O Outro Mundo é caracterizado como proporcionador de prazer e felicidade mas há uma condição em permanecer nas ilhas em ambas as histórias, a qual é violada por um da companhia. A felicidade é perdida.

Estes *motifs* em ambas as histórias providenciam-nos alguma evidência de que algum nível de influência deve ter existido de uma história para outra, pelo menos no que é relativo à estadia nas ilhas. A narrativa do *Second Branch* no seu todo é diferente, mas fortes reminiscências, quase paralelos, parecem inegáveis. O que resta ver é como tudo se relaciona com a Matéria da Bretanha. Como já se mencionou, Gales é considerado o intermediário mais provável para a disseminação de *motifs* irlandeses no Continente e veremos que o mesmo fenómeno parece ser observável na questão do Graal.

De forma a traçar alguns possíveis elementos provenientes da história de Bran na lenda do Graal é necessário olhar para uma personagem fulcral nestas narrativas: o *Fisher King*, o Rei pescador mutilado nas coxas que é anfitrião do festim em torno do Graal. Na história original de Chrétien de Troyes^[14], Percival deve colocar a questão sobre o cálice sagrado ao *Fisher King*, de forma que a ferida castrante do Rei seja curada e a fertilidade retorne às terras do reino. Voltando momentaneamente ao *Second Branch* e à batalha na Irlanda, há uma peça enigmática de texto na narrativa, em que Brân se auto-denomina *Morddwyd Tyllion*. O que nos leva a olhar para esta referência, é o facto deste nome se traduzir como “Coxas Perfuradas”, remetendo para a ferida do *Fisher King*. Tal como o guardião do Graal, Brân também é ferido por uma lança, mas no pé, e não nas coxas. John Carey propõe no entanto a possibilidade de que pode ter ocorrido uma mudança na história original, possivelmente de tradição oral, ao ser registada pelos escribas. A influência clássica

¹⁴ Ver edição do original em francês arcaico e tradução para francês moderno por Méla (1990). Ver ainda tradução inglesa de William Kibler (Troyes, 2005: 381-495).

também era popular entre o clero, o que poderia levar a que o autor mudasse a ferida de coxas para o pé, de forma a adornar a história com uma analogia complexa entre as figuras de Brân e Aquiles, não sendo no entanto perfeita e deixando o vestígio de *Morddwyd Tyllion*.^[15] Mesmo assim, ainda que fosse possível provar esta possibilidade, a figura do *Fisher King* é representada de forma bastante longínqua de Brân, para se poder propor uma derivação apenas com base na ferida. Existem no entanto outras pistas.

Com o seu *le Conte du Graal*, Chrétien de Troyes foi o primeiro a introduzir no imaginário medieval o Graal como um objecto envolto numa aura misteriosa e sobrenatural. Infelizmente, Troyes morreu antes de completar a narrativa, e a natureza original do Graal ficou por desvendar. Mas a obra que atribuiu ao Graal a sua sacralidade, que o definiu como o cálice sagrado que serviu de recipiente para o sangue de Jesus Cristo durante a crucificação, foi *Joseph d'Arimathe*^[16] de Robert De Boron. Esta obra é particularmente relevante porque nos demonstra outras possíveis evidências. Como primeiro guardião do Graal, José de Arimatéia viaja por várias terras estrangeiras, acompanhado de seguidores cristãos e da sua irmã e o marido desta: Hebron. Durante a viagem, alguns dos seus seguidores tornam-se pecadores, e José organiza um festim em torno do Graal para descobrir os culpados, encarregando Hebron de pescar o peixe para ser servido durante o festim. A partir desse momento, a narrativa diz-nos que Hebron passa a ser conhecido como *Rich Fisherman*. Numa história tão importante para as lendas arturianas não pode passar despercebido que este detalhe nos leva inevitavelmente ao *Fisher King*, apesar de discrepâncias na história se nos propuséssemos a identificar ambos como sendo o mesmo. A obra de Boron tem variações em relação a Troyes, mas também similaridades, e um *Rich Fisherman* e um *Fisher King* são uma coincidência demasiado grande entre dois textos ligados à mesma tradição.

¹⁵ “Some complex analogy between the figures of Brân and Achilles may be at work here; and the author of the Second Branch may have benefited from this in order to render his own narrative more decorous by transferring his hero’s death-wound from thigh to foot” (Carey, 2007: 57)

¹⁶ Ver edição original editada por Nitze (1927a) e tradução inglesa de Nygel Bryant (Boron, 2008).

Onde esta coincidência nos pode levar de volta a Brân, é no facto de Hebron ser referido frequentemente no texto como Bron. Esta variação no nome levou a uma miríade de opiniões diferentes nos estudos arturianos, divididas entre a interpretação do nome como resultado de influência bíblica ou de influência celta derivada de Brân. No entanto, em conjunção com as evidências retiradas do *Second Branch*, uma das opiniões que ganhou mais força, partilhada por William Nitze num artigo sobre o *Joseph* de Boron em 1927, é de que Bron tem de facto derivação de Brân, tornando-se Hebron possivelmente por uma fusão entre o nome celta e o Hebron hebraico, num processo que pode ter sido mais ou menos consciente e que nos lembra o mesmo factor de influência cristã observável no Outro Mundo de *Immram Brain*.^[17] Esta possibilidade não pode ser dada como completamente garantida, mas é fortalecida por mais paralelos discretos que podemos discernir através de uma leitura atenta. Embora os caldeirões mágicos da tradição celta sejam desconsiderados como protótipos do Graal em estudos mais aprofundados,^[18] o facto é que são receptáculos que permitem a regeneração, assim como o Graal o é em moldes diferentes. Se nos recordarmos da história de Brân, este estava na posse de um dos ditos caldeirões, que oferece a Matholwhc. Bron, por sua vez, torna-se o segundo guardião do Graal ficando também na posse de um receptáculo

¹⁷ “*Brons* is originally the Celtic (Welsh and Irish) *Bran*, which became *Brons* or *Hebrons*... by a more or less conscious identification of the Celtic name with the Biblical Hebron” (Nietze, 1927b: 137)

¹⁸ Um elemento que é comum destacar-se imediatamente quando se analisam narrativas de tradições celtas em relação a narrativas arturianas, é uma possível analogia que se pode fazer entre caldeirões mágicos frequentemente presentes nestas narrativas (*pair dadeni*) e o Graal. O caldeirão de ressurreição oferecido por Brân ao Rei da Irlanda certamente entra nesta categoria. Esta possibilidade foi bastante explorada no meio académico desde inícios até meados do séc. XX, com a tese da relação entre os caldeirões e o Graal a ter ampla aceitação por estudiosos da Matéria de Bretanha, mas foi rebatida por Celticistas nas últimas décadas. Ao estudar as origens na Irlanda e em Gales, os últimos estudos demonstraram que os caldeirões mágicos podem ter providenciado alguma inspiração menor, mas apresentam-se em contextos com mecanismos completamente diferentes em relação ao Graal para serem tomados como sérias influências. Ver o artigo de Leslie Jones “Heads or Grails: A reassessment of the Celtic origin of the Grail legend”, do qual se cita: “The *peir dadeni* echoes the notion of resurrection, but in a completely different context and with a very different mechanism from the Christian doctrine.” (Jones, 1994: 24).

sobrenatural. Deve ainda ser tido em conta que o conhecimento da história de Brân por parte dos autores de narrativas arturianas é verificável pelo menos em Gales através das tríades galesas, nas quais é referido que é o Rei Artur quem mais tarde desenterra a cabeça de Brân, de forma a afirmar-se como o único e verdadeiro protector de Inglaterra. (Cf. Bromwich, 1978).

Num paralelo de contornos semelhantes, o festim que José de Arimatéia prepara tem um tom sobrenatural reminescente dos *motifs* que têm sido referidos em narrativas relativas ao Outro Mundo. Em presença do Graal, os participantes entram num estado de absoluta felicidade e as tristezas do mundo são esquecidas. Tal como existem condições para garantir a presença no Outro Mundo em *Immram Brain* e no *Second Branch* (não tocar o solo e não abrir determinada porta), também no festim de José de Arimatéia existe uma condição: a ausência de pecado, que se não existir leva o pecador a ser engolido pela terra. Continuando o raciocínio que temos vindo a seguir, parece mais um exemplo de subversão progressiva de *motifs* de uma tradição literária pré-cristã, cada vez mais adaptada a um ideal cristão. Esta ideia é reforçada ao verificar que certos detalhes relativos ao festim de Brân parecem ter deixado vestígios discretos nas lendas do Graal. Em *Peredur*,^[9] a versão galesa da história da visita de Perceval ao Castelo do *Fisher King*, o festim do Graal é descrito como apresentando uma cabeça decepada, remetendo de imediato para o lendário festim imortal em torno da cabeça de Brân: “After a short silence, suddenly two maidens entered with a large salver between them, and a man’s head on the salver, and much blood around the head” (Davies, 2007: 73).

Estas questões levam-nos ainda a indagar se a influência de Brân na génese do *Fisher King* não foi também acompanhada pelo conceito de Outro Mundo, devido à natureza sobrenatural do festim de José de Arimatéia em torno do Graal, e o vestígio reminescente da cabeça de Brân no festim do Graal em *Peredur*. O próprio Graal parece incorporar características do Outro Mundo, como símbolo de abundância. Nos anos seguintes à morte de Chrétien de Troyes, várias continuações foram escritas por outros autores, a primeira continuação,^[20] por exemplo,

¹⁹ Também incluído no *Mabinogion*.

²⁰ Ver edição original em francês arcaico juntamente com tradução inglesa em Roach (1949).

exalta o Graal como a fonte específica de abundância da comida e bebida no festim:

Then he saw, coming in through a door, the rich Grail, which served and set bread, with great swiftness, before the knights at every place. As for the task which the butler ought to perform, that of the wine-it placed it in great cups of fine gold, then set them about the tables. As soon as it had supplied them, it set about the next course, immediately, without tarrying, at all tables generally, in great bowls of silver. (Roach, 1949: 7260).

Além desta indicação, é frequentemente afirmado em várias versões da história que o Graal é a chave para curar o Rei e devolver a prosperidade às suas terras. Ademais, o festim no castelo do Graal é sempre apresentado como envolto numa aura de mistério, sugerindo o sobrenatural, visto que todos os elementos do festim desaparecem no dia seguinte se a questão sobre o Graal falha em ser colocada. Este pormenor também invoca episódios de narrativas irlandesas como *Compert Com Culainn*,^[21] na qual os protagonistas são convidados para uma casa pertencente a Lugh^[22] e vêem-se numa planície vazia no dia seguinte, como se a casa nunca tivesse existido. A casa de Lugh é claramente um exemplo do Outro Mundo.

Apesar destas reminiscências, o Outro Mundo não é tão aparente nas histórias do Graal como a influência de Brân. No entanto, este existe, mas terá talvez de ser visto com uma perspectiva diferente. Como já se mencionou, o próprio Graal parece ter tomado em si mesmo a essência do que caracteriza o Outro Mundo, deixando-o como apenas um local misterioso e abandonado na sua ausência. Voltando ao início desta comunicação, e à *Immram Brain*, há uma reflexão que se pode fazer, e que nos dá uma das respostas a este estudo: tal como o Outro Mundo já parecia sofrer a influência cristã na viagem de Bran, nas histórias

²¹ Traduzido como *The Birth of Cuchulainn*. Calcula-se que a história original tenha origem no séc. VIII, com duas recensões sobreviventes até aos dias de hoje nas compilações de manuscritos *Lebor na hUidre* e *Egerton* 1782. Ver edição da versão original do *Lebor na hUidre* por Hamel (1933) e tradução por Gantz (1982: 130-32).

²² Um dos legendários imortais dos Tuatha Dé Danann, e possivelmente uma das mais importantes divindades da mitologia céltica, perdida nos dias de hoje. (Cf. Ó Faóilain, 2006: 1200-01).

do Graal já se encontra plenamente subvertido, não sendo mencionado apesar da sua aparente presença nas narrativas, como cenário para o Graal. A *Navegação de São Brandão* já apresentava o Outro Mundo como um análogo do Éden cristão, mas as narrativas sobre o Graal vão mais longe, ao darem-nos o Outro Mundo como o esconderijo de um dos mais importantes ícones do Cristianismo. A abundância e imortalidade estão agora no Graal, e o Outro Mundo é apenas um local sobrenatural que perde todo o significado na sua ausência. O Graal torna-se o veículo perfeito para alcançar a possível intenção de cristianização do Outro Mundo observada na viagem de Bran. No Graal está a chave para devolver as características paradisíacas ao reino, para fazer deste o Outro Mundo novamente. O Outro Mundo torna-se assim uma alegoria cristã contida no Graal. No receptáculo do sangue de Cristo está a semente do paraíso, removendo a noção pré-cristã de que era possível viajar para planos sobrenaturais habitados por imortais que muito provavelmente tinham origens pagãs. Desta forma, a ideologia cristã subvertia antigas crenças, fazendo do Graal a única possibilidade de alcançar o paraíso.

Ignorar esta possibilidade e todos estes paralelos seria um excesso de cepticismo. Mas como é óbvio, a lenda do Graal é o resultado de vários factores relacionados com mentalidade medieval, religião e a criatividade dos vários autores de narrativas arturianas. E claro está, não se trata de uma teoria de conspiração medieval. Este processo dificilmente foi consciente por parte da imensidão de autores, clérigos ou não, que registaram estas histórias, desde a tradição irlandesa e galesa até à arturiana. É provavelmente apenas uma consequência da evolução progressiva da cultura medieval, ocorrendo naturalmente com a transformação subtil de elementos de diferentes tradições literárias, a acompanhar a crescente hegemonia do cristianismo na Idade Média. A Literatura sempre foi reconhecida como um reflexo da sociedade onde é produzida, e esta questão parece ser mais uma demonstração dessa característica:

Myth and history merge into one: the elements in the cultural heritage which cease to have a contemporary relevance tend to be soon forgotten or transformed; and as the individuals of each generation acquire their vocabulary, their genealogies, and their myths, they are unaware that

various words, proper names and stories have dropped out, or that others have changed their meanings or been replaced. (Goody, 1968: 34).

Referências

- BORON, Robert de (2008), *Merlin and the Grail: Joseph of Arimathea, Merlin, Perceval: The Trilogy of Arthurian Prose Romances attributed to Robert de Boron* (Arthurian Studies), trad. Nygel Bryant, Suffolk, D.S. Brewer.
- BROMWICH, Rachel D. (ed. tr.) (1978), *Trioedd Ynys Prydein: The Welsh Triads*, Cardiff, University of Wales Press.
- CAREY, John (2007), *Ireland and the Grail*, Aberystwyth, Celtic Studies Publications.
- (2006), “Otherworld”, in John T. Koch (ed.) *Celtic Culture: A Historical Encyclopedia*, 5 vols. Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC Clio, pp. 1403-1406.
- EVANS, J. G. & RHYS, John (ed.) (1887), *The Text of the Mabinogion and other Welsh Tales from the Red Book of Hergest*, Oxford, Clarendon Press.
- EVANS, J. G. (ed.) (1907), *The White Book Mabinogion: Welsh Tales & Romances Reproduced from the Peniarth Manuscripts*, Pwllheli, Private Press of the Editor.
- DAVIS, Sioned (tr.) (2007), *The Mabinogion*, Oxford, Oxford University Press.
- DILLON, Myles (ed.) (1953), *Serglige Con Culainn*, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies.
- GANTZ, Jeffrey (tr.) (1982), *Early Irish Myths and Sagas*, London, Penguin Books.
- GOODY, Jack. (1968), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HAMEL, A. G. van (ed. tr.) (1933), *Compert Con Culainn and Other Stories*, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies.
- HELLMUTH, Petra S. (2006), “Tír na nÓg [1] Irish Background”, in John T. Koch (ed.) *Celtic Culture: A Historical Encyclopedia*, 5 vols. Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC Clio, pp. 1671.
- JONES, Leslie. (1994), “Heads or Grails: A reassessment of the Celtic origin of the Grail legend”, *Proceedings from the Harvard Celtic Colloquium* 14, pp. 24-38.
- KOCH, John T. (2006), “Manannán mac Lir”, in John T. Koch (ed.) *Celtic Culture: A Historical Encyclopedia*, 5 vols., Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC Clio, pp. 1244-1245.
- MAC CANA, Proinsias (1976) “The Sinless Otherworld of *Immram Brain*”, *Ériu* 27, pp. 95-115.

- MEYER, Kuno (ed. tr.) (1895), *The Voyage of Bran Son of Febal to the Land of the Living*, London, D. Nutt.
- NASCIMENTO, Aires. (1998), *A Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais*, Lisboa, Edições Colibri.
- NITZE, William A. (ed.) (1927a), *Robert de Boron. Le Roman de l'Estoire dou Graal*, Paris, Champion.
- (1927b), “The identity of Brons in Robert de Boron’s *Metrical Joseph*”, in Roger Sherman Loomis (ed.), *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*, Paris and New York, Slatkine, pp. 135-145.
- Ó FAOLÁIN, Simon (2006), “Lug”, in John T. Koch (ed.), *Celtic Culture: A Historical Encyclopedia*, 5 vols. Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC Clío, pp. 1200-1201.
- ROACH, William (tr.) (1949), *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, 5 vols., Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- TROYES, Chrétien de (2005), *Arthurian Romances*, trad. William Kibler, London, Penguin Books.
- MÉLA, C. (ed. tr.) (1990), *Chrétien de Troyes. Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval*, Paris, Librairie Générale Française.

SEI QUE NÃO SOU QUEM SOU E, POR ISSO, TENHO DE PARTIR.

A viagem contra os limites do eu em
Saga e *O Conto da Ilha Desconhecida*

Marco André Fernandes da Silva

maffsilva@gmail.com

EXTERNATO MARIA AUXILIADORA

A partir da leitura de *Saga*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, e d'*O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, é possível obter uma configuração da viagem que a torna um caminho necessário e imprescindível para quem procura outras perspectivas da vida, para quem ambiciona um encontro com o ser mais profundo que habita todo o homem, para quem, seguindo o projeto socrático, se deseja conhecer ampla e verdadeiramente. Porém, viajar norteado por esses propósitos íntimos leva frequentemente a errâncias e a incertezas, a barreiras e a frustrações, as quais acabam sempre por ser as grandes e inevitáveis descobertas. Seja como for, nos dois contos, da viagem interior que ambos os protagonistas empreendem, emerge uma verdadeira poética do eu.

419

SEI QUE NÃO SOU
QUEM SOU E, POR ISSO,
TENHO DE PARTIR.
A VIAGEM CONTRA
OS LIMITES DO EU EM
SAGA E O CONTO DA ILHA
DESCONHECIDA

Marco André
Fernandes da Silva

Ao encontro de duas viagens

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores

(Couto, 2006: 77).

COMECEMOS POR *SAGA*, de Sophia de Mello Breyner Andresen. Escrito ao longo de nove anos, entre 1972 e 1981, e inserido na obra *Histórias da terra e do mar*, este conto centra-se no percurso de vida de Hans, que ainda adolescente foge de Vig, a sua ilha do mar do Norte, para poder concretizar o sonho de ser marinheiro, de percorrer os mares e os oceanos, de viajar até aos lugares mais distantes como capitão de um navio. A sua fuga trá-lo para Portugal, mais concretamente para o Porto, onde acaba por conseguir realizar o seu sonho graças à benevolência de um armador inglês, que aos poucos começa a ver Hans “não o herdeiro daquilo que possuía e fizera mas antes o herdeiro daquilo que

perdera” (Andresen, 2005: 92). Hans cresce, viaja pelo mundo, regozija-se com o seu destino. Mas há algo que palpita incessantemente neste seu regozijo, algo que o persegue interiormente enquanto se aventura radiante pelos diversos mares e oceanos. Trata-se do enorme desejo de regressar à sua ilha, desejo esse que esbarra no ostracismo que o pai, desde o momento da sua fuga, lhe impôs. Perante esta constante rejeição, e devido a uma série de condicionalismos inerentes à própria vida, Hans acaba por viajar menos, por ficar mais em terra, por se tornar um negociante abastado e reputado, por comprar uma quinta com divisões exageradas e por constituir uma família igualmente grande. O tempo vai passando, a sua idade acompanho-o e Hans adocece. Ao sentir a morte tão próxima, pede aos seus filhos e à sua mulher para construírem um navio naufragado em cima da sua sepultura. Este seu desejo, apesar da admiração e da estranheza que provoca, é cumprido e culmina com o fim da narrativa de Sophia, mas não da saga de Hans, uma vez que “é nesse navio que, nas noites de temporal, Hans sai a barra e navega para o norte, para Vig, a ilha” (*Idem*, 111). E é precisamente esse navio que melhor simboliza toda a existência deste protagonista, isto é, apesar de ter realizado inúmeras viagens marítimas ao longo da sua vida e de nunca ter naufragado em nenhuma delas, Hans nunca conseguiu realizar aquela que, no seu íntimo, mais ambicionava: regressar a Vig, à sua ilha. Daí que, às portas da morte, momento em que a clarividência, por vezes, atinge a sua maior força, ele acabe por resumir o seu percurso existencial como se fosse um autêntico naufrágio.

Ora, é justamente por não querer naufragar ou, mais simplesmente, encalhar na própria vida que o homem d’*O conto da ilha desconhecida* de José Saramago, sem nunca ter navegado em alto mar, sem qualquer experiência náutica, exige ao rei um barco para ir em busca da ilha desconhecida. À semelhança do último pedido de Hans, também este tem o seu quê de estranho e de surpresa, uma vez que, para o rei, “já não há ilhas desconhecidas” (Saramago, 2007: 15), todas se encontram assinaladas nos mapas há muito tempo. O certo é que, depois de alguma insistência, o rei acaba mesmo por concretizar o desejo do homem, dando-lhe um barco sem, no entanto, conseguir compreender, assim como as restantes personagens, à exceção da mulher da limpeza que o acompanha, muito embora, na verdade, na sua simplicidade e inocência, também não saiba muito bem por que razão o acompanha, que essa

ilha desconhecida que o homem deseja alcançar é, com efeito, a *sua* ilha desconhecida. Muda-se o quantificador da meditação do inglês Jonh Donne e parte-se do princípio de que, afinal, “todo o homem é uma ilha” (*Idem*, 28).

Neste sentido, aquilo que *O conto da ilha desconhecida*, no fundo, revela é que, para tentar alcançar essa terra ignota que existe em cada um de nós, é fundamental desinstalar-mo-nos, desacomodar-mo-nos, sairmos do lugar onde estamos, ir à procura mesmo sem saber as coordenadas para lá chegar e mesmo sem saber se alguma vez conseguiremos lá chegar. De qualquer forma, talvez o passo mais importante não seja chegar, pois “chegar, sempre se chega” (*Idem*, 21), mas sim partir. Ao afirmar um pouco enigmáticamente “que é preciso sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós” (*Idem*, 28), o homem que queria um barco não só está a pôr a tónica da viagem no ato de partir, como também está a esboçar uma ideia de viagem que muito tem a ver com o projeto socrático do “conhece-te a ti mesmo”. Aliás, o grande móbil da viagem pode resumir-se, segundo Michel Onfray (2009: 80), a “nós próprios e nada mais. Ou pouco mais. Pretextos, ocasiões, múltiplas justificações, sem dúvida, mas de facto fazemo-nos à estrada movidos unicamente pelo desejo de nos reencontrarmos, ou mesmo de nos encontramos”.

O homem d’*O conto da ilha desconhecida* não se quer fazer à estrada, mas sim ao mar, num percurso interior um pouco semelhante ao de Hans de *Saga*. Por outras palavras, um dos traços que aproximam estas duas narrativas é precisamente a configuração da viagem interior¹ que ambas desenham e que a tornam um caminho necessário e

¹ A par desta viagem interior de *Saga* e d’*O conto da ilha desconhecida*, é interessante realçar, apesar de compreensivelmente o momento não permitir um desenvolvimento mais detalhado, que ambas as narrativas também recuperam um certo imaginário das viagens marítimas dos Descobrimentos, sobretudo no que toca à ideia da viagem rumo à aventura, ao fascínio, ao contacto com outros povos e à descoberta de novos territórios. Só a título exemplificativo, logo no início de *Saga*, perante os vários indícios que vão articulando as sequências narrativas, não é difícil constatar que o desejo de Hans não se resume a ser um marinheiro capaz de “navegar apenas entre as ilhas e as costas do Norte, seguindo nas ondas frias os cardumes de peixe” (Andresen, 2005: 79). Ser um verdadeiro marinheiro, para Hans, é muito mais do que isso, já que obedece a uma lógica estruturante, dominada por uma imaginação que encontra eco nos relatos, nas descrições e nas experiências que as muitas navegações quinhentistas desencadearam: “Querida navegar

imprescindível para quem não quer estar preso à realidade comum, para quem ambiciona um encontro com o ser mais profundo que habita todo o ser humano. Na verdade, não há grande diferença entre um homem que quer um barco e um homem que quer ser marinheiro, porque o que ambos pretendem é viajar pelo mar, partir da terra em que estão, sair das ilhas que são, dando assim início a uma viagem simbólica que assume contornos identitários profundos. E será este aspeto particular da viagem, que une e enforma as estruturas narrativas de *Saga*, de Sophia de M. B. Andresen, e d'*O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, que abordarei aqui.

para o Sul. Imaginava as grandes solidões do oceano, o surgir solene dos promontórios, as praias onde baloiçam coqueiros e onde chega até ao mar a respiração dos desertos. [...] Imaginava o tumulto, o calor, o cheiro a canela e laranja das terras meridionais” (*Ibidem*). É certo que a única referência histórico-temporal existente em toda a narrativa de Sophia (“Algum tempo depois casou com a filha de um general liberal que desembarcara no Mindelo...” (*idem*, 96)), situa o percurso existencial de Hans no século XIX. Por isso, já não se trata verdadeiramente de avançar “por mares nunca de antes navegados” (*Os lusíadas* I, 1), de enfrentar perigos e monstros marinhos, Adamastores ou Mostrengos, ou tampouco de ajudar a disseminar a fé cristã. Ainda assim, podemos dizer que a época que povoa a sua imaginação é o século XVI, porque prevalece efetivamente o desejo de viajar e de ir “ainda além da Taprobana” (*Ibidem*).

^No que toca a *O conto da ilha desconhecida*, esse imaginário verifica-se mais facilmente, uma vez que Saramago arquitetura toda a narrativa à volta de elementos que nos remetem inevitavelmente para a época dos Descobrimentos portugueses, desde a presença de uma atmosfera social pautada uma hierarquização vincada dos grupos sociais, passando pela própria maneira de ser e de estar do rei a quem o homem vai pedir o barco, pela atribuição de uma caravela adaptada, mas que “no conjunto conserva o antigo ar” (Saramago, 2007: 22), até chegar à busca que o homem pretende iniciar semelhante a “aventuras oceânicas, à procura de um impossível, como se ainda estivéssemos no tempo do mar tenebroso” (*Idem*, 28), ou ainda à própria concepção de ilha, e dos mitos que lhe estavam associados, que enformava a mundividência da época (Diegues, 1998: 166 e ss.). Para terminar, refira-se apenas que o facto de esta pequena narrativa ter sido, de certa forma, encomendada a José Saramago, no âmbito da Expo’98 (Saramago, 1998: 77), cujo tema foi *Os oceanos: um património para o futuro*, revela o quanto de inspiração a era dos Descobrimentos portugueses certamente lhe terá fornecido.

Dois percursos marítimos, o mesmo périplo íntimo: a viagem e o eu

Aparentemente, e apenas aparentemente, podemos ser induzidos a pensar que os motivos que levam os protagonistas de ambos os contos a viajar são diferentes. Contudo, se repararmos com atenção, nem ninguém obriga o homem a ir à procura da ilha desconhecida, nem Hans sai de Vig por imposição ou obrigação de alguém. Apesar de o pai o querer afastar a todo o custo da vida marítima, com o objetivo de evitar a enorme probabilidade de um fim trágico e dramático que muito frequentemente se abate a quem anda pelo mar, Hans nada mais faz do que seguir o apelo irresistível do mar que o alicia desde sempre:

A família de Hans morava no interior da ilha. Ali, o rumor marítimo só em dias de temporal, através da floresta longínqua, se ouvia.

Mas ele vinha muitas vezes até à pequena vila costeira e, esgueirando-se pelas ruelas, caminhava ao longo do cais, ao lado de botes e veleiros, atravessava a praia e subia ao extremo do promontório. Ali, no respirar da vaga, ouvia o respirar indecifrado da sua própria paixão. (Andresen, 2005: 76-77)

Vivendo numa ilha, num pedaço de terra rodeado de água por todos os lados, é mais do que óbvio que o mar, “símbolo da dinâmica da vida, [...] lugar de nascimentos, transformações e renascimentos” (Chevalier & Gheerbrant 1994: 439), desde cedo, se torne um lugar “carregado de imaginações” (Andresen, 2005: 79), um lugar repleto de possibilidades, um caminho para o conhecimento. Neste sentido, pode dizer-se que o mar chama por Hans como as sereias chamam por Ulisses. E é, em boa verdade, num novo Ulisses em que Hans se vai transformar, porque, a partir do momento em que sai de Vig, ele nunca mais vai encontrar a paz e a tranquilidade interiores. Ou melhor, o único local em que a encontra é precisamente no mar, tal como Ulisses, esse eterno viajante, que paradoxalmente, estando em terra, desejava regressar ao mar, estando no mar, desejava regressar a terra.

Por isso, quando Hans se torna sócio de Hoyle, o armador inglês que o recolhe e cuida dele, e se vê forçado a ficar mais tempo por terra, não é de estranhar a intensa reação olfativa “quando no gabinete entravam

gentes vindas de bordo. Porque deles se desprendia cheiro a mar” (*Idem*, 95). Também não é de estranhar que, do alto da torre que manda construir, “no fundo da quinta, para os lados da barra, [...] segundo disse para ver a entrada e a saída dos seus barcos” (*Idem*, 107), Hans pouco ou quase nada trabalhe. Mais uma vez, o apelo do mar é demasiado forte. E a única pessoa a perceber isso é a sua neta mais velha, Joana, a única personagem da família que o consegue compreender ou, pelo menos, sentir a permanente inquietação que o mar lhe provoca:

Consigo às vezes levava Joana, a neta mais velha, que achava na torre grande aventura e mistério, e a quem ele ensinava o nome e a história dos navios. Depois, quando queria trabalhar, dava à neta lápis e papel para que ela desenhasse enquanto ele se debruçava sobre contratos, cartas, livros, contas, relatórios.

Mas Joana desenhava pouco. Levantava a cabeça e fitava intensamente Hans pois algo na sua cara a fascinava e inquietava. E via então que também ele não trabalhava: para além da barra, para além da rebentação, os seus olhos fitavam os verdes azuis do horizonte marinho.

– Avô – disse Joana - porque é que está sempre a olhar para o mar?

– Ah! – respondeu Hans. - Porque o mar é o caminho para a minha casa. (*Idem*, 108)

Porém, enquanto não chega lá, se bem que, na verdade, nunca irá chegar, o mar é o único lugar onde o seu eu mais íntimo se revela e encontra a serenidade de que precisa. É a viajar pelo mar, por esse espaço-
-imagem que reflete bem toda essa “imensidão íntima” (Bachelard, 1978: 316) que existe em cada ser humano, que Hans realmente se vai descobrindo, se vai vendo interiormente e vai tendo a plena noção de si próprio, daquilo que foi, daquilo que é e daquilo que será:

E de novo se multiplicaram as suas viagens. Mas não eram já os aventureiros caminhos da sua juventude. [...] Porém quando a bordo, à noite, sozinho à popa, olhando o rasto branco da espuma, respirava o vento salgado, ou quando no seu beliche sentia o bater das ondas no casco, às vezes, de súbito, reencontrava a voz, a fala do seu destino. Mas era só o fantasma do seu destino. Em rigor ele já não era quem era e tinha encalhado em sua própria vida. Já não era o navegador que no barco e no mar está em

sua própria casa, mas apenas o viajante que por uns tempos deixou a sua própria casa aonde vai regressar. Já não era como se o barco fosse o seu corpo, como se o emergir das paisagens fosse a sua alma e o seu próprio rosto, como se o seu ser se confundisse com as águas. (Andresen, 2005: 99)

Com efeito, já não era como foi e dificilmente será como é. O que a voz do destino de Hans não lhe diz, mas nós sabemos, é que quanto mais se viaja mais nos adentramos, mais próximos estamos de descobrir verdades essenciais acerca da nossa identidade e do nosso ser. E, durante as muitas viagens que realizou pelo mar, Hans foi descobrindo que o regresso à sua ilha seria difícil senão mesmo impossível. Daí que o seu ser paulatinamente tenha deixado de se confundir com as águas e o seu corpo com um barco. Como aponta Deleuze (2008: 18), “sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou então é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça.”

No que diz respeito a Hans, é o movimento de saída de Vig que cria para sempre essa separação irrefutável no seu pensamento e que o atormenta ao longo da sua existência. Muito embora ele tenha realmente tentado recomeçar uma nova vida, num novo local, constituindo uma família numerosa, adquirindo uma enorme quinta com uma casa “desmedidamente grande” (Andresen, 2005: 102), povoada por uma panóplia de objetos requintados e luxuosos provenientes de diferentes regiões da Europa, que quase nos fazem lembrar, *mutatis mutandis*, o famoso 202 de Jacinto d’*A cidade e as serras* de Eça de Queirós, a verdade é que tudo isso não consegue preencher o vazio que existe dentro si, não consegue apaziguar o contínuo desassossego e muito menos o faz esquecer da angustiada realidade de estar e continuar separado.

Chevalier e Gheerbrant (1994: 374) dizem-nos que “a ilha, à qual se chega depois de uma navegação ou de um voo, é o símbolo por excelência dum centro espiritual, e mais concretamente do centro espiritual primordial”. O problema é que Hans, como não chega a terminar a sua navegação, continua tão afastado da ilha quanto do seu centro espiritual, se bem que “parecia a Hans que algo em sua vida, embora fosse já tão tarde, era ainda espera e espaço aberto, possibilidade” (Andresen, 2005: 100). É claro que, enquanto for possível, não se pode deixar de

acreditar. Como sábia e vulgarmente se afirma: enquanto há vida, há esperança. E se, por um lado, Hans nunca deixa de acreditar nessa possibilidade, por outro, também é certo que nunca a concretiza. Daí que no final, da vida e da narrativa, ele se considere simbolicamente um náufrago, alguém que simplesmente não consegue atingir o destino; alguém que fracassa algures na travessia.

Perante este desfecho tão lúcido, assim como perante todo o desenrolar da vida de Hans, há uma questão, de entre várias certamente, que pode ser levantada. Ter-se-á arrependido de sair da sua ilha? Muito provavelmente, não, porque, em boa verdade, ninguém naufraga se não navegar. Por outras palavras, se não tivesse saído de lá, se não fosse à procura do seu sonho de ser marinheiro, se optasse por “estudar leis ou medicina ou engenharia” (*idem*, 82), como o seu pai ferreamente desejava, Hans não seria um náufrago, seria um encalhado, o que para o caso revela ser a mesma coisa. Foi só porque teve a ousadia de partir pelo mar, seguindo esse seu apelo íntimo, que Hans adquire plena consciência de si e do seu fracasso, reconhecimento este que advém da grande viagem interior, dissimulada por entre as numerosas viagens marítimas, que empreende. “Viajar conduz inexoravelmente à subjetividade. Despedaçada, fragmentada, dispersa ou compacta, num só bloco, acabamos sempre por encontrar-nos face a nós próprios, como diante de um espelho que nos convida a fazer o balanço do nosso trajeto socrático: o que aprendi sobre mim? A que conclusões cheguei durante a viagem?” (Onfray, 2009: 88).

Ora, Hans chega à conclusão que a sua vida foi um naufrágio. O homem ignoto d’*O conto da ilha desconhecida* ainda não sabe muito bem a que conclusão chegará, porque ainda vai iniciar o seu percurso “rumo à subjetividade”. E este podia ser também um outro nome da caravela adaptada desse homem, uma vez que o grande motivo da viagem é precisamente esse. À semelhança de Hans, muito embora aqui o conceito de ilha apenas seja utilizado numa acepção simbólica, e daí a falta de compreensão de todos, desde o rei ao capitão, passando pelos diversos marinheiros que tentam ser recrutados, o homem que queria um barco vai instaurar uma separação, inevitável e imperiosa, para que o eu que se vê também se conheça naquilo que de mais profundo tem. Partir torna-se então mais do que necessário para iniciar

este projeto de autodescobrimento, mesmo que por vezes, neste tipo de empreendimentos, o ânimo hesite e a firmeza queira fraquejar:

Em menos de um quarto de hora tinham acabado a volta pelo barco, uma caravela, mesmo transformada, não dá para grandes passeios. É bonita, disse o homem, mas se eu não conseguir arranjar tripulantes suficientes para a manobra, terei de ir dizer ao rei que já não a quero, Perdes o ânimo logo à primeira contrariedade, A primeira contrariedade foi estar à espera do rei três dias, e não desisti, Se não encontrares marinheiros que queiram vir, cá nos arranjaremos os dois, Estás doida, duas pessoas sozinhas não seriam capazes de governar um barco destes, eu teria de estar sempre ao leme, e tu, nem vale a pena estar a explicar-te, é uma loucura, Depois veremos, agora vamos mas é comer. (Saramago, 2007: 29)

Na verdade, nem a mulher das limpezas está doida nem o que ela disse é uma loucura, porque apenas se limita a focá-lo no objetivo da viagem e a incentivá-lo. Depois de tantos obstáculos terem sido ultrapassados com persistência, a realidade é que já não há retorno possível. A caravela, bem ou mal adaptada, com ou sem tripulantes, mais cedo ou mais tarde, é para se fazer ao mar. Aliás, é interessante notar que o papel desta mulher, a única personagem próxima do homem que queria um barco, quase se aproxima do papel de Joana de *Saga*, também ela, como já tivemos a oportunidade de constatar, a única personagem a conseguir escutar o constante respirar inquieto de Hans. Ambas, cada uma em seu jeito, não permitem que os protagonistas se esqueçam ou se desviem dos seus objetivos.

Mas o mais curioso desta viagem que suporta a estrutura diegética d'O *conto da ilha desconhecida* é que ela, em rigor, se inicia antes de a caravela se fazer ao mar, pois o sonho que esse homem tem na noite anterior à partida constitui a grande viagem de todo o conto de José Saramago. Este sonho, como muitos, é algo confuso, até para o homem que queira um barco, uma vez que “não percebia como podiam ali estar os marinheiros que no porto e na cidade se tinham recusado a embarcar com ele para ir à procura da ilha desconhecida” (*Idem*, 34). O certo é que estavam, assim como também estavam um grupo de mulheres que pareciam ser as cônjuges daqueles marinheiros, uma série de animais ligados ora à criação doméstica ora ao labor agrário, sacos de terra

que permitiriam um brotar rápido de várias plantas ainda durante a viagem, enfim, o necessário e o indispensável para, encontrada a ilha desconhecida, que podia ser, “como tantas vezes o foi no passado, uma ilha deserta” (*Idem*, 34), a mesma se tornasse rapidamente habitável, isto é, igual a qualquer ilha conhecida.

O homem que queria um barco deseja efetivamente atingir a ilha desconhecida, mas não pretende povoá-la, uma vez que a mesma jamais poderá ser ocupada dessa forma, porque carece de uma existência geográfica. Neste sentido, o movimento que impele o homem à procura dessa ilha afasta-se por completo do movimento dos restantes marinheiros, que acabam inevitavelmente por abandonar o barco e o homem na primeira “ilha do mapa” (*Idem*, 37) que avistam, levando, por um lado, consigo todos os animais e deixando, por outro, “as árvores, os trigos e as flores, com as trepadeiras que se enrolavam nos mastros e pendiam da amurada como festões” (*Idem*, 38).

Sozinho, não deixando, contudo, de continuar ao leme, eis que o homem assiste à transformação surpreendente da sua caravela. Agora, a mesma:

É uma floresta que navega e se balanceia sobre as ondas, uma floresta onde, sem saber-se como, começaram a cantar pássaros, deviam estar escondidos por aí e de repente decidiram sair à luz, talvez porque a seara já esteja madura e é preciso ceifá-la. Então o homem trancou a roda do leme e desceu ao campo com a foice na mão, e foi quando tinha cortado as primeiras espigas que viu uma sombra ao lado da sua sombra. (*Idem*, 39)

Apesar de difuso, o sonho do homem que queria um barco pode ser visto como um reflexo da metamorfose interior que todo o homem deve realizar antes de iniciar a viagem rumo à sua subjetividade, à sua ilha desconhecida, até porque, para viajar assim, urge encontrar uma predisposição. Nesta perspetiva, o sonho não é ainda a partida, mas já faz parte da viagem, porque facilita a obtenção de uma preparação mental daquilo que pode acontecer no percurso. Seja pelas ondas do mar seja pelos trilhos da floresta, seja à frente de um leme seja com uma foice na mão, a vida tem muito para ver e para descobrir; a vida tem efetivamente “uma sombra ao lado sua sombra”, que pode ser encontrada ou não. Porém, o mais importante neste sonho e nesta

viagem d'*O conto da ilha desconhecida* não é a questão do poder ser ou não ser; é a questão de cada um, no seu íntimo, realmente querer e tentar. E ninguém descobre seja o que for se não partir. E mesmo partindo pode não se descobrir. A vida é assim mesmo, feita de imensas possibilidades, mas também de constantes dualidades. Ter noção disto é já ter noção de alguma coisa; é meio caminho andado. Por esta razão, “o papel do sonho, talvez o mais fundamental, é estabelecer, no psiquismo da pessoa, uma espécie de equilíbrio compensador” (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 618).

Em jeito de conclusão

A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar (Couto, 2006: 379).

Hans sonhava constantemente com Vig e, porque sonhava, julgava ser possível regressar lá um dia. O homem que queria um barco sonhou e, porque sonhou, viu que era possível atingir a ilha desconhecida. Quer para um quer para outro, viajar pelo mar, por esse imenso estrangeiro aquático onde as fronteiras são mais imaginárias do que reais, acompanhar a eterna sombra de Ulisses (Boitani, 2005), esse arquétipo da continuidade, mais do que lhes alimentar o pensamento, representa sobretudo essa permanente possibilidade. Neste sentido, a ilha de Hans e a ilha do homem, apesar de uma apresentar uma localização geográfica e a outra não, apesar de um ter falhado e o outro ainda não saber se falhará, em boa verdade e a nível simbólico, (con)fundem-se, porque ambas traduzem a procura difícil de um centro espiritual, íntimo, subjetivo, de um eu profundo, que pode ou não ser alcançado. Viajar assim é, pois, viajar contra todos os limites que coartam e manietam o desejo desse encontro; é passar por uma experiência ontológica; é instaurar uma poética do eu.

O grande problema, contudo, deste tipo de viagem reside no tempo incerto da sua duração. Que o diga Hans, para quem uma vida não bastou, pois a sua ilha do mar do Norte, no final da vida, continuou tão distante quanto as terras quentes e exóticas do Sul, para onde desejava

viajar na sua adolescência. Para o homem que queria um barco, uma vida talvez não chegue, uma vez que a peculiaridade da ilha que ambiciona alcançar, desconhecida, já dá bem conta da dimensão de toda a imprevisibilidade, dubiez e errância que definem a sua busca.

Seja como for, se chegar é incerto e viajar é preciso, partir é, sem dúvida, imperioso. Pelo meio disto tudo, isto é, algures por esse périplo em que o eu navega solitário, haverá sempre lugar para autênticos momentos de ascese íntima ou de pequenas epifanias subjetivas, momentos esses que não sendo rigorosamente a descoberta desejada constituem já, e por si só, uma descoberta alcançada.

Referências

- ANDRESEN, Sophia de M. B. (2005), *Histórias da terra e do mar*, 21.^a ed., Lisboa, Texto Editores.
- BACHELARD, Gaston (1978), “A poética do espaço”, in *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural.
- BOITANI, Piero (2005), *A sombra de Ulisses*, São Paulo, Perspectiva.
- CAMÕES, Luís de (1976), *Os lusíadas*, Porto, Porto Editora.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994), *Dicionário dos símbolos*, Lisboa, Teorema.
- COUTO, Mia (2006), *O outro pé da sereia*, Lisboa, Caminho.
- DELEUZE, Gilles (2008), “Causas e razões das ilhas desertas”, in *A ilha deserta e outros textos*, São Paulo, Iluminuras, pp. 17-22.
- DIEGUES, António (1998), *Ilhas e mares: simbolismo e imaginário*, São Paulo, Hucitec.
- ONFRAY, Michel (2009), *Teoria da viagem. Uma poética da geografia*, Lisboa, Quetzal.
- SARAMAGO, José (1998), *Cadernos de Lanzarote - Diário V*, Lisboa, Caminho.
- (2007), *O conto da ilha desconhecida*, 3.^a ed., Lisboa, Caminho.

ITINERÁRIOS URBANOS
ITINÉRAIRES URBAINS

A LISBOA ONÍRICA DE ALAIN TANNER E ANTONIO TABUCCHI

Ana Fernandes

afpedroso@gmail.com

BOLSEIRA DA FCT

Lisboa, cidade luminosa, tem sido o palco de muitos romances estrangeiros e cenário de alguns filmes. Destino de viajantes, turistas e exilados, Lisboa tornou-se uma imagem mais ou menos idealizada ou mais ou menos realista.

Escolhemos para estudar a imagem de Lisboa um filme e uma obra literária. Lisboa foi para Alain Tanner um estímulo de trabalho onde os sentidos se misturam e confluem. Esse acaso torna-se a própria intriga do filme *Dans la ville blanche* (1983) e o que se privilegia é a luz, o branco que impele ao sonho e onde o olhar é completamente subjetivo.

Antonio Tabucchi cria em *Requiem* (1992) um estrangeiro sem nome que deambula por uma Lisboa, verdadeira protagonista do romance, por entre vivos e mortos. A geografia da cidade é apresentada e onde o estrangeiro busca uma identidade ainda que na alteridade do Outro com quem se vai encontrar.

433

.....
A LISBOA ONÍRICA
DE ALAIN TANNER E
ANTONIO TABUCCHI
.....

Ana Fernandes

LISBOA, cidade luminosa, tem sido palco de muito romances estrangeiros, cenário de alguns filmes e objeto de fartos elogios poéticos. Destino de viajantes, turistas e exilados, Lisboa tornou-se uma imagem mais ou menos idealizada ou mais ou menos realista.

Escolhemos para estudar a imagem de Lisboa um filme, *Dans la ville blanche* de Alain Tanner, e uma obra literária, *Requiem* de Antonio Tabucchi, que têm esse ponto comum de apresentarem uma Lisboa que, apesar de revelar traços prototípicos e de aí se reconhecerem geograficamente os locais que os protagonistas atravessam, surge sob a penumbra do sonho.

***Dans la ville blanche* de Alain Tanner**

Lisboa tornou-se para Alain Tanner um estímulo de trabalho onde os sentidos se misturam e confluem. Graças à beleza formal, à sua

estruturação estética e narrativa, ao pulsar de vida nos seus meandros cinematográficos, *Dans la ville blanche* tornou-se, possivelmente, o filme mais consagrado de Tanner.

Este realizador parece ter querido inovar ao apresentar uma personagem que não se define pelas suas ações, mas pelo tempo que atravessa, que o atravessa. Embora muito na linha de *Charles mort ou vif* (1970), *Dans la ville blanche* (1983) marca contudo uma viragem no cinema deste realizador na medida em que marca uma rutura estética na sua obra. Este filme impressiona pelo seu silêncio, a sua poesia despojada e a sua melancolia sombria.

O filme inicia-se pela imagem azulada de um mar calmo, envolto numa penumbra diáfana, atravessado por um navio de carga que, lentamente, surge e desliza silenciosamente até um porto. Espaço e tempo caminham paralelamente, tentando Paul, o protagonista, fundir-se no tempo tão particular da cidade, que parece como que suspenso, impressão acentuada pelas filmagens em Super 8. O filme torna-se um lento mergulhar no tempo com esses longos “travellings” que não procuram tanto avançar, mas antes fazer com que o mundo venha até nós, como se fosse o mundo a vir ter com a câmara. O filme apresenta-se como um verdadeiro poema sobre o tempo, onde a personagem principal do filme, Lisboa, participa de uma absoluta dissolução de critérios unificadores de uma identidade: suspensão, sobre as águas, lugar de sobreposição de géneros culturais, nesta Lisboa-Babel, dissipa-se uma personagem que mantém sempre a sua condição de estrangeiro.

Dans la ville blanche apresenta-se como a manifestação exterior de uma personagem que parece um marinheiro, mas não o é, que vive sobre o mar, mas não comunga com ele, que quer experienciar uma cidade a que não pertence e de que só dá imagens como se se tratassem de postais, nunca se solidarizando com ele.

Lisboa, vista deste modo, revela, por um lado, um certo voyeurismo documental da personagem Paul e, por outro lado, uma série de enquadramentos arquitetados pelo olhar. A imagem filmica parece dissociar-se da imagem poética, diferença que assenta essencialmente no tratamento da luz, das cores, das vistas panorâmicas, das ruas e dos habitantes, todos estes elementos acompanhados por uma voz-off que desempenha a função de narrador literário.

Através da câmara de Paul, a cidade de Lisboa surge alternadamente entre imagens objetivas da narração e a visão subjetiva do protagonista que as utiliza para subverter o tempo da história, para o manipular. O percurso de Paul vai muito na linha daquele que é sugerido por Fernando Pessoa em *Lisboa, o que o turista deve ver*,^[1] embora o olhar de Paul não se detenha em marcos históricos ou monumentais. Contudo, ambos realizam um percurso descritivo tópico pela cidade, desde o porto até se perderem em espaços emblemáticos da época.

Em *Dans la ville blanche*, há a tentativa frustrada de não mostrar a cidade turística do mesmo modo que a água do rio e a água do mar produzem um choque de movimentos, de tempos, de visões do mundo quando se encontram.

A água é o lugar de trânsito oposto à cidade, lugar estável de habitação. Elemento onde a cidade se espelha, a água assume um papel catalisador da não ação do protagonista. O espaço de onde ele vem, o barco, é definido como “uma fábrica flutuante”, sendo o seu local de trabalho, mas também um local embrutecedor. O espaço fora dele, aquele espaço sem limites, o mar, assemelha-se à água do Axolote do conto de Julio Cortázar, “água de suspensão”, criadora de uma obsessão. O marinheiro, impelido para terra, filma o movimento do mar. Aliás, a película é um acumular de sequências visuais no sentido da terra para o mar ou no interior do espaço urbano.

A busca de Paul obrigou-o a um percurso do interior da Europa (a Alemanha, o seu país de origem) para o seu limite, tal um moderno

¹ Lisboa: o que o turista deve ver é um inédito de Fernando Pessoa, em edição bilingue (português/inglês). São 180 páginas saborosas vistas pela lupa de Pessoa.

Estamos perante uma obra que, ao contrário da maior parte dos seus inéditos, estava completa, dactilografada e pronta a ser publicada.

Trata-se de um guia de Lisboa, o Universo fundamental de Pessoa a que chama o seu “lar”, escrito em inglês, propositadamente turístico, despojado de retórica, onde se percorre todo o património importante da cidade, seja ele arquitetónico, artístico, intelectual ou de puro lazer.

É um prazer renovado visitar Lisboa pela mão do grande poeta e verificar que, apesar dos anos que passaram e de todas as alterações urbanas, ainda podemos desfrutar desse prazer de passear pelas ruas melancólicas da cidade branca e reconhecer os locais de que ele fala. Este guia, provavelmente datado de 1925, inseria-se num amplo projeto de publicações a editar por Pessoa para dignificar Portugal, que ele considerava “descategorizado” face à civilização europeia e, no caso presente, dignificar a sua capital.

Orestes. A viagem a Lisboa poderia assimilar-se a uma secular viagem ao fim do mundo. O moderno viajante perde--se na cidade sem fronteiras e reconhece: “a única pátria que amo na realidade é o mar”.

Paul deambula quase como um fantasma. Conotado com uma certa afasia, Paul centra-se no seu etnocentrismo mais rudimentar e na sua empatia para com os locais, para estabelecer uma relação com o meio.

Lisboa é uma cidade de cores mutáveis. Para Tanner, o padrão cromático que impera é a não-cor, o branco, embora esta não seja a cor exclusiva. O branco não é senão o fundo cromático no qual incidem tonalidades mais fortes e contrastantes. Cardoso Pires percebeu-o bem: “Cor. De Lisboa é caso para dizer que até os daltónicos lhe discutem a cor” (Pires, 1997: 41).

Embora a chegada ao porto desde o mar reproduza o tópico dos viajantes de todas as épocas, a Lisboa de Tanner não é a de uma cidade facilmente reconhecível pelos seus monumentos ou lugares turísticos. Só alguns clichés nos permitem afirmar sem sombra de dúvidas que o espaço retratado corresponde à cidade de Lisboa; são eles: as cenas no mercado da Ribeira, um percurso de eléctrico pelas estreitas ruas da zona antiga que nos dá imagens desfocadas e trémulas e um primeiro plano do protagonista tendo como fundo a base do elevador de Santa Justa.

Da parte de Tanner não há qualquer intenção de publicitar a capital portuguesa, de despertar no espetador interesse por uma cidade cheia de vida. Privilegia-se um espaço de degradação e de pobreza, fazendo-se dos bairros ribeirinhos, de Alfama e da zona desolada do porto, o cenário ideal para a busca interior do protagonista, deslocado numa atmosfera onde não se reconhece e onde vai experimentar sensações antagónicas.

A subversão temporal presente no filme está explicitamente representada na longa cena do bar onde Paul entra e no qual existe um relógio que funciona ao contrário, isto é, cujos ponteiros se movem em sentido cronológico contrário: o tempo apresenta-se assim como uma convenção humana, um artifício em que a ordem racional só existe para ser subvertida.

O facto de Paul ter decidido permanecer em Lisboa corresponde à sua tomada de consciência de que só assim poderá culminar no seu processo de busca interior, que supõe atravessar o limite entre o real e o sonhado.

O protagonista de *Dans la ville blanche* conseguiu quebrar as regras comportamentais e só assim consegue esbater as fronteiras entre passado, presente e futuro, tornando a memória e o esquecimento o princípio e o fim de um ciclo: “A memória e o esquecimento têm a mesma origem”.

Questionado sobre a sua identidade, Paul compara-se ao axolote de Julio Cortázar:

Fue su quietud la que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente. [...] Espiaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl. (Cortázar, 1982: 91-95).

Obcecado com os axolotes, Paul vai conseguindo abolir o espaço e o tempo para regressar a um tempo mítico, ciclicamente repetitivo, que lhe permite tornar ainda mais imprecisos os limites entre realidade e ficção para por fim mergulhar num estado de absoluta imobilidade. Também nesta perspetiva podemos remeter para o conto de Cortázar em que os axolotes são definidos assim: “Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma.” (*Idem*, 93). O paralelo entre estes seres e o próprio Paul torna-se por demais evidente: tal como aquelas larvas, também Paul tem uma presença fantasmal, dividido entre um passado e um presente e concentrando em si real e imaginário.

Em Lisboa, Paul reencontrou-se, daí que só então possa regressar a sua casa na Alemanha, isto é, como diz Barbara Fraticelli: “Una vez que Paul se ha encontrado a sí mismo, en el marco de un espacio propicio para esto, como es la ciudad que lo ha acogido durante varios meses, puede volver a su casa en Alemania, es decir, puede volver a afrontar su vida y su pasado con una conciencia renovada” (Fraticelli, 2001: 307).

As imagens em 35mm surgem cortadas pelas imagens da Super 8 cuja luz crua, a velocidade acelerada e o silêncio perturbador traduzem os cortes sentidos pelo destinatário ao visionar o filme.

A visão da personagem está perfeitamente colada à do cineasta e isso percebe-se na sequência final filmada em Super 8, no interior do comboio aquando da viagem de regresso, em que a câmara se detém numa rapariga de face magnífica. Alain Tanner substitui-se ele próprio

a Paul para nos enviar, a nós, espetadores, tal como Paul enviava para sua mulher, essas imagens apetecíveis. Lisboa foi só uma escala. A errância de Paul e de Alain Tanner não terminou...

Requiem de Antonio Tabucchi

Portugal foi para Antonio Tabucchi um país de eleição, onde residiu e trabalhou. A paixão pelo nosso país e a devoção aos nossos escritores fizeram dele um dos estudiosos mais evidentes da cultura e da literatura portuguesa, as quais impregnam grande parte dos seus textos.

Escolhemos para este colóquio o único texto tabucchiano originariamente redigido em português e o mais particular do ponto de vista narratológico.

O itinerário do narrador inicia-se no Cais do Sodré, desloca-se até ao Cemitério dos Prazeres, passando pela rua do Alecrim e o pessoano café da Brasileira; depois de visitar o Museu de Arte Antiga, o narrador conduz o leitor até Cascais num comboio praticamente deserto.

A nota inicial do autor esclarece a razão pela qual escreveu a sua história em português e reconhece que o deveria ter feito em latim, como manda a tradição; não o dominando bem, preferiu o português já que é uma língua impregnada de afeto e de reflexão. O jogo com a língua não é fortuito porque é por ele que Tabucchi renuncia na sua poética a pertencer ao mundo enquanto lugar preciso que singulariza o indivíduo. É nesta mesma linha de pensamento que Pessoa se exprime frequentemente em inglês, a língua da sua infância e da sua iniciação literária. Se, por um lado, o uso de diferentes línguas denota multilinguismo perfeitamente compreensível numa Lisboa multicultural onde os tons e os sons se misturam, por outro lado, a língua é o instrumento primeiro da ficção, pois tal como o afirma Pessoa num dos diálogos de *Requiem*: “a verdade suprema é fingir” (Tabucchi, 2007: 119).

Lisboa impõe-se para além da sua função como referente real, institui-se antes como símbolo de um espaço/tempo fora do mundo onde o Eu vai morar de forma instável e apátrida.

Lisboa onírica sugere lugares reais a fim de que o leitor fique elucidado quanto a um universo arcaico, quanto aos seus arquétipos não propriamente relacionados com a sua realidade.

Só se consegue associar a cidade ao irreal, ao sonho porque paralelamente temos a ideia de transformação e de morte que arrasta a nostalgia da recordação e do passado. A fisionomia real da cidade visa garantir minimamente a verosimilhança da ação mesmo que a capital assuma contornos ficcionais à medida que se reencontram os fantasmas do passado.

No percurso pela cidade, o protagonista, em vez de se libertar e de se desinibir, vai constatar uma incrível melancolia, estado em que o próprio Eu se encontra no confronto com a sua incapacidade em superar o tempo. Lisboa oferece-se como o lugar ideal para o espalhar dessa melancolia, a cidade na qual esquecimento e memória travam uma luta inglória. A cidade torna-se um “lugar de melancolia” na qual o Eu, vítima do seu passado, se afunda no seu presente. A cidade torna-se assim a metáfora de uma rutura com a memória, visto que esta já não pode garantir a continuidade temporal da pessoa, a sua unidade.

Lisboa surge como que pairando num limbo quase indefinível entre o tempo e o espaço. Alguns elementos permitem uma interpretação que justifica esta nebulosa.

O calor inicial, difícil de suportar, e causa de forte sudação, é em Tabucchi processo de transformação do ser. Associado a este temos a luz que, sem se ter consciência dela inicialmente, é símbolo de um percurso do Eu em busca da sua unidade.

Lisboa diurna evolui para uma Lisboa noturna aquando do seu encontro com Pessoa, o último defunto de quem se despede. Simbolicamente, esta Lisboa lunar reflete o conhecimento discursivo e racional que surge pela boca de Pessoa.

Terra banhada pelo mar, os dois elementos fundem-se e oferecem um movimento antagónico e constante entre morte e vida constitutivo do ser que se projeta no sonho da cidade. O narrador cumpre um itinerário iniciático por lugares bem definidos da cidade de Lisboa com destino a um encontro marcado para as doze, da manhã ou da noite, ninguém sabe. Toda a novela é uma sucessão de encontros, intencionais (o amigo Tadeus, o Pai Jovem, Isabel, Fernando Pessoa) ou fortuitos (drogado, vendedor de Lotaria, taxista, cigana...), com uma série de personagens que têm todos os traços de personagens reais, mas que são evocadas pela recordação a fim de que o protagonista consiga resolver problemas de consciência (Lauste, 2005: 135). Concordamos com Paolo

Mauri (Mauri, 2001: 37-48) quando sustenta que o Eu se desdobra no Outro-de-si-mesmo através de um jogo ilusório; a palavra magistral é criadora de realidades que perseguem o próprio real.

Entre a lista de personagens existem três que o protagonista reconhece e que o marcaram: o amigo Tadeus, o seu Pai Jovem e Isabel. De todos pretende obter razões para as suas inquietações. Ficamos no entanto com a impressão de que o protagonista se desdobrou nessas personagens, estabelecendo um confronto consigo mesmo e em busca da sua interioridade.

O encontro com o Convidado misterioso (Fernando Pessoa) só acontece no último capítulo e esse encontro revela-se tanto mais singular quanto Pessoa fala em inglês e o restaurante que frequentam serve pratos cujo nome corresponde a obras da literatura portuguesa.

Narrativa dialogal, *Requiem* narra a constante busca de um ser ausente. Encontro anunciado, mas tardiamente concretizado, este é longamente desejado pelo protagonista. Até esse ansiado encontro com Pessoa, assistimos a outros encontros que nos dão informações sobre o passado do protagonista. O amigo Tadeus convocado no Cemitério dos Prazeres porque falecido quinze anos antes num episódio envolto num halo de mistério, não fornece as informações requeridas sobre Isabel, também ela morta em estranhas circunstâncias. O encontro com esta acontece mais tarde na Casa do Alentejo em consequência de uma aposta de jogo de bilhar, no entanto as dúvidas permanecem tanto na mente do protagonista quanto de nós, leitores. A cidade propicia assim todas as buscas e encontros quer a nível sentimental, quer a nível existencial.

Reconhecemos em *Requiem* a grande dívida do seu autor para com o *Livro do desassossego*^[2] de Bernardo Soares. Ambos os protagonistas experimentam o mesmo estado de desassossego e de incerteza e vivem

² O Livro do Desassossego retrata a condição da alma humana e realiza, deste modo, uma identificação do leitor com as confissões e sensações expostas em cada fragmento solto. Em toda a prosa poética sobressaem novos rumos de pensamento, novas reflexões e uma sensibilidade que vai aflorando a cada trecho, a cada efeito. Sintetiza angústias, sonhos (e estes são melhores num plano imaginário do que realizados), incertezas, moral, conhecimento... São factos sem uma ordem e tempo propriamente definidos. Não há repouso. "Dono do mundo em mim, como de terras que não posso trazer comigo" - diz o narrador. - "Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a

num espaço cujos limites entre realidade e ficção, entre verosímil e sonho são muito efêmeros.

Para isso alerta o protagonista a velha cigana que lhe lê a sina à porta do Cemitério dos Prazeres: “ouve, assim não pode ser, tu não podes viver em dois lados, o lado da realidade e o lado do sonho, isso provoca alucinações, tu és como um sonâmbulo que atravessa uma paisagem de braços estendidos e tudo aquilo em que tocas fica a fazer parte do teu sonho...” (*Idem*, 27).

A imagem de Lisboa vive numa permanente oscilação entre a “realidade” e o “sonho” e o protagonista contribui em muito para que esse movimento se mantenha na medida em que reconstrói o passado no contato com os seus interlocutores fantasmas.

A paisagem lisboeta com o seu calor asfixiante, a névoa que sobe do rio ou as ruas tortuosas da zona antiga provocam os acontecimentos narrados, mantendo uma presença forte e física como se de uma personagem se tratasse.

Se, por um lado, podemos reconhecer Lisboa nos nomes das ruas e a percorremos com o protagonista, por outro lado, o texto literário enquanto criação transfigura-a pelo poder da palavra poética.

O protagonista realiza uma viagem, mas nesta não é tanto o espaço que interessa quanto as recordações que os lugares despertam. Na sua busca de uma paz interior enquanto tenta vencer os remorsos, o

minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.”

“A palavra desassossego refere-se não tanto a uma perturbação existencial no homem como à inquietação e incerteza inerentes em tudo e agora destiladas no narrador retórico. Mas a força dum outro desassossego - mais íntimo e profundo - impõe-se pouco a pouco, e o livro assume dimensões inesperadas.” (Prólogo)

Constitui-se nesta obra uma espécie de biografia aproximada do próprio Fernando Pessoa. É um caderno que contém todo o essencial da sua “diversidade heteronímica”: “Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações. Compreendo bem as bordadoras por mágoa e as que fazem meia porque há vida. Minha tia velha fazia paciências durante o infinito do serão. Estas confissões de sentir são paciências minhas. Não as interpreto, como quem usasse cartas para saber o destino. Não as ausculto, porque nas paciências as cartas não têm propriamente valia.” (Trecho 12)

Este livro é uma obra de leitura arrastada. A partir do momento em que se inicia a sua leitura, descobre-se que não há um início e não há um fim; propõe-se então que o leitor se entregue à magia de uma leitura contínua e em continuidade.

narrador/protagonista vai realizando essa viagem catártica que o leva a visitar os diferentes lugares do seu passado. A sua presença física em certos locais (o cemitério, o farol de Cascais, a Baixa, a Casa do Alentejo, ...) desencadeia um rio de recordações que constitui o eixo da história narrada. O espaço domina então toda a novela. No entanto, o espaço exterior é totalmente condicionado pelo espaço interior e as vivências do observador. Esta perspetiva é evidente quando o narrador de *Requiem* vê de novo o quadro de Hieronymus Bosch, presente no Museu Nacional de Arte Antiga: “E agora encontrava-me de novo ali e tudo era diferente, só o quadro tinha ficado o mesmo, e estava à minha espera. Mas teria ficado o mesmo ou também ele teria mudado? Quer dizer, não seria possível que o quadro agora estivesse diferente só porque os meus olhos o iam ver de outra maneira?” (*Idem*, 68).

Face a uma tela que viu durante anos, o narrador não sabe se ainda é possível descobrir novos pormenores e explicações plausíveis para as diferentes cenas representadas. Uma relação particular entre as tentações do visível e a contemplação rigorosa da fé foi escolhida por Bosch como tema fundamental da sua tela. No centro da pintura, o espetador encontra o olhar fixo do santo, evitando duramente a visão de um mundo de caos e agonia, dirigindo a sua atenção para longe daquilo que o quadro representa e voltando-o para nós, espetadores. O santo prende o nosso olhar apontando para um vulto que parece ser o de Jesus e que, por sua vez, aponta para uma representação escultural de si mesmo, crucificado sobre o altar, no centro da torre babilónica, em ruínas, da fé cristã. Este sinal mostra o caminho concreto da fé, que a todo o momento se vê ameaçada pela aparição ambígua e caótica das tentações.

“As Tentações de Santo Antão” encenam, num espaço determinado, símbolos, manias, fobias de um pintor que as atribui a Santo Antão em forma de delírio gráfico, o que causa estranheza ao Pintor Copiador do museu, que realiza por encomenda cópias ampliadas de pormenores do quadro: “O Bosch tinha uma imaginação perversa, disse, ele atribui essa imaginação ao pobre do Santo Antão, mas a imaginação é do pintor, era ele quem pensava todas essas coisas feias, é evidente, acho que o pobre do Santo Antão nunca teria imaginado coisas dessas...” (*Idem*, 73).

Quadro e narrativa estão em paralelo. Ambos são compostos por episódios sucessivos ligados pela ânsia e arrependimento do narrador e de Santo Antão. Os fragmentos que o Pintor Copiador amplifica não

são senão reescritas de motivos e símbolos conhecidos e explorados pela crítica; o original não detém as particularidades que essas cópias de fragmentos adquirem pelas circunstâncias pessoais em que foram pintados. Em *Requiem*, reinventam-se espaços já conhecidos da obra de Bosch ou revelam-se aspetos mais incompreendidos desta tela e assistimos a uma verdadeira lição de arte.

A Lisboa anterior às obras tabucchianas, a de Cesário Verde ou de Fernando Pessoa, transfigura-se porque nela se projetam as angústias metafísicas do protagonista. O espaço urbano representando parte de um modelo anterior para ser recriado a partir de variados elementos de empréstimo. Tende-se a fazer uma análise comparativa das obras que representam um espaço ou até a compararem-se visões e leituras distanciadas no tempo: “...acho que já vi bastante este quadro, e ainda por cima hoje aprendi coisas dele que não suspeitava, agora para mim tem um significado que dantes não tinha” (*Idem*, 75).

A dimensão onírica do texto sai valorizada quando se alimenta de lugares que pertencem à topografia de Lisboa típica, mas que são transfigurados pelas recordações e pelos sonhos do protagonista. Disso é exemplo a Casa do Alentejo à rua das Portas de Santo Antão, de que se elogia a beleza arquitetónica e histórica, mas cujo lugar é absurdo para ser o ponto de encontro do protagonista e do fantasma da sua amada Isabel: “Era um lugar de beleza absurda e só então percebi porque é que tinha marcado encontro com a Isabel ali: porque era um lugar absurdo” (*Idem*, 93).

Abundam nesta novela imigrantes portugueses que procedem de zonas rurais do interior ou do norte do país e que consideram a capital portuguesa uma cidade fina e cosmopolita por influência dos estrangeiros, o que se reflete de forma prejudicial na cozinha portuguesa genuína. Daí que Viriata, a empregada da pensão Isadora, também ela tendo imigrado do Alentejo para Lisboa, afirme melancolicamente: “... agora Lisboa tornou-se uma cidade fina...” (*Idem*, 53).

Lisboa à noite, com o rio à luz da Lua, oferece uma paisagem de “encantamento”, ideal para que os homens contem histórias: “Esta é a lua dos poetas, disse [o Vendedor de Histórias], dos poetas e dos contistas, esta é uma noite ideal para ouvir histórias, e para as contar também...” (*Idem*, 105); “O barco que vinha de Cacilhas apitou ao atracar. A noite estava realmente magnífica, com uma lua pendurada de tal

maneira sobre os arcos do Terreiro do Paço que bastava estender uma mão para a apanhar. Pus-me a olhar para a lua, acendi um cigarro e o Vendedor de Histórias começou a contar a sua história” (*Idem*, 109).

O escritor/fabulador é inspirado pela cidade de Lisboa, que desperta nele a necessidade de criar uma ficção. Presença permanente desta história, Lisboa provoca em quem a percorre e contempla ora serenidade, ora angústia e desassossego.

Muito embora Tabucchi tenda por vezes a descrever uma Lisboa tipicamente turística, *Requiem* não é de todo uma novela histórica, mas antes uma novela em que o protagonista recupera as suas lembranças, reconstrói o seu passado e a sua individualidade, fazendo renascer os seus fantasmas nos seus sonhos e pesadelos, estagnados na sua consciência.

Lidos separadamente, o filme de Alain Tanner e a novela de Antonio Tabucchi comungam do aspeto comum do sonho: Paul, personagem do filme, reencontra-se e reinventa-se em Lisboa a fim de recuperar um passado deixado longe; o narrador de *Requiem* convoca os fantasmas do seu passado para encontrar respostas para os seus sentimentos de culpa. Num e noutro caso, o sonho permanece o limbo e a nebulosa que cercam a própria cidade de Lisboa e fazem parte da sua identidade que dará origem à ficção.

Referências

- CORTÁZAR, Julio (1982), *Final del juego*, Madrid, editorial Alfaguara.
- FRATICELLI, Bárbara (2001), *La Imagen de la ciudad de Lisboa, entre lo real y lo imaginario*. [Tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid].
- LAUSTEN, Pia Schwarz (2005), *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, København, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, “Études romanes de l'Université de Copenhague”, 58.
- MAURI, P. (2001), “Antonio Tabucchi e la ricerca dell'altro”, in M. J. Lancastre, *Antonio Tabucchi: geografia de um escritor inquieto*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PIRES, José Cardoso (1997), *Lisboa. Livro de Bordo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote/Parque Expo 98, S.A..
- TABUCCHI, Antonio (2007), *Requiem*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

À PROCURA DE IMAGENS: ROMA NAS “RELAÇÕES PORTUGUESAS” DE VIAGEM NA ÉPOCA BARROCA

Sara Augusto

saramrma@gmail.com

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Contrariamente ao centro da Europa e aos países do sul, como Espanha e Itália, em Portugal nunca foi impresso nenhum *mirabilia*, nenhum guia ou descrição de Roma. Para compensar essa ausência, as relações de autores portugueses, produzidas nos séculos XVII e XVIII, procuram imagens da cidade. E se o fazem no sentido imagológico, desenhando o “outro” e “outro espaço”, fazem-no também do ponto de vista visual. Como é que o registo escrito se torna imagem, como dão a ver realidades nunca vistas, no contexto da estética barroca? Como é que a produção no âmbito de uma literatura subordinada ao primado da visualidade se encontra na ausência de imagens gráficas? Esta questão e outras que dela decorrem tornam-se mais pertinentes ao serem lidas no século XXI, quando o Google Earth se torna uma ferramenta essencial e cada um pode efetivamente ver e conhecer a Cidade Eterna no seu computador.

445

À PROCURA DE IMAGENS:
ROMA NAS “RELAÇÕES
PORTUGUESAS” DE VIAGEM
NA ÉPOCA BARROCA

Sara Augusto

Está Roma bem asentada em terra chã, sam as cazas mui grandes, e nobres, com seos pateos, jardins dentro, segundo costume da Italia. Pasa per ela o rio do Tibre, que he grande, e mui fundo, tem na cidade quatro pontes mui boas (...), e tem moinhos em barcas dentro nagueua. As ruas são mui grandes, e mui limpas todas de ladrilho, e ha nelas muitos mercadantes, e officias de todos os officios. O Sacro Palacio onde o Papa tem seu asento está com Sam Pero: he edificio mui sumtuoso, he grande em estremo com grandes jardins, e parque dentro, e todo cercado de muro aderredor como huma vila, com muitos canos dagoa dentro. Ha em Roma muita[s] praças, e mui grandes, como a que está ante as portas de San Pero, e do Sacro Palacio, e a de rua de bancos, e o campo de frol, e a praça Judea, e a de Santa Maria a redonda, e outra indo de Santa Maria de Lapaz, pera Santo Agostinho, e outra indo pera Minerva, e outra indo pera os canos dagueua, que chamam as trez fontanas, e outras muitas, e todas mui providas de muitos mantimentos, de que a cidade he mui abastada, e mais o Campo de

Nagumo onde se faz o mercado cada terça feira, que tem de lomguo trezentos e outenta pasos, e de larguo tem setenta (...).

(Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, ms. 441, fl. 24v-25v)

Viagens e descrições de Roma

Não é muito ortodoxo começar um artigo com uma epígrafe tão longa. Mas o título escolhido, “à procura de imagens”, levou-me a esta relação de viagem a Roma, a *Narrativa de uma jornada feita no ano de 1532 de Lisboa a Roma com a descrição de muitas igrejas e outras cousas desta cidade e de várias terras de Espanha, França e Itália*, texto manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, sem indicação de autor, datado de 1532, cuja edição tenho em mãos. Esta descrição geral da cidade, que se prolonga por algumas páginas, caracteriza-se por uma acumulação de aspetos, apresentados com um grau de desorganização que contrasta com a arrumação típica dos *mirabilia*. Por outro lado, esta desarrumação indicia também uma visão particular do narrador, que frequentemente afirma a sua experiência pessoal: “eu vi”, “eu estive lá”. Com efeito, na sua relação, o narrador não refere qualquer guia de Roma, um desses tantos *mirabilia*, que desde o século VIII, ou com uma categoria mais complexa a partir do século XII, os *mirabilia urbis Romae*, se tornaram companhia indispensável para quem viajava até à cidade eterna e lá permanecia, fosse qual fosse o motivo da viagem (Augusto, 1999; Augusto, 2011). Do grupo heterogéneo que faz parte do corpo de estudo relativo às viagens de portugueses a Roma, que se prolonga até à segunda metade do século XVIII (Augusto, 2010a), apenas um dos viajantes refere a consulta de um *mirabilia*, escrito em espanhol. Poderia ser eventualmente um dos mais conhecidos e divulgados, *Las cosas maravillosas de la sancta ciudade de Roma* (Roma, 1661), recentemente reeditado por Teófanos Egido, em 2004. O manuscrito onde aparece a referência é o *Diário* do Padre Mestre Dr. Frei Joaquim de S. José, datado de 1750.

Finalmente (porque não há tempo) vimos outras muitas igrejas, e santuários, os quais, nem as sobreditas cousas descrevo, mas ofereço a sua

discrição em um livro escrito em idioma espanhol, que as descreve todas, posto que em muitas é diminuto, como eu provei com a experiência, vendo muito mais do que ele expõe, em alguns santuários. (*Diário*, 1750: 40v)

Neste *corpus* textual da viagem romana, a maior parte dos textos diz respeito a narrativas que se dividem por duas motivações preferenciais, religiosas e diplomáticas. Nos séculos XVII e XVIII, há registos da viagem do Padre Francisco de Mendonça em 1625, em ano de Jubileu, do Padre D. Manuel Caetano de Sousa em 1709, do Padre João Baptista de Castro em 1735, e do Padre Mestre Dr. Frei Joaquim de S. José em 1750, em Ano Santo; no que diz respeito às viagens diplomáticas, é necessário ter em conta as viagens dos embaixadores D. Miguel de Portugal, Bispo de Lamego em 1641, a jornada do Marquês de Minas em 1669, de D. Luís de Sousa, também Bispo de Lamego, em 1675 (Vale, 2006), do Marquês de Fontes em 1712 (Augusto, 2009), tendo sido impressas as relações das embaixadas romanas de D. Francisco de Sousa, em 1670, e de André de Melo de Castro em 1709. Tirando do *corpus* estas duas últimas, as outras constituem manuscritos de grande interesse para o estudo da viagem dos portugueses na Europa, centro e sul, e para o conhecimento dos contornos da viagem no Mediterrâneo, sendo que cada uma destas tipologias estabelece constantes no que diz respeito a percursos e descrições.

Para o presente trabalho, interessa-me ter em conta um segundo tipo de textos, os *mirabilia* portugueses, retomando alguns aspetos mais amplamente desenvolvidos no artigo “Relação da Corte de Roma: maravilhas da viagem romana”, publicado na *Revista Portuguesa de Humanidades*, em 2011 (Augusto, 2011: 11-32).

Antes de qualquer outra observação, é preciso anotar que a maior parte das narrativas de viagem já apresenta uma descrição da cidade de Roma, a maior parte das vezes sumária, como acontece com os dois exemplos já referidos, as viagens de 1532 e de 1750, malgrado os mais de dois séculos que as separam. A descrição da cidade surge como parte integrante da relação da viagem. Mas há um caso que foge a esta tipologia básica: trata-se da relação da viagem do Padre João Batista de Castro, a *Jornada de Lisboa para Roma*, datada de 1735, umas das narrativas mais interessantes de todo o conjunto. Com efeito, está claramente dividida em três partes lógicas, em que a “relação”

da cidade é consideravelmente extensa: preparativos e viagem para Roma, descrição da cidade, comentários sobre os romanos e viagem de regresso. Voltarei a este texto e a este autor que é, de resto, não só um dos casos mais interessantes do *corpus*, como já disse, como também João Batista de Castro é uma das figuras mais curiosas da primeira metade do século XVIII.

Os *mirabilia* portugueses são quatro, tendo sido produzidos desde a primeira parte do século XVII até à segunda metade do século XVIII, ou seja, quase dois séculos que, com toda a certeza, representaram etapas diferentes da apreciação da cidade de Roma, e com motivações distintas. Conto, neste número, com a parte intermédia do manuscrito eborense de João Baptista de Castro. Nenhum deles foi impresso, nenhum deles é ilustrado, sendo que a segunda premissa pode ser claramente uma consequência do facto de não terem sido preparados para uma edição impressa. Contudo, esta ausência de imagens marca uma diferença em relação a outras descrições da Cidade Eterna, sobretudo em língua italiana, que acumulou, juntamente com outros países da Europa, inúmeras edições de *mirabilia*, tendo mesmo conhecido edições recentes (*Idem*, 20-21). Desta forma, tendo em conta esta ausência de imagens visuais, será pelo discurso, pela forma como este dá a ver realidades diferentes, distantes, não conhecidas do leitor a que o texto se destina, que se procede a uma compensação, que na verdade se torna efetiva e eficaz.

Retomando a *Narrativa de uma jornada feita no ano de 1532 de Lisboa a Roma*, e tendo em conta o seu discurso capaz de atestar a presença do narrador nos lugares referidos, procedimento típico da literatura de viagens e de informação, é fundamental determinar duas etapas neste procedimento de “dar a ver”: em primeiro lugar, o narrador viu; em segundo lugar, conta o que viu. Quanto a esta jornada de 1532, não vou abordar aqui o interesse que ela representa em termos da viagem enquanto processo, mas sobretudo em termos de imagem de Roma, uma Roma em reconstrução, depois do Saque de Carlos V, em 1527. Não será a mesma Roma de um século depois, quando a Contra-Reforma obrigou a novas formulações, sobretudo no que diz respeito às relíquias e às indulgências.

A primeira citação diz respeito à descrição da Basílica de S. João de Latrão, incide na abundância de relíquias e insiste no testemunho

pessoal, como que manifestando a necessidade de confirmar o extraordinário de tanta riqueza:

Nesta igreja estão as cabeças de Sam Pedro, e Sam Paulo, e de Sam Pancrácio, e Sam Zacarias, padre de São João Baptista, e uma espádua de São Lourenço, e a vestidura de Nosso Salvador, que sua benta Madre lhe fez com suas próprias mãos, e a mesa em que ele ceou a última cea com seus discípulos, e parte da seda em que esteve assentado na mesma cea, e a arca do testamento, e a vara de Moisés com que percurdiu o mar ruivo, e o báculo de Arom, e parte do lenho da vera cruz, e a coroa com que Constantino emperador coroou a Sam Silvestre, e outras muitas relíquias que eu vi (...). (*Narrativa de uma jornada*, 1532: 27-27v)

Esta mesma necessidade repetiu-se com a descrição de um altar da Basílica de Santa Maria Maior: “no qual celebrando Missa tiram uma alma do Purgatório, e nele celebrei eu algumas vezes” (fl. 35), e ocorre ainda noutras situações.

Contudo, no que diz respeito ao desenho de Roma, a imagem apresentada é fragmentada, definida mais por uma linha temporal e circunstancial do que temática, que contrasta não só com a arrumação necessária dos *mirabilia* portugueses, ainda manuscritos, mas também, e sobretudo, com as inúmeras e diversas versões impressas pela Europa.

***Mirabilia*: à procura de imagens**

Uma das características dos *mirabilia*, com certeza daqueles que fariam mais sucesso e foram êxitos editoriais da época, seria a ilustração. Em Portugal foram conhecidos e utilizados, e faziam parte das bibliotecas das mais diversas instituições. Por exemplo, o fundo antigo da Biblioteca Municipal de Viseu, para onde transitou grande parte do depósito da Congregação do Oratório e do Seminário Maior desta cidade, guarda uma das edições mais conhecidas das descrições de Roma: a *Descrizione di Roma Antica*, com dois volumes, sendo o segundo relativo à *Descrizione di Roma Moderna*. Trata-se da edição de 1727, possivelmente a segunda edição (a primeira será de 1708, e existe na Biblioteca Nacional, com várias edições posteriores: 1719, 1723 e 1738), pertença de José António

Pereira Monteiro, adquirida em 1831. As folhas de rosto são suficientemente eloquentes para perceber o alcance desta publicação dos irmãos Rossi, de Roma. Pelo conjunto de elementos que apresentam, pareceu-me legítimo copiá-las na íntegra:

Descrizione di Roma Antica formata nuovamente con le autoritá di Bartolomeo Marliani, Onofrio Panvinio, Alessandro Donati, e Famiانو Nardini. E d'altri celebri Scrittori antichi, & Antiquarii moderni, accennati nella lettera al Lettore; nella quale si discorre degl'Aquedotti, Archi, Basiliche, Circhi, Colonne, Curie, Fori, Librarie, Naumachie, Obelisch, Palazzi, Pitture, Terme, Vie, & altri famosi Edifici. Accresciuta di moltissime Figure in Rame, di varie Medaglie, di curiose Notizie Istoriche, e della Cronologia di tutti gli Ré, Consoli, e Imperatori Romani. Tomo I. In Roma, 1727. Nella Libreria de' Fratelli de' Rossi.

Descrizione di Roma Moderna formata nuovamente con le autoritá del Card. Baronio, Alfonso Ciaconio, Antonio Bosio, e Ottavio Panciroli. Nella quale si discorre delle Sagre Basiliche, Chiese, Collegii, Confraternite, Librarie, Monasteri, Ospedali, Fontane, Giardini, Palazzi, Pitture, Sculture, e Statue piú famose, che sono dentro, e fuori della Città; come ancora dell'Opere Pie, Indulgenze, e Reliquie de Santi, custodite nelle dette Chiese; e de Sommi Pontefici, e Cardinali, Fondatori, ò Restauratori delle medesime. Distinta in XIV. Rioni, abbellita con Figure nuove di Rame, & accresciuta di molte Notizie Istoriche, e della Cronologia di tutti Sommi Pontefici Romani. Tomo II. In Roma. 1727. Nella Libreria de' Fratelli de' Rossi.

A seleção das matérias, a ordem da sua apresentação, os catálogos de imperadores e Papas que passaram a incluir, são aspetos que caracterizam esta obra, talvez um dos melhores exemplos dentre de uma multiplicidade de publicações que tinham como função orientar a visita e a estadia do peregrino-viajante em Roma. Mas o aspeto principal, e a que sobretudo me interessa dar relevo, tem as ver com as “moltissime Figure in Rame”, com as “Figure nuove di Rame”, referidas na respetivas folhas de rosto.

O contraponto com os *mirabilia* portugueses terá em conta estes dois aspetos: em primeiro lugar, não foram editados, embora alguns tivessem sido feitos com essa intenção; em segundo lugar, não incluem

qualquer ilustração, qualquer gravura. Como foi feita a compensação dessa ausência, sentida como “avassaladora”?

Já escrevi sobre estes *mirabilia* em artigo que considero importante e que já referi, a “Relação da Corte de Roma: maravilhas da viagem romana”, e para ele remeto, sobretudo no que diz respeito à autoria, contextualização e descrição física destas descrições da cidade de Roma feitas por portugueses em quase dois séculos de viagem. Contudo, é importante recuperar os aspetos que interessam para responder a esta questão.

O primeiro texto, sobre o qual o número de informações é reduzido, tem por título *Relação da corte de Roma e suas grandezas*, datado de 1638. Pode ter sido escrito por um jesuíta de Évora que estaria em Roma nos inícios do século XVII, pelo menos em 1633, no pontificado de Urbano VIII. Um dos aspetos interessantes deste manuscrito e desta relação é o facto de não ser uma tradução de outros *mirabilia*. Com efeito, para além de referências comuns às principais publicações da altura, que sem dúvida se instituíram como modelo (a história de Roma, a descrição dos monumentos, do sacro colégio), a inclusão da descrição de embaixadas à Santa Sé é uma novidade absoluta. E esta novidade recorre sobretudo da experiência pessoal do autor e de uma presença mais visível da “voz descritiva”. A impessoalidade na descrição de factos e contornos físicos da cidade, que aliás são extremamente parcos, ocupando-se o autor sobretudo da constituição e governo da Santa Sé, é com alguma frequência interrompida pela contextualização, pela colocação do discurso num tempo “presente” e numa “medida atual”:

Roma em tempo do Emperador Cláudio tinha 52 milhas, hoje tem quinze, que são cinco légoas de circunferência em os quais muros tinha no mesmo tempo de Cláudio 634 torres, hoje tem 366. Teve 8 pontes no Rio Tibre que hé navegável e parte a cidade de que hé meio. Hoje tem cinco muito altas e fortes. A ponte que se chamou Tarpea hé hoje a de quatro capi e se chama Fabricia, tomando o nome do mestre que a fez que se chamou Fabricio. A ponte de Sam Bertholameu foi edificada por Valentino e Valentiniano Emperadores. A ponte Aurelia se chama hoje de Sixto Quarto pella reedificar <este Pontifice> no anno de 1455. (*Relação da corte de Roma e suas grandezas*: 1638, 2-2v)

Mas nada do texto permite desenhar imagens da cidade. E o mesmo acontece com a *Relação da Corte de Roma e mais domínios do Papa*, de por D. Luís Caetano de Lima, escrita em 1722 a pedido de D. João V. A leitura da introdução é fundamental, revelando uma capacidade de reflexão rara, como também é a sua preocupação com a certificação da «verdade» das informações que ele próprio testemunhou, que convocou de terceiros e que recolheu na melhor literatura sobre Roma e a Corte Pontificia. Acrescenta até uma lista bibliográfica, elemento que para nós se torna precioso.

Mas também não tem imagens. Apesar disso, o rigor na descrição dá conta da posição ocupada pelos monumentos, mas nunca da aparência nem dos pormenores que oferecem ao visitante. Veja-se o exemplo da Igreja de Santa Inês, na Praça Navona na seguinte citação. Não há nenhuma referência à sua forma específica e, de resto, são também os adjetivos que permitem uma dimensão visualizadora, tanto no que diz respeito à envergadura como a aspetos decorativos, da paisagem.

Praça Navona. Tem 150 passos de comprido, e 32 de largo. Nesta praça estava antigamente o Circo Agonal, donde se lhe derivou corruptamente o nome de Navona. Ve-se no seu lado occidental a nobre Igreja de S. Ignez, contigua ao Palacio Panfili, obra tudo de Innocencio X, e ao lado opposto a Igreja e Hospital de Santiago dos Hespanhoes, reedificada em 1450.

Entre as 3 fontes que ornão esta praça tem principal estimação a que está no seu centro, passando pella mais valente obra de Bernini, e talvez pella mais soberba fonte do mundo. Compoem-se de hum grande rochedo, a cujos lados estão assentadas 4 estatuas agigantadas, que representam 4 rios dos de maior nome; e nas aberturas do dito rochedo apparecem diversos animaes de monstroza grandeza. Sobre esta fonte se vé h a grande piramide, gravada toda de jeroglificos e caracteres egipcios, a qual foi trazida do Circo do Emperador Caracalla, e mandada por naquelle lugar pello Papa Innocencio X no anno de 1651, com a direção do grande architecto Bernini. (*Relação da Corte de Roma*, 1722: 66v-67)

O discurso visual parece compensar a falta de imagens. Mas faltam duas descrições. Já referi a *Jornada de Lisboa para Roma*, de João Baptista de Castro, datada de 1735. Para além de se constituir como uma das narrativas de viagem mais interessantes do conjunto das

viagens e descrições de Roma, como já foi dito, acrescenta elementos que se tornam importantes na questão que hoje me ocupa. Vou deixar de lado as circunstâncias que levaram Batista de Castro a Roma, e os contornos da viagem de ida e volta, cheias de peripécias. Centro-me na parte central do manuscrito, a *Breve notícia e descrição de Roma*, que desde logo define o seu campo de observação: “só referir com estreita narração o que modernamente se vê” (1735: 12v), e que o viajante-narrador também terá visto. As suas descrições caracterizam-se pela minúcia, pelo detalhe, que pode eventualmente criar a ilusão de “dar a ver”. Retomo a Basílica de S. João de Latrão:

Logra esta igreja a primazia de todas por ser a catedral dos Summos Pontífices e a primeira que no mundo se consagrou com as cerimónias pontifícias, e com altares de pedra. Depois de S. Pedro nenhum templo me pareceo mais magestoso. Consta de tres naves, e na mayor estão 12 estatuas dos 12 Apostolos de finissima pedra, as mais insignes não só de Roma, mas de toda Europa. Estão colocadas em nichos com duas columnas cada hum de verde antigo, e na parte superior de cada nicho tem varios relevos em estuque dos Mistérios da Paixão. Por sima destes relevados há outras tantas medalhas pintadas prodigiosamente que indicam os 12 Profetas. (*Jornada de Lisboa para Roma*, 1735: 13-13v)

A citação mostra formas, números, texturas, cores, relevos... João Batista de Castro parece fazer esta descrição de uma forma totalmente diferente das anteriores já referidas, causando, então, impressões de diferentes níveis e complexidade no seu leitor. É, sem dúvida, um dos exemplos mais significativos de uma tentativa de presentificar a percepção visual. Mas a questão da representação visual coloca-se ainda de outra forma, facto único neste conjunto de *mirabilia*. Com efeito, a *Jornada de Lisboa para Roma* inclui um mapa no manuscrito, que pelos contornos e pelo desenho das ruas não é contemporâneo de João Batista de Castro, para além de o caderno ter mantido um conjunto de gráficos e esboços da Gruta da Vila Pamphili.

Estes apontamentos não serão suficientes. Mas a inclusão destes elementos poderia indiciar a possibilidade de uma versão impressa incluir elementos visuais, como acontece com o último manuscrito que vou referir. Trata-se das *Maravilhas e Antiguidades da Cidade de*

Roma, datado de 1789, manuscrito na Biblioteca Nacional, atribuído a Pedro Freire de Oliveira. O título indica desde logo a filiação nos velhos *mirabilia* e nas inúmeras traduções e versões, corrigidas, aumentadas e ilustradas, produzidas nas diversas línguas europeias. Por outro lado, a tradução de Freire de Oliveira resultaria da necessidade de preencher uma lacuna provocada por esta estranha inexistência de guias romanos em língua portuguesa.

Ao conciliar dois aspetos fundamentais na sua compilação, a necessidade de preservação de uma memória em ruínas e o vivo interesse pelas antiguidades romanas, o autor não deixa de reconhecer e de valorizar aspetos já referidos nos manuscritos portugueses: a escolha criteriosa das fontes de informação, o testemunho pessoal e a organização útil dos conhecimentos sobre a cidade.

Por outro lado, trata-se de um manuscrito pronto para impressão. Para além do texto limpo, no corpo da página são dadas indicações para a inclusão de gravuras relativas a determinadas matérias. Logo na primeira página, em que se descreve também a Basílica de S. João de Latrão, entre duas linhas está desenhada uma cruz vazada com esta indicação: “Este sinal no decurso desta obra denota aonde se deve pôr a estampa competente ao que se trata”.

Conclusão

Este trabalho, tendo em conta a recuperação de aspetos que já abordei em outros ensaios sobre as viagens de portugueses a Roma na época barroca, permite-me, nesta altura, equacionar e relacionar factos por outro prisma. Não há dúvida que o primeiro aspeto tem a ver com a irremediável conclusão que prova a ausência de publicações sobre Roma em língua portuguesa, num feroz contraste com o resto da Europa. Quanto a estas, desde os velhos *mirabilia* século VIII, o seu percurso foi longo mas eficaz, cumprindo etapas que os levaram do discurso para a imagem, referindo, descrevendo, dando a ver, pondo diante dos olhos. *Ut pictura descriptio*, digo eu, refazendo Horácio. Pelo discurso efrástico, capaz de descrever as obras de arte, se falou de Roma. A inclusão de *figure di rame* terá consistido nesta última etapa da evolução, no século XVIII, antecipando os guias modernos da Cidade eterna.

Em Portugal, cortou-se o bem pela raiz: não houve publicações, não se cumpriu a sequência do discurso para a imagem. Mas os sinais de que seria este o caminho estão lá. Do século XVII para o século XVIII, com os textos de D. Luís Caetano de Lima e do padre João Batista de Castro, sobretudo com este último, o discurso de viagem reforça a sua componente descritiva, capaz de presentificar ao leitor realidades desconhecidas dos que não viajavam. Deixou de ser suficiente a enumeração, o contorno geral, do imponente e do magnífico. Neste sentido de mudança, as descrições de João Batista de Castro são extremamente particulares, detalhadas, e eficazes. Revelam um espírito atento, conhecedor, que domina o vocabulário técnico capaz de falar com propriedade da arquitetura, da escultura e da pintura. Tivesse a sua *Jornada de Lisboa para Roma* sido impressa e teria, estou certa, belíssimas ilustrações.

Essa certeza torna-se definitiva com o *mirabilia* de 1789, de Freire de Oliveira, que representa a última etapa do estudo. Apesar de as imagens não estarem lá, não deixam de estar, porque são invocadas, porque têm lugar marcado.

A etapa da publicação, da impressão dos textos, não foi cumprida, sem que certamente se saibam quais as razões, e esse facto impediu a existência em Portugal de *mirabilia* tão imponentes como os que correram pela Europa. Mas isso nunca impediu que os viajantes vissem e contassem, e que os leitores correspondessem, a essa visão deslumbrada da Cidade Eterna.

Referências

- ACCAME, Maria, DELL'ORO, Emy (2004), *I Mirabilia urbis Romae: l'antica guida medievale di Roma*, Tivoli, Tored.
- AUGUSTO, Sara (1999), "Peregrinações: Roma e Santiago de Compostela", in Fernando Cristóvão (ed.), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens. Estudos e Bibliografias*, Lisboa, Cosmos/ClepuL, pp. 83-125.
- (2010a), "Jornada de Roma: narrativas de viagem na época barroca", in Maria João Marçalo et alii (eds.), *Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*, Universidade de Évora, pp. 72-93. Disponível no endereço <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slt54/07.pdf> (08-06-2013).

- (2010b), “Suntuosidad, grandiosidad y exostismo: historias de Roma en el periodo barroco”, in Kazimierz Sabik e Karolina Kumor (eds.), *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibericos e Iberoamericanos de la Universidade de Varsovia, pp. 103-109.
- (2011), “Itinerários: Frei Bartolomeu dos Mártires, Aldemira e a visitação de Roma”, *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 5, pp. 31-47.
- (2011), “Relação da Corte de Roma: maravilhas da viagem romana”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, Braga, Aletheia/Faculdade de Filosofia, Universidade Católica, 15 (2), pp. 11-32.
- CHÉLINI, Jean, BRANTHOME, Henry (1982), *Les chemins de Dieu: Histoire des pèlerinages chrétiens des origines à nous jours*, Paris, Hachette.
- Descrizione di Roma Antica* (1727), Roma, Libreria de' Fratelli dè Rossi.
- Descrizione di Roma Moderna* (1727), Roma, Libreria de' Fratelli dè Rossi.
- Diário*, Frei Joaquim de S. José, Biblioteca Pública de Évora.
- EGIDO, Teófanos (2004), *Las cosas maravillosas de la sancta ciudad de Roma: Roma, 1661*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Jornada de Lisboa para Roma*, escrita pelo Padre João Baptista de Castro, Biblioteca Pública de Évora.
- Maravilhas e Antiguidades da Cidade de Roma*, atribuído a Pedro Freire de Oliveira, Biblioteca Nacional de Portugal.
- Narrativa da Jornada de Lisboa para Roma*, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, ms. 441.
- Relação da Corte de Roma e mais domínios de Roma*, de D. Luís Caetano de Lima, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- Relação da Corte de Roma e suas grandezas*, Biblioteca Pública de Évora.
- SALZANI, Carlo, ZEPETNEK, Steven Tötösy de, *Bibliography for Work in Travel Studies*. Disponível no endereço: (08-06-2013) <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/view-content.cgi?article=1050&context=clcweblibrary>.

VIAGENS AO ALÉM ENTRE CIDADES, CASAS E OUTROS CONSTRANGIMENTOS URBANOS: OS INFERNOS DE DANTE ALIGHIERI E DE ARMÉNIO VIEIRA

Daniela Di Pasquale

dpasquale@fl.ul.pt

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Na *Divina Comédia* de Dante Alighieri podemos encontrar referências à paisagem, à organização social e à mobilidade humana reais provavelmente com o intuito de estabelecer uma relação de analogia entre Inferno e caos citadino, e representar esta viagem em termos de reação às estruturas urbanas da época. Os limites e as possibilidades que o mundo oferece na vida real determinam assim o percurso da imaginação do autor, que transpõe no não-lugar da criação literária os constrangimentos típicos das estruturas arquitetónicas *intra* e *extra moenia*. Para tal, Dante utiliza um procedimento anfibológico com que reflete sobre a complexidade das estruturas da civilização humana. Este discurso parece presente também da escrita romanesca de Arménio Vieira (*No Inferno*, 2000), onde, através de uma viagem onírica e surreal, podemos encontrar uma projeção da civilização humana como absurda realidade de isolamento, dentro de um espaço doméstico nada familiar ou acolhedor.

457

VIAGENS AO ALÉM ENTRE
CIDADES, CASAS E OUTROS
CONSTRANGIMENTOS
URBANOS: OS INFERNOS
DE DANTE ALIGHIERI E DE
ARMÉNIO VIEIRA

Daniela Di Pasquale

ENTRE OS MULTÍPLICES NÍVEIS DE LEITURA DA *DIVINA COMÉDIA* DE DANTE ALIGHIERI GOSTARIA DE APROFUNDAR, em primeiro lugar, o discurso da simbolização das estruturas da organização social e urbana do século XIV e o questionamento da socialidade do homem dentro da realidade arquitetónica da cidade medieval. A definição dos espaços, a delimitação dos lugares, a inclusividade e a exclusividade da cidade relativamente àquilo que se julga sociável ou associal parecem de facto influenciar a própria representação literária da crise moral do peregrino de Florença, ao interpretar o dado empírico da fragmentação orgânica da ordem urbana como metonímia da inquietude do homem perante os conceitos de limite e de identidade. A vida é representada como o caminho do homem exilado, cujo corpo aspira a reunir-se com

o espírito divino, conceito que, de resto, foi já expresso na segunda epístola de S. Paulo aos Coríntios (5, 6-9).^[1] Neste exílio-caminho só aparentemente um princípio linear, ordenado, reto e urbano (*la diritta via*) contrapõe-se a um princípio rizomático, caótico, ambíguo e rural (a *selva oscura*):^[2]

¹ 2 Coríntios 5: «1. Porque sabemos que, se a nossa casa terrestre deste tabernáculo se desfizer, temos de Deus um edifício, uma casa não feita por mãos, eterna, nos céus. 2. E por isso, também, gememos, desejando ser revestidos da nossa habitação, que é do céu; 3. Se, todavia, estando vestidos, não formos achados nus. 4. Porque também, nós, os que estamos neste tabernáculo, gememos, carregados, não porque queremos ser despidos, mas revestidos, para que o mortal seja absorvido pela vida. 5. Ora quem para isto mesmo nos preparou foi Deus, o qual nos deu, também, o penhor do Espírito. 6. Pelo que estamos sempre de bom ânimo, sabendo que, enquanto estamos no corpo, vivemos ausentes do Senhor. 7. (Porque andamos por fé, e não por vista.) 8. Mas temos confiança, e desejamos, antes, deixar este corpo, para habitar com o Senhor. 9. Pelo que muito desejamos, também, ser-lhe agradáveis, quer presentes, quer ausentes, 10. Porque todos devemos comparecer perante o tribunal de Cristo, para que cada um receba segundo o que tiver feito por meio do corpo, ou bem, ou mal.» (<http://pt.bibles.org/#por-ARC/2Cor/5>, consultado em 25/02/13). Pelo que estamos sempre de bom ânimo, sabendo que, enquanto estamos no corpo, vivemos ausentes do Senhor. ⁷(Porque andamos por fé, e não por vista.) ⁸Mas temos confiança, e desejamos, antes, deixar este corpo, para habitar com o Senhor. ⁹Pelo que muito desejamos, também, ser-lhe agradáveis, quer presentes, quer ausentes, ¹⁰Porque todos devemos comparecer perante o tribunal de Cristo, para que cada um receba segundo o que tiver feito por meio do corpo, ou bem, ou mal. Pelo que estamos sempre de bom ânimo, sabendo que, enquanto estamos no corpo, vivemos ausentes do Senhor. ⁷(Porque andamos por fé, e não por vista.) ⁸Mas temos confiança, e desejamos, antes, deixar este corpo, para habitar com o Senhor. ⁹Pelo que muito desejamos, também, ser-lhe agradáveis, quer presentes, quer ausentes, ¹⁰Porque todos devemos comparecer perante o tribunal de Cristo, para que cada um receba segundo o que tiver feito por meio do corpo, ou bem, ou mal.

² Já Giovanni Boccaccio, no seu comentário à obra de Dante em 1373-75, tinha sublinhado a dupla natureza das selvas, diferenciando a obscuridade desta floresta do I canto do *Inferno* da luminosidade e agradabilidade de outras selvas: “a differenza d’alcune selve, che sono dilettevoli e luminose, come è la pineta di Chiassi” (Boccaccio, 1863: 105).

Inf. I, 1-63:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.

(...)

Io non so ben ridir com'ï v'entrai,
tant'era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

(...)

Ma poi ch'ï fui al piè d'un colle
giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor computo,
guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.

(...)

E qual è quei che volentieri
acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutti'ï suoi pensier piange e
s'attrista;
tal mi fece la bestia senza pace,
che, venendomi 'ncontro,
a poco a poco
mi ripigheva là dove 'l sol tace.
Mentre ch'ï rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.
(Alighieri, 1985)

*A meio do caminho de nossa vida
achei-me numa selva escura,
pois a direita via estava perdida.*

(...)

*Eu não sei dizer bem como entrei ali,
tão cheio de sono era àquele instante
que a estrada verdadeira abandonei.*

(...)

*Mas quando cheguei ao pé de uma
colina,
lá onde acabava aquele vale
que me encherá de medo o peito,
olhei para o alto e vi as suas costas
vestidas já com os raios do planeta
que a todos mostra o seu rumo.*

(...)

*E como aquele que gosta
de crescer os seus bens,
e chega o tempo da ruína,
e mais não faz que chorar e
entristecer;
tal tornei-me por causa da besta sem paz,
a qual, vindo contra mim,
pouco a pouco
me foi empurrando aonde o sol se cala.
Enquanto eu ia recuando para baixo,
perante os olhos apareceu-me
quem pelo longo silêncio parecia fraco.*
(Alighieri, 1991)

459

VIAGENS AO ALÉM ENTRE
CIDADES, CASAS E OUTROS
CONSTRANGIMENTOS
URBANOS: OS INFERNOS
DE DANTE ALIGHIERI E DE
ARMÉNIO VIEIRA

Daniela Di Pasquale

A natureza não regulamentável da selva, que é o espaço da obscuridade mas ao mesmo tempo é um lugar aberto, parece contrapor-se ao espaço da alma, espaço privado e fechado, mas ao mesmo tempo luminoso, onde é possível reencontrar a verdadeira via (*la verace via*). O erro que leva à perdição depende assim de um ato voluntário, a entrada

no lugar do indisciplinável (*com'i' v'entrai*) onde, diferentemente das cidades fechadas por muralhas, não existem mapas ou uma geografia indiscutível e absoluta onde e a orientação pode ser assegurada só por um guia (Virgílio), ou seja, por outros homens perdidos e errantes *extra moenia*, limites reais e morais.^[3] Contudo, a metaforização da bipolaridade pecado *vs.* salvação não contempla a simples oposição selva *vs.* cidade, mas a contraposição da cidade como selva desordenada *vs.* o jardim como selva ordenada e lugar do conúbio neoplatónico entre o humano e o divino.^[4] Por isso, parece que a viagem dantesca ao Inferno interprete positivamente os percursos estruturados por estradas e vias, não porque remetem para as artérias funcionais da cidade, mas porque estigmatizam a categoria geral do selvagem e do puro caos, de que a cidade é a máxima expressão, como é evidente pelas representações geográficas da época relativas à cidade de Florença.^[5] Assim o *vale que me enchera de medo o peito, o lugar aonde o sol se cala,*

³ O próprio Dante no *Convívio* (IV, 24.12), obra escrita provavelmente entre 1304 e 1307, tinha estabelecido uma comparação entre entrar na cidade sem um guia e entrar na selva dos erros da vida por parte do adolescente que não seja adequadamente guiado: “É, então, de saber que tal como aquele que nunca tivesse estado numa cidade não saberia conduzir-se sem os ensinamentos daquele que dela tem experiência, assim o adolescente, que entra na selva confusa desta vida, não saberia manter o bom caminho se pelos seus maiores lhe não fosse mostrado” (Alghieri, 1992: 211).

⁴ Em 1570, Lodovico Castelvetro põe no pólo positivo o jardim, mas junto com a cidade: “Cosi come se fosse caminato per l'altra via lodevole chiamerebbe il luogo, dove fosse capitato, città, albergo, giardino, patria, casa etc.; volendo significare la gloria, che accompagna le buone operazioni in questo mondo, e la speranza della beatitudine nell'altro. Selva adunque è detta in rispetto di luogo abitato dagli uomini, essendo essa abitata dalle fiere e piena di spavento. Ed è posta per la 'nfamia di questo mondo, e per la certezza della dannazione eterna nell'altro” (Castelvetro, 1886: 7).

⁵ Um exemplo significativo é o fresco da *Madonna della Misericordia* na Loggia del Bigallo em Florença, obra de Bernardo Daddi (1342) que mostra a imagem da cidade de Dante de forma caótica e inquietante. O próprio Dante define Florença uma “trista selva” no canto XIV do *Purgatório* (v. 64), utilizando um adjetivo ('triste') que não é redundante, mas sugere automaticamente a possibilidade de uma adjetivação contrária e positiva. De resto, já outros comentadores realçaram este aspeto da dupla semantização da selva, por exemplo Francesco Mazzoni: “in Dante selva non ha necessariamente per sé una connotazione negativa, ma necessita sempre d'una qualificazione, sia positiva (cfr. De v. E. I XV 1: «ytala silva», e nel poema «alta selva», «selva antica») che deteriore («oscura», «trista» etc.)” (Mazzoni, 1967: 30).

o lugar *baixo* são a representação de ocasiões de desvio disfuncional, no sentido que o eterno lugar selvagem da distopia que Dante terá de atravessar contrapõe-se à eutopia do jardim de delícias do Éden. Este, por sua vez, contrapõe-se também à verdadeira cidade de Deus, antes da qual a viagem acaba, pois não há peregrinação onde não há descobertas possíveis, e no reino da luz, onde tudo é manifesto aos olhos e à alma, como é o Paraíso, cessa a própria ideia de mobilidade humana e começa o tempo da errância meramente espiritual, completa-se neo-platonicamente a viagem de volta para o transcendente e alcança-se a meta da contemplação estática. Desta forma, as estradas, as direitas vias correspondem não à ideia de cidade, mas ao conceito de civilização e de caminho natural para o Bem que é representado pelo Éden. É por isso que Dante descreve o caos do Inferno através da degeneração do material urbano, cujas muralhas de defesa e delimitação servem também para recordar a possibilidade da saída do homem e a força de penetração da natureza que escava a pedra. Os símbolos da arquitetura da cidade e a interação do homem com as estruturas urbanas que definem a sua maneira de se relacionar com o mundo são assim ressemantizados em termos negativos e associados à passagem do homem através dos lugares do pecado. Veja-se, por exemplo, a representação da porta do Inferno, com a sua famosa inscrição (*Inf.* III, 1-9 e 22-24):

Per me si va ne la città dolente,
 per me si va ne l'eterno dolore,
 per me si va tra la perduta gente.
 Giustizia mosse il mio alto fattore:
 fecemi la divina potestate,
 la somma sapienza e 'l primo
 amore.
 Dinanzi a me non fuor cose
 create
 se non etterne, e io eterno duro.
 Lasciate ogni speranza, voi,
 ch'entrate
 (...)

Quivi sospiri, pianti e alti guai
 risonavan per l'aere sanza stelle,

*Por mim se vai à cidade dolente,
 por mim se vai à eterna dor,
 por mim se vai à perdida gente.
 A justiça moveu o meu alto autor:
 fui feito pelo divino poder,
 pela suma sapiência e pelo primeiro
 amor.
 Antes de mim não existem coisas
 criadas
 que não sejam eternas, e eu eterno duro.
 Deixai toda a esperança, ó vós,
 que entráis.*

(...)
*Aqui suspiros, choros e altos lamentos
 ressoavam pelo ar sem estrelas,*

per ch'io al cominciare ne lagrimai. *pe'lo que comeci a chorar.*
(Alighieri, 1985) (Alighieri, 1991)

Mas a porta que desvenda e oculta, que admite e exclui, que divide e une, que torna os lugares públicos ou privados, sofre um processo de dupla simbolização anfibológica tipicamente medieval. Na sua primeira citação, a porta representa o tetro limiar que separa a *cidade dolente*⁶ do Inferno do mundo familiar e claro, e pela qual se entra no mundo subterrâneo dos segredos (*le segrete cose, Inf. III, 21*) acolhidos por suspiros, prantos e lamentos. Contudo, chegando ao Purgatório, uma porta diferente se apresenta, a porta que leva o peregrino ao caminho da purificação (*Purg. IX, 76-105*) acolhido pelo *Te Deum laudamus*. Neste caso, veicula-se a ideia da ascensionalidade da viagem de purgação através dos três degraus que levam à porta, degraus respetivamente de mármore (a *contritio cordis*), de pedra (a *confessio*) e de pórfiro vermelho (a *satisfactio operis*), até ao limiar de diamante (a constância do confessor) onde o porteiro-anjo está sentado com as duas chaves de ouro (a autoridade) e de prata (a prudência):

vidi una porta, e tre gradi di sotto *vi uma porta, e três degraus em baixo*
per gire ad essa, di color diversi, *que a ela subiam, em cores diversas,*
e un portier ch'ancor non facea motto. *e um porteiro que ainda não falava.*

⁶ O termo 'cidade' é mais um signo de ambiguidade semântica, pois neste caso Dante não indica a *civitas*, isto é, a congregação concorde dos homens, mas o seu oposto, o lugar da discordância, como comenta em 1385-95 Francesco da Buti: "Non che propriamente si chiami città; ma abusivamente: imperò che quivi non è concordia di cittadini; ma quivi è continua discordia" (Da Buti, 1858: 83). Também o termo 'cidade' é portanto utilizado com duplicidade de significado ao longo da obra, retomando assim o contraste bíblico (Ad Hebr. XI, 16), e já presente em S. Agostinho entre a cidade de Babilónia e a cidade d Jerusalem, como defendeu também Giovan Battista Gelli em 1541: "Dice adunque parlando essa porta: Per me si va nella città dolente, chiamando lo Inferno città per la ragione detta, o veramente a imitazione di Agostino, il quale chiama ancora egli la moltitudine de' reprovati la città di Babilonia e della confusione, e quella degli eletti, di Ierusalem e della visione della pace; onde la chiamò ancor così Virgilio, quando disse: Che quello Imperator, che là su regna, / Non vuol che in sua città per me si vegna" (<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibitoo1698/bibitoo1698.xml&chunk.id=d7237e3615&toc.depth=100&toc.id=d7237e3614&brand=default>, consultado em 29/5/13). A verdadeira cidade, a cidade de Deus, é mencionada no canto XIII do *Purgatorio* (95): "una vera città".

(...)	(...)
Lá ne venimmo; e lo scaglion primario	<i>Cbegámos ali; e o primeiro degrau</i>
bianco marmo era sì pulito e terso, ch'io mi specchiai in esso qual io paio.	<i>de mármore branco era tão limpo e terso que eu me espelhei nele tal como sou.</i>
Era il secondo tinto più che perso,	<i>O segundo era enegrecido mais do que escuro,</i>
d'una petrina ruvida e arsiccia, crepata per lo lungo e per traverso.	<i>como uma pedra rude e seca, cheia de ranhuras em todo o lado.</i>
Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia, porfido mi parea sì fiammeggiante,	<i>O terceiro, que em cima se encontra, parecia de pórfiro tão flamejante,</i>
come sangue che fuor di vena spiccia.	<i>como o sangue quando sai da veia.</i>
Sovra questo tenea ambo le piante	<i>Por cima dele tinha ambos os pés</i>
l'angel di Dio, sedendo in su la soglia,	<i>o anjo de Deus, sentado naquele limiar,</i>
che mi sembiava pietra di diamante.	<i>que me parecia pedra de diamante.</i>
(Alighieri, 1985)	(Alighieri, 1991)

Assim, ao papel infraestrutural da geometria e da geografia urbana que possibilita a concertação das dimensões do individual e do coletivo, da privacidade e da agregação como instrumentos de realização da funcionalidade social, sobrepõe-se a alegoria dos objetos da civilização como extensões da interpretação anagógica do cidadão-Dante, que viaja através destes objetos para se recolocar na dimensão utópica do Além. Veja-se a descrição da cidade de Dite, a zona mais profunda do Inferno (*Inf.* VIII, 67-78; IX, 110-123):

Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo, s'appressa la città c'ha nome Dite, coi gravi cittadin, col grave stuolo».	<i>O bom mestre disse: «Filbo, já se aproxima a cidade que se chama Dite, com seus cidadãos danados, com seu danado exercito».</i>
E io: «Maestro, già le sue meschite là entro certe ne la valle cerno, vermiglie come si di foco uscite fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno	<i>E eu: «Mestre, já as suas mesquitas diviso lá naquele vale, vermelhas como se circunscritas do fogo fossem». E ele me disse: «O fogo eterno</i>

ch'entro l'affoca le dimostra rosse,	<i>que as arde por dentro as mostra vermelhas,</i>
come tu vedi in questo basso inferno».	<i>como tu vês neste baixo inferno».</i>
Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse	<i>Nós por fim chegámos aos altos fossos</i>
che vallan quella terra sconsolata: le mura mi parean che ferro fosse.	<i>que circundam aquela terra dolente: as muralhas me parecia que fossem de ferro.</i>
(...)	(...)
e veggio ad ogne man grande campagna	<i>e vejo em todo o lado um grande espaço</i>
piena di duolo e di tormento rio.	<i>cheio de dor e de duro tormento.</i>
Si come ad Arli, ove Rodano stagna, sì com'a Pola, presso del Carnaro	<i>Como em Arles, onde o Ródano desce, e como em Pola, junto do Carnaro,</i>
ch'Italia chiude e suoi termini bagna,	<i>que a Itália fecha e os seus confins banha,</i>
fanno i sepulcri tutt'il loco varo, così facevan quivi d'ogne parte, salvo che 'l modo v'era più amaro;	<i>as tumbas tornam aquele lugar vário, assim acontecia aqui em todo o lado, samente que de modo mais amargo;</i>
ché tra gli avelli fiamme erano sparte,	<i>porque entre os sepulcros chamas se espalhavam,</i>
per le quali eran sì del tutto accesi, che ferro più non chiede verun'arte.	<i>que os incendiavam por completo como ao ferro não faz a melhor arte.</i>
Tutti li lor coperchi eran sospesi, e fuor n'uscivan sì duri lamenti, che ben parean di miseri e d'offesi.	<i>Todas as suas lápides eram abertas, e saíam deles tão duros lamentos, que bem pareciam de miseros e de ofendidos.</i>
(Alighieri 1985)	(Alighieri, 1991)

Parece que esta cidade reproduza o aspeto da cidade *intra moenia* da Idade Média, com as suas atalaias e os sinais de fogo^[7] a anunciarem a entrada de novos visitantes, com as fortificações nas muralhas

⁷ *Inf.* VIII, 1-6: «Assai prima / che noi fossimo al piè de l'alta torre, / li occhi nostri n'andar suso a la cima / per due fiammette che i' vedemmo porre, / e un'altra da lungi render cenno / tanto, ch'a pena li potea l'occhio torre» («Antes, eu digo, o fio retomando, / de chegar junto

descritas como mesquitas vermelhas pelo fogo que as arde, com as muralhas de ferro e com o seu cemitério de heréticos semelhante ao sepulcro romano de Arles ou à necrópole romana de Pola (Ístria), mas com a diferença de as tumbas abertas estarem rodeadas pelas chamas. Parece assim que Dante pretenda representar a sua passagem em termos de reação às estruturas da organização da vida social, tidas como constrangimentos e obstáculos à livre comunicação e comunhão entre os homens, segundo aquela inclinação franciscana que preconizava de facto o regresso às origens edénicas da vida bíblica. Assim, as torres do Inferno já não infundem sentimentos de proteção e de defesa, porque o fogo que as rodeias e as muralhas de ferro provocam de facto inquietude. Os túmulos expostos já não são o lugar do justo repouso eterno e não indicam o grau de civilização dos homens na sua relação com a morte. Na cidade de Dite os sepulcros são ainda um lugar de tormento e de difamação. A referência à geografia real (Arles e Pola) não só funciona em sentido realístico e expressionista, mas releva também a vontade de Dante estabelecer uma correlação inversa entre realidade e metaforização da arte, pelo que a arte consegue reconfigurar a nossa relação com as instituições do mundo civil. Noutras palavras, os versos do canto IX do *Inferno* influenciam a forma como o visitador pode observar os túmulos de Arles e de Pola mencionados, estimulando referências extra-objectivas com que qualquer viagem física se torna também uma viagem pelo imaginário. O ideal contraposto à selva é, portanto, o modelo que por contraste sobressai da descrição sobre a selva dos suicidas no canto XIII do *Inferno* (2-9):

quando noi ci mettemmo

per un bosco

che da nessun sentiero era segnato.

Non fronda verde, ma di color fosco;

non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;

non pomi v'eran, ma stecchi:

con toscò

quando entrámos num bosque

que por caminho algum era marcado.

Não frondes verdes, mas de cor fosca;

não ramos lisos, mas nodosos e tortos;

não havia frutos, mas espinhos

venenosos:

à torre alcandorada, / vimos acima nítidas brilhando / duas pequenas luzes, e, isolada, / uma terceira, que lhes respondia, / mas tão longe que mal era avistada”).

non han sì aspri sterpi né sì folti	<i>não têm tão ásperos galhos nem tão</i>
	<i>espessos</i>
quelle fiere selvagge che	<i>aquelas bestas selvagens que</i>
'n ódio hanno	<i>odeiam</i>
tra Cecina e Corneto i luoghi colti.	<i>entre Cecina e Corneto os lugares</i>
	<i>cultivados.</i>
(Alighieri 1985)	(Alghieri 1991)

A meta ideal da viagem não é a cidade com os seus princípios reguladores, definidores, delimitadores e identificadores, nem a selva selvagem, mas é o bosque que revela a presença humana, é a natureza verdejante, limpa, frutífera, cultivada e viável. A comparação com as zonas agrestes da Toscana nos versos citados remete para uma conceção da geografia real como lugar de contraposição entre o indisciplinado percorível e o indisciplinado impenetrável e não entre disciplinado e indisciplinado. Assim sendo, nos lugares da morte, os cemitérios citados por Dante, lugares onde acabaram as leis dos homens e todos os seus caminhos, começa a lei do insondável e do impenetrável, entra-se em cartografias imaginárias em virtude do procedimento analógico com que o autor faz coincidir vida e literatura.

A viagem de Dante não é só uma viagem espiritual, nem traz somente a lembrança da experiência física da mobilidade humana, é também o sentimento da crise da socialidade humana que, através da forma urbanística, impôs novos constrangimentos à expressão e à solidariedade humana: torres que ameaçam guerras, muros que fragmentam e separam da natureza, ruas que prescrevem caminhos, sombras novas dentro e fora de espaços que ocultam e excluem. A nova meta será então a reconciliação neoplatónica que reestrutura a selva em jardim, porque é no Éden que o peregrino termina a sua viagem real, e é a partir daí, no não-lugar do Paraíso, que acabam todas as perspectivas, os claro-escuros, a progressão do caminho, tratando-se de um *iter mentis in Deum*, onde é a mente a viajar de luz em luz, de contemplação em contemplação, sem desvios possíveis. Desta forma, Dante descreve o Éden no canto XXVIII do *Purgatório* (1-21) como uma *divina foresta spessa e viva* (v. 2), verso comentado por Cristoforo Landino (1481) através da contraposição com a selva do Inferno e da imagem da

floresta habitável: “la divina selva facta per habitatione degl’huomini con ogni bellezza contraria a quella che è descripta nello ‘nferno”:⁸⁾

Un’aura dolce, sanza mutamento avere in sé, mi ferìa per la fronte non di più colpo che soave vento;	<i>Uma aura doce, sem mudanças ter em si, feria-me na testa não mais do que um golpe de suave vento;</i>
per cui le fronde, tremolando, pronte tutte quante piegavano a la parte	<i>pelo que as frondes, trêmulas, dóceis todas declinavam para a parte</i>

⁸⁾ Em 1906, John. S. Carroll interpreta politicamente a contraposição intencional entre a selva negativa do Inferno e a selva positiva do Éden, como paralelo do contraste entre bom governo e mau governo e estabelecendo um a comparação interessante com as imagens da Justiça e da Injustiça de Giotto na Cappella degli Scrovegni: “But undoubtedly the leading symbolism is the forest itself and the obvious contrast it bears to the dark and savage wood in which Dante found himself lost at the beginning of the poem. The interpretation which sees in the latter an image of the wild and tangled political life of Italy is certainly true so far as it goes, and is confirmed by this deliberately contrasted picture of the forest of the Earthly Paradise. For in the De Monarchia, as we have more than once seen, the Earthly Paradise is a figure of ‘the blessedness of this life, which consists in the exercise of man’s natural powers’; and it is the Divinely appointed work of the Emperor to guide mankind to this happiness, ‘in accordance with the teaching of philosophy.’ This ‘Divine forest’ therefore stands as a figure of just and settled government, a gentle steady breeze of law and order from the holy East blowing westward, freedom to wander where one will, and such perfect security that not even a bird’s song is silenced through fear of wrong. We may compare with the two woods the figures of Justice and Injustice painted by his friend Giotto in the Arena Chapel in Padua, perhaps while Dante himself was in that city. The contrast between the two turns upon the state of the woods their security or insecurity. Injustice sits at his castle gate in the midst of a forest, a lance with hooks in his right hand; while in the predella beneath his feet, robbers have waylaid a lady in a wood, dragged her from her palfrey, and stript her. The figure of Justice reverses all this: in the predella below her some are dancing to music, and travellers are riding securely through the woods. Similarly, Dante can think of no better image of unjust government than a dark and savage wood, haunted by wild beasts of lust and pride and avarice; nor of just government than a ‘Divine forest’ where a lady, young and beautiful, all alone and singing in her joy, is gathering flowers in perfect safety. One of the weirdest scenes in the Inferno is the Wood of the Suicides, every gnarled, twisted tree of which is a soul that has committed the final outrage of murder upon itself: the Harpies of despair brood in the fruitless branches above, while below, the souls of prodigals are pursued and torn to pieces by the hounds of their own insane improvidence.” (Carrol, 1906: 374).

u' la prim'ombra gitta il santo monte;	<i>onde o santo monte projectava a pri meira sombra;</i>
non però dal loro esser dritto sparte	<i>não porém tão afastadas da sua direitura</i>
tanto, che li augelletti per le cime lasciasser d'operare ogne lor arte;	<i>que os passarinhos nas cimas deixassem de praticar todas as suas artes;</i>
ma con piena letizia l'ore prime,	<i>mas com grande alegria as primieras horas,</i>
cantando, ricevieno intra le foglie, che tenevan bordone a le sue rime, tal qual di ramo in ramo si raccoglie per la pineta in su 'l lito di Chiassi, quand'Eolo Scilocco fuor discioglie.	<i>cantando, recebiam entre as folhas, como em contraponto às suas rimas, qual acontece nos ramos do pinhal no litoral de Classe, quando Eolo liberta o seu siroco.</i>
(Alighieri 1985)	(Alighieri 1991)

Mais uma vez não se pode prescindir da relação analógica com o mundo terreno, recordando que a mesma situação se verificava no pinhal de Classe: é a geografia humana que dá forma à geografia divina e é a geografia divina que consegue propor uma nova conceção da geografia humana.

O aviso na porta do Inferno, *lasciate ogni speranza, voi ch'intrate*, não serve só para alertar os visitantes acerca da perigosidade do lugar e da impossibilidade de sair. Chama também a atenção para o conceito de 'entrar' que se, por um lado, exprime a ideia da viagem ser sempre um ato voluntário e portanto realça a responsabilidade humana no mundo, por outro, ao indicar a passagem de um lugar para o outro (do exterior ao interior físico e moral) contrapõe-se à socialidade do indivíduo que, ao fechar-se em si, reduz as suas possibilidades de exploração do mundo. É só o ideal do jardim edénico que, por ser livre e aberto, permite a realização concreta do espírito.

O mesmo acontece ao protagonista da obra do autor cabo-verdiano Arménio Vieira, *No Inferno* (2000), que acaba por ficar enclausurado num quarto que reproduz precisamente a sentença infernal dantesca (Veira, 2000: 3). É naquele espaço fechado e limitado que ele se

sente desnorteado,^[9] é do interior que vê a natureza sem sinal de vida humana,^[10] é no seu quarto que ele inicia um passeio de um extremo ao outro,^[11] tentando dar funcionalidade à inutilidade de uma viagem dentro de uma casa isolada.^[12] O homem isolado dos nossos tempos, Robinson, o protagonista do romance de Vieira, o homem *fechado* numa ilha sem saída,^[13] conforma as suas ações e os seus pensamentos à planimetria e à arquitetura daquela casa, abrindo portas, sentando-se em sofás, explorando corredores, para afinal se aperceber da impossibilidade da viagem chegar a qualquer meta. Não há metas possíveis quando já não existe o tempo, o tempo que dá sentido ao espaço pelo facto de definir um antes e um depois, uma partida e um regresso, início, fim e lembrança do percurso. Assim, a viagem de Robinson apresenta-se como uma viagem do imaginário, suspensa num mundo sem tempo, pois “os relógios foram excluídos, já que no Inferno o tempo não existe” (*Idem*, 35). De resto, esta viagem interior teve múltiplas partidas em forma de sonho, onde aquilo que parece abrigo e salvação (a casa e os muros de proteção) torna-se perigo. Assim, talvez a única possibilidade

⁹ “Desnorteado, Leopold sentou-se na cama e ali permaneceu largos minutos” (Vieira, 2000: 24).

¹⁰ “Mas o que descobriu não era propriamente uma janela, mas, antes, uma espécie de postigo. Não ouviu nada, nem podia ouvir, já que um vidro espesso, ou melhor, uma espécie de espelho, desses cujas transparência só se exerce de dentro para fora, impedia que qualquer som penetrasse no quarto. Portanto não ouvia nada, mas pôde verificar que tinha à sua frente um parque maltratado onde sobressaíam, no meio de outras árvores de menor porte, alguns pinheiros e carvalhos, cujos ramos apresentavam vestígios de neve” (Vieira, 2000: 25).

¹¹ “Durante algum tempo, Leopold entregou-se a um passeio curioso: ia e vinha de um extremo ao outro do quarto, dando largas passadas, como se estivesse interessado em saber qual a área da enorme alcova” (Vieira, 2000: 25-26).

¹² “E quando reatou a marcha, os seus movimentos fisionómicos eram os de alguém que tomara a decisão de avançar rumo a objectivo cujo comprimento e largura tivessem alguma utilidade” (Vieira, 2000: 26).

¹³ “No corredor, ao fundo, havia uma porta de aço, a qual não permitia o acesso a nenhuma outra divisão. Instintivamente, Robinson experimentou abri-la, mas em vão, pois tal porta, à semelhança dos cacifos, estava submetida ao mesmo sistema de abertura por código, o qual era de longe mais complicado que os outros, porquanto apresentava um número bem maior de símbolos, razão por que Robinson concluiu que a sua ilha não tinha saída, pelo menos desse lado” (Vieira, 2000: 28).

de fuga seja pela natureza acolhedora do jardim, um jardim que agora porém, sem a ajuda disciplinadora do homem, fere e se torna inimiga.^[14]

A única maneira para sair da prisão doméstica e restabelecer o equilíbrio natural entre homens, arquiteturas e viagens físicas funcionais é através da imaginação, do sonho, da literatura. Se Dante tinha utilizado o procedimento analógico entre aquém e Além para vivificar o absoluto e universalizar o contingente, Arménio Vieira cria mundos possíveis a atravessar mentalmente como chave imposta pelo sequestrador do seu protagonista, na tentativa de abrir a porta de ferro que o separa do mundo real. Nestes contos, já não é a analogia, mas o procedimento surreal a estabelecer uma ligação com os mundos experienciáveis, com hipérbolos que nos permitem reconhecer-nos como parte de uma comunidade real que se torna imaginário e significado e que todos podem percorrer como etapas de um caminho mais uma vez neoplatónico e circular, desta vez devido à nossa comum faceta memorial, mais do que divina. Talvez seja por isso que Robinson nos conta as suas deambulações mentais, para nos lembrar o caminho para a saída das constrições doméstico-urbano-arquitetónicas do social. A arte combinatória das palavras gera, de facto, sonhos e novas possibilidades de interpretar o mundo que nos encaixa em espacialidades pré-definidas que limitam e delimitam as nossas viagens potenciais e sem agências intermediárias. Assim, só se Robinson conseguir escrever um romance genial, ou pelo menos excelente, poderá sair da inatural proteção da casa infernal em que tem sido confinado, poderá deixar de agir e de reagir só com base nos seus quartos, corredores, portas, janelas, móveis e utensílios e libertar-se das superestruturas da evolução social. Paradoxalmente é outra superestrutura, a imaginação, a criar mundos sustentáveis para o homem, com uma nova ecologia do coração que considera prioritário o equilíbrio psicofísico do mundo, ou seja, a saúde da relação edénica entre consciência coletiva e recursos disponíveis. Daí, Robinson nos remeter para as mais variadas situações,

¹⁴ “Sempre em passadas de sonâmbulo, atravessa um terreno que em tempos devia ter sido um jardim, mas que agora está coberto de plantas silvestres: cactos espinhosos e silvas, que o vão ferindo; todavia não pára. (...) encaminha-se para o sítio onde em tempo devia ter existido um jardim, picado outra vez pelas plantas silvestres. Transpõe o muro, cortando-se nos vidros” (Vieira, 2000: 38-40).

desde o zoomorfismo do conto sobre o homem que se transforma em aranha por ter matado uma mulher depois tornada abelha, até ao conto sobre o homem que denuncia se ter matado, ou aos sonhos de Leopold (outro nome de Robinson) que chega à atomização. A ideal restauração da relação com a natureza é de resto evidente no conto sobre a infância de Robinson:

A minha mãe era alérgica a gatos, pelo que nunca vi nenhum no nosso lar. O meu pai detestava os cães (...) Nunca tivemos peixes em aquários, nem canários ou periquitos em gaiolas, como se vêem em muitas casas. De modo que eu só tinha as minhas sensações e alguns brinquedos. No pátio, havia duas árvores: um pé de groselha, no topo do qual eu olhava para as nuvens, em cuja figuras via, ou imaginava, os gatos que a minha mãe detestava, os cães que o meu pai odiava, e ainda zebras, cavalos, panteras, leões, elefantes, leopardos, crocodilos, girafas, gazelas e tigres que eu tinha visto num livro; a outra árvore era um limoeiro já muito velho, pelo que se tornava perigoso querer ver o mundo em cima dele. (*Idem*, 86).

O tempo feliz da infância é o tempo da descoberta da imaginação e das viagens mentais à procura do outro lado do mundo, possível só transformando a natureza em lugares do humano, ramos que se tornam cadeira ou cama de onde olhar para as nuvens, estando pendurados entre céu e terra, entre Inferno e Paraíso, em contacto com as raízes, mas virados para o Hiperurânio. É neste sentido que podemos interpretar a citação de Henri Michaux: “Para quê viajar quando uma rima faz nivelar uma montanha, quando um adjetivo povoa um país, quando uma assonância faz oscilar a Terra inteira?” (*Idem*, 181). Desta forma, na obra de Arménio Vieira a viagem da escrita e da imaginação torna-se a única viagem que o homem urbanizado – enclausurado em teorias da forma da matéria que se tornam modalidades de habitação do mundo – possa empreender para dar significado ao significante da realidade. Trata-se, no fundo, da negação da própria ideia de viagem como caminho teleológico da geometria euclidiana, a geometria que defende a existência de um só caminho entre partida e chegada. O auto cabo-verdiano parece propor como viagem realmente formativa a deslocação numa geometria hiperbólica que conceptualmente introduz o espaço tridimensional e retoricamente manifesta a possibilidade de

superar os limites do físico e do imaginável. Daí a viagem ao Inferno do autor cabo-verdiano só poder ser uma viagem ficcional, não simplesmente porque é esta a matéria do seu discurso (e isto é evidente na constante citacional e intertextual do romance), mas porque o Inferno é só a metáfora literária do inalcançável:

[Robinson] despertando, estava em pleno mar, a bordo de um pequeno veleiro. Centenas de gaivotas sobrevoavam o veleiro. Sem que ele o soubesse, vogava agora num oceano tetradimensional, rumo a outros oceanos cuja dimensão ia sempre aumentando. O Diabo, na sua infinita sabedoria, sabia que era esse o caminho que algumas almas condenadas eram obrigadas a trilhar na sua viagem ao Inferno, ao qual, talvez, nunca mais chegassem, dado que infinitas são as dimensões do Inferno. (*Idem*, 162)

O Além tem então de descer à terra e tornar poesia o empírico humano para que o nosso lugar natural seja o jardim e a nossa viagem viável seja o canto do mundo real pacificado, como nos versos de inspiração sáfica citados por Vieira (*Idem*, 218-219):

Todos os pássaros cantam e voam contigo,
Tua boca é uma fruta que só vi no Paraíso
Sem ti eu teria secado, és a nascente de todos os rios
Por tua causa permaneço aqui,
E assim a Terra, ou melhor, o Inferno
Se transforma num lugar de sonho (...)

A permanência do corpo estimula o movimento da mente e o desejo de ir além das estruturas sociais, aquelas “ruas sujas e barulhentas” (*Idem*, 239) em que, segundo o autor, há duas espécies de pessoas: “umas que se deslocam de automóvel e outras que o fazem a pé; no entanto, parecidas, quase iguais, e todas com muita pressa. Mas porquê? Porque têm coisas urgentes a fazer, sem que saibam, como o poeta Omar Khayyam, que é preferível a gente retirar-se para um lugar onde haja flores (sobretudo rosas), beber vinho e... morrer” (*Idem*, 239).

Como Dante acaba por escolher o caos ordenado da natureza do Éden em oposição à ordem constrictiva das cidades dos homens, assim Arménio Vieira acaba a sua história com a zoomorfização do

protagonista tornado elefante enjaulado que, no circo que é também a metáfora da circularidade do caminho humano para o transcendente, embora recuse o *logos* e a linguagem arbitrária dos homens, ainda não cessa de sonhar:

E Robinson despertou [...] Ele encontrava-se dentro de uma jaula. Num jardim zoológico? Pareceu-lhe que não. Então... “Já sei”, disse ele, “isto aqui pertence a um circo.” [...] Apalpou as orelhas, salientes e desconhecidas, mesmo para um elefante. [...] “Que é isto, Deus do céu?”, disse ele, “não é possível, continuo a sonhar.” Após o que, boquiaberto, ficou olhando as patas, muito feias, enormes. Sua garganta, em esforço, puxou pelo grito, falhando» (*Idem*, 249-250).

Referências

- ALIGHIERI, Dante (1985), *La Divina Commedia: Inferno*, ed. Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia.
- (1985), *La Divina Commedia: Purgatorio*, ed. Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia.
- (1991), *A Divina Comédia*, trad. Cristiano Martins, Belo Horizonte, Villa Rica.
- (1992), *Convívio*, trad. Carlos Eduardo de Soveral, Lisboa, Guimarães Editores.
- BIBLESEARCH, [em linha] disponível em endereço <http://pt.bibles.org/port-ARC/2Cor/5> [consultado em data 25/02/13].
- BOCCACCIO, Giovanni (1863), *Il Comento di Giovanni Boccacci sopra La Commedia*, vol. 1, Firenze, Le Monnier.
- CARROLL, John S. (1906), *Prisoners of Hope: An Exposition of Dante's Purgatorio*, London, Hodder and Stoughton.
- CASTEL VETRO, Lodovico (1886), *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX canti dell'Inferno dantesco, ora per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi*, Modena, Tipi della Società Tipografica.
- DA BUTI, Francesco (1858), *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, vol. 1, Pisa, Fratelli Nistri.
- GELLI, Giovan Battista, *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia, Lezione quinta capitolo terzo della prima cantica di dante (vv. 1-9)*, [em linha] disponível em endereço <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001698/bibit001698>.

xml&chunk.id=d7237e3615&toc.depth=100&toc.id=d7237e3614&brand=default
[consultado em data 29/5/2013].

LANDINO, Cristoforo (1481), *Comento di Cristophoro Landini Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino*, [em linha] disponível em <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000669/bibit000669.xml> [consultado em data 29/5/2013].

MAZZONI, Francesco (1967), *Saggio di un nuovo commento alla Divina Commedia*, Firenze, Le Lettere.

VIEIRA, Arménio (2000), *No Inferno*, Lisboa, Caminho.

L'IMAGE D'ISTAMBUL DANS *PARLE-LEUR DE BATAILLES, DE ROIS ET D'ÉLÉPHANTS* DE MATHIAS ÉNARD

Abdullatif Acarlioglu

aacarlio@anadolu.edu.tr

UNIVERSITÉ ANADOLU

Ce travail étudie la ville d'Istanbul, telle qu'elle est présentée et vue par le narrateur et Michel-Ange, personnage principal du roman de Mathias Énard *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*. Venu au XVI^e siècle dans la capitale ottomane sur l'invitation du " Grand Turc ", Sultan Bayazid II pour construire un pont sur la Corne d'Or, cet illustre artiste est très bien placé pour la décrire avec des détails puisqu'il y a séjourné durant trois mois. La Sainte-Sophie, la mosquée de Bayazid, le bazar, les tavernes, les parfums ne sont que quelques images d'une ville qui apparaît à la fois mystérieuse et féerique. Il est à remarquer que les observations précises et les descriptions quasi minutieuses sont d'autant plus admirables que Michel-Ange appartient à une autre religion et qu'il vient d'un pays ennemi à l'époque, risquant ainsi de provoquer la colère du pape Jules II.

DANS CE TRAVAIL, nous nous proposons d'étudier selon des axes d'étude multiples la ville d'Istanbul, telle qu'elle est présentée et perçue à la fois par le narrateur et par Michel-Ange, personnage principal du roman de Mathias Énard (né en 1972), le 23^e prix Goncourt des lycéens 2010, qui a pour titre *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*^[1]. Venu au XVI^e siècle dans la capitale ottomane sur l'invitation du " Grand Turc ", Sultan Bayazid II pour construire un pont sur la Corne d'Or, cet illustre artiste est très bien placé pour la décrire de long en large puisqu'il y a

¹ L'origine du titre vient d'une phrase de Kipling: " Puisque ce sont des enfants, parle-leur de batailles et de rois, de chevaux, de diables, d'éléphants et d'anges, mais n'omet pas de leur parler d'amour et de choses semblables ". C'est une référence au propos d'un sage hindou, cité chez Kipling, prix Nobel de littérature en 1907. A la question portant sur le titre du roman, Énard s'explique en ces termes : " En donnant ce titre à mon livre, je voulais, en effet, réussir à rendre, dans les mots, dans la poésie, l'ouvrage de Michel-Ange, à faire voir d'une autre façon son œuvre, cette période de l'histoire, mais aussi la poésie ottomane ". Voir [Le Point.fr](http://LePoint.fr) - Publié le 09/11/2010.

séjourné durant trois mois. Comme dirait le narrateur : “La curiosité de Michel-Ange est sans limites. Tout l’intéresse” (Énard, 2010: 58).

Comme tout le monde le sait, le vrai Michel-Ange (1475-1564) est le sculpteur italien mondialement connu. Mais qui est Michel-Ange de l’écrivain Matias Énard? Dans le roman, il est, avant tout, le sculpteur du *David*, et c’est “un héros de la république de Florence” tout en n’ayant pas encore sa renommée internationale actuelle, car il n’a alors que 31 ans lorsqu’il arrive à Istanbul le 13 mai 1506.

Le départ de Michel-Ange pour Istanbul

Le narrateur, se fiant à Ascanio Condivi, biographe de Michel-Ange, est assez précis concernant la date de son départ de Rome : le samedi 17 avril. Deux événements marquent son état d’esprit avant son départ “sur un coup de tête”. Premièrement il vient de recevoir des mains de deux moines franciscains, une lettre du sultan Bayazid II, qui l’invite à construire un pont^[2] pour relier les deux rives de la Corne d’Or. Pour souligner la surprise et l’admiration de l’artiste, le narrateur précise qu’il retourne le papier ciré qui est “une des plus douces matières qui soient”. Deuxièmement, Jules II le pape (1443-1513) a refusé cinq fois de suite de le payer avant de le mettre à la porte au plein sens du terme. Ces deux points finiront d’ailleurs par se conjuguer, car c’est pour se venger du pape que l’artiste se décidera à se rendre à Istanbul. Une autre bonne raison c’est qu’il toucherait “l’équivalent de cinquante mille ducats, soit cinq fois plus que le pape l’a payé pour deux ans de travail” (Énard, 2010: 18).

Néanmoins, dès qu’il met le pied sur le bateau, il commence à regretter : “Son estomac se tord, ses oreilles bourdonnent, il a peur. C’est la vengeance divine, cette tempête” (*Idem*, 18). Nous verrons d’ailleurs plus loin que, tout au long de son séjour à Constantinople, tantôt il se réjouit, tantôt il regrette son départ.

² Si Michel-Ange est invité, c’est qu’à notre avis, le plus grand architecte turc de tous les temps, Sinan (1489-1688) n’était pas assez âgé pour construire les plus beaux édifices du pays au nombre de 364.

L'arrivée et la description d'Istanbul

La ville d'Istanbul, telle qu'elle est décrite, reflète à la fois le passé, le présent et le futur par rapport à la date où, dans le roman, Michel-Ange y fait un séjour. Nous avons ainsi la possibilité de nous informer sur ce qui s'est passé dans l'histoire ottomane et la structure sociale d'Istanbul au temps de la fiction et la ville actuelle d'aujourd'hui. Nous y trouvons également des connaissances sur beaucoup d'autres choses comme toute sorte de produits, des épices aux savons, échangés entre les pays ainsi que leurs valeurs en ducats ou en astres, les "unités de distance, coudées florentines ou vénitiennes, *kulaç* (1m70) et *endazé* (65 cm) ottomans" (*Idem*, 54), les moyens de transport en voiture (araba en ture) ou en chaise à porteurs, les fonctions des hérauts, etc. Mais nous nous concentrerons beaucoup plus sur les édifices historiques et typiques pour le pays.

Nous commencerons d'abord par citer l'extrait suivant qui permet de comparer à grands traits, la ville d'il y a environ 507 ans (l'utilisation de l'imparfait en fait foi, car il s'agit de l'époque du séjour de Michel-Ange) et la ville d'aujourd'hui puisqu'il parle à la fois du sculpteur, du sultan Bayazid et de Constantinople au croisement des deux civilisations :

Evidemment Istanbul était bien différente alors ; on l'appelait surtout Constantinople ; Sainte-Sophie trônait seule sans la Mosquée bleue, la rive orientale du Bosphore était désolée, le grand bazar n'était pas encore cette immense toile d'araignée où se perdent les touristes du monde entier pour qu'on les y dévore. L'empire n'était plus romain et pas encore l'Empire, la ville balançait entre Ottomans, Grecs, juifs et Latins ; le sultan avait nom Bayazid, le deuxième, surnommé le Saint, le Pieux, le Juste. Les Florentins et les Vénitiens l'appelaient Bajazeto, les Français Bajazet. C'était un homme sage et discret, qui régna trente et un ans ; il aimait tâter du vin, de la poésie et de la musique ; il ne rechignait ni aux jeunes hommes, ni aux jeunes femmes ; il appréciait les sciences et les arts, l'astronomie, l'architecture, les plaisirs de la guerre, les chevaux rapides et les armes tranchantes. On ignore ce qui le poussa à inviter Michel-Ange Buonarroti des Buonarroti de Florence à Istanbul, même si le sculpteur jouissait déjà, en Italie, d'un grand renom. A trente et un ans, certains voyaient en lui le plus grand

artiste du temps. On le comparait souvent à l'immense Léonard de Vinci, de vingt ans son aîné (*Idem*, 11-12).

C'est dans un tel pays que Michel-Ange arrive et qu'il s'installe dans "une chambre au premier étage des magasins du marchand florentin Maringhi", qu'il trouve "mauvaise" et "méchante". La pièce donne "sur une coursive aux belles arcades de pierre" et elle a une double rangée de fenêtres, très hautes, presque collées au plafond" avec des jalousies en bois. Elle est munie d'un lit et une table de châtaignier, un coffre ouvragé en noyer, deux lampes à huile et un lourd bougeoir circulaire de fer au plafond" (*Idem*, 21). Jusqu'ici tout est normal mais il est singulièrement surpris de découvrir "une salle d'eau carrelée de faïence multicolore dont Michel-Ange n'a que faire, car il ne se lave jamais" (*Ibidem*): il "sent aussi mauvais qu'un barbare ou un esclave du Nord à peine capturé" (*Idem*, 93), ce qui veut dire qu'à la même époque, il n'avait pas de salle de bains chez lui, sans doute dans aucune des maisons.

Une fois dans les rues, il regarde souvent des portefaix et des négociants. Il est spécialement attiré par les "entrepôts débordants de marchandises, les maisons de bois" (*Idem*, 24). Il lève aussi les yeux sur les hauteurs de la ville pour admirer "l'ancien séraïl, les minarets d'une grande mosquée, les remparts de la forteresse de Galata" (*Idem*, 20).

Le narrateur, que nous appellerons hétérodiégétique centré sur le personnage Michel-Ange, souvent accompagné de Mesihi, est assez précis quant à la description et fait l'éloge de cette ville au carrefour de l'Orient et de l'Occident:

Ils [Michel-Ange et Mesihi] dépassent la mosquée grandiose que Bayazid vient d'achever, entourée d'écoles et de caravansérails; ils suivent un peu la crête, puis descendent avant de parvenir à l'aqueduc construit par un César oublié qui coupe la ville en deux de ses arches de brique rouge. Il y a là une petite place, devant une église ancienne, dédiée à saint Thomas; la vue est magnifique. Les feux des tours de Péra sont allumés; la Corne d'Or se perd dans des méandres de brume obscure et, à l'est, le Bosphore dessine une barrière grise dominée par les épaules sombres de Sainte-Sophie, gardienne du fossé qui les sépare de l'Asie (*Idem*, 83-84).

Ils distinguent également l'ancienne forteresse génoise de Galata et les cimetières au-delà. "Michel-Ange s'étonne de ce que l'on puisse, sans danger apparent, déambuler à pied dans la ville la nuit" (*Idem*, 87), ce qui veut dire que la sécurité était bien assurée. Les lecteurs ont la possibilité de découvrir plus particulièrement les tavernes et leurs décors. Les murs sont particulièrement "décorés de céramiques multicolores jusqu'à un bon mètre du sol". La pièce est "jonchée de hauts coussins, parsemée de lampes à huile qui enfument l'atmosphère" (*Idem*, 88). Comme Michel-Ange commence à mieux connaître la ville et qu'il a en tête le projet du pont, il imagine la place de celui-ci sur la Corne d'Or "colossal sans être imposant, fin et puissant" (*Idem*, 100). Nous allons citer un extrait qui le décrit assez méticuleusement : "Quatre arches courtes flanquent un arc central à la courbure si douce qu'elle en est presque imperceptible ; elles reposent sur de forts piliers dont les avancées en triangle fendent les eaux comme des bastions. Appuyée sur une forteresse invisible dépassant à peine des flots, une passerelle majestueuse relie les deux rives dans la douceur, acceptant leurs différences" (*Idem*, 102). Il imagine que le pont dominera complètement "la cité des empereurs et des sultans" qui ont déjà passé et qui passeront encore au fil des siècles. Bref, ce sera "un pont militaire, un pont commercial, un pont religieux. Un pont politique" (*Idem*, 35), ce qui lancera "une ville immense" sur les deux rives. Mesihî l'emmène même voir, "au-delà des murailles de Byzance, dans un étrange marché en plein air, le marché du vivant, des hommes et des animaux. Michel-Ange a observé avec frayeur les corps élancés des esclaves noirs venus d'Abysinie, les femmes blanches enlevées dans le Caucase ou en Bulgarie, les caravanes de malheureux liés les uns aux autres qui attendent un sort meilleur dans les demeures d'un riche Stambouliote ou sur un chantier de construction. Il a vite détourné le regard devant la misère de ses coreligionnaires" (*Idem*, 61) comme il avait évité d'assister à une exécution publique sur une place.

La basilique Sainte-Sophie

La basilique Sainte-Sophie est sans doute l'édifice le plus emblématique d'Istanbul, encore aujourd'hui. Elle domine la ville mais aussi le roman

puisque “la basilique Sainte-Sophie, géant aux larges épaules, Atlas portant sa coupole jusqu’aux sommets du monde connu” (*Idem*, 20) avec les mots du narrateur, attire l’attention de l’artiste à son arrivée, pendant son séjour et avant son retour dans son pays. Elle s’impose de façon colossale sur le Bosphore et, se faisant remarquer même de très loin, lui sert aisément de point de repère parmi les bâtiments, pas très hauts à l’époque.

Bien que Michel-Ange brûle d’envie de visiter cette basilique, il faudra qu’avant d’y pénétrer, il “surmonte sa peur et son dégoût des choses musulmanes”. Lorsque le narrateur décrit finalement la visite de la basilique par Michel-Ange, en compagnie de Mesihi, il utilise des mots assez élogieux comme “fascination” et “sublime édifice”, et parle à la fois du passé, du présent et du futur: “Le 18 mai 1506 Michelangelo Buonarroti, debout sur la brève esplanade, observe l’église qui, cinquante ans³ plus tôt, était encore le centre de la chrétienté. Il pense à Constantin, à Justinien, à la pourpre des empereurs et aux croisés plus ou moins barbares qui y entrèrent à cheval pour en ressortir chargés de reliques; il repensera, vingt ans plus tard, au moment de dessiner un dôme pour la basilique Saint-Pierre de Rome, à la coupole de cette Saint-Sophie dont il aperçoit le profil depuis la place où les Stambouliotes se pressent pour la prière de l’après-midi, guidés par l’horloge humaine du muezzin” (*Idem*, 36). Le narrateur cite plus particulièrement: “Dix-huit piliers des plus beaux marbres, des dalles de serpentine et des placages de porphyre, quatre arcs en plein cintre qui portent un dôme vertigineux” (*Idem*, 37).

Michel-Ange se concentre plus sur la coupole et les “icônes sans images sur les parements”. “Les larmes aux yeux”, il pense forcément à son maître Giuliano de Sangallo, florentin, qui aurait “à dessiner, à relever des détails, à tracer des élévations”. Et le narrateur ajoute: “Le sculpteur n’a jamais rien vu de semblable” (*Ibidem*).

Mesihi apprend par l’intermédiaire de la traduction de Manuel à Michel-Ange que “les enduits de plâtre blanc dissimulent les mosaïques et les fresques chrétiennes qui recouvraient autrefois les murs”. Et d’ajouter: “Les calligraphies sont nos images, maître, celles de notre foi” (*Idem*,

³ Rappelons que la conquête de Constantinople remonte au 29 mai 1453, ce qui fait exactement 53 ans.

38). Et le narrateur prenant les calligraphies pour les “écritures barbares”, nous donne la signification toujours par le biais de Manuel : “Il n’y a de dieu que Dieu, Mahomad est le prophète de Dieu” (*Ibidem*, 38), phrase obligatoire à répéter quand on se convertit à l’islam.

A la fin de la visite, Michel-Ange veut avoir “absolument des plans et relevés de Sainte-Sophie, coupes et élévations”. A la question de “pour quoi faire ?” Le sculpteur reste “évasif” (*Idem*, 43).

La religion chrétienne et musulmane

Nous découvrons dès le début que les deux religions, musulmane et chrétienne s’opposent à travers les deux civilisations et les comportements des personnages. La chrétienté se manifeste plutôt dans la personnalité de Michel-Ange et du pape évidemment, alors que l’islam est décrit par le narrateur ou bien provoque la réaction de Michel-Ange. Nous remarquons aussi que suivant la conquête ottomane, il existe des églises qui sont transformées en mosquée comme l’ancienne église de Saint-Dominique dans le quartier andalou, une dizaine d’années avant le voyage de Michel-Ange.

En règle générale, le narrateur trouve les mahométans les “êtres étranges” et “leur cathédrale si austère, sans même une image de leur Prophète” (*Idem*, 38). Il observe “les églises des mahométans dont les patios clairs au-delà des porches ouvrent des yeux de lumière dans la matière de la ville” (*Idem*, 24-25). Il considère l’appel du muezzin à la prière comme des “cloches humaines au haut des minarets” qui “confirment [...] que le soleil venait de se coucher” ; l’appel permet à Michel-Ange de connaître l’heure (*Idem*, 43). Quant à la narratrice, elle rappelle concernant la première prière de la journée que les musulmans appellent à la prière quand on a la possibilité de “distinguer un fil noir d’un fil blanc” pour indiquer l’heure de la première des cinq prières par jour, l’expression étant plutôt utilisée pour le début du carême.

Le narrateur s’intéresse particulièrement de près à la façon dont les pratiquants font leurs prières et décrit minutieusement ce qui suit : “les fidèles se prosternent sur les innombrables tapis. Ils s’agenouillent, posent le front à terre, puis se relèvent, regardent leurs mains tendues devant eux comme s’ils tenaient un livre, avant

de les porter à leurs oreilles pour mieux entendre une clameur silencieuse, et s'agenouillent à nouveau. Ils marmonnent, psalmodient, et le bruissement de toutes ces paroles inaudibles bourdonne et se mêle à la lumière pure, sans images pieuses, sans sculptures qui détournent de Dieu le regard ; seules quelques arabesques, des serpents d'encre noire, semblent flotter dans l'air" (*Idem*, 37-38).

Quant à notre personnage, lorsqu'il se laisse aller à la manière de vivre des musulmans, par exemple quand il boit comme eux, "il se réfugie dans la prière" en disant : *Mon Dieu pardonnez-moi mes péchés, mon Dieu pardonnez-moi d'être auprès d'infidèles, mon Dieu libérez-moi de la tentation et préservez-moi du mal* (*Idem*, 51). Nous le voyons, fréquenter les autochtones qu'il qualifie d'"infidèles", c'est commettre le péché ; il demande pardon tout de suite après, "il a peur de l'enfer" (*Idem*, 79). Il en est sans doute de même pour les musulmans qui voyaient la même infidélité chez les chrétiens, sauf à propos de Jésus Christ, car ce dernier est reconnu lui aussi comme prophète à part entière parmi tant d'autres. L'inquiétude et la réaction des musulmans vis-à-vis des chrétiens n'en sont pas moins importantes. Pour ne citer qu'un exemple, rappelons-nous la scène où le Syrien, le chef de l'atelier de la forge, refuse de produire le poignard orné dessiné par Michel-Ange, parce que c'est pour lui "une arme païenne, en forme de croix latine, que cela porte malheur, en irritant Dieu" (*Idem*, 71).

Tout à la fin de son passage à Constantinople, Michel-Ange se rendra compte que ce n'est pas la religion qui est coupable mais les êtres humains puisqu'il prononcera : "Turcs ou romains, les puissants nous avilissent" (*Idem*, 109) ou encore "Sous tous les cieux il faut donc s'humilier devant les puissants" (*Idem*, 75).

La ressemblance de Constantinople avec les villes italiennes

Bien qu'il s'habitue doucement mais sûrement à la vie stambouliote, les villes italiennes ne cessent de hanter Michel-Ange et de le pousser à rechercher les ressemblances avec Istanbul. Le Bosphore lui rappelle par exemple "la traversée qui sépare Mestre de Venise", ce qui ne l'étonne pas de voir "tant de Vénitiens ici". La ville "ressemble à la Sérénissime, mais dans des proportions fabuleuses, où tout serait

multiplié par cent. Une Venise envahie par les sept collines et la puissance de Rome” (*Idem*, 72). Il faut savoir que les Turcs appellent Istanbul “la ville aux sept collines” du fait qu’elle est fondée sur ces collines. Et après avoir visité la basilique, il confie à Mesihî que Constantinople lui rappelle Venise, et Sainte-Sophie la basilique Saint-Marc (*Idem*, 44).

Le palais d’Istanbul lui rappelle aussi celui de Rome. Pendant la visite du palais par Michel-Ange, le narrateur ne peut s’empêcher de comparer les bâtiments avec ceux de Rome mais au détriment de ces derniers : “les passages, les couloirs où on le conduit n’ont rien à voir avec les voûtes sombres et croulantes du palais pontifical de Rome” (*Idem*, 25). L’extrait suivant résume assez bien à quel point ce séjour laissera des traces profondes dans sa vie d’artiste, notamment pour la reconstruction de l’Italie: “En peinture comme en architecture, l’œuvre de Michelangelo Buonarroti devra beaucoup à Istanbul. Son regard est transformé par la ville et l’altérité; des scènes, des couleurs, des formes imprèneront son travail pour le reste de sa vie. La coupole de Saint-Pierre s’inspire de Sainte-Sophie et de la mosquée de Bayazid; la bibliothèque des Médicis de celle du sultan, qu’il fréquente avec Manuel; les statues de la chapelle des Médicis et même le *Moïse* pour Jules II portent l’empreinte d’attitudes et de personnages qu’il a rencontrés ici, à Constantinople” (*Idem*, 91).

La population étrangère à Istanbul

Comme nous le savons, les Ottomans avaient formé un empire multinational et multiculturel. Les postes les plus importants du sultanat étaient souvent occupés par des étrangers. De nombreux vizirs et ambassadeurs étaient d’origine étrangère, comme d’ailleurs les épouses de plusieurs sultans et les femmes dans le harem.

Michel-Ange lui-même est surpris de distinguer “Turcs, Latins, Grecs et juifs, de la porte de Saint-Antoine à la porte des Bombardes” (*Idem*, 87). La fête organisée à l’occasion du jour du Baptiste le 24 juin, ayant pour “l’invité d’honneur” Michel-Ange, rassemble dans le caravansérail du Maringhi des Génois, des Vénitiens, des Florentins et des Toscans. Le narrateur est ainsi convaincu que les musulmans sont “si tolérants envers les choses chrétiennes” (*Idem*, 54).

Ce n'est donc pas une surprise de rencontrer des personnalités non autochtones dans le roman comme Mesihî, Manuel et Marighi, qui font partie du cercle d'amis de Michel-Ange. Rappelons que Mesihî⁽⁴⁾, d'origine kosovare, vient de Pristina et qu'il est le secrétaire de Michel-Ange qui s'étonne de s'entendre si bien avec lui. Manuel qui lui sert de traducteur est un drogman grec. Marighi, marchand et commerçant, dont le vrai nom est Giovanni di Francesco Marighi, vient de Florence comme lui et habite à Istanbul depuis cinq ans et se charge du courrier de Michel-Ange qui circule entre Istanbul et l'Italie.

Falachi, le page du vizir Ali Pacha est un jeune génois d'origine. Il fait partie de la délégation ottomane avec une escouade de janissaires aux casques enturbannés de carmin qui sont d'ailleurs recrutés parmi les non-musulmans pendant les conquêtes. Le sculpteur "s'étonne de découvrir un Génois si proche du Grand Turc ; Falachi lui sourit et lui explique qu'il est un esclave du sultan, capturé jeune par des corsaires, et que sa position est enviable. Il est puissant respecté et, si cela importe, riche" (*Idem*, 24). Quant à l'Andalouse, la chanteuse, elle est d'origine juive, elle vient d'Espagne ; Michel-Ange tombera follement amoureux d'elle, nous l'étudierons dans la partie suivante.

Les non-musulmans sont donc assez indépendants dans la pratique de leur métier, celle de leur religion et dans leur implantation. "Les juifs et les chrétiens sont libres de s'installer où bon leur semble, la seule restriction étant qu'ils ne résident ni ne construisent de lieu de culte près d'une mosquée. Péra n'est pas un ghetto. C'est une extension de Constantinople" (*Idem*, 87) et "peuplée principalement de Latins et de Grecs, les églises y sont nombreuses" (*Idem*, 54).

La fuite d'Istanbul

Quoiqu'il soit enchanté par Istanbul, Michel-Ange a envie de "toucher ses gages et de quitter cette ville troublante, à la fois familière et résolument autre, dans laquelle il ne se lasse pas pourtant de se promener

⁴ Mesihî est "le poète subtile et original, maître du renouveau de la poésie ottomane, dont les vers inspireront des centaines d'imitateurs, [...] dans un catalogue en vers n'ayant rien à envier à celui de Don Juan" (Énard, 2010 : 93).

et d'engranger des images, des visages et des couleurs" (*Idem*, 79), d'autant plus qu'il reçoit, depuis Rome, des menaces de mort s'il ne rentre pas. D'ailleurs, le narrateur nous confie plus loin une fois encore que "Michel-Ange a hâte de toucher ses gages et de rentrer à Florence" (*Idem*, 104), car "Constantinople est une très douce prison" (*Idem*, 116). Dans une de ses lettres adressées à son frère Buonarroto à Florence, il avoue l'état catastrophique dans lequel il se trouve : "je me sens plus mal que jamais, blessé et pris d'une grande fatigue ; [...] vous êtes dix mille fois en meilleur état que moi" (*Idem*, 138).

En fait, ce ne sont pas les intrigues de Byzance qui manquent à Istanbul : "Ici aussi il y a des conspirations et des jeux de palais ; des jaloux, des intrigants prêts à tout pour discréditer Ali Pacha aux yeux de Bayazid, pour empêcher la construction de ce pont impie, œuvre d'un infidèle, pour entraîner la disgrâce du ministre par un scandale" (*Idem*, 130). "L'obséquieux Arslan est un étrange espion, à la fois agent de Venise et homme du sultan ; il navigue entre l'un et l'autre, proposant ses services troubles des deux côtés de la mer" (*Ibidem*).

Il regrette bien souvent d'être venu dans ce monde musulman, de n'avoir pas envoyé "un dessin, comme ce lourdaud de Vinci⁵" avec des larmes de colère aux yeux (*Idem*, 84). Mais il ne veut pas rentrer sans terminer ce projet et surtout sans toucher la "fortune" du sultan. Selon l'expression du narrateur, "il n'est point du genre à se laisser intimider" (*Idem*, 86).

La chute dans le roman tient certainement au complot qui s'organise pour éliminer Michel-Ange : "Je vais devoir te tuer. Tu l'ignores. [...] si je ne te tue pas on me retrouvera noyée de l'autre côté du Bosphore, ou étranglée dans ma chambre par un cordon de soie" (*Idem*, 132), dit pour elle-même l'Andalouse chargée d'assurer la narration. Mais Mesihî, averti à temps, intervient et tue l'Andalouse avant qu'elle n'agisse. Le commentaire du narrateur éclaircit ce qui s'est passé exactement : "Il [Mesihî] a défendu ce Franc contre son ennemie, il l'a sauvé, voilà ce qui lui importe ; tant pis si en le sauvant il l'a perdu à jamais" (*Idem*, 139). Décidément, ce complot est de trop pour Michel-Ange : "Il quitte Constantinople en secret. [...] il prend la fuite, comme il a fui Rome trois

⁵ Michel-Ange considère que Vinci ne comprend rien à la sculpture ni à l'architecture (Énard, 2010: 34).

mois plus tôt, blessé, déchiré, brisé. Il quitte Istanbul sans un sou” (*Idem*, 141). “Enveloppé dans un caftan noir”, il part de Constantinople où il était venu en habit occidental (*Ibidem*).

Conclusion

Les observations et les descriptions minutieuses de Michel-Ange suivies des commentaires du narrateur nous donnent une idée assez large de ce qu’est l’Istanbul des années 1500, avec des indications qui débordent, avant et après, le voyage de l’artiste. Le Bosphore, la Corne d’Or, la Sainte-Sophie, la mosquée et la bibliothèque de Bayazid, le bazar, les tavernes, les parfums sont les principales images de la ville à la fois mystérieuse et féerique, les Turcs, les Grecs, les Vénitiens, les Génois mais aussi les musulmans, les chrétiens et les juifs étant quelques témoins vivants, parmi tant d’autres, de cette ville multiculturelle.

L’image ainsi donnée de la capitale ottomane nous est vraiment très chère, entre autres raisons du fait de la complexité que le personnage principal introduit, car il appartient à une autre religion, il vient d’un pays ennemi à l’époque, et il risque sa vie à provoquer ainsi la colère du pape.

Notons aussi que si la peinture de la ville date de quelque cinq cents ans, le roman en question n’a été édité qu’en 2010. Cela permet de confronter les lecteurs du XXI^e siècle que nous sommes, aux impressions du Florentin, tout en maintenant un écart de temps considérable, et de mettre un peu de lumière sur le passé pour mieux voir et comprendre l’avenir.

Nous préférons laisser de côté la question de savoir si le voyage de Michel-Ange à Istanbul a réellement eu lieu, mais celui (ou ceux) de l’écrivain qui a permis de donner du corps à ce roman est un fait. Donc, il ne me reste plus qu’à vous dire, comme dernier mot, “À vous de voyager!”

Références

ÉNARD, Matias (2010), *Parle-leur de batailles, de rois et d’éléphants*, Arles, actes Sud.

DESTINO: MAIS ALÉM
DESTINATION: PLUS LOIN

ACERCA DE UMA VIAGEM AO PASSADO SOBRE A HOSPEDAGEM DE SÓLON EM SAÍS SEGUNDO O *TIMEU* DE PLATÃO

Lethícia Ouro de Oliveira*

lethiciaouro@yahoo.com.br

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA

No preâmbulo do *Timeu* de Platão, a personagem Crítias reconta uma estória que escutara de seu avô quando jovem. A estória fora trazida do Egito pelo poeta e estadista ateniense Sólon. Este a escutara dos sacerdotes da cidade de Saís que a conservaram por escrito num templo religioso. Inusitadamente a estória que vem do Egito conta um grande feito de uma cidade grega, a própria pátria de Sólon, Atenas. Trata-se da famosa vitória desta cidade grega sobre a potência imperial Atlântida. Neste texto evidenciaremos como alguns pares de conceitos perpassam esta narrativa: juventude e velhice; memória e esquecimento; artes visuais e arte poética. A partir de uma reflexão sobre o uso e a estrutura destes conceitos na narrativa de Crítias, evidenciaremos que Platão desenha o encontro com o estrangeiro como o encontro consigo mesmo; a viagem de Sólon a Saís pode ser vista como a viagem à sua própria pátria.

489

ACERCA DE UMA VIAGEM
AO PASSADO SOBRE A
HOSPEDAGEM DE SÓLON EM
SAÍS SEGUNDO O *TIMEU* DE
PLATÃO

Lethícia Ouro de Oliveira

OS TEXTOS FILOSÓFICOS TRATAM DE TEMAS UNIVERSAIS, buscam um saber válido não só no presente, mas também no passado e no futuro: em todo e qualquer tempo. O filósofo deseja conhecer o que é sempre o mesmo, o eterno, que, no caso do pensador grego Platão, é identificado às ideias, como se repete nos manuais de filosofia. Esse universal, eterno e imutável naturalmente escapa aos olhos que se detêm nos acontecimentos históricos particulares constantemente em mutação. A atividade filosófica tal como ilustrada por Platão caracteriza-se por um redirecionamento do olhar, uma aproximação da alma da estrutura universal da realidade: a famosa saída ascendente da caverna sombria.

* Gostaria de agradecer aos professores Manuel Curado e Ana Lucia Curado, que me receberam de forma gentilíssima em Braga ao longo do Colóquio “O Imaginário das Viagens: literatura, cinema, banda desenhada”. Agradeço também à minha orientadora Maura Iglésias que atenciosamente leu e comentou esse texto.

No proêmio de um dos tardios^[1] e mais comentados^[2] diálogos platônicos, o *Timeu*, esse redirecionamento do olhar ou aproximação da alma acontece, em certo sentido, graças à rememoração de um saber adquirido numa viagem. Platão leva um de seus personagens, ou melhor, como veremos a seguir, o personagem de um personagem, até o Egito para que lá encontre a ilustração pretensamente histórica da sabedoria política utópico-filosófica exposta num diálogo anterior, a *República*. Expliquemos o contexto dessa passagem do *Timeu* em partes.

Na cena de abertura do *Timeu*, Platão justapõe os personagens Sócrates, Timeu, Crítias e Hermócrates numa conversa sobre o tema que será abordado naquele dia de encontro. Os amigos continuam um colóquio iniciado no dia anterior quando Sócrates expôs sobre a melhor constituição possível e os homens que deveriam executá-la. Curiosamente, o discurso de Sócrates é apresentado como um dom de hospedagem: se no dia anterior Crítias, Timeu e Hermócrates receberam um discurso como um presente do então anfitrião Sócrates^[3], na data dramática do diálogo é Sócrates quem deve receber um discurso como retribuição pelo que proferira.^[4] Na Grécia Antiga, a prática da ξενία, que podemos traduzir por hospitalidade, fazia parte da tradição em sua lida com os estrangeiros, ξένοι, provenientes de outras cidades-estado (πόλεις) ou até mesmo de civilizações não-helênicas. Trata-se da recepção de um viajante, um estrangeiro, em casa e da troca de presentes e/ou oferta de refeição ou banquete em comum. Estabelece-se, desse modo, uma relação de φιλία, termo grego geralmente traduzido por

¹ Cf., por exemplo, as cronologias dos diálogos propostas por Lutoslawski, Raeder, Ritter, Wilamowitz e Ross em Ross, D., 1953, p. 2 e 10.

² Principalmente na Antiguidade e na Idade Média. Sobre isso, cf., por exemplo, JOWETT, B., 1892, p. 341, 342 e BRISSON, 1974, p. 55-71.

³ Ver a tradução de Luc Brisson para a primeira fala do diálogo que clarifica a relação de hospedagem da qual falamos. Ele ressalta os sentidos de δαιτυμόνων, hóspede convidado para uma refeição, e ἐστιάτωρ, que oferece uma refeição como dono da casa: “Socrate: un, deux, trois, mais notre quatrième, mon cher Timée, celui qui faisait partie du groupe de ceux que j’avais invités au banquet que j’ai offert hier, et qui compte parmi ceux qui aujourd’hui m’ont convié à ce banquet, où est-il?” (Σωκράτης. Εἷς, δύο, τρεῖς ὁ δὲ δὴ τέταρτος ἡμῖν, ὃ φίλε Τίμαιε, ποῦ τῶν χθῆς μὲν δαιτυμόνων, τὰ νῦν δὲ ἐστιάτῶρων;)

⁴ “hospitalidade dos discursos” ou “discursos como dons trocados por hospitalidade” (τὰ τῶν λόγων ξένια). PLATÃO, *Timeu*, 20c.

amizade, que podemos brevemente e com maior rigor definir como um companheirismo e ajuda mútua estendida aos descendentes.^[5]

Apesar de ter recebido de Sócrates como dom de hospedagem o discurso sobre a cidade utópica no dia anterior, Crítias confessa que talvez não se lembre da totalidade do relato socrático. Sendo um ancião, diz, lhe é difícil reter eventos recentes na memória (cf. Platão, *Timeu*, 26b). O esquecimento não é, todavia, muito grave: Sócrates apresentara, a pedido de Timeu, um resumo do seu discurso: ele arrola algumas características da cidade ideal, tal como para nós foi legada no diálogo platônico *A República*.^[6] Ao fim, expressa seu desejo quanto ao tema do discurso que receberá como recompensa: ver como os cidadãos dessa cidade se comportariam em guerras e negociações com outras cidades.

Se por um lado Crítias confessa poder se esquecer do que escutara no dia anterior, por outro se recorda admiravelmente de discursos conhecidos quando jovem. Por um acaso divino (cf. *Idem*, 25e),^[7] um relato de

⁵ Sobre essa relação, ver o episódio da Guerra de Troia sobre a troca de armas entre Glauco, troiano, e Diomedes, grego, no Canto VI da *Ilíada*. Ao se encontrarem em campo de batalha, eles não lutam porque seus avós Belerofonte e Eneu estabeleceram uma relação de *φιλία*. Belerofonte hospedara-se na casa de Eneu e eles permutaram presentes. Cf. Homero, *Ilíada*, Canto VI, v. 119-236. Platão transpõe, assim, o sentido de *φιλία*, estendendo-a à relação de proferimento e escuta de um discurso. Notemos que na primeira frase do *Timeu*, transcrita na nota 4 de nosso texto, Sócrates usa o pronome de tratamento *φίλε* para se dirigir a Timeu.

⁶ Sobre a controvérsia a respeito dessa referência, cf., por exemplo, Crombie, I., 1962, p. 197-199; Rivaud, 1985, p. 19-20 e Vidal-Naquet, 2008, p. 26. A nosso ver, dado que as características da cidade de que fala Sócrates também são da cidade ideal da *República*, temos ao menos uma remissão a esse diálogo. Resumidamente, as diferenças entre o resumo de Sócrates no *Timeu* e o texto da *República* são: os personagens do *Timeu* diferem dos da *República* (todavia poder-se-ia levantar a hipótese de que Sócrates, no dia antecedente ao encontro relatado no *Timeu*, relatara aos personagens desse diálogo sobre a conversa a respeito da cidade ideal na casa de Céfalos); a festa que ocorria na cena dramática do *Timeu* era as Panatenaicas (cf. Rivaud, 1985, p. 19), enquanto a da *República* era a Bendidías, festa de uma divindade estrangeira (segundo a hipótese levantada, essa observação também perde sua relevância); os temas somente relatam o que fora discutido dos livros I a V da *República* e nada se fala sobre o filósofo como governante, usando-se somente o termo guardião (*φύλαξ*).

⁷ “δαμονίως... τύχη”.

seu avô feito numa festa, dia das Apatúrias,^[8] que ouvira quando tinha em torno de dez anos, pode satisfazer o desejo de Sócrates. O relato do seu avô, também chamado Crítias, é sobre uma estória conhecida numa viagem: a viagem de um dos sete sábios gregos, o estadista e poeta Sólon,^[9] a Saís, cidade egípcia.

Em nosso texto, é com Sólon, pelo discurso de Crítias, que viajaremos. Ao longo do nosso percurso, daremos os primeiros passos para a construção de uma primeira interpretação do relato de Crítias por meio da reflexão sobre alguns pares de conceitos que se sobressaem nele. De forma sucinta abordaremos principalmente as relações entre filosofia e história; artes visuais e arte poética; memória e esquecimento; e, por fim, juventude e velhice. Para iniciarmos esta leitura, voltemos agora ao contexto do preâmbulo do *Timeu*.

O texto leva a crer que os personagens da cena dramática se encontram em Atenas para uma festa pan-helênica, as Panatenaicas, que

⁸ “Um ritual, uma festa que ainda não é a da Deusa, uns sacrifícios e concursos em que os menininhos brincavam de rapsodos. Uma espécie de antecâmara das Panateneias, da grande festa de todos os cidadãos sob o signo da Atena e da autoctonia. As Apatúrias eram a festa de todos os “irmãos”: os rapazes na puberdade legal, ou seja dezoito anos completos, eram introduzidos nas fratrias, cidades em miniatura. Inscreviam-se nos registros (*phratorikà grammateia*), no dia do *koureótis*, dia em que se sacrificava uma vítima chamada *kourèion*, imolada por ocasião da tosquia, do corte dos cabelos para os rapazes apresentados à assembleia.” (Detienne, 1991, p. 139).

⁹ Não nos parece arbitrária a escolha desse estadista-poeta como fonte do relato. Pensamos que tal escolha se deve a dois motivos principais: em primeiro lugar, porque ele foi o primeiro grande governante ateniense, remonta ao passado mais antigo da πόλις então louvada por Platão em honra à deusa Atena, podendo ser considerado o primeiro ateniense (cf. Jaeger, 1995, p. 173); em segundo, porque muitas de suas reformas políticas provavelmente serviram de paradigma para características da cidade ideal platônica. Um bom exemplo é o estabelecimento do princípio da equidade restabelecendo a justiça numa Atenas economicamente desigual: Sólon defende a irmandade entre toda a comunidade (cf. Vernant, 2009, p. 83, 84). Assim também, na *República*, Sócrates defende que a cidade deve manter suas riquezas espalhadas por todas as suas partes, não privilegiando nem governantes, nem governados (cf. o início do livro IV da *República*). Em consonância com o que é elogiado na *República* podemos citar ainda o fato de Sólon valorizar a virtude acima da riqueza; usar a imagem da condução da nau para tratar da liderança política; recusar a tirania; e criticar o teatro, pois levaria, a seu ver, os homens a mentir e desempenhar papéis nas situações diversas da vida (cf. Plutarco, *Vidas*, Sólon e Jaeger, 1995, Sólon: o começo da formação política de Atenas).

honram a deusa Atena (cf. Rivaud, 1985: 19). Como dissemos, Crítias conheceu o relato de Sólon também numa festa, no dia das Apatúrias. O relato nos leva a uma cidade que, apesar de egípcia, tem como padroeira a deusa Atena, chamada no Egito de Neite. Isso porque a cidade que recebe Sólon no Egito seguiu o exemplo da constituição ateniense. Por mais que pareça, não se trata, contudo, de um erro cronológico. Se os gregos antigos e a ciência histórica pensam que as cidades egípcias são mais antigas que as gregas, segundo Platão, se pensa errado. Por meio do personagem Crítias, Platão nos diz que existira uma Atenas arcaica, nove mil anos mais antiga que a de seu tempo. Tão nobre se mostrou na guerra contra a potência de Atlântida que se tornou modelo e inspiração para a cidade egípcia de Saís, que nasce mil anos depois da destruição da Atenas originária e do império atlanta.

Sabe-se que Saís era um local privilegiado para comércio entre gregos e egípcios, a cidade egípcia que frequentemente recebia e hospedava os gregos viajantes (cf. Jacob, 2002: XII). Além disso, mais precisamente, segundo Herodoto de fato Sólon estivera no Egito de onde, por exemplo, copiara uma das leis compondo a reforma legal que promoveu em Atenas (cf. Hérodote, *Histoires*, I, 30 e II, 177).^[10] Sendo assim, no próêmio do *Timeu*, Platão se remete a um evento que é, entre os gregos, tomado como histórico e, mais do que isso, faz de Sólon um exemplo da prática herodoteana: assim como fizera o historiador grego quando viajou ao Egito, Sólon interroga os sacerdotes egípcios em busca de conhecimento sobre o passado de sua civilização milenar.^[11]

O texto do qual tratamos é de um reconhecido e renomado filósofo; todavia ele se quer nitidamente histórico. Além da proximidade com a narrativa herodoteana apontada acima, nas primeiras páginas do *Timeu*, repete-se cinco vezes que Crítias conta, não um mito, mas uma

¹⁰ Historicamente esta viagem é suspeita. Heródoto relata que Sólon vai ao Egito durante o reinado do faraó Amasis, e é deste que imita uma das leis. Todavia, o arcontado de Sólon (594-593a.C.) é mais de vinte anos anterior do início do reino de Amasis. Sobre isso, cf. Jacob, 2002, p. XIII.

¹¹ François Pradeau analisa o vocabulário do diálogo que desenvolve o relato sobre a Atenas originária, o *Crítias*, e percebe nele um vocabulário tipicamente herodoteano ausente no resto de sua obra. A nosso ver, trata-se de mais um indício da proximidade deste relato com os escritos históricos de Herodoto. Cf. Pradeau, 1997, p. 154-79.

história verdadeira (cf. Platão, *Timeu*, 20d, 21a, e, 26c, e).^[12] A ênfase é necessária pois o que escutamos soa, admitimos, fantástico. Como dissemos, uma cidade grega, Atenas, é dita mais antiga que uma cidade egípcia; por ser virtuosa, ainda que abandonada por seus aliados, vence uma potência imperial; e, após a vitória, ambas, Atenas e Atlântida, sucumbem por terremoto e dilúvio, numa catástrofe natural.^[13]

Por conta da catástrofe, o relato da excelência e da vitória de Atenas perder-se-ia; todavia, ele se salvou porque os egípcios, já então, dominavam a arte da escrita.^[14] Eles a usavam, segundo Platão, para guardar em seus livros sagrados, localizados nos templos religiosos, os feitos belos e grandiosos de todos os povos de que tivessem notícia. Conservaram em seus hieróglifos o relato da constituição e dos feitos exemplares da Atenas de outrora. Além disso, como aludimos anteriormente, fascinados pela beleza da cidade grega, imitaram sua constituição na cidade de Saís.

Porque Saís imita a antiga Atenas, a viagem de Sólon à cidade egípcia pode ser compreendida como uma viagem ao passado: ao passado de seu próprio povo, os atenienses. A cidade que recebe Sólon é semelhante à Atenas primeva: ao se hospedar em Saís, no estrangeiro, é como se Sólon estivesse no seu próprio passado originário, “em casa”. No Egito ele não só toma conhecimento do passado longínquo dos gregos conversando com os sacerdotes de Saís, mas também vê e por algum tempo convive numa cidade que segue os mesmos princípios, que possui a mesma constituição, de sua cidade natal em passado distante.

Como dissemos acima, este passado é acessível pelo uso egípcio da arte da escrita. Pode-se afirmar que a cultura egípcia é centrada nas artes da escrita, da pintura e da escultura, além, claro, da arquitetura piramidal. Como sabemos, essas artes serão distinguidas e classificadas somente no período da Renascença, quando se exige o qualitativo de

¹² Isso já fora apontado por Vidal-Naquet, 2008, p. 27. Ressaltamos que muitos helenistas encontram semelhanças entre o relato de Crítias e fatos ou acontecimentos da história grega. Alguns identificam a Atenas histórica à Atlântida, e veem uma crítica do filósofo à ganância da cidade em que vive. Cf. essa leitura em *Idem*, 35.

¹³ Vidal-Naquet ainda ressalta que a Atenas originária não possui nenhuma característica das cidades históricas. Ver *Idem*, 30.

¹⁴ Segundo um mito platônico do *Fedro*, um deus egípcio, Theuth, inventou a arte da escrita. Cf. Platão, *Fedro*, 274d-275d-e.

“livre” para trabalhos antes considerados simplesmente manuais ou escravos, como os das artes plásticas. Permitindo-nos o anacronismo necessário para abordar o tema que agora nos interessa, sabemos que os egípcios primavam no que hoje chamamos de artes visuais, assim como na técnica da escrita. Enquanto os egípcios caracterizam-se pelo registro visual de conteúdos simbólicos referentes às suas crenças, como da imortalidade da alma, por exemplo, e aos seus rituais festivos assim como funerários, os gregos se unificaram numa tradição essencialmente oral transmitida pelos versos poéticos.^[15] A consagração de templos aos deuses e a oferenda de estátuas são, dentre outras, práticas que os gregos aprenderam com os egípcios, como afirma o historiador de Halicarnasso (cf. Hérodote, *Histoires*, II, 4).^[16]

Comparada à tradição do país do Nilo, a cultura helênica parece “esquecida”. Por mais que os rapsodos e os jovens que aprendiam os versos homéricos exercitassem, acima de tudo, a memória, enquanto a cultura grega permaneceu essencialmente oral, os conteúdos verificados glorificaram um passado próximo. Os sacerdotes egípcios riem ao ouvir o que Sólon considera como os antepassados gregos mais longínquos baseando-se no saber mitológico: Faroneu, Níobe, Deucalião e Pirra (cf. Platão, *Timeu*, 22a,b). Tal descendência é recente se comparada ao conhecimento egípcio de muitíssimas gerações anteriores: eles conservavam estátuas colossais de trezentos e quarenta e cinco ancestrais, trezentos e quarenta e cinco gerações (cf. Hérodote, *Histoires*, II, 143). Sem o registro gravado, escrito, pintado ou esculpido dos feitos do passado em local seguro, toda catástrofe natural dizima inteiramente uma civilização, como aquela sofrida por Atenas

¹⁵ Sobre a unidade grega conferida pela tradição oral homérica, cf., por exemplo, Snell, 2001, p. 159 e Havelock, 1996, Cap. 3: A poesia como comunicação conservada; sobre a centralidade de escrita, pintura, escultura e arquitetura piramidal na cultura egípcia, basta ressaltarmos a função dessas artes nos ritos relacionados à crença tipicamente egípcia da imortalidade e transmigração das almas, assim como o uso privilegiado delas para a conservação de sua tradição. Sobre isso, cf., por exemplo, Jacob, 2002, p. X; e Vercoutter, 1978. Sobre a oposição entre as duas tradições, cf. Jacob, 2002, XXVI-XXIX.

¹⁶ Não se trata de uma observação nova ou especial: todos sabemos da influência egípcia na arte grega arcaica. Sobre isso, cf. qualquer manual de arte grega ou, por exemplo, Azevedo, 2012, p. 309. O historiador da arte Gombrich diz que “os mestres gregos foram à escola com os egípcios.” Gombrich, 2008, p. 55.

e Atlântida, segundo o discurso de Crítias.^[17] Isso teria acontecido com os atenienses se não tivessem sido admirados pelos egípcios, e, por isso, conservados por eles.

Todavia, no próêmio do *Timeu*, a jovem Grécia não será, como poderia parecer, menor ou desvalorizada em relação ao antigo Egito. A oposição Juventude X Velhice também é marcada pelo personagem que reconta o relato sobre a excelência originária ateniense, Crítias. Sublinhemos o que afirmamos de passagem no começo de nosso texto: porque ouvira o relato da vitória ateniense sobre Atlântida quando jovem, Crítias diz que este ficou gravado qual uma pintura encáustica (ἐγκαύματα γραφής) na sua alma (cf. Platão, *Timeu*, 26c). Já o que ouve na velhice ele pouco retém, escorre-lhe da alma como as águas do rio Lethe, Rio do Esquecimento. Ressaltemos que para ilustrar a memória proveniente da juventude de Crítias Platão usa a imagem de um registro visual: a pintura encáustica.

Plínio, o Velho, apresenta esta técnica pictórica em sua *História Natural* (cf. Book XXXV, XLI). Com ela, a pintura é feita pela aplicação de cera derretida, o que confere um efeito de translucidez à obra, assim como uma maior durabilidade. Plínio afirma que essa técnica era usada na pintura de naus, pois com ela os contornos e cores resistiam à exposição à água, ao sal, ao vento e ao sol. O uso platônico da imagem da pintura encáustica tem como fim ressaltar a solidez e durabilidade da memória do relato de Sólon na alma de Crítias. A pintura, assim como a escrita anteriormente, no contexto da estória relatada por Crítias, é representativa da conservação, da manutenção de determinado conteúdo cultural.

Dado o exposto, percebemos uma relação estruturada de forma um tanto inusitada. Ambas, Juventude e Velhice, em oposição temporal, relacionam-se tanto com a Memória quanto com o Esquecimento, também em oposição. A Juventude, sem memória porque sem história, portanto nesse sentido “esquecida”, é propícia à retenção da memória; a Velhice, cheia de memórias da Juventude, esquece-se dos fatos

¹⁷ Ressaltemos que, além de registrarem sua cultura nas hoje chamadas artes visuais, estas mantinham o mesmo padrão estético há séculos. A arte egípcia não se transforma, e a diferença entre os períodos históricos só pode ser determinada pela retratação do perfil de diferentes faraós, e não quanto ao estilo. Sobre isso, ver Platão, *Leis*, 656e e Vercoutter, 1978.

recentes. É como se uma fosse a imagem espelhada da outra: por mais que Juventude e Velhice sejam conceitos opostos, no que diz respeito à questão da Memória e do Esquecimento, parecem guardar certa identidade. E qual seria o sentido dessa identidade?

No caso do relato de Sólon, podemos dizer que a intenção platônica seja a explicitação da identidade grega, especificamente a ateniense. Passado e presente, memória e esquecimento constituem o processo de encontro do saber sobre quem são os gregos.^[18] Para que se responda à pergunta “quem sou eu?” é necessário saber sobre o passado: “qual a minha origem?”, “qual a minha progenitura?” e de alguma forma também “qual a minha ἀρχή?”. A identidade no presente é alcançada por meio de um conhecimento do passado. E essa busca só acontece se se parte do esquecimento de quem se é para a rememoração.^[19] Falamos aqui de um saber não só antigo. Na contemporaneidade, no que diz respeito ao conhecimento sobre as práticas e teorias científicas relativas aos hospitais e às escolas, por exemplo, poderíamos citar o método arqueológico investigativo do filósofo francês Michel Foucault ou, no caso do homem individualmente e seu conhecimento próprio, o processo de análise que desvenda questões recentes pelo resgate de experiências passadas segundo o próprio criador da psicanálise, Sigmund Freud. No que diz respeito ao próêmio do *Timeu* de Platão, a estratégia do filósofo é perspicaz: ele faz de sua utopia filosófica um fato histórico do passado longínquo do seu povo. Assim, o discurso filosófico não pode ser tomado como “algo do outro mundo”, inalcançável ao cidadão comum, que não possui um sentido no âmbito prático na πόλις de então. Ao contrário, ele ocupa o lugar paradigmático concedido pelos gregos aos feitos e heróis do passado, glorificados pelos poetas e orientadores da vida dos cidadãos: eles compunham a educação dos jovens e eram citados na vida cotidiana dos homens em geral para aconselhar ou justificar uma ou outra atitude.^[20] Sendo

¹⁸ Como sabemos, essa é uma finalidade da obra de Heródoto. Novamente o procedimento platônico é paralelo ao histórico.

¹⁹ Sobre a ligação entre identidade e memória em Heródoto, cf. Jacob, 2002, p. XXXI.

²⁰ Sobre esse tema, cf., por exemplo, Snell, 2001, p. 152, Jaeger, 1995, Homero como educador e Havelock, 1996, A enciclopédia homérica. Segundo Snell, os mitos gregos, diferentemente dos de outras tradições, relacionam-se estreitamente com a história. Desde que Schliemann encontrou as ruínas de Troia e de Micenas, a ligação entre mito e história

assim, concluímos que, para Platão, ser grego é ser como o cidadão da cidade ideal ou da Atenas originária.

Esclarecemos que não pretendemos condenar este filósofo grego, chamando-o de mentiroso e desonesto – um verdadeiro sofista! – ao vestir a filosofia com as roupas da história. Resgatando o que dissemos na abertura deste texto, lembramos que a filosofia trata do atemporal, do eterno. Por isso, seu saber é sobre o passado, o presente e o futuro. Platão acredita na filosofia e no seu poder de direcionar os homens para uma vida mais luminosa, virtuosa, e até feliz.^[21] É por essa crença que sua apropriação do discurso histórico não é verdadeiramente falsa ou dissimuladora. Trata-se antes do testemunho de sua confiança nos frutos do autêntico e árduo trabalho filosófico.

Platão usa muitas imagens para retratar o movimento filosófico de percepção do real. No discurso de Crítias do início do *Timeu*, essa imagem é, em certo sentido, a rememoração do saber adquirido numa viagem, ao se hospedar num país estrangeiro. É certo que não se trata de uma investigação racional e argumentativa que qualifica a filosofia. Todavia, a cidade apresentada por Crítias é a própria justiça política definida por processo dialógico na *República*, em movimento. Sendo assim, trata-se de um saber filosófico resgatado, então, pela estória provinda de uma viagem. Num sentido amplo, de acordo com o que desenvolvemos neste texto, é por meio do relato proveniente do estrangeiro que é possível o conhecimento de si mesmo, no presente caso, da identidade ateniense, pelo encontro com o outro, a cidade de Saís. Genericamente, toda viagem possui esse poder; pois é pelo encontro com

é incontestável. Sobre isso, cf. Snell, 2001. As origens da consciência histórica. Assim, Platão, como vínhamos afirmando, forja um relato de caráter histórico, permeando não só o mundo herodoteano, mas também a caráter histórico dos mitos, repletos de heróis e ações paradigmáticos para os gregos. Além disso, tal como os mitos homéricos, por exemplo, Platão fala de uma história distante. Historiadores, como Herodoto, tratam de uma história recente. Por fim, Platão, tal qual Homero, não opõe diametralmente os gregos aos povos orientais, o que só ocorre com Herodoto. Isto nos desvenda a complexidade do relato sobre a Atenas arcaica: Platão se quer historiador, mas procede tal qual os poetas. Para Vidal-Naquet, trata-se da invenção de um gênero literário: a ficção científica. Cf. Vidal-Naquet, 2008, p. 43.

²¹ Neste último aspecto Platão pensa diferente de Sólon. Para o último, a injustiça traz infelicidade; a justiça, contudo, não é garantia da felicidade: esta depende também da sorte. Cf. Jaeger, 1995, p. 184.

o outro, o diferente, o estrangeiro, que percebemos quem nós somos: vemo-nos pela diferença, por oposição, ou eventuais semelhanças, em relação ao outro. Genialmente Platão desenha o estrangeiro, Saís, como o próprio, Atenas: o encontro do outro como o encontro de si. De forma geral, as viagens ou, no caso do preâmbulo do *Timeu*, os discursos recebidos como dons de hospedagem, nos fazem encontrar com o outro – o que, paradoxal todavia logicamente, é encontrar consigo mesmo.

Referências

- AZEVEDO, Maria Teresa Nogueira Schiappa de (2012), *Platão: helenismo e diferença, raízes culturais e análise dos diálogos*, São Paulo, Annablume Clássica.
- BRISSON, Luc (1974), *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon: un commentaire systématique du Timée de Platon*, Paris, Éditions Klincksieck.
- CROMBIE, Ian (1962), *An examination of Plato's doctrines*, London, Routledge, Kegan Paul.
- DETIENNE, Marcel (1991), *A escrita de Orfeu*, trad. Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- GOMBRICH, Ernst Hans (2008), *A história da arte*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, LTC.
- HAVELOCK, Eric (1996), *Préface a Platão*, trad. Enid Abreu Dobránsky, Campinas, Papirus.
- HÉRODOTE (1956), *Histoires: Livre I, Clio*, trad. Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres.
- HÉRODOTE (2002), *L'Égypte: Histoires II*, ed. bilingue, trad. Philippe-Ernest Legrand, 2. Tir, Paris, Les Belles Lettres, (Classiques en Poche).
- HOMERO (2005), *Iliada*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia.
- JACOB, Christian (2002). "Introduction", in Hérodote, *L'Égypte: Histoires II*, ed. bilingue, trad. Philippe-Ernest Legrand, 2. Tir, Paris, Les Belles Lettres, (Classiques en Poche), pp. VII-XXXI.
- JAEGER, Werner (1995), *Paidéia: a formação do homem grego*, trad. Artur M. Parreira, São Paulo, Martins Fontes.
- JOWETT, Benjamin (1892), "Introduction and analysis", in *The Dialogues of Plato*, translated into English with analyses by Benjamin Jowett, v. III, 3. ed., Oxford, Clarendon Press, pp. 341-436.

- PLATÃO (2001A), *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, 9. ed., Lisboa, Calouste Gulbenkian.
- (2001b), *Timeu – Crítias*, trad. Carlos Alberto Nunes, 3. ed., Belém, EDUFPA.
- (2007), *Fedro*, trad. Carlos Alberto Nunes, 2. ed., Belém, EDUFPA (Diálogos).
- (2003), *Republic*, trad. Paul Shorey, ed. bilíngue, Cambridge, Harvard University Press (LOEB).
- (1985), *Timée – Critias*, trad. Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres.
- (2001), *Timée; Critias*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion.
- PLUTARCO (S/D), *Vidas*, trad. Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix (Clássicos Cultrix).
- PRADEAU, Jean-François (1997), *Le monde de la politique: sur le recit atlante de Platon*, Sankt Augustin, Academia Verlag.
- PLINY (2003), *Natural history*, Book XXXIV, trans. H. Rackham, ed. bilíngue, Cambridge, Harvard University Press (LOEB).
- RIVAUD, Albert (1985), “Notice”, in Platon, *Timée*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 3-123.
- ROSS, David (1953), *Plato’s Theory of Ideas*, 2. ed., Oxford, Clarendon Press.
- SNELL, Bruno (2001), *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, trad. Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva (Estudos; 168).
- VERCOUTTER, Jean (1978), “Bas-relief et peinture”, in Jean Leclant (org.), *Les Pharaons: Le temps des Pyramides*, Paris, Gallimard (Le monde égyptien), pp. 121-169.
- VERNANT, Jean-Pierre (2009), *As origens do pensamento grego*, trad. Ísis Borges, 18. ed., Rio de Janeiro, Difel.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (2008), *Atlântida: pequena história de um mito platônico*, trad. Lygia Araújo Watanabe, São Paulo, Unesp.

REFLETS DE SABA. VOYAGE, ÉCRITURE ET IMAGERIE INTEMPORELLE. QUELQUES INCURSIONS SPATIO-TEMPORELLES

Masha Mattioli

mashamattioli@hotmail.it

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

Imaginaire intemporel d'un probable *cuento-chino* que les « Saintes Écritures » des trois religions abrahamiques nous ont légué depuis l'antiquité, la Reine de Saba chevauche l'espace-temps dans tous les domaines de la production artistique : littérature, beaux arts, musique, théâtre, cinéma, bandes dessinées et, *dulcis in fundo*, culinaire. Dans les lignes suivantes nous allons focaliser, avec une perception à distance mémorielle, quelques aspects spécifiquement littéraires, qui lient notre icône à vocation itinérante à la fantaisie de voyageurs-écrivains – et d'écrivains-voyageurs; ceci à travers une relecture de certains auteurs, tous francophones, qui nous aidera à axer notre analyse sur le rapprochement des concepts de voyage et écriture, sans pour autant négliger les interférences de la littérature de voyage avec le voyage de littérature.

501

REFLETS DE SABA.
VOYAGE, ÉCRITURE ET
IMAGERIE INTEMPORELLE.
QUELQUES INCURSIONS
SPATIO-TEMPORELLES

Masha Mattioli

LA REINE DE SABA EST IDÉE PLATONIQUE DE VOYAGE; dès son incursion dans la littérature par un cortège opulent qui la mena de *l'Arabia felix* – ou de *l'Africa portentosa*, qui sait – jusqu'à Salomon, ce qui alimente encore notre imaginaire c'est bien la grandiose force spirituelle du voyage accompli par une femme (une âme, bien que reine) vers un autre de soi (un roi, comme par hasard, mais une autre âme aussi). Le seul voyage que, tout compte fait, il vaille vraiment la peine d'entreprendre : un éloignement de soi vers l'autre, afin qu'il puisse en sortir une communication et, peut-être, une communion (faute de quoi, comment entendre le *Cantique des Cantiques*?).

Dans les siècles, plusieurs motifs au ton différent, mais d'une force symbolique toujours très élevée, se sont coagulés autour de cet imaginaire, entrelacés en agrégations aux thèmes et figures complexes, et se produisant sur au moins trois parcours divers : une piste européenne (gréco-byzantine, médio-latine et leurs héritiers), une asiatique

et, *last but not least*, une africaine. Ce n'est pas parce que l'on parle de voyage, que l'on emprunte une terminologie géographique; c'est plutôt la vocation errante de la Reine qui nous pousse à dresser une carte de ses multiples configurations. Nous voici, donc, à l'instar des personnages de Jules Verne, à bord d'un ballon dirigeable, survoler sur la verticale de Sanàa un espace-scénario connoté par trois couleurs, qui d'ailleurs correspondent à trois entités géographiques parfaitement acquises: la mer Noire, orageuse limite septentrionale de la tradition asiatique; la mer Rouge, torride *limes* méridien de l'africaine; et, au milieu, la mer Blanche (que nous, contrairement aux orientaux, appelons Méditerranée), pâleur exsangue sur qui se véhiculent les âmes, dans leur voyage définitif, ainsi que notre tradition occidentale. Inscrites dans ces limites, les diverses tonalités de bleu et vert qui signalent, quasi oasis dans les déserts, la présence, dans un temps et un espace indéfinis, de la grande absente: Saba, Balkis, Makeda, Reine du Midi ou comme mieux l'on voudra appeler cet ineffable personnage, dont tout est mystère, dont on ne peut donner que des "*masques mouvants*" (Senghor, 1990: 327).

De par les différentes traditions, nous croyons savoir qu'elle avait un penchant pour les sciences occultes et les énigmes; qu'elle avait les dons de la clairvoyance et de la prophétie; que ses jambes étaient poilues et déformées (pied de chèvre ou d'âne, bon pour la marche donc, ou d'oie même – fût-ce une erreur de copiste, *anserinos* pour *asininos*?); qu'elle eut un contact avec le bois dont on a fabriqué la Sainte Croix.^[1]

Ainsi, il ne nous faudra pas négliger sa proximité à d'éléments volatiles, comme la huppe (messager entre la Reine de Saba et Salomon), ou éoliens, comme le zéphyr; des motifs ultérieurs, ces derniers, qui collent bien à sa nature mouvante. Variantes d'art, gemmations spontanées sur des vicissitudes philologiques de la Reine de Saba, dont nos

¹¹ La bibliographie sur la Reine de Saba est immense; moi, j'en ai collectionné de tout genre depuis vingt ans. Les curieux pourront faire recours aux suivants (v. *per extenso sub "Références"*): Chastel (1939), Pennacchietti (2000), Spécial *Graphé* (2002). En ce qui concerne les Écritures nous renvoyons aux suivants: *Ancien Testament*: 1 Rois 10, 1-10; 2 Chron. 9, 1-12; *Nouveau Testament*: Mathieu 12.42; Luc 11.31; *Qor* n: s. XXVII (*Les Fourmis*) et s. XXXIV (*Saba*). Pour ce qui concerne la légende négro-africaine, tout spécifiquement l'éthiopienne, les intéressés pourront faire référence au *Kebra Negast* (La Gloire des Rois), aux éditions suivantes: Wallis Budge (1932) et, plus récent, Brooks (1995).

littératures orales ou écrites foisonnent. Ni théologie, ni hérésie, mais simple narration. Mais pas gratuite, car nous retraçons ici d'éléments déplacés, remaniés et arrangés à fiction – ou à *faction* – de manière beaucoup moins arbitraire à celle occurrente dans une dimension onirique. Saba est l'interface, le miroir où, en perspectives furieuses, se reflètent les images, souvent analogiques, d'un *avant* l'événement – son irruption dans les écritures – et d'un *après*, qui sur l'*avant* continue à travailler et exercer son influence. Son caractère intemporel la classe parmi les manifestations les plus réussies du mythique éternel féminin, segment d'éternité horizontale, à qui le temps, verticalité éternelle, coupe souvent le chemin, par des tailles de nature narrative.

C'est ce qui est arrivé à Gérard de Nerval, dans son *Voyage en Orient* (Nerval, 1851) stéréotype de *littérature en voyage* pour lequel Alice Machado (2006) a bien marqué le caractère de quête inlassable de l'éternel féminin (une Saba manifestation d'Isis), du désir de *el desdichado* de réintégrer une unité perdue, l'Âge d'or d'une humanité à *ground zero*. Dans sa version promaçonnique de la légende de Saba, ayant pour titre *Histoire de la Reine du Matin et de Soliman Prince des Génies*, Nerval joue l'architecteur et nous sert une centaine de pages à l'instar d'un ouï dire, par le biais d'un conteur professionnel qui, durant les exotiques nuitées du mois de Ramadan, se produit dans un café d'Istanbul (il ne faut pas oublier ce qu'on a dit de la mer Noire). L'oralité qui introduit l'écriture; Mnémosyne, mémoire et mère de toutes les Muses, inspire l'aède itinérant qui introduit le scribe voyageur. Un cas désabusé de *mise en abîme* peut-être, mais très réussi quand même.

C'est ce qui est arrivé à Gustave Flaubert aussi, dans son exotique *La Tentation de Saint Antoine* (Flaubert, 1982), encore de la *littérature en voyage*, alors que son *Voyage en Orient* (Flaubert, 2006) relève plutôt du voyage en littérature. "*Je ne suis pas une femme, je suis un monde*", avoue Saba la tentatrice, séduisante ensorceleuse bleu-poudrée (à la manière de la Fée Turquine de Pinocchio), au pauvre ermite abasourdi. Et le scribe de véhiculer, dans l'effort descriptif de ce monde, la panoplie topique de la tradition orientale, dans l'évocation d'un cortège en grande pompe et dans la proximité de la Reine à une nature volatile et éolienne – disparue la huppe, c'est un simorgh-phénix qui fait le tour du monde en un seul jour, rapide comme le vent, pour revenir et tout narrer à la Reine, "*il vole comme le désir*", dit Saba. Afin de rendre plus

crédible son Orient, Flaubert s'adonne à la technique de la nomination géographique :

Du baume de Génézareth, de l'encens du Cap Gardefan (...) broderies d'Assur, ivoires du Gange, pourpre d'Elisa (...) poudre d'or de Baasa, cassitheros de Tartessus, bois bleu de Pandio, fourrures blanches d'Issedonie, escarboucles de l'île Palaesimonde, coussins d'Emath, franges à manteau de Palmyra, tapis de Babylone (...)

et il ne le dit pas pour cafter.

Au fait, les écrivains ont toujours trouvé dans le voyage une source d'inspiration, voire un sujet de narration. Le regard même du voyageur et de l'écrivain semble progresser à partir de systèmes visuels et de pensée strictement reliés. En fin de compte, les cartes géographiques ne seraient rien d'autre que des systèmes descriptifs, masqués peut-être d'un grand réalisme (même pas toujours). Ainsi, il faudrait éviter de diminuer la portée scientifique du terme narratif. Pour comprendre les choses, pas seulement à un niveau historique mais aussi perceptif, nous avons besoin de faire recours à des conditions narratives, "*pour comprendre n'importe quel phénomène, nous essayons d'y reconnaître une séquence de quelque manière cohérente*" (Eco, 1997 : 243-252). Dans la littérature africaine, par exemple, même orale, une esthétique de la nomination est à la base du schéma épistémologique pour la compréhension de l'espace, du lieu dont il est question; c'est la parole qui configure le territoire. Il ne s'agit pas d'une invention récente, au contraire il s'inscrit dans la plus ancienne tradition orale, surtout épique. Sans pour autant rentrer dans des concepts aussi riches et complexes que le *yonnir sérère*, ou encore les tableaux mnémoniques *lukasa* du Congo, il suffirait de réfléchir sur le proverbe amérindien *walk your talk*, pour s'apercevoir des connexions intimes entre voyage et littérature (*apud* Woodward & Lewis, 1998).

Et, pour revenir à nos moutons, on va dire qu' André Malraux connaissait bien tout ça, lui qui en 1934 fut protagoniste d'une magistrale aventure géographique à la quête du Royaume de Saba, dont il publia une chronique encore enthousiasmante (Malraux, 1993). C'est de la littérature de voyage, mais au même temps du *voyage en littérature*, avec un Malraux architecteur de la tradition orientale – surtout

persane et arabe, dont les citations abondent – concernant la Reine de Saba (mais d'autres choses aussi). Le vrai but de cette aventure était l'écriture, le texte qui aurait dû raconter l'entreprise; il croyait devoir agir pour interpréter le vécu et n'exprimer rien d'autre que celui-ci. Il fallait faire pour dire, et dire seulement ce que l'on a fait. Par des rares moments, cette attitude produit un effectif court-circuit narratif, comme le délire à quoi l'écrivain s'adonne, à bord de son *Farman* secoué dans la tempête, tout en suivant des yeux les lignes sur la paume de sa main. Véritable phénomène de *earthing the self*, la narration se poursuit par une superposition des rides avec le paysage confus sous-jacent, puis, par un sursaut de la mémoire, avec l'image des lignes dans la main de sa propre mère morte, se confondant avec toutes les lignes de la terre, consommées par la nuit et le brouillard. La vraie création "*déplace les lignes*", disait Jarry, mais bien avant (Jarry, 1972 : 770).

Jarry aussi s'est occupé de Saba, dans son drame en cinq récits qui ne fut jamais interprété, *L'Autre Alceste* (*Ibidem*). "*La scène: un lieu dans la mémoire*", glosait l'auteur au sujet du décor; le temps un présent simultané – lui qui avait si peu voyagé, ne dépassant la Belgique, de son vivant, mais qui avait déménagé toute sa vie durant; pourtant, le plus *oriental* de ses contemporains, et ses devanciers compatriotes nous dirons. Mais la mémoire peut être un puits inépuisable. Il choisit de présenter les cinq personnages, parmi lesquels Saba-Balkis, comme au théâtre, laissant chacun se produire par monologue dans son espace de fiction qui, dans sa nature parfaitement pronominal, nous met en face chaque fois à une nouvelle perspective, lisible, mais enfin insoutenable dans une dimension ordinaire. Le but de l'auteur est de brouiller les pistes en les multipliant, ainsi que le sens de circulation, comme dans le terrain illusoire d'un *palais de glaces* des foires. Il veut réfuter l'évidence «triviale» de la polysémie ordinaire, afin de pousser la logique à son absolu: "*faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots*". Sa *pataphysique* est tout un oxymore, aussi bien théorie et pratique, absence et comblement de sens, du point de vue spatiale envers, en droit et ailleurs, où le faux est le vrai. Il ne s'agit pas d'une interprétation trompeuse de la réalité, mais de la représentation d'une réalité trompeuse; ce qui est continuera à être, *eadem mutata resurgo*, tant vaut que la surface soit profonde et l'immobile mobile. Dans les instants où nous le suivons par notre imagination dans son voyage au

royaume des morts, celle-ci accepte comme plausible le monde qu'il nous propose. L'efficacité de sa construction ne diminue pas, une fois qu'on a découvert son mécanisme. Les lois que nous avons appris pour comprendre la réalité, fournissent à l'auteur le prétexte au jeu de perspectives qui nous trompe si bien. C'est ce qu'il voulait: le système dont nous nous servons pour mettre de l'ordre autour de nous c'est le même dont Jarry profite pour le bouleverser entièrement. Serait-ce un jeu? Oui, c'est parfaitement acceptable; mais combien de ludique y-a-t-il dans l'art du voyage et dans la littérature?

Quelqu'un disait – n'était-ce pas Cortazar? – que l'écriture est comme un intermédiaire entre le conditionnement routinier de la promenade et le réveil d'autres états de kinesthésie et de conscience. Mais à différence de la promenade dans la rue, où les possibilités et l'attention ne cessent jamais, c'est comme si une main invisible s'emparait de celle de l'écrivain et le conduisait à destination, sans aucune possibilité de choix. L'on se demande, parfois, si ce n'était la même main invisible qui, d'après Apollinaire, s'emparait des imagiers de la Guinée et du Congo et les guidait à reproduire la figure humaine en n'utilisant aucun élément emprunté à une vision directe. C'est l'ancien énigme de l'inspiration, qui tant a sollicité et stimulé notre imaginaire, et notre imagerie aussi.

Pour Senghor, qui pendant des années, comme il nous a dit, a vécu en adoration de la Reine de Saba (Senghor, 1990: 385) il s'agit de la Muse Mémoire: anamnèse, pressentiment et du plus loin venant, force de l'ouï-dire, épanchement du songe dans la vie réelle, remontée de la mémoire, sous forme d'une écriture susceptible de remonter elle-même à sa source pour se régénérer. Une écriture métisse, née de la rencontre du noir et du blanc, comme le couple dramatique du *Cantique* de Salomon, mais avec une Saba, cette fois-ci, "noire et belle" en dépit de toute tradition classique: une Saba africaine, symbole, au même temps, d'une Afrique nouvelle, et de poésie. Dans son *Élégie pour la Reine de Saba*, Senghor concentre tout son art, ainsi que la qualité de sa pensée poétique. À l'instar du *Cantique*, le texte est organisé sous forme de composition *épithalame*, où les deux amants se confrontent sous régime d'absence, ce qui entraîne une foison d'images et façonne les deux corps-essences par des mots. De Saba l'Absente, Senghor s'est voulu, toute sa vie durant, le fidèleservant. Et le paradigme de l'absence

implique l'errance, pour le poète qui s'est toujours défini, par assonance, le "migrant", ou l'"itinérant". Mais Saba est, finalement, devenue une parole rapatriante pour l'exilé à sa quête: elle qui était là, dès le début de la vie, dans l'Eden, dans le Royaume d'Enfance du poète, elle sera là, prête à se réunir à son aimé, à la fin de son aventure, de son passage terrestre. Saba est, dans notre imaginaire, l'autre de nous, vers qui nous devrions tendre, afin de "créer la mer intérieure qui unit les rives opposées", l'accord conciliant qui ne saurait se réaliser que par un déplacement fondamental de soi vers l'autre. Ça serait révolutionnaire... mais c'est une autre histoire.

Que la vie soit un voyage est métaphore acquise, un stéréotype, quasi un lieu commun. Que de ce voyage l'art, et tout particulièrement l'écriture, à travers notre imaginaire, représente le clair-obscur, est une idée conséquentielle. On songe à avoir ajouté, parmi les quelques obscurités, que la distance mémorielle pourrait avoir entraîné dans notre relecture, aussi quelques clartés sur les liens intimes qui nouent voyage, écriture et imaginaire dans une tension de production paritaire, où les phénomènes créatifs s'équivalent. Comme dire, dans une situation idéale, que l'un entraîne l'autre.

Références

- BROOKS, Miguel F.(1995), *Kebra Negast: The True Ark of The Covenant*, Lawrenceville (N.J.), Red Sea Press inc.
- CHASTEL, André (1939), "La Légende de la Reine de Saba", *Revue de l'Histoire des Religions*, CXIX, pp. 204-225 et CXX, pp. 27-44 et 160-174.
- ECO, Umberto (1997), "Sofri e l'onere della prova", *Micro-Mega*, n° 3, pp. 243-252.
- FLAUBERT, Gustave (1982), *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Gallimard.
- (2006), *Voyage en Orient*, Paris, Gallimard.
- JARRY, Alfred (1972), *Œuvre Complète*, Vol. I, Paris, La Pléiade, [éd. M. Arrivé].
- MACHADO, Alice (2006), *Figures Féminines dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, Paris, Lanore.
- MALRAUX, André (1993), *La Reine de Saba. Une "aventure" géographique*, Paris, Gallimard.
- NEVAL, Gérard de (1851), *Voyage en Orient*, Tome deuxième, Paris, Charpentier.

- PENNACCHIETTI, Fabrizio A. (2000), “The Queen of Sheba”, *Henoah*, XXII, pp. 223-245.
- SENGHOR, Léopold Sédar (1990), *Œuvre Poétique*, Paris, Seuil.
- SPÉCIAL (2002), “La Reine de Saba”, *Graphé*, n° 11, Université d'Artois.
- WALLIS BUDGE, Ernest A. (1932), *The Queen of Sheba and her only son Menyelek*, London, Oxford University Press.
- WOODWARD, D. & G.M. LEWIS (1998), *The History of Cartography: Cartography in the traditional African, American, Artic, Australian and the Pacific Societies*, Chicago (USA), University of Chicago Press.

LA REPRÉSENTATION DU RÊVE PARISIEN DANS *UN NÈGRE À PARIS* DE BERNARD DADIÉ

Jennifer Boum Make

jennifer.boum-make@live.fr

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

Par glissement symbolique, nous attachons ici à la notion du *rêve parisien* les valeurs traditionnellement associées à l'*American Dream*, reflet d'une Amérique prospère et idéalisée. Cela suggère l'idée d'un mouvement dans l'espace et illustre avec justesse l'exil lointain. Bernard Dadié met en scène cette même transhumance humaine dans *Un Nègre à Paris*, qui prend alors la forme d'un voyage initiatique. Le voyageur africain de Dadié, figure qui s'apparente au visiteur inquisiteur des *Lettres Persanes* du fait de son exotisme et du format épistolaire de l'oeuvre, retrace son cheminement dans la Ville Lumière et évoque son expérience de la modernité et de l'urbanité. C'est ce moment de confrontation entre le rêve et la réalité, rendu possible par le voyage, que nous nous proposons d'étudier. En écho au miroir aux alouettes américain, nous pouvons alors évoquer une représentation similaire d'un miroir aux alouettes parisien et finalement, le possible effondrement du mythe parisien.

509

LA REPRÉSENTATION DU
RÊVE PARISIEN DANS
UN NÈGRE À PARIS DE
BERNARD DADIÉ

Jennifer Boum Make

Présentation générale

BERNARD DADIÉ, écrivain ivoirien, se fait le reflet d'une mobilité dans l'espace, d'un exil territorial. Né en Côte d'Ivoire en 1916, il se rendra à Dakar en 1936, où il travaillera pour le journal *Le Réveil*, un journal du *Rassemblement Démocratique Africain* pendant une dizaine d'années tout en conservant des liens forts avec son pays natal dont l'indépendance d'avec la France sera proclamée en 1960. Du fait de son engagement en faveur de la lutte pour l'indépendance des territoires d'Afrique, Bernard Dadié est reconnu comme figure de proue du mouvement de la négritude. C'est en 1956 que Dadié se rendra en France pour la première fois. Il conserve par écrit le souvenir de ses flâneries parisiennes et *Un Nègre à Paris* sera publié pour la première fois en 1959. Dans ce récit épistolaire, le narrateur Tanhoe Bertin retrace son cheminement dans la Ville Lumière dans une lettre unique adressée à un destinataire

anonyme demeuré au pays, à qui il livre alors les détails de son épopée parisienne. Tantôt observateur, tantôt observé, le narrateur établit le point de jonction entre deux univers, tantôt diamétralement opposés, tantôt étroitement liés. À travers le cheminement du narrateur, nous sommes alors confrontés à l'interrelation de deux imaginaires et de deux champs de référence bien distincts, ainsi qu'à la rencontre de ces derniers. L'exil lointain du voyageur africain de Dadié illustre en quelque sorte *la double perspective*^[1] comme identifiée par Edward Said, dans la mesure où celle-ci laisse supposer que par super-imposition, le relativisme de l'exilé africain est omniprésent. C'est cette même confrontation entre une réalité familière et une autre inconnue et nouvelle qui va nourrir l'ambivalence du voyageur et qui va nous permettre d'identifier un autre niveau de confrontation, un moment de rencontre entre le rêve et la réalité à travers le phénomène de la couleur de l'exil.^[2]

Élaboration du mythe parisien

Le mythe parisien comme élaboré par le narrateur fait écho à la représentation d'un Paris historique, foyer des Lumières, chef-lieu de l'esprit philosophique et de la raison et grand centre intellectuel dont le rayonnement ne cesse alors d'éblouir la face du monde. La curiosité et l'appétence intellectuelle du voyageur africain apparaissent d'ailleurs comme élément-moteur, déclencheur du mouvement dans l'espace de ce dernier dont l'imaginaire est nourri par une représentation rêvée du Paris de l'époque. Il témoigne alors de la grandeur de Paris, un Paris de la richesse culturelle, un Paris du progrès, un Paris libre, ce qui justifie sa force d'attraction; cette attraction même qui se fait l'écho d'un certain mysticisme dans l'oeuvre de Bernard Dadié: "Paris mérite qu'on le connaisse, l'assimile. Partir avec les yeux de tous les amis, de tous les parents, partir avec leur nez pour sentir l'air de Paris, avec leurs pieds pour fouler le sol de Paris, Paris des Trois Mousquetaires, de Fanfan la Tulipe, des Violettes Impériales, Paris de "Tchalé", Charlie

¹ Edward Said fait mention de *la double perspective* dans le cadre d'une série de communications (*The 1993 Reich Lectures*).

² Appellation originale dans le cadre de la rédaction du présent article.

Chaplin ! Du temps a passé depuis, mais ces images jamais n'ont cessé de danser à nos yeux.” (Dadié, 2000: 9)

Ainsi, l'éventail des représentations de Paris qui habitent l'imaginaire de Tanhoe et qui semblent de plus peupler l'imaginaire collectif de la population africaine dont il se fait l'émissaire, élaborent non seulement une image bien spécifique de Paris mais aussi une construction toute particulière du mythe parisien dont nous parlions précédemment. Dans ce contexte, l'ensemble des signes auxquels le narrateur fait référence participent directement à la construction du signifiant du mythe de la grandeur de Paris, foyer de l'intellectualisme dont l'air semble même imprégné. En effet, dès l'ouverture du roman, le narrateur met l'accent sur une expérience des sens, irrévocablement empreinte de subjectivité. Paris est alors représenté comme le haut-lieu de l'expression lyrique, de l'éveil d'une sensibilité jusqu'alors inconnue : “Je vais voir Paris, moi aussi, avec mes yeux. Désormais, je serai un peu comme tout le monde, je porterai une auréole, un parfum, l'auréole et le parfum de Paris. Je vais toucher les murs, les arbres, croiser les hommes.” (*Idem*, 1). Le narrateur livre un éloge de Paris. Cette représentation de la Ville Lumière est parfaitement utopique en ce qu'elle présente une réalité idéale. Le fait que Paris soit finalement atteignable est emblématique dans le cadre de la possibilité de réalisation du rêve. Le rêve parisien, le Paris rêvé, atteint alors son paroxysme puisque le roman s'ouvre sur l'accomplissement du désir, la possibilité pour le rêve de devenir réalité dans le cas présent. C'est dans cette optique que le rêve apparaît comme un catalyseur puisque sa réalisation justifie le voyage du narrateur, son exil à Paris. Cette notion de rêve parisien rappelle d'ailleurs *l'American Dream*, où la vision utopique d'une Amérique prospère, alors idéalisée, a également nourri et participé activement à l'élaboration du mythe américain. Ainsi, à l'image des immigrants dans *Manhattan Transfer* de John Dos Passos³, qui au départ chérissent le précieux sésame qui va leur permettre de vivre leur rêve américain (c'est ce même rêve américain qui a poussé tant d'individus, alors en quête d'une vie meilleure, à quitter leur terre natale pour s'installer sur le nouveau continent), Tanhoe est prêt à vivre son rêve parisien. D'ailleurs, son billet pour Paris qu'il conserve précieusement et qu'il appelle “une relique”, ou

³ Le roman de John Dos Passos a été publié pour la première fois en 1925.

encore “un gri-gri” semble être le réceptacle de toutes ses fantaisies, la matérialisation même de son rêve parisien, devenu alors tangible : “Ce billet est devenu pour moi plus qu’une lettre d’amour, bien parfumée, bien rédigée, pleine de mots tendres et dans laquelle on me couvrirait de ‘grosses bises bien chaudes’, et par laquelle une amie assurerait qu’elle m’aime toujours et que je lui manqué.” (*Idem*, 8)

Ainsi, tout tend à la représentation du rêve parisien, et s’ensuit alors un moment transitionnel où Tanhoe devient alors l’exilé à Paris, figure qui va nous permettre d’identifier une renégociation de la représentation du Paris de Tanhoe, au confluent entre le rêve et la réalité. Nous observons tout d’abord la prise de conscience du voyageur et l’éveil d’une ambivalence, qui donnent alors lieu à une apparente déconstruction du mythe parisien dans la mesure où la connaissance nouvelle de Paris participe à la construction d’une nouvelle représentation de la Ville Lumière, alors libérée du mythe. Par son exil, le narrateur accède non seulement à son désir mais également à la réalité par le biais d’un accès à la connaissance et une expérience directe.

La prise de contact du narrateur

Il est tout d’abord intéressant de constater le renouvellement perpétuel de l’enthousiasme du voyageur avant son arrivée à Paris, enthousiasme que les péripéties de son voyage n’entament d’ailleurs en rien. Puis, c’est le moment de l’arrivée, représentée par une première phase de reconnaissance et d’observation qui d’emblée illustre une distanciation entre notre voyageur africain et les Parisiens : “Je suis à Paris, je foule le sol de Paris. Je regarde partout des Blancs. Nulle part une tête de Nègre. C’est bien un pays de Blancs.” (*Idem*, 25)

Cette première observation de la foule parisienne semble d’ailleurs confirmer la vision de Tanhoe. En effet, cette prise de contact est caractéristique d’une phase de découverte et d’apprentissage pour le narrateur. C’est dans ce contexte particulier que transparait alors *la double perspective* que nous évoquions précédemment : Tanhoe confronte le cadre du familier à la réalité où la place des codes culturels semble alors primordiale. Par exemple, il décrit ce qu’il appelle la “route-Jungle” : “Les chauffeurs signalent les arrêts, les départs. Depuis le temps qu’ils

font ces gestes ! Tout le contraire de ce qui se passe chez nous, où les chauffeurs conduisent un doigt constamment en l'air, interrogeant tout passant, éventuel client" (*Idem*, 26).

Malgré l'apparente neutralité de cette première phase de découverte de Paris, les premiers signes de confrontation peuvent être identifiés dès l'arrivée de Tanhoe. Paris est alors représenté comme un espace subjectif, qui ne se présente pas à l'œil du voyageur; le "Paris drapé de brouillard" qui s'offre au narrateur symbolise une réalité plus complexe et dans un sens, une certaine duplicité puisque la Ville Lumière se voile. Ainsi, la dichotomie entre l'éclat rêvé de Paris et son apparente obscurité illustre une première chute des masques. De plus, le narrateur qui rêvait de "le survoler, de l'embrasser d'un coup d'œil et de clamer à qui voudrait l'entendre : Paris c'est grand comme tels et tels villages réunis" (*Idem*, 24), arrive en toute ironie dans un vaste espace clos, l'aéroport d'Orly.

Couleur de l'exil : l'inquiétante étrangeté

513

Malgré la multiplicité des approches que nous pouvons adopter dans le contexte de notre analyse sur la déconstruction du mythe attaché à la représentation de Paris et la problématique de l'exil, je tiens à préciser que je développerai principalement le concept freudien d'inquiétante étrangeté à travers une étude de la couleur de l'exil.

Le mot allemand *unheimlich* (Freud, 2004) est difficilement traduisible en français mais nous pouvons néanmoins préciser que cela implique la dissimulation et le secret et ne peut pas seulement être défini par la rencontre avec une figure terrifiante parce qu'alors inconnue. Dans le contexte présent, il s'agit davantage d'une remise en question du statut d'homme au moment où l'Autre est appréhendé, cela étant renforcé par le fait que la société française est, dans le cas de Tanhoe, dessinée sur un modèle d'inclusion. En effet, il écrit : "Les Parisiens vivent entre eux" (Dadié, 2000 : 49). Dans ce cas, est-ce que ce modèle sociétal propre à Paris peut alors caractériser cet état d'angoisse et d'effroi qui prend le Parisien lors de sa rencontre avec l'altérité ? – ce moment où l'automate, et donc l'inanimé, prend forme.

Cependant, le concept freudien implique également un degré de similitude entre l'individu qui regarde et l'Autre, dont la possibilité

.....
LA REPRÉSENTATION DU
RÊVE PARISIEN DANS
UN NÈGRE À PARIS DE
BERNARD DADIÉ
.....

Jennifer Boum Make

de devenir son semblable se présente. D'ailleurs, cette manifestation de l'inquiétante étrangeté va de pair avec une étrange similarité, qui attire, qui fascine et qui constitue presque la base d'une bizarrerie – la blancheur des dents de notre voyageur africain. C'est dans ce contexte que le rejet de l'étranger est justifié et que le traditionalisme de la société parisienne, et plus généralement, de la société française coloniale, transparait.

Par conséquent, cela entre en confrontation avec la représentation initiale du narrateur qui évoque un Paris intellectuel, qu'il qualifie de "haut lieu de la science" (*Idem*, 63) et qui suggère donc l'existence d'un foyer de connaissance dont peut alors bénéficier tout Parisien sachant lire, écrire, comprendre et appréhender le monde. Cependant, Tanhoe nous livre plutôt la description d'un peuple prisonnier de ses superstitions. De par sa nature, la superstition renvoie à "une forme élémentaire et particulière des sentiments religieux consistant dans la croyance à des présages tirés d'événements matériels fortuits."^[4] Cette définition entre en parfaite contradiction avec la Raison prêchée par les intellectuels du siècle des Lumières. D'ailleurs, le seul système de classification des couleurs suggère le manque de discernement de la population parisienne et un obscurantisme manifeste. En effet, le narrateur écrit : "Comme nous, les anges sont divisés ; il y a les bons et les mauvais. Les bons sont blancs et les mauvais, noirs comme nous. On les appelle des démons." (*Idem*, 64) Cette dichotomie symbolique témoigne du caractère sommaire de la catégorisation des populations en groupes "de couleurs", catégorisation qui implique une vision très binaire du monde, justifie à tort l'exclusion de la figure de l'Autre, invalide toute singularité de l'individu et conduit à une dévalorisation de ce dernier, qui devient alors sous-homme. Le narrateur écrit d'ailleurs : "ce peuple à l'avant-garde du progrès et dont le sol rend un homme libre, soutient, mon ami, qu'une blanche vaut deux noires." La couleur de l'altérité devient alors l'élément déterminant lorsqu'il est question d'appréhender autrui. La couleur noire, que nous identifions comme la couleur de l'altérité, est la couleur qui divise, qui dévoile alors une société que les idées préconçues étouffent et dont le prétendu intellectualisme est ébranlé et rendu caduc. On nous livre alors le portrait

⁴ "Superstition" Encyclopédie Larousse. Web. 10 Janvier 2013.

d'une population urbaine vivant en autarcie, en autarcie culturelle et en autarcie raciale et le statut du peuple occidental et sa largesse d'esprit sont alors remis en question. Dans le cas présent, Tanhoe érige un Paris-frontière et la description ainsi que la réflexion que Tanhoe nous livre de la société parisienne de l'époque nous offre une macro-analyse de la société française à l'époque coloniale. Le poids de l'Eurocentrisme de l'Occident et ce concept de la "couleur-barrière" s'oppose à la vision du Paris rêvé de Tanhoe. La grande cité moderne est rongée par des idées préconçues manifestement bien ancrées. D'ailleurs, Tanhoe, alors confronté à la réalité parisienne semble adopter une distance ironique, preuve de sa lucidité, lorsqu'il évoque par exemple sa rencontre avec une jeune femme à la peau noire : "Elle ne parlait pas français ; et moi je ne comprends pas l'anglais (...). Même couleur dans ce pays de Blancs et pas moyen de se lier." Ainsi, le concept de la couleur-barrière s'effondre et devient une acception parfaitement contestable lorsque Tanhoe et la jeune femme sont plutôt enfermés dans une impasse linguistique. D'ailleurs, le narrateur s'oppose fermement à la vision réductrice de cette couleur-barrière et prêche un égalitarisme propre à l'humanité, voulu universel : " (...) Ils demeurent des hommes (...). Je ne vois guère ce qui les sépare fondamentalement de nous. Je ne cherche que cela depuis mon arrivée dans ce pays. Je rencontre partout des hommes comme nous : bavards, timides, audacieux. Je les regarde manger, rire, converser, boire, discuter, courir, s'arrêter, rêver, s'aimer." (*Idem*, 140). Et d'ailleurs, il considère que les multiples barrières qui se développent au sein de la réalité parisienne ne sont que le reflet de la vanité des Parisiens et dénaturent le rayonnement de Paris. Par conséquent, la Ville Lumière n'est pas dans sa totalité le foyer des éclairés espéré par notre voyageur africain dans la mesure où la dépersonnalisation de l'étranger, dont l'identité, ou devrais-je dire la non-identité, est réduite à la couleur de sa peau. Par conséquent, le concept de couleur-barrière étudié ici nous permet de justifier la négociation de l'altérité par "ce pays de Blancs" qui se présente aux yeux de Tanhoe. D'ailleurs, le regard du Parisien matérialise parfaitement l'exclusion de l'Autre. C'est un regard qui tranche et qui signale à Tanhoe son étrangeté. Par l'intermédiaire de Tanhoe, nous pouvons même affirmer que nous sommes confrontés à un regard-parole (*Idem*, 81), au moment où ce dernier devient l'objet de toutes les curiosités. Il écrit : "Décidément,

j'effraie surtout les femmes et les enfants [symbole de la candeur] (...). Tout est dans le regard. J'étonne. C'est le terme exact; et ils doivent se demander quelle fantaisie avait pris Dieu de se tromper de couleur en me barbouillant de goudron" (*Idem*, 65).

Par conséquent, en mettant l'accent sur cette confrontation propre à la symbolique des couleurs, il apparaît que l'exil parisien de notre voyageur africain participe à la déconstruction du mythe parisien. Cependant, plutôt que d'assister à un renversement complet de sa représentation de la réalité parisienne et refusant néanmoins de se fondre dans la foule parisienne et le moule occidental dont il échappe *in extremis*, Tanhoe conserve une certaine ambivalence. En effet, ses flâneries parisiennes lui font prendre conscience de la marginalité des figures de l'intellectuel, du poète et de l'artiste qui donnent à Paris son appellation de Ville Lumière, mais il écrit pourtant que "tant que ces poètes existeront, Paris ne mourra pas." (*Idem*, 120)

Références

DADIÉ, Bernard (2000), *Un Nègre à Paris*, Paris, Présence Africaine.

FREUD, Sigmund (2004), *Totem et Tabou*, Paris, Éditions Payot et Rivages.

SAID, Edward (1996), "Intellectual Exile: Expatriates and Marginals", paru dans *Representations of the Intellectual*, New York, Vintage Books Edition. PDF file.

VIAGEM NA UTOPIA

Joaquim Machado

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA (PORTO)

Alberto Filipe Araújo

afaraujo@ie.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

As ressonâncias imaginárias da viagem explicam o seu papel importante no género utópico e na explanação de um mundo radicalmente diferente do mundo de origem do viajante”. Por isso, retomando estudos anteriores, realçamos o carácter indagativo da *Utopia* de Tomás More e damos conta das diversas viagens na ilha que o português Rafael Hitlodeu torna sua “pátria de eleição”.

O autor conduz o leitor para a ilha do mesmo nome e orienta-o pelo seu interior, pelas suas cidades, casas, ruas e jardins. A deslocação geográfica dá lugar à viagem analítica e crítica da sociedade e da sua organização, dá conta da caminhada civilizacional dos habitantes da ilha e aponta os referenciais para a caminhada interior necessária para a sustentação da transformação social.

A viagem utópica completa-se com o enigma da ponte que ligaria o continente e a ilha, tornada destino desejável.

517

VIAGEM NA UTOPIA

Joaquim Machado e
Alberto Filipe Araújo

1. As ressonâncias imaginárias da viagem

Se há temas que interpelam ou apalavram o imaginário humano, o da viagem é sem dúvida aquele que desperta em nós, senão mesmo que em nós espicaça, um desejo profundo de evasão seja por parte do nómada, do peregrino, do “promeneur solitaire” (Rousseau), do viandante, seja por parte do simples turista (Gannier, 2001:118-119). Toda a viagem, é, por um lado, indissociável dos textos fundadores das “narrativas de viagem”, a *Odisseia* no mundo grego e a *Eneida* no mundo romano, os romances arturianos medievos, não esquecendo as narrativas heterogéneas trazidas pelos Descobrimientos, *Os Lusíadas* de Camões, por exemplo, pelas utopias renascentista, e mesmo *As Aventuras de Telémaco* na cultura francesa e mesmo Montaigne, não podendo nós aqui não deixar de citar o capítulo de Rousseau intitulado “Desvoyages” con-tido no seu *Émile ou de l'éducation*, para já não falarmos dos William

Beresford, dos Cook e dos Bougainville e, por outro lado, dos rituais de partida e de chegada (Doiron, 1995: 149-161, 177-185).

O viandante ávido de descobrir o desconhecido, a *terra incognita*, tornado real, imaginário ou virtual, não fica nunca indiferente a certas paisagens, a certos aspetos das cidades que visita ou por onde passa, aos diferentes encontros que vai fazendo, às diferentes sensações que vai experienciando, enfim nunca fica indiferente ao Outro como meio que permite melhor encontrar-se a si-mesmo, ao exotismo, quantas vezes perturbador, e à semelhança dos costumes. Assim, todo o aquele que viaja:

- parte em direção a um destino inabitual;
- afasta-se da sua paisagem habitual animado por sentimentos complexos e contraditórios (esperança-angústia);
- procura assimilar ao longo da sua jornada todo o tipo de realidade do mundo subjetivo, geográfico e mesmo cósmico em ordem à sua formação.

O desejo de conhecer novos mundos, civilizações exóticas, que a aventura dos Descobrimentos bem ilustra, é próprio do género utópico. Não é por acaso que a este respeito, Jean Servier salienta que a aventura marítima do Ocidente e a descoberta do Novo Mundo causaram um impacto significativo na “génese do pensamento utópico e na *Utopia* de Tomás More” (Servier, 1967: 135; Julien, 1992). No contexto do género utópico renascentista, por exemplo, vemos as utopias de Campanella – *A Cidade do Sol* (1623) – e de Bacon – *A Nova Atlântida* (1622) –, além da *Utopia* (1516) de Tomás More, que exprimem desejos, visões e sonhos de uma sociedade melhor e de um futuro radioso, inseparáveis da “utopia e conquista do Novo Mundo”, o que significa, portanto, viagem, itinerário e errância: “o acesso à utopia é, desde logo, viagem ou sonho” (Servier, 1993:93).

Do ponto de vista simbólico, importa realçar que o sonho e a viagem são sinónimos e ambos visam a transformação, ou seja, a metamorfose do viandante, do nómada, do peregrino, mesmo do turista, dado que aquando do seu regresso jamais voltam do mesmo modo (*Idem*, 98-99). Veja-se, por exemplo, a viagem de Teseu a Creta que teve como um dos seus pontos altos a morte do Minotauro e a consequente libertação do grupo de jovens atenienses. Mais do que a viagem e a libertação dos jovens, pretendemos sublinhar a importância da natureza iniciática,

de tipo heroico e solar, da sua viagem a Creta e, muito especialmente, aquela que ele encetou ao “centro” do labirinto encarado como um espaço arquetipal onde a vida se elabora e refunde: “Penetrar num labirinto e regressar dele, tal é o rito iniciático por excelência, e no entanto toda a existência, mesmo a menos movimentada, é susceptível de ser assimilada ao caminhar num labirinto” (Eliade, 1977: 452). Neste sentido, pode-se afirmar que à luz da simbólica tradicional a iniciação labiríntica representa bem uma espécie de “trans-descendência” como nos ensinou Gaston Bachelard. É um tipo de iniciação que implica ou pressupõe sempre uma viagem de ida e volta com a ajuda de um iniciador/mestre/sábio, que no caso de Teseu foi Ariadna que simbolizava muito provavelmente a sua “Anima” (Jung): “Trata-se portanto de uma viagem de ida e volta, à semelhança de uma morte seguida de ressurreição ou uma viagem iniciática” (Christinger, 1971: 13).

A relação entre o labirinto e o género utópico, onde a viagem iniciática desempenha uma importante função, reside no facto do mitologema do labirinto simbolizar um outro mundo que não o nosso, correspondendo assim a um espaço mítico privilegiado onde o tempo está ausente (ucronia), à semelhança das cidades utópicas que vivem numa espécie de “sem lugar” (do grego *ou-topos*) e numa espécie de “presente eterno” o que equivale realmente às imagens de um outro mundo onde o passado e o futuro se entrelaçam: “Passado e futuro juntam-se com o presente” (*Idem*, 15). E tendo assim como pano de fundo este tipo de relação, podemos salientar a importância formativa da viagem que lhe advém do seu carácter iniciático: nunca é demais sublinhar o papel (trans)formador da viagem e a importância do re-nascimento do iniciado. “O viajante não é mais o mesmo que era quando partiu, o espaço percorrido transfigurou-o” (Doiron, 1995: 178).

É certo que uma viagem não é de *per se* iniciática e, em termos mais genéricos, formativa, dado o seu carácter (trans)formador (*umbildung*) carecer de uma complexa experiência vivida subjetiva e interpessoal em constante diálogo com o mundo mesmo da viagem no seu sentido mais profundo. O viajante autêntico encontra o sentido originário da viagem, ou seja, o seu significado arquetipal, pela disponibilidade demonstrada relativamente ao Outro e ao diferente que vai encontrando ao longo da sua caminhada *a solo* ou em companhia. Passa por um conjunto de provações em que à morte iniciática se segue uma ressurreição cujo

guia tanto pode ser a vida em si-mesma, como uma Ariadna no caso de Teseu, o próprio deus Hermes, um eremita, um Mestre, um Sábio ou um iniciador anônimo mas iniciado ele próprio nos mistérios da iniciação. É de crer que seja comum encontrar na viagem iniciática o seguinte ensinamento: aquele que trata do mistério do amor e da morte.

Por último, não é menos verdade que é da própria natureza de toda a viagem ecoar uma multiplicidade de ressonâncias que sob o signo do deus Hermes, o deus que protege e que guia os viajantes, bem como na sua qualidade de psicopompo que transporta as almas entre diferentes mundos, convida o viajante quer a transpor as portas dos lugares míticos, quer a conviver com os grandes símbolos do imaginário coletivo (a ilha misteriosa ou paradisíaca, a floresta, o deserto, o mar, a caverna, o labirinto, o selvagem, fonte da juventude, seres estanhos e exóticos, etc). Deste modo, toda a viagem contém em si marcas ou sinais do imaginário noturno e é, por conseguinte, sempre obra da imaginação que Gilbert Durand coloca na categoria dos símbolos da intimidade, falando nomeadamente da barca, da embarcação, do barco, do navio e de São Cristóvão (1993: 285-288).

Na linha do exposto, tentaremos perceber melhor o sentido iniciático da viagem realizada por Rafael Hitlodeu no Novo Mundo e o seu encontro com a ilha da Utopia.

2. A viagem imaginária do navegador português e o achamento da ilha

Entre o Verão e o Outono de 1515, as descobertas dos portugueses e as narrativas de viagem sugerem a More a evocação da descoberta do Novo Mundo (com o que ele comporta de espanto, de maravilhamento, de alargamento do horizonte e de transformação da visão do mundo que semelhante descoberta nela contém) e levam-no a inserir as suas reflexões na corrente dos acontecimentos da época e a fazer colocar o Discurso nos lábios do português Rafael Hitlodeu, transformando o Discurso numa ficção, onde, sob a forma de relato de viagem, se entrelaçam o atrativo do romance de aventura e a poesia da lenda.

Às Descobertas dos Portugueses More vai buscar a personagem que ele constitui como protagonista, Rafael Hitlodeu, emprestando

assim à narrativa um tom de contemporaneidade que lhe permite “explorar a estratégia da verosimilhança” e tornar mais credíveis os acontecimentos contados (Imbroscio, 1995:31). O “descobridor” de Utopia (Marc’hadour, 1998) é apresentado como sendo marinheiro português, senhor de uma educação humanista e de conhecimentos geográficos e etnográficos só imagináveis em tempo de Descobertas marítimas. Ele “que já navegou, não como Palinuro, mas como Ulisses e até como Platão”, ele que “não é indouto no latim e é doutíssimo no grego e dedicou-se inteiramente à filosofia” (More, 1978:28), é a personagem escolhida para “transportar” a mensagem utópica. Na verdade, pelas qualidades evidenciadas, “não há nos nossos dias, entre todos os mortais, ninguém que possa narrar tão bem como ele a história de homens e terras desconhecidas” (*Idem*, 27).

A mola impulsional da viagem que Hitlodeu empreendeu e que o levará a Utopia deve ser procurada no seu “desejo de contemplar o vasto mundo” e no seu desejo de viajar que é “mais forte que o de um monumento funerário”. Assim, reparte o seu património pelos irmãos, “junta-se a Américo Vespúcio e acompanha-o em três das suas quatro viagens” (*Idem*, 28). Tal estado de espírito é traduzido por ele em duas frases que frequentemente se ouve da sua boca: “Quem não tem túmulo, o céu o cobre” e “o caminho para o céu é o mesmo em todos os lugares”. Na opinião de Pedro Gilles, este estado de espírito “ter-lhe-ia custado caro sem a proteção divina” (*Ibidem*). Mas é animado por este estado de espírito que Rafael Hitlodeu se separa de Américo Vespúcio e não volta com ele na última viagem, em virtude de ter conseguido, “após reiterados pedidos”, que este o autorizasse a “ser um dos vinte e quatro homens que, no ponto mais afastado que atingiu a expedição, foram abandonados no fortim” (*Ibidem*).

Continuando a crónica da sua viagem, Hitlodeu refere que é nessas paragens que estes homens “conseguem, pouco a pouco, graças a repetidos contactos e à força de amabilidades, fazer-se aceitar pelos povos dessa terra e, em breve, não só desaparece toda a hostilidade entre eles, mas as suas relações se tornam mesmo familiares” (*Idem*, 29). Mas Rafael não se fica por aí. Esta é apenas uma etapa necessária, uma paragem que dura até que um príncipe, de que não sabe o nome nem a pátria, “concede-lhe a sua graça e a sua amizade; a sua generosidade forneceu-lhes graciosamente, a ele e aos seus cinco companheiros,

meios de transporte e provisões, e para a viagem, que se fazia por mar em jangadas e por terra em carro, um guia dos mais seguros que tinha ordem de os levar até junto de outros príncipes, aos quais se apresentavam com as recomendações de que estavam munidos” (*Ibidem*). A função deste guia é, não a de “revelação” da utopia, mas a de orientação por entre os perigos do mar imenso num processo de “purificação” que leva à aproximação daquela.

Assim, seguem-se numerosos dias de viagem, em que descobrem “praças fortes, cidades e Estados muito povoados, cujas instituições estavam longe de ser más”, mas também se deparam com paisagens inóspitas. Passada esta provação, a natureza torna-se gradualmente mais acolhedora e atrativa: “o sol aperta menos duramente, o solo se cobre de verdura, amansa a natureza dos seres vivos; enfim, descobre-se povos, cidades, praças-fortes e uma vida comercial intensa, terrestre e marítima que se exerce não só no interior de cada país e com os países vizinhos mas até com povos mais afastados” (*Idem*, 30).

É esta intensa vida comercial, algures nos antípodas da Europa, associada à purificação dos males da distopia cujo ponto alto foi a passagem do Equador, que permitem a Rafael Hitlodeu ser sempre bem recebido em todas as embarcações, transmitir aos marinheiros progressos civilizacionais, como o uso da bússola para a navegação marítima, e viajar em direção a muitos países com civilização avançada, onde observa pormenores cujo conhecimento pode ser de muita utilidade ao Ocidente, especialmente a justiça e a sagesa que inspiram certos usos e costumes. Até que é bafejado com a sorte – apenas reservada aos eleitos – e “acha” a ilha de Utopia, em cuja enseada “é raro que um estrangeiro ouse entrar (...) sem o recurso de um piloto utopiano” (*Idem*, 71).

Na economia da narrativa utópica, a viagem imaginária é aprofundada por uma viagem ética (Abreu, 1999:63) proporcionada pelo testemunho e pela mensagem utópica de Hitlodeu, que, fazendo da ilha sua pátria de eleição, remete para a sua exemplaridade e a necessidade de ela se constituir como farol da ação dos homens e da sociedade e presidir à transformação das pessoas e das instituições.

3. A ilha como plataforma no oceano e a necessidade de via de acesso

A *Utopia* é ficção, é um enredo entrançado por More com a “história verdadeira”, a da sua embaixada na Flandres e da sua estada em Antuérpia. Rafael Hitlodeu volta de um mundo *outro*, situado algures, no espaço e no tempo, além ou Aquém do Novo Mundo. Apesar de ser impossível, naquela altura, a existência real de um navegador português conhecedor profundo da língua e filosofia gregas e, para mais, convidado do cardeal de Cantuária e chanceler de Inglaterra John Morton, e apesar também de não ser credível que Rafael Hitlodeu tenha acompanhado Vespúcio em três viagens, já que apenas duas delas foram feitas ao serviço do rei de Portugal e nelas não terá o Florentino desempenhado papel de superior importância (Matos, 1991:385), não podemos dizer que tudo seja ficção na obra de Tomás More. Corresponde à verdade dos factos a construção pelos Portugueses de um fortim no Brasil, em Cabo Frio ou Porto Seguro, bem como o seu bom entendimento com os Índios, e era praticável o périplo de Hitlodeu entre a América e Portugal, passando pelo Ceilão (ilha de Taprobana) e Calecute. É esta ancoragem do discurso na realidade histórica e a oscilação da história na geografia que permite a More passar do conhecido para o desconhecido, do mundo para o não-mundo que não é aí nomeado, da história para a *utopia*.

Na *Utopia* é “a mensagem que funciona como objeto de referência” (Marin, 1973:120). E assim, à medida que o discurso de Rafael Hitlodeu se desenvolve, o que se vai dizendo vai-se anulando “no jogo de uma linguagem que se volta negativamente sobre si mesma” (*Ibidem*).

A imaginação de More-autor cria um *logos* outro, onde a ilha, a cidade, o templo e a casa surgem como espaço de refúgio, acolhimento e defesa maternal para aqueles que lá “estão”. Esta “mensagem” maternal e aprazível é transmitida no *décor* paradisíaco do jardim da casa de More, que, por sua vez, sugere as casas de Amaurota. Na cidade utópica, a casa situa-se entre a rua e o jardim: “não há casa nenhuma que não tenha uma porta para a rua e outra para o jardim” (More, 1978:76). A porta é, pois, limite e fechamento da domesticidade do habitante da ilha que, tal como esta e a cidade que ele habita, se fecha sobre si própria para preservar o que tem de bom. Mas, tal como o porto da ilha e a porta da muralha ou do templo, a porta da casa também se abre quer para a

interioridade do jardim que está no espaço interior criado pelas casas que o envolvem quer para a exterioridade da rua e para a vida social: “Ambas as portas, que são de dois batentes, cedem a um leve impulso da mão e se fecham facilmente. Entra quem quer” (*Ibidem*).

Na Utopia não *entra* qualquer um, mas só entra *quem quer*. Porém, antes de poder “viver” em Utopia - onde se torna possível o acesso à exterioridade da vida social ou à interioridade da casa e do jardim - é preciso a ela acostar. A ilha apresenta-se, assim, como plataforma no oceano, que se defende mas também acolhe maternalmente no porto que se situa no interior do seu próprio ventre, tornado golfo. De igual modo, a cidade utópica fecha-se ou abre-se conforme quem se apresenta às suas portas a procure por bem ou lhe pretenda causar algum dano. Para chegar à ilha há que atravessar o mar, num processo de purificação que inclui passagens intermédias pelas micro-utopias dos Poliléritos, dos Acórios e dos Macários (More, 1978:46-49, 55-56 e 60-61), mas há também que merecer ser acolhido nos seus braços, tornados defesas perigosas para quem não é por ela “perfilhada”. Para chegar à cidade utópica há que atravessar a ponte que liga as duas margens do rio Anidro.

Assim como o mar liga continente e ilha, a *ponte* é elemento de ligação entre duas *margens*. Ela é sólida, composta por vários arcos de pedra: “A cidade está ligada à outra margem do rio por uma ponte que assenta não sobre pilares e estacas de madeira mas sobre notáveis arcos de pedra” (*Idem*, 75). Constitui sua função permitir a *passagem* de uma margem para a outra. Ela liga e reúne dois elementos que estão separados, mas liga-os e reúne-os numa direção que é reversível. Com um campo simbólico que vai do ato criador à procura da perfeição, tanto social como espiritual, cada arco da ponte sugere o *schème* da ascensão e queda e as figuras do tempo e da morte e sugeridos pelo simbolismo da asa do anjo (sugerido por Rafael, nome do anjo de Tobias) e das águas dos mares (Araújo & Araújo, 2004). Dispostos contiguamente, formam uma *arcada* que suporta a ponte, proclamando, na sua resistência e consistência materiais, a vitória duradoura do esforço anagógico sobre o peso material, ao mesmo tempo que desdobra indefinidamente o dinamismo da ascensão que cada arco comporta.

4. O trajeto civilizacional dos Utopianos e a construção da eutopia

A história da ilha atesta uma evolução cultural e civilizacional, onde se concentram os contributos de marcas fundamentais da história do Ocidente. Rafael Hitlodeu assinala na história da ilha uma “anterioridade” cultural, um impulso de desenvolvimento civilizacional, imprimido pelo próprio Utopos, que “teve génio bastante para humanizar uma população grosseira e selvagem e formar dela um povo que ultrapassa hoje em civilização todos os outros” (More, 1978: 71). Os próprios anais da ilha (*Idem*, 68) dão conta da existência aí de um tempo que já vai em “mil setecentos e sessenta anos” e da evolução das casas, no cumprimento do plano traçado por Utopos, que, “prevendo que uma vida inteira de um homem não basta para o realizar, deixa aos seus sucessores o cuidado de a ornar e embelezar” (*Idem*, 77). Os mesmos anais dão conta do naufrágio de um navio, “há mil e duzentos anos”, e que “as ondas lançaram para a costa alguns homens, Romanos e Egípcios, que jamais saíram da ilha” e de cujo contacto os Utopianos aprenderam tudo o que merecia ser aprendido (*Idem*, 68). Também o contacto com Rafael Hitlodeu é ocasião para os habitantes da ilha se aplicarem e com *diligentia* e *animo* aprenderem o grego, tanto assim que “menos de três anos depois, a língua [grega] não tinha segredos para eles; e [...] liam correntemente os bons autores” que faziam parte da biblioteca que o navegador português lhes deixara (*Idem*, 116).

É, pois, por esta “caminhada” cultural e civilizacional que os Utopianos estão abertos à mensagem cristã da comunhão de bens a ponto de muitos abraçarem o cristianismo e serem baptizados (*Idem*, 142). Os Utopianos encontram-se, por conseguinte, numa fase ascensional que, no Ocidente cristão, é seguido “ainda hoje” pelas comunidades cristãs mais *autênticas* e que Rafael pretende que seja seguida pelos povos cristãos, aqueles que – esclarece Guillaume Budé – “juntam ao seu nome um adjectivo derivado do seu santíssimo nome” (*Idem*, 8). A ilha apresenta-se, assim, como cidade-feita-para-os-inocentes, como *Hagnópolis*, situada *algures* numa transcendência inacessível (*Ibidem*) e, por isso, na antecâmara da Cidade celeste, como uma cópia antes do modelo.

A ilha de Utopia é, assim, o que falta à sociedade dos humanos para deixar de ser uma terra de loucos, denunciada por Erasmo no *Elogio*

da Loucura, e passar a ser uma terra de sábios (Prévost, 1978: 675, nota 3). Enquanto Cidade-feita-para-os-inocentes, como lhe chama Budé, a utopia não é uma sociedade acabada, um modelo definitivo: “A sua comunidade política é uma sociedade em marcha, as suas instituições estão abertas a mudanças, as suas religiões estão em plena evolução” (*Idem*, 113). Mas o seu estádio de evolução não deixa de ser um *rélais*, um lugar de passagem, estação de muda, no caminho para a *Civitas Dei* (Araújo, 2006:162). A Utopia vem a ser Eutopia, mas, mesmo sendo um lugar feliz, “nem a ilha nem os seus habitantes completaram o seu processo de desenvolvimento, atingiram a perfeição, a totalidade plena e, nesse sentido, podemos dizer que a ilha de utopia é pousada de felicidade terrena” (Machado, 2012: 710).

Contudo, a indagação de More é saber como chegar a este algures, estádio de construção humana que abre as portas para a *Cidade de Deus*? A resposta é sugerida pela própria forma da ilha, a de quarto crescente da lua, que sugere um barco (inclinado) no espaço sideral, fazendo lembrar na sua espacialidade a “barca de Pedro”, símbolo da Igreja, que, por Cristo estar presente nela, vem a ser para os cristãos o instrumento de salvação. Curiosamente também a nave dos templos cristãos tem a forma de um casco invertido e, por isso, pode aparecer como o instrumento de uma navegação celeste (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 468). Nessa medida, a *Utopia* vem a ser como que a acomodação do Evangelho (Marc’hadour, 1969), não já numa racionalidade teológica mas numa racionalidade crítica e política. A própria ilha é uma grande embarcação no mar e, por isso, “evoca a ideia de força e de segurança numa travessia difícil” (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 469).

Por outro lado, a sua configuração lunar faz dela ainda uma espécie de útero, portador de vida, recetáculo que, de braços abertos, acolhe maternalmente a quem a procura (*Idem*, 194-195). Porém, a ela apenas se pode chegar no termo de uma navegação. Por isso, “a ilha designa à vez a figura que anima o inconsciente (a mãe ou a *ânima*), e, no centro deste, o centro espiritual donde provém toda a vida e ao qual tende por vezes o processo de iniciação” (Cazenave, 1996: 320). Este processo requer que o eventual iniciado remonte à pureza das origens, isto é, renasça para uma vida nova, purificada (Servier, 1993). Este renascimento para uma vida nova obtém-se pela “renovação” das estruturas, tal como parece sugerir a narrativa da fundação da ilha, mas também

por uma “viagem interior” como parece ter sido o processo iniciático pelo qual passou Rafael Hitlodeu (Araújo, 1998), ao longo da sua imaginária viagem desde o Velho Mundo ao Novo Mundo (More, 1978: 28-30), onde “achou” a ilha de Utopia.

Referências

- ABREU, Luís Machado de (1999), “As Três Viagens da *Utopia*”, in Alberto Filipe Araújo & Justino Magalhães (orgs.). *História, Educação e Imaginário*, Actas do III Encontro de História, Educação e Imaginário (Universidade do Minho, 2 de Novembro de 1998), Braga, UM/IEP/Departamento de Pedagogia, pp. 61- 68.
- ARAÚJO, Joaquim Machado de (1998), “Valores e educação na metáfora da viagem”, in José Ribeiro Dias & Alberto Filipe Araújo (orgs.), *Filosofia da Educação. Temas e Problemas*, Actas do I Encontro Nacional de Filosofia da Educação realizado na Universidade do Minho nos dias 28 e 29 de Novembro de 1997, Braga, UM/IEP/CEEP, pp. 297-308.
- (2006), *Tomás More e a Utopia*, Porto, Edições Afrontamento.
- ARAÚJO, Joaquim Machado de & Araújo, Alberto Filipe (2004), “Viagem utópica e itinerário educacional. Simbolismo da Utopia”, in A. F. Araújo & J. M. de Araújo, *Filosofia do Imaginário Educacional. Para um Novo Espírito Pedagógico*, Lisboa, Edições Piaget, pp. 119-154.
- CAZENAVE, Michel (dir.) (1996), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de Poche.
- CHEVALIER, Jean & Gheerbrant, Alain (1994), *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, trad. de Cristina Rodríguez e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema.
- CHRISTINGER, Raymond (1971), *Le Voyage dans L’Imaginaire*, Genève, Éditions du Mont-Blanc.
- DOIRON, Normand (1995), *L’Art de Voyager. Le déplacement à l’époque classique*, Sainte-Foy-Paris, Les Presses de l’Université Laval-Klincksieck.
- DURAND, Gilbert (1993), *Les Structures Anthropologiques de L’Imaginaire, Introduction à l’archétypologie générale*, 11^è éd., Paris, Dunod.
- ELIADE, Mircea (1977), *Tratado de História das Religiões*, trad. Natália Antunes e Fernando Tomaz, Lisboa, Edições Cosmos.
- ERASMO (1990), *Elogio da Loucura*, trad., pref. e notas de Maria Isabel Gonçalves Tomás, Mem Martins, Publicações Europa-América.

- IMBROSCIO, Carmelinda (1995), *L'Utopie à la Dérive. Sur les compromissions vitales du lieu utopique*, Pise, Editrice Libreria Goliardica.
- JULIEN, Dominique (1992), *Récits du Nouveau Monde. Les voyageurs français en Amérique de Chateaubriand à nos jours*, Paris, Nathan.
- MACHADO, Joaquim (2012), "Utopia, terra da felicidade", *Theologica*, 2^a série, 47, 2, pp. 699-712.
- MARIN, Louis (1973), *Utopiques: Jeux d'Espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- MARC'HADOUR, Germain (1969), *Thomas More et la Bible: la place des Livres saints dans son apologétique et sa spiritualité*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- MARC'HADOUR, Germain (1998), «Raphaël Hythlodée: le Portugais découvreur de l'Utopie», *Qwerty*, 8, pp. 55-65.
- MATOS, Luís de (1991), *L'Expansion Portugaise dans la Littérature Latine de la Renaissance*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MORE, Thomas (1978), *De Optimo Reip. Statu Deque nova insula Utopia, libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus...* Présentation du texte original, appareil critique, exégèse, traduction et notes (édition bilingue) par André Prévost, Paris, Nouvelles Éditions Mame.
- SERVIER, Jean (1967), *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard.
- (1993), *L'Utopie*, 3^e édit, Paris, PUF.

.....

Homo viator. A percepção da condição humana como uma viagem atravessa épocas e paradigmas histórico-culturais, intersetando fenómenos tão díspares como a moral de Séneca, a simbólica cristã do romeiro, a metafísica existencialista de Gabriel Marcel ou a campanha publicitária de uma conhecida marca de whisky: *keep walking*. Respondendo ao apelo do mar, da estrada, do deserto, homens e mulheres estão sempre a caminho, sempre em movimento, trilhando o mundo em busca de outro lugar, o lugar de *outra coisa*, indefinível e enigmática, que se manifesta sob formas variadas como o Graal, a pimenta, os tesouros, as cidades submersas, a lua... São muitos os nomes de viajantes que povoam o nosso património imaginário, ficcional e não ficcional: Gilgamesh, Ulisses, Marco Polo, Fernão Mendes Pinto, D. Quixote, Chateaubriand, Lévi-Strauss, Kerouac, Bruce Chatwin, Tintin, Nicolas Bouvier; mas também a massa anónima de comerciantes, piratas, repórteres, missionários, exilados, povos em diáspora. Os artigos reunidos neste volume debruçam-se sobre as poéticas e as configurações imaginárias da viagem na literatura, no cinema e na banda desenhada, interrogando o modo como estas poéticas e estas configurações decorrem do jogo de múltiplos fatores, entre os quais se contam géneros literários, correntes estéticas, formas narrativas, regimes do imaginário, ideologias, materialidades semióticas e tecnológicas, dispositivos institucionais e campos culturais. Por outras palavras, que função ou que incidência tem o tema da viagem e suas representações na (re)criação de formas e géneros literários como a epopeia antiga, o romance (arturiano, de aventuras, contemporâneo), o *travel writing* do século XIX, o *road movie* ou os diários de viagem em banda desenhada, entre outros.

.....



ISBN 978-989-755-018-8