

---

MARIA DULCE DE ALMEIDA PINTO SOARES

**GONÇALO CADILHE  
E A OUTRA FACE DO MUNDO:  
VIAGENS SOBREPOSTAS**

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

2009

---

**MARIA DULCE DE ALMEIDA PINTO SOARES**

**GONÇALO CADILHE  
E A OUTRA FACE DO MUNDO:  
VIAGENS SOBREPOSTAS**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
EM LITERATURA E CULTURA COMPARADAS**

**FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO**

**2009**

Dissertação de Mestrado em Literatura e  
Cultura Comparadas apresentada à  
Faculdade de Letras da Universidade do  
Porto em 2009

## **Agradecimentos**

Não há maior desassossego do que aquele que consiste em omitir alguém quando chega o momento de agradecer. Na verdade, e antes de todos, agradeço a meu pai ter sido a luz e o *leitmotiv* deste projecto, quando o “reencontrei” numa fotografia da página sessenta e seis de *África Acima*. Coincidência? Talvez sim, talvez não. O que é certo é que se a paixão pelas viagens de Gonçalo Cadilhe já tinha corpo, passou então a adquirir rosto e vida própria.

Por tudo isto, passo a manifestar os meus sinceros agradecimentos à Professora Doutora Maria de Fátima da Costa Outeirinho pelos seus valiosíssimos contributos para a orientação desta dissertação, pela sua dedicação, encorajamento e incentivo prestados.

Ao Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas, na qualidade de co-orientador, pela sua disponibilidade e observações de cariz epistemológico que se assumiram de enorme relevo no curso deste projecto.

À minha mãe, irmãs e sobrinhos que desde sempre me apoiaram com o seu amor, paciência, carinho e confiança e que sempre acreditaram na concretização deste projecto – Para todos um Bem Haja!

Para os meus pais, irmãs e sobrinhos

## Índice

Introdução	1
Capítulo I – A literatura de Viagens e as viagens: uma perspectiva histórica	10
Capítulo II – O enfoque jornalístico na representação do Outro estrangeiro na narrativa de viagem portuguesa actual	27
Capítulo III – A Patagónia no imaginário social dos séculos XX e XXI: entre Bruce Chatwin e Gonçalo Cadilhe	59
Capítulo IV – A refiguração do espaço nas viagens de Gonçalo Cadilhe: diálogos em “sintonia geográfica”	78
Capítulo V – Memórias e horizontes de viagem: O tempo nas obras cadilhianas	111
Capítulo VI – Vozes nas obras de Gonçalo Cadilhe	126
1. Das vozes e das perspectivas: reflexões sobre o papel do narrador	129
2. Palcos de representação intertextual	137
Conclusão	147
Bibliografia	151

## Introdução

*(...) when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, When I grow up I will go there.*

Joseph Conrad

*What is important is the travellers' relation to the country they are visiting, how they as subjects relate to the object, human or not. How they construct a bridge between the information they have before entering the country, what they have read, especially how they differentiate themselves from previous travellers.*

Gonçalo Vilas-Boas

Antes de mais, constitui o propósito desta investigação a representação do Outro estrangeiro no imaginário social ocidental na narrativa de viagem portuguesa contemporânea de feição jornalística. Neste quadro epistemológico, acolhemos a narrativa de viagem de Gonçalo Cadilhe como o nosso *corpus* textual num painel ilustrativo de diversidade cultural plasmada no acto viático. Encarada como uma prática intemporal, a viagem dá corpo a um universo textual que a tematiza, emergindo como uma porta que conduz ao conhecimento do Outro e à instauração de uma escrita porosa e fluida, corporizada no processo de criação do escritor-viajante e é neste sentido que entendemos a narrativa cadilhiana. Na verdade, esta surge como uma abertura à reflexão ontológica, visando uma finalidade gnosiológica, pois desde tempos imemoriais que a viagem se assume como uma entrada que conduz ao conhecimento do Outro. Deste modo, a nossa demanda assenta no exame de um conjunto de pressupostos teóricos que se inscrevem no domínio da Literatura Comparada que se caracteriza por uma

orientação metodológica pluridisciplinar. Ou seja, ao permitir o diálogo de um texto com outros textos, com as mais diversas artes e com outras áreas do conhecimento, emerge como um terreno fértil para o estudo do Outro estrangeiro nas suas componentes cultural e literária. A este propósito, vale a pena recordar a clarificadora definição de Helena Carvalhão Buescu:

(...) a literatura comparada parece poder surgir como espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência do carácter histórico, teórico e cultural do fenómeno literário, quer insistindo em aproximações caracterizadas por fenómenos transtemporais e supranacionais quer acentuando uma dimensão especificamente cultural, visível por exemplo em áreas como os estudos de tradução ou os estudos intersemióticos. Daqui decorrem três tendências, que julgo centrais para o entendimento das perspectivas actuais do comparatismo: uma tendência multidisciplinar (e mesmo eventualmente interdisciplinar); uma tendência interdiscursiva, visível no desenvolvimento das relações com áreas como a história, a filosofia, a sociologia e a antropologia; finalmente, uma tendência intersemiótica, que tenta colocar o fenómeno literário no quadro mais lato das manifestações artísticas humanas. De todas elas ressalta um aspecto comum: o de que a literatura comparada se situa numa área particularmente sensível da «fronteira» entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais. (Buescu, 2001:14).

Como depreendemos da exposição supracitada, a perspectiva comparatista permite a implicação da literatura com outras artes, revelando-se um campo de indagação fecunda a nível multidisciplinar, discursivo e semiótico, em que o texto enquanto fenómeno estético-literário surge com resultado de um espaço de confluência de zonas de fronteira num enquadramento cultorológico. Assim, revela-se pertinente a apresentação de uma fundamentação teórica dos seus postulados que servirão de pilares à presente investigação em torno da viagem e da questão da representação do Outro estrangeiro. Destarte, em termos epistemológicos, o nosso estudo centra-se numa área específica da Literatura Comparada denominada Imagologia, cujo objecto de investigação ancora numa matriz eurocêntrica, procurando-se analisar a visão do Ocidental sobre o Outro ao nível da produção artística. Logo, caber-nos-á o estudo das imagens do estrangeiro na literatura e na cultura construídas no imaginário de um autor/cronista de viagem que se inscreve no cruzamento de dois domínios: o jornalismo e a literatura de viagens. Muito em síntese, após a enunciação dos objectivos que norteiam o propósito fulcral deste estudo, consideramos essencial uma abordagem



muito sucinta sobre a Imagologia literária tendo em consideração a iluminação dos conceitos de “imagem”, “representação”, “estereótipo” e “alteridade”.

Na verdade, conhecer o Outro é uma tarefa inesgotável para o Eu que empreende este propósito, pois este processo passa pela competência de ver, apreender e compreender uma paisagem humana individual ou colectiva, na sua singularidade. Contudo, o acto de observar não equivale a um conhecimento absoluto, mas à interpretação que o Eu realiza sobre o Outro, melhor dizendo, à construção imagética elaborada pelo Eu observador. Com efeito, ao dilucidarmos esta questão, não podemos deixar de evocar Daniel-Henri Pageaux quando intui que a imagem é gerada num determinado contexto sociohistórico que determina a sua cristalização no tempo, ou antes, na “«la longue durée»” (Pageaux, 1983:79). Neste sentido, observa que “l’image ne coïncide pas avec les réalités politiques, historiques, culturelles du moment, pas forcément en tous cas; mais l’image est toujours en étroite relation avec une situation culturelle historiquement déterminée.” (*ibidem*). Apesar de sublinhar esta característica inerente ao conceito de imagem, este teórico postula ainda que a sua construção acontece em devir<sup>1</sup>, não se circunscrevendo apenas a uma contextura específica. Ou seja, decorre igualmente das mutações sociohistóricas, ideológicas e culturais que contribuem para a dinâmica da sua redescrção e que, como vimos, mantêm uma relação de indissociabilidade com o estereótipo como o “[p]ortador de uma definição essencial do Outro” (Machado/ Pageaux, 2001:52). Daqui se infere que a imagem do Outro é fabricada a partir de um processo de conceptualização que decorre de uma realidade em permanente mutação e que é representada a partir do imaginário vigente, com o seu sistema de referências particular, no qual se incluem valores, crenças e interpretações do mundo. Neste âmbito, a construção da representação passa pela elaboração e propalação de um discurso cultural e literário que veicula o Outro.

Na verdade, dado que a imagem se encontra num constante processo de estruturação, pela sua natureza fugaz, está intimamente ligada ao imaginário, o qual a

---

<sup>1</sup> Esta ideia é reforçada por Daniel-Henri Pageaux ao propor a seguinte definição de imagem: “Une «image» est – faut-il le rappeler? – une représentation, c’est-à-dire quelque chose qui tient lieu pour quelqu’un, de quelque chose; c’est donc un substitut, un lieu et place, d’ autre chose. Une représentation n’est donc pas une «image» au sens artistique du terme, ou si l’on préfère elle est une image, non dans le sens analogique (plus ou moins ressemblant à quelque chose) mais dans le sens référentiel (image pertinente par référence à une sorte d’idée préexistante à la représentation). On voit ainsi en quoi l’imagologie littéraire a partie liée avec l’histoire des «idées» ou des «mentalités», puisque l’image de l’étranger est seconde par rapport aux idées, aux systèmes idéologiques qui s’instaurent entre pays, nations, cultures ou aux systèmes rêvés, revus et corrigés, que tout individu peut à son aise tisser, reconstruire, recomposer: l’Autre est aussi ce qui permet de vivre et de penser ... autrement.” (Pageaux, 1983: 85).

refigura e reelabora, sobretudo através da criação literária e a transforma no principal substrato da representação. Contudo, a consubstanciação de uma teoria imagética é pressentida, nestes autores, ao defenderem três orientações na abordagem de um posicionamento imagológico que incide nos planos social e literário. Deste modo, estereótipos, imagens e imaginário surgem como os principais sustentáculos do seu estudo. Em particular, o estereótipo assume-se como uma construção do Outro baseada nas impressões recolhidas no seio de uma comunidade e por ela partilhadas, ou seja, “(...) é o enunciado de um saber colectivo que se pretende válido, seja qual for o momento histórico ou político.”(idem, 52). É, por conseguinte, o resultado de uma avaliação essencialista e preconcebida de um traço característico do Outro que se transforma numa generalização fundada em preconceitos históricos e etnoculturais. O estereótipo quase sempre resulta na hegemonia do Eu sobre o Outro, criando desigualdades entre sistemas culturais e assumindo-se como o pilar seminal da origem do mito. Não é raro constatar-se que a imagem de um povo pode fabricar-se a partir de um estereótipo que subtilmente se instalou na sua história e no seu imaginário, abrindo-se a um processo de mitificação natural<sup>2</sup>. Com efeito, os autores Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux argumentam que o estereótipo se baseia em pequenos acontecimentos que afectam as práticas culturais de um grupo, produzidas numa vertente atemporal. Ou seja, não se enunciando num tempo preciso, o estereótipo resulta de uma cristalização de determinados traços de um povo no tempo, impondo-lhe certas características que o pretendem rotular. Conclui-se, desta forma, que

(...) o estereótipo é o tempo das pretensas essências, o tempo bloqueado, aquele que a história concreta, a dos pequenos-grandes acontecimentos, não consegue dominar. Enunciar o estereótipo é confirmar uma situação, explicá-la: o estereótipo demonstra ao mesmo tempo que se mostra; prova ao mesmo tempo que se enuncia. Neste sentido, o estereótipo é uma prodigiosa elipse do raciocínio, do espírito discursivo de que é, evidentemente, a perfeita caricatura. (ibidem).

Por seu lado, a imagem é intuída “no decorrer do processo de *literarização* mas também de *socialização*”<sup>3</sup>, (idem, 50) cujo universo de abrangências estilhaça o espelho

---

<sup>2</sup> Vejamos o exemplo de certos padrões comportamentais, tais como a pontualidade e a fleuma britânicas que se transformaram em estereótipos.

<sup>3</sup> Dada a pertinência do conceito de imagem, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux estabelecem três níveis de expressão de imagens, estabelecendo uma hierarquia entre si. Deste modo, o primeiro nível está relacionado com a questão das auto-imagens; o segundo refere-se à imagem

reflector de uma definição concreta e objectiva porque resulta da confluência de aspectos sociais, históricos, culturais, artísticos e pessoais. A imagem torna-se *literarizada* através do acto de criação estética que se corporiza na obra literária em que o escritor cria o espaço simbólico em que a representação do Outro se encontra em devir, permitindo um conjunto de possibilidades de aproximação entre culturas. Entre o símbolo, a alegoria, a metáfora, a adjectivação ou outros processos retórico-formais, o escritor escalpeliza a imagem do estrangeiro através da concepção e modelação das personagens e da descrição do espaço físico, psicológico e social, que emana do seu caleidoscópico mental.

Neste sentido, Jean-Marc Moura considera a existência de dois tipos de imagem: a ideológica e a utópica (Moura, 1998: 53). A partir da etimologia latina, o autor designa a primeira por *Alter* que engloba o grupo como um todo cultural e utiliza o estereótipo como instrumento de poder, variando consoante os contactos com o Outro; a última, designada por *Alius*, caracteriza um Outro indefinido, idealizado, o exótico, por excelência, o qual permanece como um ideal numa acepção espiralar. Neste contexto, Moura apresenta a seguinte definição de imagem:

Partons d'un constat très simple: pour l' imagologie, toute image étudiée est image *de ...* dans un triple sens: image d'un référent étranger, image provenant d'une nation ou d'une culture, image créée par la sensibilité particulière d'un auteur. Trois niveaux d'analyse se voient définis: le référent, l'imaginaire socioculturel, les structures d'une oeuvre. (Moura, 1999:184)

Nesta constatação, Moura realça três elementos que constituem o processo imagético: o referente que condiciona a fabricação da imagem, o imaginário social e a sensibilidade do autor que está na base da criação estético-literária e que permite a figuração do Outro em completa articulação com estes elementos. Assim, este teórico reafirma os postulados enunciados pelos já citados investigadores ao proclamar que a imagem do Outro resulta do seu enquadramento no espaço sociocultural e da sua refiguração, realizada pelo exercício artístico que decorre do acto de escrita de uma obra literária.

Na verdade, tendo por referência os contributos de Daniel-Henri Pageaux, os trabalhos ensaísticos de Moura assumem relevância no panorama actual da Imagologia Literária, propondo no que respeita a representação do Outro, os supramencionados três

---

comparativista, isto é, a imagem literária que atravessa várias obras e o último corresponde ao imaginário, "sobre o qual poderá projectar-se o estudo literário, quer no plano da criação quer no plano da recepção ou interpretação." (Machado/ Pageaux, 2001: 50).

níveis de análise. Assim se confirma a relevância de um estudo mais vasto e complexo que abrange o contexto sociohistórico onde se cria um imaginário social, o qual segundo Moura “(...) met en évidence l’influence des groupes sociaux qui, élaborent des représentations symboliques (...)” (Moura, 1998:46). Deste modo, o campo do Outro é a dimensão onde se movimentam as grandes deslocações geográficas e literárias, cabendo ao escritor-viajante pintar uma tela,

(...) où l’image de l’Autre est précisément celle qui est conforme l’idéologie du lecteur auquel le texte s’adresse implicitement et parfois même explicitement.(...) parce que parler de l’Autre c’est aussi parler de Moi par rapport à l’Autre et qu’ainsi se dessinent (plus ou moins nettement dans des textes, concédons-le) les attitudes mentales majeures que nous avons identifiées comme étant la manie, la phobie et la philie (Pageaux, 1983:86).

Justamente, é no contacto com o espaço físico do Outro que mais do que o cartografar, a tarefa do escritor-viajante passa pela sua representação simbólica e, ao mesmo, tempo, pela redefinição da sua auto-imagem durante o processo de escrita. A descrição do espaço estrangeiro e da sua paisagem humana vai questionar a visão que o escritor tem da sua própria cultura e a maneira como se coloca nesta e define a sua própria identidade, pelo que a imagem nasce da comparação natural que se funda entre o Eu e o Outro. A este propósito, refere Jean-Marc Moura:

C’est que l’appréhension de la réalité étrangère par un écrivain (ou un lecteur) n’est pas directe, mais médiatisée par les représentations imaginaires du groupe ou de la société auxquels il appartient. D’où la nécessité de travailler sur l’imaginaire social environnant l’image littéraire de l’étranger. (Moura, 1998:45)

Desta apreensão mediatizada releva uma escrita sobre a alteridade com base nas suas representações no imaginário sociocultural e que é incorporada pelo olhar do escritor-viajante cuja interpretação do Outro resulta na fabricação da “image littéraire de l’étranger” (*ibidem*). O escritor efectua uma refiguração do espaço do Outro realizada por um processo de interiorização, por uma leitura prévia e, posterior experiência no terreno, implicando “les attitudes mentales majeures” (Pageaux, 1983:83), as quais já, foram, entretanto, objecto de alguma reflexão. Mas porque a viagem propicia o contacto com o território etnocultural do Outro, filia-se, inevitavelmente, na abordagem imagológica. Leia-se, a afirmação de Daniel-Henri Pageaux:

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. En d'autres termes à l'intérieur d'une société et d'une culture envisagées comme champs systématiques, l'écrivain écrit, choisit son discours sur l'Autre, parfois en contradiction totale avec la réalité politique du moment: la rêverie sur l'Autre devient un travail d'investissement symbolique continu. Si, au plan individuel, écrire sur l'Autre peut aboutir à s'autodéfinir, au plan collectif, dire l'Autre peut aussi servir les défoulements ou les compensations, justifier les mirages ou les fantasmes d'une société. (*apud* Gannier, 2001:9)

Como podemos deprender desta citação, ao penetrar no espaço do Outro, o escritor-viajante constrói o seu discurso sobre ele, conduzindo à enunciação de modalidades de expressão que traduzem uma realidade cultural diversa da sua, criadora de um relato que nasce da relação dialéctica entre viagem, narrativa e reescrita. Tal relação origina uma escrita compósita que se funda numa poética da ambiguidade, da hibridez, cuja dilucidação<sup>4</sup> será também um dos desígnios a que tentaremos dar resposta, ainda que a problemática genológica não seja parte fulcral da nossa investigação. Todavia, consideramos pertinente o levantamento de algumas questões sobre esta matéria, pois implica uma reflexão sobre a função heurística do texto, no sentido que lhe é atribuído por Gérard Genette na *Introdução ao Arquitexto* (1986), isto é, enquanto entidade abstracta passível de transcendência e, portanto, geradora de uma discussão conceptual.

Após esta breve exposição de alguns dos pressupostos teóricos que servirão de suporte a esta investigação, torna-se imperiosa a apresentação das três obras de Gonçalo Cadilhe que serão objecto do nosso estudo, designadamente *Planisfério Pessoal* (2005), *A lua pode esperar* (2006) e *África acima* (2007). Na primeira, o autor problematiza questões de ordem epistemológica em torno da dialéctica entre a escrita e a viagem e do seu contacto com a alteridade, abordando aspectos socioculturais e estéticos apreendidos ao longo da sua volta por terra e mar, percorrendo trinta e oito países, três oceanos e quatro continentes. A segunda apresenta um cariz fragmentário, reunindo um conjunto de textos seleccionados, construídos a partir da experiência viática de Cadilhe

---

<sup>4</sup> Ao caracterizarem o relato de viagem ou as experiências da viagem, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux dão particular relevo à “viagem retranscrita” (Machado/Pageaux, 2001:34) que pode formalizar-se no imaginário de escritor-viajante e não limitar-se à expressão narrativa, pelo que afirmam que: “Na narrativa de viagem, o escritor-viajante é ao mesmo tempo produtor da narrativa, objecto, por vezes privilegiado, da narrativa, organizador da narrativa e encenador da sua própria personagem. Ele é assim narrador, actor, experimentador e objecto da experiência. Ou ainda, o memorialista dos seus feitos e dos seus gestos, herói da própria história que inventa e que arranja à sua maneira, testemunha privilegiada em relação ao público sedentário e, enfim, contador para gáudio deste.”(*ibidem*).

e com o propósito do incitamento à prática da viagem pelas páginas do seu livro. Na última, o autor retrata a subida do continente africano, isto é, desde o Cabo da Boa Esperança até ao estreito de Gibraltar, pondo a nu um território estilhaçado pela guerra e marcado pela corrupção e miséria. Assim, neste quadro, propicia ao leitor uma travessia por uma região de cenários e manifestações culturais multifacetados, dando lugar a uma desmistificação das representações construídas no imaginário ocidental<sup>5</sup>.

Por fim, cumpre apresentar a estrutura interna desta dissertação, bem como proceder a uma breve clarificação dos temas abordados em cada capítulo. Desde logo, no primeiro capítulo “A literatura de Viagens e as viagens: uma perspectiva histórica”, proceder-se-á a uma breve digressão diacrónica pela Literatura de Viagens com o objectivo de compreender as diversas formas de conceber o acto de viajar e a representação do Outro na escrita de viagem até à actualidade. No segundo capítulo, “O enfoque jornalístico na representação do Outro estrangeiro na narrativa de viagem portuguesa actual”, emerge a problematização do discurso de matriz jornalística na representação do Outro na narrativa de viagem portuguesa contemporânea, através da análise do *corpus* textual em diálogo com a obra *Oriente Próximo* da jornalista Alexandra Lucas Coelho, aliada aos processos de representação da alteridade. O terceiro capítulo, “A Patagónia no imaginário social dos séculos XX e XXI: entre Bruce Chatwin e Gonçalo Cadilhe”, será dedicado a uma reflexão sobre a visão ocidental da Patagónia como espaço exótico e simbólico no imaginário de escritores como Bruce Chatwin e Gonçalo Cadilhe que constroem representações antagónicas deste espaço. Aludir-se-á, também, à perspectiva de representação deste espaço à luz do imaginário nativo a partir do exemplo da obra *Patagonia Express*<sup>6</sup> do chileno Luis Sepúlveda. Quanto ao quarto capítulo, “A refiguração do espaço nas viagens de Gonçalo Cadilhe: diálogos em “sintonia geográfica”, procederemos a uma análise da trajectória cartográfica desenhada no itinerário espacio-narrativo das obras de Cadilhe em diálogo com autores que realizam uma reflexão sociocultural e histórica sobre os mesmos lugares percorridos tais como, V. S. Naipaul, Octavio Paz, Alberto Moravia, Eduardo Galeano, entre muitos outros. Para além da vertente física do espaço, serão examinados

---

<sup>5</sup> Esta ideia é reforçada pelo autor em “Nota Introdutória” na seguinte declaração: “Eu imaginava que iria inúmeras vezes passar por situações vexatórias e delicadas por causa da minha cor da pele. Preparava-me para sofrer pequenas vinganças retroactivas de um inteiro continente indefeso da antiga raça colonizadora. Uma espécie de racismo quotidiano a acompanhar a minha progressão por África acima. Enganei-me” (Cadilhe, 2007:14).

<sup>6</sup> A edição que utilizaremos na presente investigação é a traduzida – (2001), *Patagónia Express. Apontamentos de Viagem*, Porto, Edições Asa.

aspectos outros que assentam na dimensão psicológica e social. No capítulo quinto, “Memórias e horizontes de viagem: o tempo nas obras cadilhianas” abordar-se-á a categoria temporal, tendo em conta as perspectivas cronológica ou diegética, a discursiva, a psicológica e a histórica. No último capítulo, “Vozes nas obras de Gonçalo Cadilhe”, trataremos a categoria “narrador”, o seu papel na narrativa de viagem cadilhiana e o modo como esta figura dialoga com outras vozes no palco da representação intertextual. Neste âmbito, partindo do estatuto do narrador como voz condutora das “viagens”, o leitor tem acesso a um elenco multívoco de autores por si convocados, cujas obras permitem um diálogo com o *corpus* em sintonia com os espaços visitados e também à confluência de discursos interartes como, por exemplo, a fotografia, o cinema, a música, entre outras.

## CAPÍTULO I

### A literatura de Viagens e as viagens: uma perspectiva histórica

*Neste despropositado e inclassificável livro das minhas Viagens, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e sinto, só com muita paciência se pode deslindar tão embaraçada meada.*

Almeida Garrett, *Viagens na minha Terra* (cap.XXII)

Se Almeida Garrett, no século XIX, pudesse desenrolar o novelo do fio de Ariana nesse seu labirinto de trajectos, certamente que não se perderia ao tentar alcançar a luz da respectiva saída dessa PORTA de regresso ao programa agendado para a sua Viagem, entre *viagens*.

Programada ou imprevista, a viagem pode incorporar uma multiplicidade de sentidos e propósitos. A experiência de um espaço exótico, a busca ontológica; a revelação, a fuga ou, simplesmente, o isolamento ascético voluntário, funcionam como causas da mesma e os seus relatos, entre outros aspectos, caracterizam-se pela busca da captação de um real onde se movimentam outras culturas, outros povos e, em suma, o Outro estrangeiro dentro ou fora de fronteiras. Pode ainda assumir a forma de incursão ao centro do Eu, ou seja, de uma viagem ao espaço psicológico, no sentido que lhe é atribuído por Fernando Pessoa, neste poema de 1933, em que o sujeito poético se desdobra no outro que existe dentro de si e que empreende uma digressão existencial cujas estrofes vale a pena evocar:

Viajar! Perder países!  
Ser outro constantemente,  
Por a alma não ter raízes  
De viver de ver somente!  
  
(...)  
Viajar assim é viagem.  
Mas faço-o sem ter de meu  
Mais que o sonho da passagem.  
O resto é só terra e céu  
(Pessoa, 2004: 148)



Destarte, a prática da viagem está associada à incessante curiosidade que conduz à descoberta ontológica, à auto-renovação e a uma tendência de conquista de um “lugar ao sol”, em que o Eu despojado dilui as fronteiras para alcançar esse espaço utópico de verdade revelada – o mito da Terra Prometida. É deste sentido universal da viagem como passagem a outro estádio de conhecimento – “Ser outro constantemente”(idem, 148) – que parte todo o viajante quando decide “escrever a sua viagem” e ao estabelecer as coordenadas da mesma para realizar o seu relato aliado à “art of dissimulation” no rasto de Patrick Holland e Graham Huggan (2000:11).

É por esta razão que é tão complexa a tarefa de classificação da narrativa de viagem, tal como apontámos na introdução, visto tratar-se de uma escrita híbrida, não só por ser produto da confluência de outros textos, mas também pela sua natureza retrospectiva, o que implica um relato construído *a posteriori* pelo escritor-viajante<sup>7</sup> o que vai de encontro à caracterização de Garrett: “inclassificável”. Contudo, para uma melhor compreensão de uma poética do género torna-se imperiosa uma digressão diacrónica pela viagem e pela literatura que a tematiza.

Neste sentido, esboçar uma perspectiva histórica da literatura de viagem emerge como o propósito central deste capítulo cujo objectivo é também problematizar o acto viático nas suas diversas vertentes: a fuga, a busca da aventura e a atracção pelo exótico que se esconde no desconhecido, o percurso ontológico e o encontro com o Outro. Por conseguinte, é com a descoberta de novos horizontes que assistimos a uma grande intensificação dos relatos de viagem, principalmente nos séculos XV e XVI, numa ancoragem na cultura grega da antiguidade que, ora assume a viagem no sentido da deslocação geográfica desprovida de quaisquer acordes literários com os relatos de geógrafos-viajantes<sup>8</sup> ora a incorpora nas epopeias de Homero, tal como a *Odisseia* que narra a viagem de regresso de Ulisses. À medida que o Cristianismo vai propalando os

---

<sup>7</sup> Neste sentido, Álvaro Manuel Machado caracterizam a escrita de viagem a partir da construção do relato do escritor-viajante com base no seu imaginário e experiência pessoal: “Na verdade, a escrita de viagem não ignora certos privilégios da ficção: há antecipações, prolepses, recuos ao passado, analepses e, sobretudo, elipses, porque o viajante não diz tudo. O leitor terá de adivinhar, nas entrelinhas e nas pausas, as razões para um silêncio ou uma aceleração em determinada passagem, para um entusiasmo ou uma aversão que acabam por não se exprimir em palavras. Escrita apaixonada, sempre subjectiva, a confissão de viagem é também o testemunho da sensibilidade dum indivíduo, duma geração, duma época” (Machado/Pageaux, 2001:43).

<sup>8</sup> Neste sentido, leiam-se a propósito as palavras de Casey Blanton na obra *Travel Writing The Self and the World* (2002): “Travel literature has a long and honorable history. Early travelers’ accounts like those of Herodotus (*History of the Persian Wars*, ca.440 B.C.E.), Strabo (*Geographica*, ca.23C.E), and Pausanias (*Guide to Greece*, ca.170 C.E.) are evidence of a vigorous nascent genre. These narratives and the ones that follow them render in words the strange, the exotic, the dangerous, and the inexplicable; they convey information about geography as well as human nature” (Blanton, 2002:2).

seus princípios, as peregrinações à Palestina vão-se intensificando na demanda espiritual dos lugares onde Cristo viveu, sobretudo a partir do século IV como documentam Jás Elsner e Joan-Pau Rubiés: “With the establishment of Christianity, Palestine became primarily a scriptural territory, in which landscape, buildings and features of an actual topography were mapped out according to the Biblical narratives of Christ and the Prophets (Elsner/Rubiés, 1999:17). Logo, em conformidade com este quadro religioso, o texto Sagrado assumia-se como um roteiro de validação dos lugares visitados. Neste âmbito, é digno de registo o caso da freira Egeria que, no século V, empreendeu uma peregrinação à Terra Santa, tendo relatado as suas experiências viáticas através da carta, a qual, dado o seu texto cariz subjectivo de impressões de viagem, em muito se aproxima da narrativa de viagem actual. Todavia, desde os pioneiros da arte de viajar até hoje, ressalta um denominador comum que padroniza o acto de viajar: a partida, a aventura e o regresso, o qual é, sem dúvida, o ingrediente principal deste tipo de relato.

É, contudo, na Idade Média com Marco Polo (século XIII) e depois com Cristóvão Colombo (século XV), que a noção de viagem ganha corpo como expressão de uma deslocação física causadora de um discurso baseado numa experiência, essencialmente empírica, mas impregnada de uma extraordinária efabulação<sup>9</sup>. Estes viajantes intrépidos, ao descreverem o espaço do Outro, assumem o olhar de uma sociedade obscurantista marcada pelo peso ancestral de uma cosmovisão teocêntrica que coloca o europeu no centro de um relato comprometido com um ideário teratológico, segundo o qual, a diferença etnocultural está conotada com a deformidade, logo com o Mal. Na verdade, a representação do Outro enquadra-se numa atitude de *fobia* na terminologia de Pageaux (1983:83). Há, assim, a considerar que, o encontro com o Diferente implica, para o viajante, uma prática hermenêutica, essencialmente nos planos geográfico, religioso e humano, o que resulta numa retórica descritiva, fruto do seu olhar, em que a presença do Eu se vai revelando com maior ou menor dimensão, sobressaindo num relato que, ora serve uma função iluminadora para o leitor europeu

---

<sup>9</sup> Considerando a complexidade do papel do escritor-viajante ao construir a sua narrativa de viagem, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux afirmam que “(...) todo o viajante é um mentiroso, pelo próprio facto de que conta a *sua* história, de que conta *histórias*.” (Machado/Pageaux, 2001:34). Esta tendência natural para a efabulação é explicada da seguinte forma: “ Queremos dizer com isto que o escritor-viajante, ao tentar fazer obra literária, vai efabular. E o importante, do ponto de vista do estudo literário, é observar segundo que lógica se vai construir esta espécie de «mentira», segundo que fantasia criadora se vão desenvolver as confidências do viajante” (*ibidem*).

desconhecedor desse território virgem, ora como força dominadora imposta pelo viajante/explorador e/ou herói/narrador, como observa Casey Blanton:

Marco Polo's assumptions that the other is a demon or beast is a prelude to the long and complicated history of aggression upon indigenous peoples that characterizes the works and acts of Western Renaissance explorers. Christopher Columbus's own records of his four voyages to the New World, written as letters to his king and sponsor, reveal that he both exoticized the natives' strange ways and their beautiful islands and assessed them as his property. The timidity of the Arawak "Indians" who inhabit the islands he first reaches makes them easy prey for Columbus's men (Blanton, 2002:8).

Como podemos depreender da citação supratranscrita, a cartografia da viagem tem as suas raízes na experiência intensa destes viajantes cujos relatos começam já na Idade Média, marcados pelo cruzamento das fronteiras terrestres, servindo vários propósitos, entre os quais o religioso e o ascético, atingindo nos séculos XVI e XVII uma enorme expressão com a grande empresa dos descobrimentos, quer a nível europeu quer no plano nacional. Deste modo, neste quadro viático, na obra *Ciência e Alteridade na Literatura de Viagens* (2003), João Carlos Firmino Andrade de Carvalho refere-se ao período das descobertas de quinhentos como uma época que

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

Com efeito, os diários de bordo, as memórias, a epistolografia e as crónicas desfilam entre o vastíssimo repertório que compõe o universo textual que caracteriza este tipo de relato, principalmente numa época de profunda turbulência política, sócio-económica, religiosa e ideológica que desemboca no Renascimento. Na verdade, é inquestionável que a literatura de viagens portuguesa surge associada, não só à expansão além fronteiras terrestres, mas também à ânsia de ultrapassar a do mar, implicando a necessidade de registar as rotas, ocorrências e condições atmosféricas de navegação, entre outros aspectos que induziram a uma prática de escrita descritiva, incorporada de comentários que se formalizou naquilo que Luciana Stegagno Picchio designa "(...) como uma literatura de fronteira, uma literatura entre o mar e a terra." (Picchio, 1999:20). Esta autora salienta o papel primordial do mar como *leitmotiv* para a

transposição para o novo mundo e realça que “[o] português é iconicamente, emblematicamente, para o mundo, o marujo (...)” (*idem*, 21) logo, por sinédoque, a imagem do povo luso. Afirma ainda que os descobrimentos marítimos portugueses induziram à criação de um “*topos* literário” (*ibidem*) que está na base da experiência da viagem pelo “húmido elemento”<sup>10</sup> e que se traduz numa característica deste tipo de relato construído a partir do tópico tradicional:

*Sinais de terra*, como indício de uma fronteira a transpor na viagem entre o conhecido e o desconhecido, o velho e o novo, aparecem em toda a literatura de viagem marítima. (...) Os sinais que o cronista de viagens refere são sempre os sinais a que o homem se pode agarrar para se confrontar com o desconhecido: a erva verdíssima, emanção e símbolo primeiro da terra, as aves, cuja sede permanente, como a do homem, é a terra, certos peixes que o homem vindo do mar conhece, pois já os encontrou perto das margens do mar da sua terra, peixes domésticos se pode dizer, o vento de terra, sinal da proximidade de uma terra firme que, para maior segurança e estabilidade, se anuncia normalmente como um alto monte. (*idem*, 21-22)

Estes “sinais de terra” são recorrentes nos principais documentos textuais da viagem, tais como na *Carta a el-rei D. Manuel* de Pêro Vaz de Caminha (1500) e nos relatos de naufrágios da *História Trágico-Marítima* (segunda metade do século XVI), textos que cumprirão a sua missão de fontes da epopeia lusa<sup>11</sup>, a qual celebra o relato do naufrágio do Galeão Grande São João, de autor anónimo, que narra a tragédia de João Manuel de Sousa Sepúlveda e sua família às mãos dos Cafres que surgem como “sinais de uma terra” inóspita. Estes “sinais de terra” continuam a pressentir-se na descrição do aparecimento do gigante Adamastor pela presença da nuvem que anuncia a criatura sobrenatural, emergindo da fusão entre esse mar inexorável e tenebroso com a terra. Revisitemos o verso do poeta que melhor ilustra esta ideia: “Cheios de terra e crespos os cabelos” (Camões, Canto V est.39). Nesta linha de análise, note-se que esta figura não só se assume como uma metáfora dos perigos do oceano, mas também surge a conotar as marcas terrenas que prenunciam a proximidade da Índia, isto é, de um espaço de perigo iminente. Contudo, este pequeno esboço diacrónico da literatura de viagem portuguesa do período das descobertas tornar-se-ia incompleto se omitíssemos a viagem segundo Fernão Mendes Pinto na sua *Peregrinação*, escrita antes de 1580, mas publicada em 1614 e que rivaliza em “integridade” literária com *Os Lusíadas*, publicada

---

<sup>10</sup> Este termo foi enunciado por Camões (cf. *Os Lusíadas*, Canto V, estância 42).

<sup>11</sup> Referimo-nos à epopeia de Camões *Os Lusíadas*, Canto V, estâncias 46 a 48, (episódio “Adamastor”).

em 1572<sup>12</sup>, do canónico<sup>13</sup> e também viajante Camões. Vale a pena reflectir na mordacidade das palavras de Luciana Stegagno Picchio ao tentar dilucidar marcas de uma poética do género, na fronteira entre ambos os textos:

(...) os *Lusíadas* estariam ao lado das Odisseias e das Eneidas. Enquanto a *Peregrinação* se colocaria na faixa daquelas histórias-estórias trágico-marítimas que os escapados de naufrágios perduravam como ex-votos de agradecimento, toscas escrituras de cordel, no templo da história, nas portas das casas dos cegos da cidade de Lisboa. Ou, se quisermos, na faixa daqueles textos corrosivos e satíricos que as sociedades bem organizadas admitem no seu seio para se mostrarem liberais, convencidas de que nem todos lhes compreenderiam o sentido (*idem*, 31).

Em termos sucintos, o mar permite não só o enriquecimento económico e territorial, mas também a criação de uma narrativa e uma retórica fundadas na viagem, entendida como exploração, descoberta, conquista, expansão ou outras formas de encontro com o Outro no seu espaço original. Todavia, os descobrimentos portugueses não foram os únicos a contribuírem para formação de uma poética da viagem, o século XVI foi também palco da conquista do Novo Mundo em território americano e, por conseguinte, da emergência de relatos sobre o período de imposição colonial que rapidamente entrou em degenerescência<sup>14</sup>. Esta amálgama de Europeus que se junta num espaço idílico em busca do mito do paraíso perdido irá ter consequências devastadoras sob o ponto de vista humano ao destruir os nativos, mas ironicamente será terreno fértil para o florescimento da narrativa de viagem ocidental. O fascínio pelas riquezas e a promessa de liberdade plena motivaram um relato de viagem deslumbrado em que a voz do viajante ocidental ganha um protagonismo digno de um herói romanesco que corporiza o imperialismo colonial, como observa Casey Blanton: “ (...) the emergence of a personal voice, conscious of changes and emotions wrought by

---

<sup>12</sup> Cf. 1987 edição Porto Editora, parte I – Breves estudos capítulo I Vida de Luís de Camões p.29.

<sup>13</sup> A expressão “canónico” é utilizada no sentido de reconhecido e para justificar a distinção realizada por Luciana Stegagno Picchio entre Camões e Fernão Mendes Pinto, os quais tratam o tema da viagem mas com repercussões “literárias” diferentes: “A poesia épica e a prosa memorial, o coturno e o soco, a empresa de estado longamente planeada e levada a termo nos tempos previstos por uma comunidade elitária portadora de um destino civilizado e missionário e, por outro lado, a «triste e trabalhosa peregrinação» do «cossairo» oferecido a toda a ventura, má ou boa que lhe sucedesse” (Picchio, 1999: 29-30).

<sup>14</sup> A este propósito documenta Joan-Pau Rubiés: “Against the image of the real-marvellous as a pure creative, I wish to insist here on the profoundly tragic quality of this construct. This is not only the tragedy of wanton cruelty and unintended genocide which we encounter if we focus our gaze on the American Indians but also the tragedy of European identities – religious, political and social-projected upon the new continent (Rubiés / Elsner, 1999:76).

encounters with the foreign world, can be discerned in these accounts” (Blanton, 2002:9).

Posteriormente, os séculos XVI e XVII revelar-se-ão fecundos na perseguição do El Dorado como escreve Sir Walter Raleigh na sua *Discovery of Guiana* (1595) (*apud* Blanton, 2002: 10-11), obra em que o autor corporiza o olhar colonizador em luta contra o colonialismo espanhol e o interesse no ouro dos indígenas<sup>15</sup>. Apesar do propósito expansionista e colonizador, Raleigh perde a batalha do ouro mas ganha a da sua interpretação do espaço, refigurando-o e incluindo-se nele enquanto narrador-personagem da sua própria viagem. Assim sendo, a Renascença vê florescer os dois tipos de narrativa de viagens – “the scientific and the sentimental” (*ibidem*) associadas a uma emergente curiosidade empírica do escritor-viajante e estimulada pelo impacto do Humanismo. Este movimento contribuiu para a afirmação da viagem como meio de formação intelectual e pedagógica ao longo dos séculos XVI e XVII, cujas sementes ideológicas ganharão terreno no período do *Grand Tour*, século XVII, atingindo a sua maior expressão no século seguinte<sup>16</sup>.

Com efeito, este ritual da viagem denominado *Grand Tour*<sup>17</sup> surge com o complemento de estudos dos jovens aristocratas ingleses que encaravam esta prática como um acto final de aprofundamento intelectual, injectada de uma marcada dimensão cultural. Nesta medida, a viagem é, concomitantemente, focalizada e entendida numa perspectiva eurocêntrica, pois, o contacto com o diferente, com o exótico propiciava uma imagem do Outro estrangeiro comprometida com o elitismo imperial do imaginário ocidental, pelo que vale a pena convocar o exemplo da obra *Robinson Crusoe* (1709), de Daniel Defoe como exemplo da visão etnocêntrica.

---

<sup>15</sup> Note-se esta caracterização do autor nas palavras de Casey Blanton: “His tale ends with more stories about riches and treasures to be found, as if all the deaths and failures had been worth it. Because he brings back no descriptions of El Dorado and barely any of Guiana, Raleigh must have felt the need to bring back this well-crafted tale that celebrated not only the land and the people he met but himself as well. And *Discovery of Guiana* is just that” (Blanton, 2002:10-11).

<sup>16</sup> Veja-se a propósito as palavras de Jás Elsner e Joan-Pau Rubiés: “The aristocratic ritual of the Grand Tour, based on the Humanist idea of travel for education – in languages, academic learning, courtly refinement and political experience – was in effect the fundamental contribution of the late Renaissance to the history of travel in the West and defined a paradigm that would dominate until the nineteenth century. It functioned alongside travel for empire, as a replacement for pilgrimage and crusade, and it implied an interest in cultural diversity and comparison that was only possible because the empirical travel literature of the period also made the issue of human diversity central” (Elsner/Rubiés,1999:49).

<sup>17</sup> Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux sobrelevam que a atracção pela Itália, enquanto centro de inovação cultural tem origem no fim da Idade Média e estende-se ao século XVIII, encarada pelos ingleses, como “ ponto de chegada daquilo que eles chamam, em francês, desde o século XVI, a «grande volta» («Le Grand Tour»)” ( Machado/Pageaux, 2001:36).

Assim, numa abordagem diacrónica muito breve, cumpre referir que O *Grand Tour* tinha uma duração que oscilava entre vários meses a anos e, para além da vertente cultural de raiz aristocrática, assumiu-se como um símbolo de riqueza e de liberdade até ao surgimento do turismo de massas no século XIX, transformando-se na matriz remota do turismo actual. Os *grand tourists* oriundos de Inglaterra, França e Alemanha institucionalizam este fluxo da viagem pelo prazer, pela curiosidade e aprendizagem, promovendo uma narrativa que privilegiava a descrição objectiva do Outro estrangeiro numa perspectiva de hegemonia europeia. Estes aristocratas letrados viajam pelo continente europeu desenhando um itinerário que incluía Paris e a Itália, concretamente, as cidades de Roma, Veneza, Florença e Nápoles pela sua dimensão artística, monumental e cultural, ao simbolizar o legado do mundo clássico. Apesar de ritualizarem estes espaços como ícones da sua formação intelectual e pessoal, estes viajantes lançam um olhar despiciente para Espanha e Portugal por lhes atribuírem uma conotação de um certo exotismo, fruto do desconhecimento. Na verdade, são os ingleses a descobrir a Península Ibérica e, Portugal, em particular, já que incluíam Lisboa no seu circuito de viagem enquanto ponto de escala (Machado/Pageaux, 2001:36).

Apesar do século XVIII se tratar de um período produtivo na realização das viagens, a sua narrativa é marcadamente descritiva, na medida em que assistimos a uma enorme preocupação de investigação científica de um mundo que se ia revelando e, ao mesmo tempo, da impressão que este causava no Eu, pois ao contactar com o Outro em espaços hostis, como nas expedições, o viajante deixa passar um relato interiorizado em que os seus sentimentos e emoções extravasam do contacto com as agruras do terreno, como documenta Casey Blanton:

Throughout the eighteenth century these two types of travel accounts – the scientific and the sentimental – not only constitute the chief paradigms by which the foreign world is represented in writing but, more importantly for the genre, also finds ways to impinge upon one another. (...) For the first time, in the mid to late eighteenth century, one could see an obvious connection both between the personality of the traveler and his book and between the traveler and the world (*idem*, 2002:13-14).

É nesta oscilação entre a subjectividade do narrador-viajante e a forma de representação do mundo com propósitos científicos que a narrativa de viagem vai

grassando entre os escritores reconhecidos<sup>18</sup>, como Daniel Defoe, Laurence Stern, Jonathan Swift, Tobias Smollet, entre outros. Estes autores contribuem para a afirmação de um tipo de narrativa assente numa experiência de viagem (*idem*, 15).

Porém, é no século XIX, no apogeu do império britânico, que os relatos de viagem não só incidirão sobre o Outro, mas também sobre o Eu diluído no contacto com o exótico. Este facto é marcado pela hegemonia do olhar colonizador, tal como podemos notar na afirmação de Ralph Pordzik:

Late-Victorian colonial practices and their reflection on travel writing, for instance, were far more variable and complex than has been generally acknowledged. Travel writing as description *and* interrogation of imperial power is not inevitably “one way-traffic”, only because Europeans mapped the world rather than the world mapping them; in fact, it brings into sharp focus the enforced dialogic situation of two or more cultures moved into sudden proximity (Pordzik, 2005:8).

A escrita de viagem é entendida como descrição e questionamento do poder imperial na relação entre duas culturas. Note-se que, nesta altura, o turismo de massas surge em Inglaterra associado ao processo de expansão colonial e os viajantes ingleses assumem a viagem no seu lado lúdico, o que se traduz numa escrita intimista, espontânea e natural no seio de uma cultura do ócio.

Todavia, é com escritores-viajantes como D. H. Lawrence e Robert Byron que assistimos a uma viragem no propósito da viagem que consistiu no afastamento da civilização ocidental europeia já que, nesta altura, os europeus evidenciavam uma fascinação pela cultura oriental. O Oriente, ao contrário de África, não era considerado o espaço do selvagem, existindo até uma atitude de *mania* em relação a certas culturas como a indiana<sup>19</sup>. Tal atitude permite uma certa inovação do campo discursivo: o da rejeição do turismo massificado em prol da busca romântica das paisagens virgens e da

---

<sup>18</sup> Obras de cariz diferente como *A sentimental Journey through France and Italy* (1768), Laurence Stern; *Travels through France and Italy* (1726), Tobias Smollet; *Gulliver's Travels* (1726) e, até mesmo *Robinson Crusoe* (1709), Daniel Defoe (apesar desta obra não reflectir a experiência da viagem do autor, a sua citação deve-se ao facto deste também ter sido um “grand tourist” que utilizou o tema da viagem na narrativa de ficção) contribuíram para a emergência da narrativa de viagem de cunho mais subjectivo.

<sup>19</sup> Neste sentido Edward Said realça o papel fundamental dos orientalistas europeus no estudo da cultura oriental, concretamente a indiana: “O conhecimento apropriado do Oriente provinha de um profundo estudo de textos clássicos e só depois se passava à aplicação desses textos ao Oriente moderno. Perante a evidente decrepitude e impotência política do oriental moderno, o orientalista europeu considerava ser seu dever resgatar uma parte de uma grandeza oriental clássica perdida no passado, de modo a «contribuir para a melhoria» do Oriente no momento presente” (Said, 2004:91).



representação da experiência de viagem do Eu que se demarca do turista vulgar<sup>20</sup> por se traduzir num propósito ontológico (*idem*, 9).

Contudo, o fim do século revela o desencanto civilizacional europeu do escritor-viajante e a nostalgia do paraíso perdido que emergirá como um sentimento dominante na narrativa de viagem que procura a reinterpretação de espaços como África, a Europa e o Oriente Próximo<sup>21</sup>. Na verdade, a nostalgia funciona como factor sublimador da febre turística e permanece na escrita de viagem pós-colonial a rasgar o século XX numa quase obsessiva perseguição de novas sensações e novas formas de perspectivar e/ou perceber a figura do Outro exótico no imaginário do escritor-viajante ocidental. Neste sentido, Ralph Pordzik cita o exemplo da obra *Mogreb-el-Acksa* do escritor vitoriano Robert Cunninghame Graham que relata a sua viagem aventureira por Marrocos sob o escopo do olhar imperial, denunciando um ideário e um discurso etnocêntricos. Na verdade, este escritor é motivado por esse sentimento de “nostalgia for the real” (*idem*, 77). Por conseguinte, apenas os lugares considerados “reais”<sup>22</sup> podem inspirar um escritor de viagem que procura o Outro na sua pureza original e que “(...) searches for new meanings in new locations, other people in foreign landscapes, but goes home confirmed in his old meanings, the western regime of truth over which the great myths of humanism and romanticism continue to preside” (*idem*, 87).

Esta vertente de fugacidade que os escritores-viajantes nostálgicos injectam na viagem está também associada a uma rejeição da sociedade moderna pautada pelo materialismo e interesses socioeconómicos, o que lhes permite encarar a viagem como uma cultura da experiência<sup>23</sup>. Os relatos vitorianos caracterizam-se pela recorrência ao

---

<sup>20</sup> Pretende-se caracterizar este turista como aquele que encara a viagem como um acto de lazer e descoberta espacio-cultural, produto da planificação de um itinerário com data marcada de regresso a casa.

<sup>21</sup> Neste sentido Ralph Pordzik refere-se à busca ansiosa de autenticidade nestes lugares marcados por um profundo sentimento de nostalgia nos escritores de viagem deste período: “(...) many travellers visiting Palestine, Turkey, Morocco and Austrália were motivated by this sense of nostalgia for a taintless, unaltered reality and their propensity to look “elsewhere” for visible signs of cultural authenticity” (Pordzik, 2005:10).

<sup>22</sup> As aspas são empregues para realçar a busca da autenticidade e verosimilhança na experiência e relato de viagem, aspectos que incorporam o imaginário do escritor-viajante finissecular que procura escapar à fragmentação do Eu: “Clearly, the traveller’s quest for authenticity is a response to the anxieties of modernity, an attempt at assuaging the feeling of drifting or fragmentation that begins to afflict the late nineteenth-century individual. The writing and collecting component of documenting a trip, the exact rendering of incidents and cultural encounters, contributes to the «truth-effect» of the Victorian travel memoir offered to a class of readers increasingly uncertain about the status of reality and refusing to accept that even the traveller’s own experience can not make the text more truthful” (*idem*, 87).

<sup>23</sup> Esta expressão é usada no sentido em que o escritor-viajante da época Vitoriana assume o registo de viagem como fruto da experiência da partilha com a cultura do Outro, permitindo-lhe a assunção de um discurso próprio, ainda que filtrado pelo imaginário do Eu que, desta forma, projecta um constructo de autenticidade, tal como reforça Pordzik: “The result of this constantly renewed yet also constantly

indescritível na descrição da cultura do Outro, favorecendo um discurso deslumbrado pelo contacto com o diverso e pela capacidade de contactar com o seu *modus vivendi* com o distanciamento que se impõe na “transition from *familiarity* to *alterity*” (*idem*, 21). O Oriente era já na primeira metade do século XIX o principal destino de viajantes europeus, particularmente, os britânicos e os franceses, suscitando uma voga orientalista que povoa o imaginário do leitorado da época como refere Valérie Berty: “La grande majorité des écrivains du XIX siècle sont partis en voyage et se sont consacrés à la rédaction d’au moins un récit de voyage donnant alors ses lettres de noblesse au récit de voyage” (Berty, 2001:49). Ainda assim, não serão apenas as imagens do Oriente que preencherão as páginas dos jornais com o intuito de lucro editorial, mas principalmente o recurso a um *corpus* textual que tematiza a viagem ao Oriente, determinando processos de validação de um tipo de narrativa que florescerá no periodismo oitocentista. Como é evidente, não podemos deixar de realçar o papel da imprensa da época como veículo de divulgação dos relatos de viagem no espaço do folhetim que alimentam o imaginário do leitor. Este “viaja” através das narrativas de outros, numa altura em que a curiosidade dá origem a uma nova forma de viajante: o turista<sup>24</sup>.

No caso vertente, a imagem do turista deste período que viaja para o Oriente com um itinerário marcado, transportando as imagens do Outro no seu imaginário cultural etnocêntrico contribuiu para o realce particular da figura do escritor-viajante que relata a sua viagem de acordo com processos de teatralização que saciam a avidez de exotismo do leitorado. Trata-se de uma elite de letrados que ambiciona a legitimação literária dos seus relatos. Nomes como Chateaubriand<sup>25</sup>, Lamartine, Flaubert, Nerval, Gautier e Dumas desfilam no circuito oriental, construindo imagens de um Oriente encantado e poético que dão a conhecer nos periódicos (*idem*, 66-67). Por conseguinte, coloca-se a tónica na subjectividade do narrador que, mercê de um relato pessoal,

---

frustrated effort to construe alterity, to prevent oneself from «translating» the foreign other into mere similarity or negativity, is a rupture in the narrative and, in effect, the emergence of an «ambiguous subject of representation» producing a tense “space-in-between» or interstitial zone sustained by relations of power and desire”(*idem*, 22).

<sup>24</sup> Neste sentido Valérie Berty caracteriza uma nova classe de viajantes e refere que o vocábulo “tourist” surge no ano de 1800 em Inglaterra e que significa apenas a curiosidade de conhecer o diferente: “ (...) c’est au XIXe siècle que des voyageurs, partant sans mission ou intention particulière autre que celle de satisfaire agréablement une curiosité, prendront finalement le nom de touristes. (...) Ce n’est qu’aux alentours de 1800 que l’on observe les premières occurrences du mot «tourist» employé par les Anglais” (Berty, 2001:53).

<sup>25</sup> O francês Chateaubriand é referido como o principal mentor do processo de subjectivação na narrativa de viagem ao oriente oitocentista e o responsável pela elevação desta tipologia textual ao lugar de género de viagem: “En situant la littérature de voyage hors du champ traditionnel et inaccessible des Belles-Lettres ou sa puissance imaginative, Chateaubriand constitue donc le point de départ d’un genre nouveau” (*idem*, 73).

impressionista e deambulador produz um traço textual que caracteriza a escrita de viagem oriental, pois de acordo com Edward Said: “ O Oriente era quase uma invenção europeia, e tinha sido desde a Antiguidade um lugar romanesco de seres exóticos, de memórias evocadoras, de paisagens e experiências extraordinárias” (Said, 2004:1). Na verdade esta representação do Oriente estava associada a uma imagem cultural conotada com a riqueza e com o berço da civilização europeia, ajudando a defini-la (*idem*, 2).

Nesta altura, o Oriente (Próximo e Extremo) é o espaço de disseminação dos impérios franco-britânico, cujo ideário colonizador produzirá um discurso próprio, produto de uma ideologia dominante que Said designou de *Orientalismo*, não representando literalmente o Oriente, mas que se assume como “(...) um estilo de pensamento baseado numa diferença ontológica e epistemológica estabelecida entre «o Oriente» e (na maioria dos casos) «o Ocidente».” (*idem*, 3). Deste modo, o século XIX caracteriza-se pela voga da *orientalização*<sup>26</sup> do Oriente e da consciencialização deste pelos escritores-viajantes que assumem nos seus relatos as marcas da cultura imperialista. Tais descrições formalizam-se num discurso condicionado pelo intercâmbio possibilitado “(...) pelos três grandes impérios – britânico, francês e americano – em cujo território intelectual e imaginativo o discurso foi produzido” (*idem*,17). De igual forma, a atitude da América em relação ao Oriente continuou, no século XX, as linhas desenhadas pelo imperialismo europeu, amplificando os estudos orientalistas e o seu *corpus* textual.

No entanto, entre a última metade do século XIX e o dealbar do seguinte, a escrita de viagem europeia e americana não se cingiu unicamente ao tema do Oriente. Este período pauta-se pelo questionamento da relação do viajante com o mundo e vai dar origem a uma fase de florescimento de obras de viagem de autores que vivem a experiência do exílio como processo de fuga às consequências devastadoras da Primeira Guerra Mundial. Este desencanto é transposto para a sua escrita, reflectindo a fragmentação do Eu<sup>27</sup>. Tal estado é, sem dúvida, justificado sob o ponto de vista

---

<sup>26</sup> De acordo com Edward Said a colonização do Oriente pelo império europeu transformou a cultura de origem e propiciou a criação de estereótipos do mesmo a partir do imaginário europeu, o que resultou numa mescla imagética do oriental que é representado com base em projecções etnocêntricas que oscilavam entre a licenciosidade e a submissão da mulher: “O Oriente foi orientalizado não apenas porque se descobriu ser «oriental». Segundo os estereótipos do europeu médio do século XIX, mas também porque *podia* – isto é, poderia ser obrigado a – *tornar-se* oriental” (Said, 2004:6).

<sup>27</sup> Parafrazeando Paul Fussell na sua obra *Abroad* (1980) que se debruça sobre o estudo do contexto que envolveu a escrita de viagem do início do século bem como do período entre guerras, Casey Blanton afirma que a experiência do exílio propiciou um relato de viagem interior que espelha a busca da plenitude de um Eu em fragmentação e aponta como exemplos fundamentais nomes de autores como “(...) James Joyce in Paris and in Trieste, T.S. Eliot in London, and D. H. Lawrence everywhere but

histórico, devendo-se este posicionamento às implicações globais que este conflito causou nos diferentes contextos socioculturais, permitindo uma profunda influência na alteração da cartografia através da criação de novas fronteiras geográficas. Ao mesmo tempo, tal situação contribuiu para flutuações identitárias, resultado de um mundo arrasado<sup>28</sup>. Com efeito, a escrita de viagem desta fase traduz-se num discurso subjectivo, marcado pela ironia utilizada por escritores-viajantes que se enquadram no período que compreende a Primeira Guerra do século XX e a década de trinta<sup>29</sup>. Estes autores contestam o *status quo* e retratam o estilhecimento nas suas obras através do extravasamento de uma dimensão irónica, assumindo o cariz interiorizado da viagem (Blanton, 2002: 22). Um dos exemplos que se encaixam neste repertório temático é o de Graham Greene cuja viagem física adquire uma dimensão metafórica através do processo de introspecção (*idem*, 60). Valendo-se da imagem do homem receoso, solitário e em estado de alienação, o autor de *Journey without maps* (1936) constrói os novos recortes temáticos<sup>30</sup> que, mais tarde, irão caracterizar a sua obra, entre os quais perpassa a revisitação da infância enquanto período povoado de leituras de livros de viagem e aventuras, como na obra *Lost childhood* (1947) (*ibidem*). Neste sentido, os autores deste período constituem-se como paradigmas dos escritores-viajantes do final do século.

Após um longo ciclo de florescimento na produção da escrita de viagem que atingiu o seu apogeu nos anos trinta (Kaplan, 2000:22ss.), segue-se uma fase de viragem com a ressurgência do segundo conflito bélico global do século (1939-1945), pelo que a década de quarenta se apresentou conturbada e propiciadora de uma escrita

---

England. (...) The fragmentation of the self and the subsequent quest for wholeness explored in the works of Eliot, Joyce, Georges Braque, and Pablo Picasso appear in varying degrees in the travel writing of the early twentieth century” (Blanton, 2002:21).

<sup>28</sup> Ao referir-se ao surgimento de uma “new modern sensibility”(Kaplan, 2000:50) na narrativa de viagem deste período, Caren Kaplan cita o autor e crítico Paul Fussell com a obra *Abroad* (1980) que reclama a autoridade literária para a narrativa de viagem: “Paul Fussell’s *Abroad* resurrects this tradition within modernity, claiming for «travel writing» the prestige of «literature» and for its authors a place in a cultural pantheon” (Kaplan, 2000:50) e para quem “World War I literally changed the maps of the world: there were new borders and new legal restrictions. Passports and identity cards remained in place long after the war that had initiated their use had receded into memory. All these changes, losses, and rearrangements constituted a new «modern sensibility»” (*idem*, 52).

<sup>29</sup> Neste sentido, Caren Kaplan refere que Paul Fussell considera que: “(...) late-twentieth-century readers derive an accurate sense of the recent past from the records of travel made by *his* [Paul Fussell] canonical authors (...)” (*idem*, 54).

<sup>30</sup> Apesar de Graham Greene ter como ponto de referência as obras dos seus coetâneos Evelyn Waugh e Peter Fleming não os considera paradigmáticos para a sua concepção de escrita de viagem que assume a vertente psicológica: “Lack of models was not the source of Greene’s problem. Peter Fleming’s books about his exotic adventures in China and Sibéria (...). Evelyn Waugh’s travel books with their surgical wit, passing judgment on politics and society wherever their author traveled, were also published by the time Greene began writing about his Liberian journey. Yet neither model would serve Greene’s intentions in the end” (Blanton, 2002:61).

de viagem condicionada pelos efeitos negativos da guerra. Se até ali os relatos estão impregnados de um ideário de pendor imperialista, no qual as narrativas de viagem assumem o traço da subjectividade com um forte labor literário e incorporam um cariz metafórico, após a Segunda Guerra registou-se uma transmutação neste tipo de escrita que passa a espelhar a alienação, o cansaço, a agressividade política e o azedume do pós-guerra (Blanton, 2002:23). Contudo, a década de cinquenta será o palco da explosão do turismo massificado e da conseqüente vulgarização da viagem pela excessiva procura de “genuinidade”<sup>31</sup> do Outro estrangeiro encaixado no conceito de turismo moderno e demarcando-se da concepção de viajante<sup>32</sup> proclamada pelos circuitos académicos.

Apesar de existir um posicionamento de alguma incredulidade face ao futuro deste género de escrita<sup>33</sup> no fim da Guerra, assistimos, nos anos cinquenta, à expansão do turismo de massas. Subsiste, neste período, um ritual de busca de “autenticidade”, no sentido em que existe um questionamento de uma visão materialista do mundo e também da frivolidade de uma cultura turística direccionada para o lazer, fundamentando-se em critérios supérfluos. Por conseguinte, nomes como Jack Kerouac e Paul Bowles dão corpo a um projecto de escrita de viagem intitulado “Beat Travel”<sup>34</sup>, o qual se encontra enraizado em crenças míticas e simbólicas, criando-se assim na escrita de viagem uma deriva de excentricidade. Neste quadro conceptual, predomina uma perspectiva da viagem que assenta na demanda do seu sentido original, ou seja, da recuperação de um espaço edénico que se constitui como ponto de partida para a autognose.

---

<sup>31</sup> As aspas foram utilizadas para enfatizar um significado outro do vocábulo que aqui ganha a conotação de um constructo do Outro formulado no imaginário do Eu com base em traços do seu tipicismo cultural, assente em estereótipos e, portanto transmitindo uma falsa imagem.

<sup>32</sup> Caren Kaplan apresenta o conceito de viajante proposto por Paul Fussell: “The true traveller represents a knighthood of the upper middle class or a democratization of the British aristocracy. The discourse of the «true» traveler signals, in its idiosyncratic way, the birth of a modern figure whom is the best of the lineage of travel exploration, who travels in a discrete but not self-consciously self-effacing manner, who admits to privilege and observes the correct rank of others as a form of homage, and who, most importantly, believes in the sanctity of objectivity and universalization of interpretation (*idem*, 56).

<sup>33</sup> Após a Segunda Guerra Mundial, instalou-se uma certa crispação relativamente à continuidade da escrita de viagem, tal como podemos deprender das palavras de Patrick Holland e Graham Huggan na introdução à obra *Tourists with Typewriters* (Holland/Huggan, 2000).

<sup>34</sup> Casey Blanton caracteriza este conceito de viagem mítica como demanda, o qual constituiu uma inovação na escrita da mesma em autores que perseguiam a pureza das origens e que, por exemplo, como Paul Bowles assumem a perspectiva do exílio e de contestação: “This perspective demands no other norm except authenticity, a certain pureness, which is increasingly hard commodity to find in a world that travel writer Lévi-Strauss called a «monoculture». The dilemma faced squarely by writers like Kerouac and Bowles is how to find otherness in a world dominated by sameness. (...) Beat travel writing is distinguished by this attitude, it is characterized chiefly by a longing for unity and authenticity balanced, paradoxically, by an existential recognition of the absurdity of existence” (Blanton, 2001:24-25).

Ancorada na excentricidade dos escritores-viajantes que pertencem a essa constelação que encara a viagem como processo de reflexão do absurdo existencial, surge, na década de sessenta, uma voga pós-turística<sup>35</sup> associada aos conflitos bélicos no Vietname. Um dos autores cuja obra retrata o período conturbado que antecede a ocupação americana nesta região é o já citado Graham Greene que em *O Americano tranquilo* trata da questão da luta da Indochina contra o domínio francês, prenunciando as causas desta guerra. Esta obra é o resultado das notas de reportagem, recolhidas pelo autor para a revista *Life* entre 1952 e 1955, data da sua publicação.

Com efeito, desde a segunda metade do século XX até à actualidade, tem emergido uma escrita de viagem introspectiva e desiludida com a experiência da guerra que reequaciona as questões identitárias, ou seja, a visão da posição do sujeito no mundo. Por esta razão, não é de estranhar que os escritores-viajantes contemporâneos adotem uma forma de viajar mais ligada ao espaço da alteridade e privilegiem a caminhada como forma primordial de deslocação, já que esta permite uma maior conectividade entre o Eu e o Outro. Esta aproximação resulta numa escrita de viagem de pendor intimista como sugere Casey Blanton: “Self-reflexivity and instability, both as theme and style, offer the writer a way to show the effects of his or her own presence in a foreign country and to expose the arbitrariness of truth and the absence of norms” (Blanton, 2001:27), aspectos que permanecem nos relatos actuais e que configuram, não só um evidente diálogo com outras tipologias textuais, como a autobiografia ou narrativas de ficção, por exemplo, mas também abrem as PORTAS para uma viagem única, pela singularidade do narrador aos lugares conhecidos por todos.

Como vimos ao longo desta reflexão diacrónica, a curiosidade e a contemplação estão na base de uma consciência turística imanente à raça humana despida de preconceitos e de valores pejorativos. Estes traços caracterizadores do *homo viator* pressentem-se numa prática da viagem empreendida por literatos<sup>36</sup> que se debruçam

---

<sup>35</sup> Ao reflectir sobre a escrita de viagem, nos anos sessenta, Casey Blanton desenvolve o conceito de “Post-tourism”(ibidem) defendido pelo crítico Paul Fussell e afirma que: “These travel writers have not abandoned hope of discovering «something» out there (...). Post-tourism coincides with another «post» - postmodernism, with all its in-your-face playfulness, reflexivity, and dark humor. These elements would complete the characteristics that we have come to expect in today’s travel book” (idem, 25-26).

<sup>36</sup> No seu ensaio “Theory into *écriture*: travel literature encounters touring cultures” (2002), Rossana Bonadei afirma que a viagem constitui-se, não só objecto de estudo mas também prática, permitindo uma cultura da experiência: “Many outstanding thinkers of Western modernity – Benjamin, Foucault, Barthes, Eco, Kristeva, Todorov, Baudrillard, Augé, Sontag, to mention just a few of them – have found themselves «touring subjects», taking on nomadism and tourism as experiences attached to their identity as scholars and cultural analysts of contemporary society. They are scholars who have applied to the street their vocation for «curious» observation, who have thus turned themselves into «reporters» of

sobre a sua interpretação e escrita, assumindo o comportamento do turista vulgar. Leia-se, a propósito, a percepção de Rossana Bonadei: “Tourists are everywhere, as the ambiguous icon of a modernity embodied in the reassuring standards and «rituals» of the consuming machine; and yet they are «fugitives», the ones who still «like» differences and might find themselves «thinking differently», becoming other” (Bonadei, 2002:420). Tal definição aplica-se a estes autores que intuem a viagem e a formalizam numa prática de escrita diferenciada e idiossincrática, convocando nas suas *écritures* (*idem*, 421) “the genre paradoxes, in their being implacably «to the point» and yet full of literary echoes, constructed both on information and «vision», on «fieldwork» evidence and private »illuminations», magnifying the subjective point of view and stimulating a «matter of fact» distance” (*ibidem*). Estas características pressentem-se nos escritores-viajantes das diferentes épocas históricas e, particularmente, nos dos períodos colonial e pós-colonial, os quais produzem relatos que reflectem cosmovisões distintas. No primeiro caso, sobreleva-se uma narrativa de viagem comprometida com mecanismos de poder fundados numa visão imperialista eurocêntrica enquanto que no último, regista-se uma flutuação entre uma “[i]mperialist nostalgia” (Holland/Huggan, 2000:29) e um posicionamento crítico desenhado num quadro pós-colonial. Apesar do escritor Evelyn Waugh ter proclamado o seu desencanto no final da Segunda Guerra ao prever um período infértil na escrita de viagem - “I do not expect to see many travel books in the near future” - (*apud* Holland/Huggan, 2000:1), tal não se verificou, pelo contrário, este tipo de escrita transformou-se num importante veículo cultural, artístico e económico da sociedade actual<sup>37</sup>. Por conseguinte, a literatura de viagem contemporânea continua a harmonizar-se com outros universos textuais, resultando de uma prática remota de escrita híbrida<sup>38</sup> e estimulante

---

places and people, of people observed while observing places, reasoning about the hows and the whys of what it is to be touring subjects among other touring subjects” (Bonadei, 2002:420).

<sup>37</sup> Na Introdução à obra *Tourists with Typewriters*, Patrick Holland e Graham Huggan chamam atenção para o aspecto lucrativo que subjaz à escrita de viagem: “Travel writing today is, like its subject, very much a going concern. Sales figures are good, with one or two best-sellers. Recent examples include Peter Mayle’s nostalgic memoir *A year in Provence* (1980), which has sold over a million copies, been translated into seventeen languages, and been converted into a popular British TV serial” (Holland/Huggan, 2000:1).

<sup>38</sup> A expressão escrita híbrida é utilizada de acordo com a postulação de Carlos Reis na obra *O Conhecimento da Literatura* (2001) ao definir as fronteiras delimitadoras da literatura: “ (...) pela inclusão de certos textos dentro desse campo literário e pela exclusão de outros, não se anula a possibilidade de existirem situações híbridas; são essas situações **híbridas** que desvanecem a fixidez com que eventualmente poderia postular-se a existência de um **campo literário** com margens rigidamente determinadas” (Reis, 2001:19). Neste estudo, o autor cita a narrativa *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto como um exemplo de “(...) obra **híbrida**, na medida em que nela se mesclam eventos e situações

que oscila entre o discurso de imprensa, os guias turísticos, as autobiografias, a epistolografia, os relatos de cunho ficcional, entre outros, e que irá constituir-se objecto de análise posteriormente.

Muito em síntese, neste caleidoscópio histórico da viagem, assistimos a um desfile multívoco da experiência e dos propósitos multifacetados da mesma numa perspectiva espacio-temporal e textual de raiz etnocêntrica europeia corporizada na sua imposição etnocultural através do fenómeno colonial. Para além deste aspecto, convém vincar que este *corpus* textual se consubstancia em diferentes processos retórico-discursivos situados entre o campo literário e o jornalístico, recorrendo a suportes de divulgação configurados para o efeito. Neste caso é de sublinhar o papel editorial da imprensa oitocentista ao dar a conhecer os relatos de viagem, entre outros textos, contribuindo, deste modo, para a democratização da leitura. Apesar da cartografia planetária estar totalmente desenhada, permanece a firme convicção de que representar o Outro estrangeiro continua a ser um, entre outros propósitos do escritor-viajante do século XXI a par da redescoberta do Oriente que se inscreve numa nova voga orientalista. Tal reflexão anuncia-se como o substrato do capítulo seguinte que coloca os autores, Gonçalo Cadilhe e Alexandra Lucas Coelho, no centro de um diálogo *orientalista*<sup>39</sup>.

---

ficcionais, com eventos e situações históricas, a par de uma acentuada projecção de índole autobiográfica e confessional, incluindo ainda procedimentos narrativos relativamente elaborados” (*idem*, 19-20).

<sup>39</sup> Expressão utilizada de acordo com a definição de Edward Said.



## CAPÍTULO II

### O enfoque jornalístico na representação do Outro estrangeiro na narrativa de viagem portuguesa actual

*Kali, a deusa terrível, vagueia pelas planícies da Índia.  
Encontram-na simultaneamente no Norte e no Sul e está ao mesmo  
tempo nos lugares santos e nos mercados. As mulheres estremeçam à  
sua passagem; os rapazes, dilatando as narinas, chegam-se à soleira  
das portas, e até as crianças que ainda soltam vagidos conhecem o  
seu nome. Kali, A Negra, é horrível e bela.*

Marguerite Yourcenar, *Contos orientais*

*Também sabemos de outra superstição daquele tempo: a do  
Homem do Livro. Nalguma estante de algum hexágono  
(pensaram os homens) deve existir algum livro que seja a  
chave e o resumo perfeito de todos os outros: deve haver  
algum bibliotecário que o tenha estudado e seja análogo a  
um deus.*

Jorge Luis Borges, *A Biblioteca de Babel*

Ao emprendermos o exercício rigoroso de delinear a fronteira entre a literatura e a crónica, deparamo-nos com o traço temporal que subjaz a esta última, já que etimologicamente provém do grego *chronos* (tempo), remetendo, portanto, para a organização dos acontecimentos ou factos no tempo, enquanto que a primeira corporiza uma função estética numa dimensão intemporal. Neste sentido, Carlos Reis apresenta uma definição de crónica referindo a sua ancoragem diacrónica na Idade Média<sup>40</sup> e caracteriza-a como um texto de cariz híbrido, incorporando relatos de histórias de heróis, memórias, documentadas ou não, e dotadas de uma propensão para a ficcionalidade, a par de uma dimensão jornalística, a qual

---

1 Na obra *Dicionário de Narratologia* (1994), Carlos Reis apresenta uma definição de crónica que inclui duas vertentes: a da narrativa histórica medieval que tem em Fernão Lopes o seu pioneiro e a crónica de imprensa que emerge num estreita relação com o jornal, por se impor como o seu principal veículo de divulgação. Aponta também o seu carácter paraliterário na medida em que muitos dos escritores consagrados a utilizavam com intuito experimental para o desenvolvimento da sua competência narrativa: “Não há dúvida, no entanto, de que a relativa notoriedade cultural da crónica (que alguns consideram um género menor ou, quando muito, híbrido, conjugando o registo diarístico, o memorial, o ensaístico, etc.) advém do seu culto por escritores propriamente literários. (...) Daí advém também a dimensão paraliterária da crónica...” (Reis, 1994:89).

(...) constitui o registo de um facto ou incidente, normalmente retirado do quotidiano e na aparência destituída de significado relevante; através de um discurso eminentemente pessoal (v. **subjectividade**), o cronista trata então de comentar esse facto ou incidente, realçando nele dimensões (culturais, ideológicas, sociais, psicológicas, etc.) que à primeira vista escapariam a um observador desatento. (Reis, 1994:88).

Com efeito, partindo de um facto ou incidente do quotidiano, o cronista põe a tónica em aspectos pontuais de índole diversa que capta da realidade que o circunda. Desta forma, emite juízos de valor com sentido crítico e, por vezes, satírico, adoptando uma perspectiva pessoal. Num tom coloquial, retrata momentos que torna únicos ao injectar-lhes uma carga subjectiva, patente na função expressiva da linguagem utilizada. Apesar de um forte pendor para um discurso intimista, a linguagem é normalmente clara e simples, não obstante os laivos de poeticidade que perpassam nesta tipologia textual, imprimindo-lhe propriedades de conotação e polissemia que promovem o sentido estético e criativo no universo retratado. De facto, estes elementos permitem-nos, de algum modo, esboçar o território da crónica literária, tornando-se também pertinente mencionar que este género pode assumir um cariz palimpséstico. Devido ao seu carácter permeável, a crónica pode aludir a vários textos e recorrer a registos outros para além do literário. Porque são precisamente diversos os domínios cronísticos, impõe-se neste âmbito uma breve reflexão sobre este tipo de texto que *viaja* entre dois universos: o do facto e o da ficção.

Se desde o período medieval a crónica se cingia a uma narrativa de factos mais ou menos circunstanciados por ordem cronológica, na actualidade adquiriu uma componente mais pragmática, fruto de uma filiação jornalística, reafirmando o seu pendor subjectivo, opinativo e crítico que encerra a mundividência do autor. Dotada de uma feição conteudista variável, a crónica representa o imaginário cultural com base na sua diversidade temática, convocando matérias como a literatura, o cinema, o desporto, os costumes, entre outros, no espaço que lhe está associado: o periódico.

José Marques de Melo procede a uma dilucidação sobre este “ (...) género do Jornalismo contemporâneo, cujas raízes localizam-se na História da Literatura, constituindo suas primeiras expressões escritas” (Melo, 1988:41) e, afirmando a identidade latina da mesma, apresenta duas noções cronísticas no discurso de imprensa: a hispano-americana e a luso-brasileira. A primeira atribui-lhe um cariz informativo, confluindo com a notícia e a reportagem e a última confere-lhe um pendor opinativo,

tornando-a mais próxima do editorial, do artigo e do comentário (*idem*, 52). Assim, deve assinalar-se desde já, a difícil harmonização no que toca a uma tentativa de definição desta taxinomia textual, quer a nível jornalístico quer a nível literário. Note-se, no entanto, que nem sempre foram absolutamente nítidas as fronteiras entre os géneros literários e as outras formas “literárias” como a crónica consideradas da “margem”, ou seja, do domínio da paraliteratura<sup>41</sup>.

Neste quadro conceptual, Alain-Michel Boyer, na sua obra *La Paralittérature* (1992), afirma que a paraliteratura tem origem na cultura de massas do século XIX e compreende todos os textos considerados menores à luz de um posicionamento epistemológico da literatura. Trata-se de um *corpus* textual composto por folhetins romanescos, literatura cor-de-rosa, literatura oral e tradicional, romance policial e pornográfico que, ao imbuir-se de uma feição popular, ocupava uma parte significativa do sistema editorial, sendo considerado como instrumento de subversão social e alienação, propaganda política e manipulação (Boyer, 1992:6-9).

Por conseguinte, ao florescerem num território pardo dominado pela “literatura popular<sup>42</sup>”, estas formas vão assumindo várias designações na Europa e na América nos circuitos de difusão editorial. Entre “*littérature marchande*”, “*literatura de masas*”, “*popular literature*”, “*pulp fiction*”, “*pulps*”, “*literature of entertainment*” ou “*throw away literature*”, entre outras designações (*idem*, 14-15), estes textos vão grassando de acordo com três factores: meio de produção que assenta na tiragem massiva, a causa de produção que se fundava em factores de sobrevivência e o modo de publicação como, por exemplo, o folhetim (*idem*, 15-16). Neste âmbito, surge na imprensa francesa do século XIX um espaço que será preenchido pelo romance-folhetim:

Le roman-feuilleton, à l’origine du moins, ne constitue pas un genre propre, ni une entité définie sur le plan technico-formel. Phénomène localisé essentiellement en France, il n’est d’abord

---

<sup>41</sup> Na obra *La Paralittérature*, Alain-Michel Boyer começa por sublinhar o carácter heteróclito da noção de paraliteratura: “La paralittérature n’est pas cependant un bloc homogène, un système clos; ses oeuvres sont aussi diverses que celles qui sont reconnues par les institutions et elle obéit, elle aussi, aux fluctuations historiques. Mais force est de reconnaître que dans tous les cas, ses lecteurs sont considérés comme des victimes passives et veules, vouées à subir docilement les roueries de ceux qui n’entendent que les asservir ou les corrompre” (Boyer, 1992:9).

<sup>42</sup> A expressão “literatura popular” é utilizada de acordo com a definição de Alain-Michel Boyer ao salientar o carácter polissémico e abarcante da mesma: “En effet, elle varie en fonction des critiques, des historiens et des époques, puisqu’elle peut désigner une littérature qui *émane* du peuple et qui exprime ses valeurs, c’est-à-dire qui est créée par la totalité du peuple ou pour certains de ses représentants et aussi une littérature produite *pour* le peuple par des écrivains qui n’en font pas partie, à savoir qu’elle vise ce peuple comme destinataire (*idem*, 17).

qu'un symptôme de l'extraordinaire expansion de la presse sous la Monarchie de Juillet, à un moment où de plus en plus d'écrivains ont la possibilité d'être publiés (*idem*, 71).

Deste modo, o folhetim surge, inicialmente, como um modo de publicação no espaço jornalístico e não somente como um gênero<sup>43</sup>, tendo sido utilizado como meio de divulgação de textos de autores importantes<sup>44</sup>, cuja identidade literária era revelada “onymat” (Couégnas, 1992:34), outras vezes camuflada pelo uso do anonimato para evitar a degradação da imagem do escritor, ou ainda pelo recurso ao pseudónimo que “(...) permet de distinguer les différentes parties de leur oeuvre: la partie «littéraire» et l'autre, celle «de la main gauche», avec, peut-être, le sentiment d'une inégale dignité de chacune d'elles ou, autant, le plaisir ludique de la transgression” (*idem*, 36).

Todavia, este é apenas um exemplo do impacto do periodismo em França, na primeira metade do século XIX, que vê na publicação de relatos de viagem uma forma de aproximação entre o autor e o leitorado que viaja através do olhar de outro como, por exemplo em obras de autores como Théophile Gautier e Alexandre Dumas, em torno da viagem a Espanha. Estes textos matriciais nasceram no espaço do periódico<sup>45</sup> e deram origem à irrupção da narrativa de viagem cuja influência extravasa as fronteiras europeias. Como vimos, há uma estreita relação entre os periódicos e a “implantação do folhetim enquanto espaço tipográfico de acolhimento ao homem de letras da época (...)” (Outeirinho, 2000:101) que contribuiu para a massificação cultural e para a difusão da narrativa de viagem que assume um cariz mesclado, por se inscrever na viagem realmente acontecida, como afirma novamente Fátima Outeirinho “[g]rande parte da narrativa de viagem por nós encontrada no folhetim não é de natureza ficcional, não dá conta da viagem imaginária, mas da viagem efectivamente empreendida e relatada” (Outeirinho, 2000:102).

---

<sup>43</sup> Ao caracterizar a identidade editorial da paraliteratura Daniel Couégnas, na obra *Introduction à la parallittérature*, afirma: “Au XIXe siècle, les supports de la paralittérature sont tout autant ceux d'une littérature romanesque plus exigeante, plus difficile, plus élitare. Le roman-feuilleton n'est pas, à l'origine, un genre romanesque, mais un mode de publication, sous diverses formes: en revues littéraires, puis dans les journaux quotidiens (1836), les journaux-romans vers 1855, les livraisons illustrées (Couégnas, 1992:29).

<sup>44</sup> Tratava-se de uma possibilidade de divulgação e legitimação de autores em busca de reconhecimento.

<sup>45</sup> Maria de Fátima Outeirinho no seu ensaio “A Viagem a Espanha”(2002), em nota de rodapé, refere-se ao período dourado da narrativa de viagem francesa e da sua filiação no periodismo, dando o exemplo da obra *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier (1845) que é o resultado “(...) de uma compilação de folhetins e artigos publicados em diferentes periódicos a partir de 1840, como *La Presse*, em 1840, *Revue de Paris*, em 1841 e *Revue des Deux Mondes*, em 1842-1843, com vestígios de um processo de reescrita. Em 1843, surge a primeira versão antológica e, em 1845, a versão definitiva denominada *Voyage en Espagne*” (Outeirinho, 2002:294).

Face ao exposto, recorde-se que com o surgimento da imprensa e sua consequente evolução, o periódico virá a assumir uma função primordial na disseminação literária e no debate ideológico, mas é com a expansão colonial europeia, designadamente a britânica e a francesa, que assistimos à pervivência sociocultural do periodismo oitocentista através da criação de espaços como o do sobredito folhetim. Nestes, como já referimos, publicavam-se relatos de viagem, entre outros textos, destinados a um leitorado ocioso, com interesses turísticos e ávido de curiosidade pelas culturas colonizadas. Contudo, não devemos esquecer que estes textos/modos de publicação eram direccionados a um público leitor específico tendo em conta o género e os seus interesses socioculturais, tornando-se permeáveis a críticas de ordem ideológica, estético-literária e moral, sendo acusados frequentemente de manipular as consciências do leitorado.

No que concerne ainda o compulsado, é de realçar a função mediática do periodismo oitocentista ao constituir-se como o principal veículo de divulgação do Oriente, contribuindo para a voga orientalista que se instala como afirma Valérie Berty, referindo-se ao caso francês:

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

Como vimos, a imprensa do século XIX alia a publicação dos relatos de viagem ao ritmo do viajante e à presteza na produção dos textos, sacia o desejo de exotismo proporcionado pelas deslocações ao Oriente, o qual, ainda hoje, se assume como projecto de escrita de viagem para os escritores-viajantes contemporâneos nacionais e que integram o *corpus* deste estudo.

Com efeito, o Oriente revisitado no século XXI surge representado nas crónicas de viagem de Gonçalo Cadilhe que, muito à semelhança dos seus antecessores, são produzidas para posterior publicação no espaço jornalístico. Desde logo, não se inscrevendo, particularmente no domínio da crónica literária, os relatos de viagem de Cadilhe compactuam de uma enorme cumplicidade com alguns registos que, por vezes,

se aproximam do diário, das memórias e da crónica de imprensa, na sua vertente mais simplista. Ou seja, não se imiscuindo no campo do literário, deles extravasa um discurso representativo de um imaginário cultural e literário, fruto de uma biblioteca mental e de um compromisso com o leitor: a viagem através de Gonçalo Cadilhe. Por esta razão, as suas crónicas enquadram-se nessa ambiguidade<sup>46</sup> ou interstício que separa o discurso de imprensa do literário, pois como refere Evo Clemente: “O escritor e o jornalista completam-se. O jornalista e o escritor procuram a mesma aventura da descoberta dos mundos encantados que para um estão nas páginas da notícia para outro no ritmo do homem” (Clemente, 1988:72). Este aspecto prevalece no jornalismo português da actualidade, ainda que numa ancoragem oitocentista as fronteiras se diluíssem na hibridez genológica muito à semelhança dos dias de hoje. Na verdade, esta relação de complementaridade entre jornalismo e literatura tende a manter-se no presente como reforça Salvato Trigo:

A crónica e o folhetim, e mais tarde a grande reportagem, aparecem-nos, assim, como espécies discursivas mistas pertencendo, a um tempo, ao jornalismo, pela sua quotidianidade, e à literatura, pelo imaginário que as acompanha. O jornalismo de língua portuguesa tem exemplos sobejos desses, digamos jornalista-escritores. Praticamente todos os nossos grandes escritores oitocentistas estiveram ligados ao jornalismo, sentindo-se no seu estilo vestígios desse quotidiano informativo, da observação ligeira dos ambientes, da linguagem da transparência entregando-se à descodificação suave e imediata, como é o caso, entre outros, de Garrett nas suas *Viagens* (Trigo, 1988:13).

Assim, na sua deambulação planisférica<sup>47</sup>, Cadilhe prepara cada detalhe da viagem e da sua posterior escrita, sob a forma de crónica<sup>48</sup>, conforme o contrato

---

<sup>46</sup> Gonçalo Cadilhe, na Nota Introdutória à sua primeira obra *Planisfério Pessoal*, tenta desfazer a “ambiguidade” das suas crónicas, dando conta de todos os passos de um trabalho prévio de selecção e apreciação pessoal daquelas que viriam a integrar as páginas do seu livro e afirma: “O que me preocupava era escrever bem, semana, após semana. Captar o leitor, conquistar um espaço no *Expresso*, dar uma dimensão literária à minha volta ao mundo. O objectivo final, para mim, não era terminar a viagem – era editá-la em livro. (...) Não estão aqui todas as crónicas que saíram no *Expresso*. Algumas eram medíocres, outras desnecessárias. Deitei-as fora. (...) No livro figura ainda uma terceira situação, para lá da crónica integral e da crónica retalhada. Por vezes, numa crónica «a descartar», lia alguns parágrafos que me enterneciam, e não consegui desfazer-me deles. Deitei fora a crónica, mas salvei os excertos. (...) Agora que tinha tempo e me sentia mais repousado, permiti-me corrigir, clarificar, reescrever” (Cadilhe, 2005:9-10).

<sup>47</sup> Esta expressão tem a dupla intenção de se referir à primeira obra do autor *Planisfério Pessoal* (2005).

<sup>48</sup> Segundo Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux existe uma literatura de mediação do contacto com o estrangeiro e aponta o exemplo da narrativa de viagem e da crónica, entre outros textos: “São inúmeras as manifestações da literatura de mediação, literatura do efémero que abarca uma grande quantidade de textos cuja categorização genérica é difícil de definir. (...) Especificamente, refira-se, como exemplos significativos de textos de mediação, o prefácio, a crónica, o artigo de revista, a carta, o ensaio

assinado com o *Expresso* e com a revista *Única*. Na realidade, este autor-viajante de espírito inquieto e cerebral decide viver, completamente só, a utopia da viagem sem fronteiras, provocando na sociedade portuguesa uma revivescência desta experiência multissecular, mas forjada numa consciência planetária, com todos os seus aspectos negativos e positivos. Neste sentido, as suas obras, como veremos adiante, são um exemplo da premência do acto de viajar num escritor-viajante ciente das oscilações identitárias que emergem, a cada passo, num mundo complexo, violento e multicultural, permitindo, portanto, analisar, neste capítulo, questões à volta das identidades e alteridades culturais na viagem de Cadilhe ao Oriente actual numa perspectiva de integração/adaptação, isto é, em prol de uma sociedade onde coexistam várias culturas<sup>49</sup>.

Encontramo-nos, pois, no âmago de uma das questões epistemológicas que são objecto de estudo neste capítulo: a representação do Outro estrangeiro nos relatos de viagem de Cadilhe ao Oriente contemporâneo, em diálogo com a obra *Oriente Próximo* (2007) da jornalista Alexandra Lucas Coelho, correspondente do jornal *Público*. Se é certo que a primeira remete para experiências e influências diversificadas no contacto do Eu com outras culturas, é inequívoco que a última não só partilha desse traço, como é também o resultado das viagens da autora pelo Médio Oriente/Ásia Central e Jerusalém realizadas com o propósito de escrita desta mesma obra. Partindo de um conflito histórico, a jornalista reúne um conjunto de narrativas de reportagem efectuadas entre israelitas e palestinianos, um terço das quais inéditas. Como veremos, estes relatos filiam-se na complexidade do modo narrativo assumido na oscilação discursiva entre a primeira e terceira pessoas gramaticais, aspecto este bastante diverso da narrativa cadilhiana, que se assume na pessoa do eu-textual, ou melhor dizendo, de uma espécie de narrador “autodiegético”<sup>50</sup>, de acordo com o posicionamento teórico de Gérard

---

mais ou menos breve. (...) A crónica é o espaço de captação e descrição ou de compreensão de algo novo e peculiar ( Machado/Pageaux, 2001:31).

<sup>49</sup> José Carlos Venâncio, no artigo intitulado “Multiculturalismo e Literatura Nacional em Angola” define multiculturalismo da seguinte forma: “É um conceito que emerge alicerçado na experiência colonial e pós-colonial anglo-saxónica, o que se explica pelas proporções assumidas pelo império britânico, de cujos resquícios dificilmente separamos aquilo a que atribuímos a dimensão mundial. E, assim sendo, não será por acaso que as sociedades de influência anglo-saxónica, começando pela própria Inglaterra pós-colonial, tenham sido as primeiras pioneiras na assunção do multiculturalismo (Venâncio, 2001:29).

<sup>50</sup> Recorrendo à terminologia de Gérard Genette, nos seus estudos narratológicos, ao classificar o narrador *autodiegético*, Carlos Reis afirma que este: “(...) designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (Reis, 1994:259). Pensamos ser esta a configuração mais adequada à obra de Gonçalo Cadilhe enquanto *corpus* central deste estudo.

Genette. Numa abordagem analítica mais sucinta desta categoria narrativa, podemos notar que em *Oriente Próximo*, o leitor tem acesso a narrativas com um forte pendor intimista a roçar a introspecção, em alternância com um sujeito de enunciação na terceira pessoa que mantém uma certa distância face à diegese narrada pelos “indivíduos relatores”<sup>51</sup>, mas emitindo juízos de valor muito ao sabor do narrador “heterodiegético” de que fala Genette<sup>52</sup>.

As questões supradelineadas serão, obviamente, objecto de uma reflexão mais cuidada e a que mais tarde chegaremos. Por ora, cingir-nos-emos ao exame de elementos paradigmáticos que determinam a elaboração da “imagem do Outro”<sup>53</sup> na construção do universo narrado nas obras em diálogo intertextual e com o Oriente<sup>54</sup> como cenário.

Em termos mais restritos, ao revisitarmos o Oriente percorrido pelo autor de *Planisfério Pessoal* apanhámos a sua boleia no *Tasman Adventurer* “(...) que segue para Dalian, no Norte da China” (Cadilhe, 2007:156), mercê de um itinerário livre que encontra obstáculos de concretização como escreve o viajante: “Já sei que não vai ser fácil conseguir o carimbo no passaporte – a República Popular da China não gosta muito de viajantes independentes” (*ibidem*). Todavia, apesar da divisão cultural entre Ocidente e Oriente começar a fervilhar dentro do consulado chinês de Auckland (*ibidem*), patente na demonstração de um certo constrangimento contra a presença do estrangeiro, tal não sucede a bordo do cargueiro, acrescenta o narrador-viajante:

---

<sup>51</sup> Os denominados “indivíduos relatores” são pessoas reais e não personagens ficcionais.

<sup>52</sup> Aludindo ainda aos princípios de Gérard Genette, Carlos Reis afirma: “(...) o narrador heterodiegético exprime-se na terceira pessoa, traduzindo um tal registo a alteridade mencionada – o que não impede, note-se, que o narrador heterodiegético enuncie pontualmente uma primeira pessoa que não chega a pôr em causa as dominantes descritas” (*idem*, 263). Assim sendo, este coloca-se numa perspectiva privilegiada em relação às personagens, (aqui meros relatores que dão o seu testemunho pessoal, isto é, apresentam as suas histórias de vida), permitindo o acesso aos sentimentos, ideias e percepções das mesmas.

<sup>53</sup> O conceito de imagem utilizado é o postulado por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux a partir do estudo da relação entre o Eu e o Outro: “Eu «olho» o Outro – mas a imagem do Outro veicula também uma certa imagem de mim mesmo. É impossível evitar que a imagem do Outro, a nível individual (um escritor), colectivo (uma sociedade, um país, uma nação), ou semicolectivo (uma geração), não surjam também como a negação do Outro, complemento ou prolongamento do meu próprio corpo ou do meu próprio espaço. Queremos dizer «o Outro» (por imperiosas e complexas razões, quase sempre) e, ao dizer «o Outro», negámo-lo e dizemo-nos a nós próprios” (Machado/Pageaux, 2001:53).

<sup>54</sup> O narrador de *Planisfério Pessoal* no seu périplo marítimo na rota do Oriente, aproveita as paragens do cargueiro “*Tasman adventurer*”, na cidade japonesa de Yokohama, para ilustrar o fosso cultural que separa o Ocidente do Oriente, traduzido nos comportamentos desconfiados da polícia japonesa: “Num inglês péssimo, um dos polícias anuncia-me que tenho de os acompanhar à esquadra: «Bicicleta roubada». Tento explicar-lhes que o navio segue dentro de meia hora” (Cadilhe, 2007:164). Seguidamente, o cargueiro pára em Pusan, o porto maior da Coreia, onde o narrador salienta o domínio da máfia russa nos negócios da noite, sublinhando o cariz de não-lugar, no sentido que lhe é atribuído por Marc Augé, isto é, um espaço transitório, porque “(...) não pode definir-se, nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (Augé, 2005:67), tal como a “Texas street, a rua de perdição mais famosa a norte de Banguecoque” (*idem*, 165).



Ao contrário das outras companhias com que viajei, esta – a Oldendorff – tem como princípio formar tripulações multiétnicas. No navio trabalha um budista do Sri Lanka, três hindus da Índia, alguns católicos das Filipinas, vários muçulmanos da Indonésia e um da Turquia (*idem*, 160).

É com uma intenção multiétnica que o Oriente é representado na obra de Gonçalo Cadilhe, pois há nesta um sentimento de “filia”, no sentido de Pageaux, que é necessário sobrelevar. As culturas emergem na sua legitimidade e o europeu continua a alimentar o seu imaginário com um Oriente, por vezes, exótico a lembrar as velhas crenças orientais<sup>55</sup> e a convocar, entre outros e variados exemplos, a presença histórica dos portugueses em Malaca (século XV), período em que os sultões controlavam o comércio e o imperador chinês oferecia a filha em casamento (*idem*, 191). Estamos, pois, perante um Extremo Oriente marcado pelo peso da mão colonial e que vai redimensionando a sua figuração do Outro europeu, devolvendo-lhe uma outra forma de exotismo – o ocidental.

Neste enquadramento ideológico da reconfiguração do exotismo actual e do legado conceptual do século passado, Jean-Marc Moura aponta dois factores determinantes na transformação da noção de exótico: a recrudescência das viagens e as modificações das relações da Europa com outras culturas (Moura, 2003:27). Portanto, é numa atitude paritária que a questão oriental assume uma vertente imperativa na visão do escritor-viajante que não se limita a narrar as suas experiências por terras exóticas, vai mais longe: a compreensão dos valores do Outro na sua configuração histórica, cultural e religiosa. Do Extremo ao Próximo Oriente, o viajante-textual vai desenhando um retrato moderno de regiões que arcam com o peso ancestral de uma história marcada pela força dos impérios, tal como a China<sup>56</sup>. A partir deste caso concreto, este procura explicar a instabilidade da identidade chinesa que, no século XXI se vai redefinindo, de acordo com as diferentes contexturas sociopolíticas e religiosas, bem como a sua

---

<sup>55</sup> Em *Planisfério Pessoal* o autor deixa passar a serenidade oriental milenar representada pela religião taoista: “As religiões chinesas sempre veneraram as montanhas. Na fé taoista, cinco montanhas simbolizam as cinco colunas que ligam o Céu com a Terra e o Inferno. A mais importante destas colunas é o monte Taishan e encontra-se no itinerário que eu tenho de seguir. Decido subir ao monte Taishan (Cadilhe, 2007:169).

<sup>56</sup> Na passagem pela China, na sua volta ao mundo, narra em *Planisfério Pessoal*, o narrador-viajante realiza uma digressão histórica aos primórdios imperiais: “Em xi’an encontra-se um dos mais importantes tesouros culturais da humanidade: o Exército de Terracota de Qin Shihuang, o primeiro imperador da China. Obcecado com a sua própria imortalidade, o imperador construiu um imenso mausoléu e ergueu milhares de estátuas de guerreiros em tamanho natural para salvaguardar o seu estatuto imperial no outro mundo” (*idem*, 171).

interpretação da imagem do Ocidental; leiam-se as suas palavras a ilustrar estes contrastes:

Temos um grupo de turistas chineses à nossa volta. Gente do campo, vestida ainda com as cores e os tecidos do tempo de Mao, deslumbrada com a extensão à grande cidade. Ao princípio parecem-me demasiado entusiasmados com o bebé panda, as máquinas fotográficas não param de disparar. Depois reparo que um imenso espaço vazio se criou entre nós e eles e que as máquinas apontam para nós. É o cabelo louro da Suzanna, o meu cabelo ondulado, os olhos azuis dela, a minha barba de dois dias que atraem o espanto da excursão. (...) É a melhor recordação que levam da manhã em que visitaram o Jardim Zoológico de Chengdu e puderam observar ao vivo tantos animais de estimação (*idem*, 172).

Nesta circunstância específica a representação do Outro cria em ambas as identidades, a oriental e a ocidental, uma sensação de estranhamento produzida por um jogo de espelhos, isto é, quer o ocidental quer o oriental entrevêm-se como espécies raras: a valorização do étnico dominante em igualdade de situação com o símbolo chinês – o Panda. Dito por outras palavras, há uma reformulação de identidade com base em novas formas de posicionamento face ao Ocidente, ou seja, o oriental capta uma imagem do estrangeiro que documenta na objectiva e que vai preencher o seu imaginário sobre o ocidental. Na verdade, esta postura não se coaduna *stricto sensu* com nenhuma das propostas de Daniel-Henri Pageaux na sua perspetivação da cultura do Outro, pois não há uma evidência categórica de uma das três atitudes fundamentais<sup>57</sup> – a fobia, a filia ou a mania, mas apenas uma leve sugestão da última, se assim o interpretarmos. Neste excerto percebe-se o conceito de Pageaux de *rêverie* sobre o Outro aplicado a ambos os imaginários e segundo o qual

(...) a imagem sobre o Outro serve para escrever, para pensar, para sonhar de *outra* maneira. Ou seja: no interior duma sociedade e duma cultura estudadas em termos sistemáticos, o escritor

---

<sup>57</sup> De acordo com o posicionamento de Daniel-Henri Pageaux são, na verdade quatro as atitudes fundamentais que regem a representação do Outro, mas são normalmente referidas as três mais frequentes que são a mania, a fobia e a filia: “A realidade cultural estrangeira é tida pelo escritor ou pelo grupo como sendo absolutamente superior à cultura de origem. Há, neste primeiro caso, aquilo a que chamamos uma «mania». (...) [a] realidade cultural estrangeira é tida como inferior ou por negativa em relação à cultura de origem: há então uma «fobia» (...) [a] realidade cultural é tida por positiva e situa-se no interior de uma cultura igualmente considerada de maneira positiva. Estamos então perante o primeiro único caso de trocas bilaterais que procedem de uma admiração mútua: é a atitude a que chamaremos «filia»”. (...) A quarta e última análise é aquela em que não se põe o problema do juízo positivo ou negativo, pelo menos de maneira imediata. É o caso, por exemplo, do escritor ou do crítico que se afirma «cosmopolita» e para o qual o estrangeiro, na sua singularidade, daria lugar a uma realidade mais ou menos uniforme que este letrado considerará, digamos, a sua república das letras” (Machado/Pageaux, 2001:61-63).

escreve, escolhe o seu discurso sobre o Outro, por vezes em contradição total com a realidade do momento (Machado/Pageaux, 2001:60).

Com efeito, numa primeira análise, o que efectivamente ressalta nesta passagem, é a imagem do Outro ocidental que surge estranha para o Eu oriental e, portanto, digna de uma fotografia para o álbum de férias<sup>58</sup>. Na verdade, na imagem permanece a eterna dúvida na cristalização do momento: o Ocidental em “diálogo” com o panda gigante, símbolo da China, por sinédoque, com a representação da alteridade chinesa.

Contudo, o Extremo Oriente nem sempre é entendido como um espaço longínquo no analema do autor. A representação do Outro passa também, pela experiência da paisagem física que está na base da construção das identidades culturais em consonância com factores de ordem epocal. Entre a descrição das cidades orientais como o seu tecido social e histórico (*idem*, 171-ss) à dos pontos de atracção natural, como o rio Yangtzé e os Himalaias (*idem*, 176-179), o miradouro de Annapurna (*idem*, 227-228), o Ganges (*idem*, 231) ou as montanhas do Hindu Kush a servirem de fronteira artificial entre a Índia e o Paquistão, (*idem*, 245) entre outros, a alteridade vai-se revelando pelo olhar crítico do narrador-viajante ocidental sem, no entanto, perder o deslumbramento face ao Outro.

Tal fascínio está bem patente em momentos conotados com a religião budista, concretamente quando o narrador-viajante descreve as suas emoções ao visitar a cidade monumental de Angkor, no Camboja: “(...) um dos momentos mais gratificantes da minha peripécia planetária: a cidade monumental de Angkor. Sim, vale a pena. Sofrer agora.”(*idem*, 190). Este estado de plenitude do narrador, atingido com outras crenças, prossegue ao longo da sua digressão oriental, particularmente, na Índia, nos templos de Khajuraho (*idem*, 232-234), onde o erotismo se assume na corporização das esculturas. Estas estátuas despudoradas convertem-se num símbolo de libertinagem para o olhar do ocidental, mas em simultâneo imbuem-se de um acorde místico, já que o sexo emerge “em certas seitas hindus” (*idem*, 233) como uma via de acesso ao nirvana. Já o encantamento despertado pelo mausoléu do Taj Mahal reveste-se de um outro significado no imaginário do narrador. Ao invés de representar um amor passionnal entre dois jovens no apogeu da beleza e virilidade, este edifício celebra um amor

---

<sup>58</sup> Não podemos deixar se sublinhar o tom irónico presente nas palavras do narrador já que se tratava de uma visita ao Centro de Criação do Panda Gigante em Chengdu (Cadilhe, 2007:172).

terrivelmente humano<sup>59</sup>, marcado pela realidade cruel da morte de uma mãe e esposa amada. Similarmente, o magnetismo do narrador-viajante pela religião do Outro mantém-se aceso na obra *A Lua pode esperar* (2006) uma vez que ao revisitar, na Indonésia, os templos de Borobudur e Prambanan, descreve a força destes símbolos que atestam a força ancestral do budismo na Ásia (Cadilhe, 2006:176).

Todavia, nem sempre a reacção do narrador-viajante em contacto com os topónimos, monumentos e templos se revela positiva. São numerosas as experiências do observador atento aos espaços em degradação, ao lugar Outro, partindo da paisagem para uma reflexão cultural e existencial, como, por exemplo na cidade santa de Varanasi (*idem*, 231) ao passear pelas margens do rio Ganges:

Este passeio enche-me de uma leveza espiritual que ando a tentar explicar-me.

Não deriva certamente do lúgubre espectáculo dos cadáveres a serem cremados em piras funerárias sob olhar impassível, desinteressado, de meia dúzia de parentes. (...)

O lixo na margem, os excrementos das vacas arranjadinhos em montinhos a secar ao sol, o cheiro à urina dos homens nas esquinas das paredes, os esgotos que correm livremente para o rio, nada disto me dá qualquer sentido de espiritualidade, pelo contrário, mete-me uma expressão de repulsa visceral no rosto, um nojo tremendo (*idem*, 231).

Nesta representação da Índia actual, para além do choque cultural evidente, não podemos deixar de notar o sentimento de cumplicidade e até de algum fascínio pela religião Hindu com a sua crença na imortalidade, através da reencarnação. Esta descrição fortemente sinestésica revela o perfeito entendimento do Eu perante uma realidade Outra que reproduz de acordo com o seu imaginário<sup>60</sup>.

De igual modo, os sinais de degradação e indignação do presente surgem também na referência ao rio Yamuna que circunda o Taj Mahal, em contraste com um passado de águas límpidas e que desvenda agora um real quase irreal pela falta de água potável.

---

<sup>59</sup> Na verdade este monumento é erigido em memória de Muntaz Mahal, uma das mulheres do imperador Shah Jahan que faleceu aos trinta e nove anos durante o parto do décimo quarto filho do casal: “O Taj Mahal não é uma homenagem à paixão de um momento, mas sim ao amor de uma vida – a uma plenitude constantemente renovada” (Cadilhe, 2007:234).

<sup>60</sup> Nestas reflexões introspectivas, a propósito das paisagens físicas e humanas, o narrador-viajante experimenta simultaneamente a fascinação e o choque pela alteridade, construindo, deste modo, a sua própria imagem do Outro, partilhando-a com o leitor. Como observa Fátima Outeirinho: “ (...) o cronista ao funcionar como fiel depositário de memórias literárias e culturais da sua época que faz suas, redizendo-as, lembrando-as especularmente, instaura no texto uma dimensão social que aponta para um imaginário partilhado com outros”(Outeirinho, 2000:115 ).

É portanto de sublinhar a imagem de uma Índia infectada pelos dejectos que conspurcam o elemento primordial para a purificação do corpo e da alma: a água<sup>61</sup>.

Podemos inferir que a religião emerge como uma identidade cultural na narrativa de viagem actual de veio jornalístico, pois não só funciona como factor de reconhecimento da alteridade, como pode servir de mote à abordagem de conflitos sangrentos como no caso da obra *Oriente Próximo* (2007) que trata a politização da questão religiosa entre a Palestina e Israel. Ou seja, enquanto que nas crónicas de viagem de Cadilhe a figuração do Outro incorpora uma dimensão histórica fundada nas crenças religiosas, as quais se repercutem no discurso do narrador sobre a realidade actual, nesta última, assistimos aos testemunhos de duas faces de um Oriente que se entreolha de muito perto, sendo o reflexo “ (...) do mundo ocidental (incluindo o Comité Nobel) [que] acreditou que israelitas e palestinianos iam viver em paz” (Coelho, 2007:14). Nesta obra, o caleidoscópio Oriente-Occidente assume a forma da reportagem e da crónica<sup>62</sup>, entre outros registos, tendo sempre presente a imagem de mediação do narrador na sua aparente isenção<sup>63</sup>.

Recorde-se que contrariamente ao narrador da obra de Cadilhe que assume o relato na primeira pessoa, dando conta das suas experiências no espaço do Outro e propondo-se escrever sobre a sua viagem em particular, é de sublinhar que a entidade enunciativa de *Oriente Próximo* coloca-se na fronteira entre o sujeito textual que toma a palavra e o relato de terceira pessoa perspectivado numa posição subjectiva do narrador, ao emitir juízos de valor e comentários sobre o Outro. Nesta representação do Oriente em confronto consigo próprio são de sublinhar a inclusão de poemas da autoria dos protagonistas das reportagens, como o caso de Uri Orlev, um sobrevivente ao gueto de

---

<sup>61</sup> No seu comentário sobre o valor simbólico da água na Índia escreve o narrador-viajante: “Este é um dos grandes paradoxos da Índia, o paradoxo da água. No plano simbólico, representa um dos elementos mais puros e preciosos das várias religiões do subcontinente. No terreno da realidade, um dos elementos mais desprezados, mais venenosos e envenenados” (Cadilhe, 2007:235).

<sup>62</sup> A obra *Oriente Próximo* (2007) de Alexandra Lucas Coelho apresenta uma estrutura interna que se constitui pelo Prólogo (*idem*, 11), prossegue com as narrativas de reportagem (*idem*, 13-216), encerra estas com o Epílogo (*idem*, 231-238), anexa uma compilação de crónicas (*idem*, 239-275) e uma entrevista (*idem*, 277-288), passando, por último, à inclusão dos textos originais. Deste modo, revela uma hibridéz de registos de imprensa numa perspectiva circular.

<sup>63</sup> No entanto, a intenção de simular um papel de neutralidade perante uma alteridade tão próxima de um Occidente cúmplice não deixa indiferente este narrador que penetra no íntimo das suas “personagens” recolhidas do real. Note-se, a propósito, o seu testemunho sobre um judeu sobrevivente ao gueto de Varsóvia: “Ao atribuir-lhe o prémio Hans Christian Andersen (considerado o Nobel da literatura juvenil), em 1996, o júri declarou: «Quer as suas histórias aconteçam no gueto ou no seu novo país, Israel, ele nunca perde a perspectiva da criança que era. Escreve com um alto nível literário, com integridade e com humor, de uma forma que nunca é sentimental, revelando a capacidade de dizer muito com poucas palavras. Uri Orlev mostra como as crianças podem sobreviver sem amargura em tempos difíceis e terríveis»” (*idem*, 46).

Varsóvia (*idem*, 43-53) e ao campo de concentração de Bergen-Belsen, os do escritor e jornalista Zakaria Moahmed (*idem*, 76-77) ou ainda a prosa poética da escritora Zeruya Shalev (*idem*, 73-76). Estes textos funcionam como documentos vivos de uma experiência de sofrimento transfigurado em arte poética pela força das palavras, tal como nos poemas que compõem o já citado autor do caderno<sup>64</sup> (*idem*, 47). Como se vê, através destes cruzamentos de registos, o leitor de *Oriente Próximo* percebe os efeitos de um conflito religioso e político ancestral e das suas repercussões socioculturais e humanas no presente, não só pelo testemunho circunstanciado dos intervenientes, mas também pelo valor documental desses textos para efeitos de validação dos relatos.

Com base no que foi exposto, podemos notar que as formas de representação do Outro nas obras de Gonçalo Cadilhe e Alexandra Lucas Coelho<sup>65</sup>, embora partilhem do traço da viagem ao Oriente e do registo de imprensa, representam-nos de modos diversos. Se no primeiro caso, o oriental é retratado na autenticidade do seu elemento espaço-cultural, isto é, no cenário espontâneo de passagem do viajante-textual, recriado através do processo da crónica de viagem, no último, é o contexto bélico de natureza política e religiosa que está na base dessa construção imagética num universo multicultural actual e, portanto, em completa transmutação, conforme os variados depoimentos narrados em forma de reportagem. Estes são, sem margem de dúvida, fruto de um trabalho de reordenação e reescrita rigorosos, por parte da autora, que empreende um propósito: o da escrita sobre o conflito do Médio Oriente. Todavia, se na narrativa cadilhiana assistimos ao típico relato do narrador que faz a sua leitura subjectiva do Outro, nas reportagens de *Oriente Próximo* registamos um discurso marcado pela complexidade da trama narrativa e pela constante preocupação de anotação do pormenor documental, através das frequentes notas de rodapé, visando o objectivo de legitimação.

Parece não haver dúvidas que a questão do Oriente mantém-se na ordem de escrita actual ao envolver escritores-viajantes que utilizam a viagem como forma de chegar à representação da alteridade. Para tal, estes deslocam-se ao palco dos acontecimentos de uma realidade que afecta o Ocidente, estabelecendo, ainda que com propósitos diversos, as bases para a *praxis* de uma hermenêutica sociocultural que se

---

<sup>64</sup> O caderno de Uri contém quinze poemas que retratam a sua experiência no campo de concentração de Bergen-Belsen em 1944.

<sup>65</sup> De forma a analisar a representação do Outro nas obras de Gonçalo Cadilhe, tornou-se necessário estabelecer como referência o texto *Oriente Próximo* de Alexandra Lucas Coelho.

revela fundamental para a configuração do Homem do século XXI. Se o sujeito de enunciação de *Oriente Próximo* centraliza o seu espéculo no interior da polémica entre israelitas e palestinianos, numa Israel castigada pelo peso do passado colonial de matriz eurocêntrica, destacando as consequências devastadoras da Primeira e Segunda Guerras e a insegurança territorial do presente, o Eu-textual da obra cadilhiana assume a função do comentador muito ao tom do coro trágico, ao realizar uma série de reflexões críticas sobre a contextura desse Oriente tão próximo. Fixemo-nos nalguns exemplos elucidativos. Em *Planisfério Pessoa*, o narrador entra no Próximo Oriente na recta final da sua viagem –“Na *Linha do Oeste VIII*” (Cadilhe, 2007:244) e, neste texto liminar, explica que cumpre

*(...) o velho itinerário dos hippies para viajar entre a Índia e a Europa nos anos 60: depois de desembarcar na Índia em princípios de Março de 2004, segui pelo Paquistão, Afeganistão, Irão e Turquia. A única diferença entre os anos 60 e agora é que o Afeganistão foi destruído por várias guerras e fomos nós, os ocidentais, que o destruímos. Não somos muito bem vistos por lá, como é natural (ibidem).*

Desta afirmação se depreende o seu posicionamento crítico face ao Ocidente que no seu ensimesmamento etnocêntrico contribuiu para a discórdia interna, não só alimentando os conflitos tribais por questões de hegemonia territorial através da venda de armamento, como também, recolhendo os dividendos do tráfico de droga, como no caso da província de Nangarhar com a sua cultura do ópio (*idem*, 246). Contudo, a mordacidade das palavras do narrador atinge uma especial acutilância quando descreve o presente devastado de um Afeganistão marcado pela destruição: “ (...) de um quarto de século de guerra com um milhão de mortos, seis milhões de refugiados e um país reduzido a ruínas” (*idem*, 248). Neste caso, reportámo-nos a uma dimensão eminentemente humana que o Afeganistão assume na descrição do narrador que percorre uma região pré-histórica, transmitindo uma imagem de uma indigência e atraso socioculturais e tecnológico extremos, tal como “numa aldeia escavada na falésia”( *idem*, 253) habitada por gente que vive em “cubículos [que] tanto podem ser currais de bestas, como casas de pessoas, como ambas as coisas. É uma aldeia troglodita: esta gente vive ainda nas cavernas.” (*ibidem*). Todas estas condições inumanas descobrem um Outro cristalizado no tempo, bem como uma cultura misógina (*ibidem*) e tribal que promove o estilhaçamento identitário, porque não consegue

ordenar o seu colectivo pátria<sup>66</sup> (*idem*, 254), provocando uma miscigenação cultural em guerra consigo própria. O narrador compara o estado de devastação do país à mão dos talibãs (*idem*, 254) à destruição perpetrada pelo imperador Genghis Khan e cita o exemplo “do distrito comercial da cidade moderna, destruído pelos talibãs em Março de 2001 como represália pelo apoio da população às forças rivais da Aliança do Norte”. Assim, nesta região, as vicissitudes internas contribuem para o desenho de uma paisagem disfórica e perigosa que se constitui, paradoxalmente, como “[u]m postal do Afeganistão” (*idem*, 253) actual.

Por conseguinte, uma das consequências dos processos de empatia e questionamento do Outro passa também pela arte de sobrevivência no seu território. O narrador, ao vestir indumentária árabe e ao colocar o turbante afegão, assume a imagem do oriental também perante si próprio, através de uma auto e hetero-representação,<sup>67</sup> segundo a qual protagoniza uma transmutação identitária através de um jogo teatral. Ou seja, ao colocar-se na pele do árabe, cria a personagem do seu próprio Eu que se movimenta no espaço do Outro, funcionando como metáfora de mediação interétnica e intercultural. De certo modo, o narrador parte para uma auto-refiguração que funciona como elemento de reconhecimento para o Outro, originando uma autêntica representação dramaturgica corporizada no palco textual. Portanto, dada esta conjuntura de ameaça, o disfarce do narrador consiste numa encenação do eu-textual face a uma identidade colectiva híbrida, pois “[c]ada tribo identifica-se com uma etnia, uma língua e uma cultura extranacional (...)” (*idem*, 254) que luta pelo domínio territorial e político. Na verdade, este espaço demarcado por fronteiras que impõem o afastamento do estrangeiro, espoleta no narrador uma imensa curiosidade e empatia, que mais do que se revelar como uma atitude de filia, emerge como uma tentativa de integração do Eu ocidental num terreno dominado pelo fundamentalismo e pela força das kalashnikov. Nesta linha, é precisamente através da palavra que é possível a divulgação das causas históricas que motivaram estes conflitos de soberania através de um terceiro olhar

---

<sup>66</sup> Ao descrever a paisagem humana na sua deambulação histórica e geográfica pelo Afeganistão, o narrador-viajante apresenta um resumo histórico da guerra civil propiciada pela característica geográfica e, portanto, pela questão territorial: “O Afeganistão é o que sobra destes impérios, destas planícies férteis, os restos do banquete da geopolítica. (...) Cada tribo identifica-se com uma etnia, uma língua e uma cultura extranacional: os Usbeques e o Tajiques com as ex-repúblicas soviéticas, os Hazaras com os Xiitas iranianos, os Pashtun com eles próprios. Este território estilhaçado é a negação da ideia de pátria, e a guerra é o sistema congénito de relações entre cada grupo” (Cadilhe, 2007:254).

<sup>67</sup> Torna-se pertinente convocar as palavras de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, já que a imagem do Outro emerge como uma “[...] língua segunda, paralela à língua que falamos, coexistindo com ela, sendo, de certo modo, a sua dupla, para dizer *outra coisa*” (Machado/Pageaux, 2001:53).



representado pelo viajante-textual. Este transcende as fronteiras, recorrendo estrategicamente à máscara como um processo de garantir a veridificação dos relatos no sentido de legitimação da narrativa, muito ao sabor do mítico Lawrence da Arábia<sup>68</sup>. Nesta temporária orientalização, percebe-se a intranquilidade do narrador em terreno alheio e registe-se, a propósito, o seu desabafo, transpirando um tímido tom jocoso:

Tenho duas promessas por cumprir, mas agora são contraditórias. Uma é a de só viajar por terra e por mar. A outra, a que fiz aos meus pais, é de regressar vivo. Aqui, no Afeganistão, terei de escolher uma e quebrar a outra. Decido manter a segunda: o respeitinho aos pais é muito lindo (*idem*, 258).

Confrontado com o paradoxo da escolha, o sujeito-textual por um lado sublinha o seu estoicismo, mas por outro, deixa-se flutuar numa identidade híbrida<sup>69</sup> que se vai diluindo na do Outro na sua passagem por esse *não lugar*<sup>70</sup> que se situa num hiato cultural. Veja-se o momento em que chega a Teerão vestido com a *shalwar camise* árabe a contrastar com uma cidade cosmopolita e ocidentalizada, mergulhada na hora de ponta (*idem*, 259). Curiosamente, o Irão moderno aparece como familiar aos olhos do narrador no seu contacto com uma realidade apenas humana e estigmatizada por um Ocidente preocupado com interesses económicos<sup>71</sup>, tornando-se, pois, evidente o

---

<sup>68</sup> Lawrence da Arábia é o apelido do historiador, escritor e oficial Britânico Thomas Edward Lawrence conhecido pelo seu papel fundamental na revolta árabe de 1916-1918 contra os turcos, apoiantes da Alemanha e que desejavam usurpar a península arábica. Para além da sua função de conselheiro do emir Faiçal, tarefa que lhe havia sido incumbida na qualidade de oficial dos serviços secretos do exército Britânico, tornou-se um elo fundamental na coesão dos árabes em dispersão, funcionando como mediador entre estes, sob a liderança do emir. Fervoroso praticante da viagem, quer nos seus trabalhos nas expedições arqueológicas no Médio Oriente, quer na sua actividade bélica, é um profundo conhecedor dos costumes e da língua árabes, o que o transformou numa espécie de herói. É também autor de algumas obras, como a de cariz autobiográfico *Seven Pillars of Wisdom* (1922) que retrata o seu envolvimento nos acontecimentos.

<sup>69</sup> A identidade criada pelo narrador é híbrida, pois resulta da fusão entre uma essência ocidental e uma aparência oriental que se vai adaptando às circunstâncias que envolvem o perigo de sobrevivência.

<sup>70</sup> A expressão *não lugar* é aqui utilizada no sentido que lhe é atribuído por Marc Augé ao caracterizar os espaços de passagem como os aeroportos, as auto-estradas, os campos de refugiados, em suma, todos os espaços que se caracterizam pela transitoriedade, tal como ele próprio define: “Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. (...) Um mundo (...) em que se multiplicam, em modalidades luxuosas ou inumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os squats, os clubes de férias, os campos de refugiados, os bairros de lata prometidos à destruição ou a uma perenidade em decomposição), em que se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, em que o frequentador habitual das grandes superfícies das caixas automáticas e dos cartões de crédito reata os gestos do comércio «mudo», um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efémero (...)” (Augé, 2005:67).

<sup>71</sup> Na sua digressão histórica sobre o Irão o narrador satiriza o posicionamento anti-islâmico do governo Bush que considera o Irão, o Iraque e a Coreia do Norte como os países do “Eixo do Mal” e comenta: “O Irão familiar? Não era este o país mais estranho e inquietante no «imaginário colectivo do Ocidente»? (...)”

sarcasmo deste ao criticar o aproveitamento político da Revolução Islâmica de 1979, por parte dos americanos. Na verdade, o Irão adquire um protagonismo especial na retina da entidade de enunciação, não só pela sua dimensão paradoxal representada por um passado povoado de *hashish-iyun*<sup>72</sup> e por um presente de rituais, mas também por servir de proscénio a um Oriente marcado pelo peso ancestral do despotismo religioso, cerceador da liberdade de expressão<sup>73</sup>: “No Irão, a religião é a ditadura nacional”(idem, 263).

Tendo em consideração esta reflexão do narrador, importa sobrelevar que a origem do paradoxo por si apontado, (*ibidem*) ancora na sua visão ocidentalizada de um Oriente em que este é retratado num quadro ideológico de fundamentalismo. Todavia, ao contactar com a paisagem humana, o viajante-textual confronta-se com a prática da reza do rosário, a qual está impregnada no quotidiano dos iranianos e que, para a maioria, representa “só um hábito mecânico” (*ibidem*). As considerações do representante textual prosseguem ainda na abordagem das raízes religiosas ao visitar a necrópole de Naqsh-e-Rostam, em Shiraz. Partindo-se da observação de uma escultura do século III d.C., invoca-se a explicação apresentada por Paul Kriwazeck patente na sua obra, *In Search of Zarathustra*, para a dimanação da polícia do pensamento. De acordo com este autor, esta é justificada a partir da figura do sacerdote Kartik, da religião zoroastra<sup>74</sup> que emerge como a corporização simbólica do clima de opressão sentida pelo estrangeiro ocidental no Irão da actualidade.

---

Mas onde está o mal na realidade que encontro? Não nas avenidas de Teerão, a cidade mais segura de todas as cidades que já visitei ” (*idem*, 260).

<sup>72</sup> Ao visitar o castelo de Alamut o narrador realiza uma digressão histórica para justificar a origem do fundamentalismo no Irão. Trata-se de uma seita de assassinos que existiu no século XI e deu origem aos actuais fundamentalistas cerceadores da liberdade de expressão como observa o narrador: “Tal como agora, os fundamentalistas da altura entretinham-se a eliminar personalidades com uma visão diferente da sua sobre a palavra de Deus e os destinos da humanidade. Diz a tradição que os membros da seita se entonteciam de haxixe antes de cumprir as suas missões homicidas, e desta associação nasceu a palavra «assassinos», hashish-iyun, a seita dos assassinos” (*idem*, 262).

<sup>73</sup> O narrador critica as incongruências de um regime ditatorial assente no fanatismo religioso cuja prática mecanicista esvaziada de sentido, constitui-se como um exemplo paradigmático da perseguição policial. Veja-se o relato do episódio da ameaça de prisão quando o narrador fotografa a antiga embaixada americana: “E será essa mesma polícia do pensamento que (...) me ameaçará com a prisão. Descubro que no Irão tudo vai mudando para que tudo fique na mesma. Daí a ironia histórica. Passaram alguns dias desde o episódio da embaixada, mas os arrepios do medo e da humilhação continuam em mim” (*idem*, 264).

<sup>74</sup> Nesta visita, o narrador efectua um enquadramento histórico para explicar a origem da polícia do pensamento a operar no Irão e cita a obra *In Search of Zarathustra* de Paul Kriwazeck para a assunção desta fundamentação a partir da identidade do sacerdote Kartick da religião zoroastra, o qual está presente na escultura que retrata a vitória dos Persas contra Roma na batalha de Edessa: “Escreve Paul Kriwazeck no livro *In search of Zarathustra*: «Este sacerdote-chefe pertence a um período em que se estava criando uma nova síntese de política e religião, quando imperadores e reis iam descobrindo que a insistência no conformismo religioso era uma poderosa ferramenta de Estado». O que a expressão inquietante do

O recurso a personagens históricas e a convocação de uma biblioteca mental tem como propósito persuadir o leitor da existência de uma realidade política e religiosa que remontava aos tempos medievais e que se converteu num regime repressor. É, portanto com base nestes dados que o narrador tece um série extrapolações sobre o papel da revolução do 25 de Abril em Portugal cujos benefícios se tornaram quase imperceptíveis para as gerações subsequentes, pois estas não tinham vivenciado o medo e a fragilidade de um sistema político-económico que conduziu à guerra do ultramar. Na verdade, o narrador declara:

Eu nunca senti a ditadura na pele. Cresci em democracia. A minha geração cresceu com o dado adquirido de que a ditadura tinha sido uma aberração nacional e que não era necessário reflectir sobre o período, não era necessário manter viva a memória da humilhação e do medo (*idem*, 264).

É por esta situação particular que o viajante-textual ao confrontar-se com o olhar perscrutador do regime iraniano, percebe que à semelhança da PIDE em Portugal, também aquele configurava um quadro político de opressão no “país mais severamente religioso do mundo” (*ibidem*).

De modo semelhante, surge a temática religiosa omnipresente em *Oriente Próximo*<sup>75</sup> fundada num constante jogo de espelhos entre palestinianos e israelitas, ao qual subjaz uma clara intenção política de dominação. Tal como no Afeganistão retratado pelo narrador de *Planisfério Pessoal*, também nesta obra é o conflito religioso que desvela o retrato de uma nação fragmentada e marcada por um profundo sofrimento causado pela guerra. Este estilhaçamento surge como consequência da imposição hegemónica sobre o território palestiniano por Israel, o que resultou na criação dos campos de refugiados<sup>76</sup>. Na verdade, a miséria humana está patente no rosto dos árabes

---

sacerdote sugere, conclui Kriwazek, é que no baixo-relevo «se está celebrando a invenção da polícia do pensamento» (*idem*, 263).

<sup>75</sup> É de notar que o título desta obra joga com o valor polissémico do adjectivo “próximo”, na medida em que se pretende a identificação de uma região próxima da Europa – Próximo Oriente, mas, ao mesmo tempo, serve para alertar para a presença muito palpável do Outro-inimigo corporizado numa paisagem humana que disputa a terra prometida – a Palestina. Deste modo, o título aponta também para a reunificação de israelitas e palestinos através da sublimação cultural que visa esbater o desenraizamento e a imposição de fronteiras, dando lugar à livre circulação.

<sup>76</sup> No capítulo “Líbano, Grau zero” (Coelho, 2007:80) o narrador cita o testemunho de Kassem Aina, o director da organização não governamental Beit Atfal Assumoud, que viveu a ocupação da Palestina por Israel em 1948, causando cerca de um milhão de refugiados que se mantêm até ao presente nesses *não lugares* que são o “[b]uraco negro da diplomacia contemporânea. (...) E aqui está Kassem Aina, um palestiniano do buraco negro. A comunidade internacional, incluindo a Liga Árabe, mantém-lhe o «direito de retorno» sem definir a quê, como, quando, e sem no entanto construir alternativas. O horror contínuo é a não-notícia do dia. Não tem novidade, só rotina” (*idem*, 85-87).

palestinos, vegetando em paisagens degradadas, as quais retratam o campo de refugiados de Ein al-Hilweh, no Líbano e também na memória no que resta desses campos como no massacre de 1982 em “Sabra e Shatila”: a vala comum (*idem*, 88).

Neste quadro de devastação, são impressionantes as descrições do genocídio infligido sobre os refugiados pelas tropas israelitas e pelas milícias cristãs. Nota-se, nesta narração, a preocupação de validação dos acontecimentos por parte da entidade enunciativa pelo cariz quase inverosímil das atrocidades perpetradas contra crianças e mulheres e, para tal, recorre aos relatos de repórteres (*idem*, 89) e aos depoimentos de familiares das vítimas, como Samiha (*idem*, 90) e Abu Jamal (*idem*, 92) que perderam os filhos nesses massacres.

Se acreditarmos que a negação da cultura do Outro é uma forma de espoliar a herança cultural de um povo oprimido e em diáspora forçada, concluímos que a realização de eventos culturais nos campos de refugiados pode funcionar como arma contra a subjugação e, neste sentido, entrar em ruptura com os valores de feição imperialista advogados por Israel. Tal é o caso do capítulo “Orquestra Divan” (*idem*, 110) que retrata um concerto sob o lema da pacificação, intitulado “Liberdade para a Palestina, em memória de Edward Said” (*ibidem*)<sup>77</sup>. A homenagem a este autor não é esvaziada de sentido, uma vez que este palestino se destaca pelo seu posicionamento antagónico face aos valores do imperialismo europeu e pela defesa da causa palestiniana. No seu ensaio *Orientalismo* (1978), Said sustenta que o conhecimento e o poder estão condicionados pelo primado da cultura europeia, a qual formata uma abordagem imagológica do Oriente<sup>78</sup>. Por conseguinte, a música emerge como fenómeno unificador, pois transforma-se simultaneamente num instrumento de pacificação e de eclectismo étnico, possibilitando um utopia intercultural momentânea em que cada grupo fala o mesmo idioma universal: a música. Esta é escutada por um auditório em sinergia, funcionando como metáfora da reconciliação: “Israelitas, palestinos, sírios, libaneses, egípcios, jordanos, 70 jovens do Médio Oriente, na

---

<sup>77</sup> Este concerto integra-se na Festa da Música de 2006 em Ramallah e é organizada por Ramzi Aburedwan cuja função é levar a escola-fundação Alkamandjati aos campos de refugiados, cidades e aldeias de Gaza, Cisjordânia e Jerusalém (*idem*, 99).

<sup>78</sup> No seu ensaio de 1978 *Orientalismo*, Edward Said sugere que a cultura ocidental assumiu um papel de supremacia face ao Oriente pela sua actuação colonialista, criando mecanismos de poder para a subjugação dos povos e refere que, ainda que as suas raízes sejam orientais, esta construiu uma imagem de um Oriente povoado de mistério e fantasia que não correspondia à realidade: “Por conseguinte, tanto como o Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, de imagens, e um vocabulário que lhe deram uma realidade e uma presença *no* e *para* o Ocidente. As duas entidades geográficas, pois, apoiam-se, e até certo ponto reflectem-se uma na outra” (Said, 2004:5).

orquestra West-Eastern Divan, que o maestro israelita Daniel Barenboim fundou com o ensaísta Edward Said, entretanto desaparecido” (*ibidem*).

Este espaço intersticial sobressai como uma zona de mediação das diferenças etnoculturais, permitindo a manifestação de diversas ideologias político-religiosas. Mais do que a língua, a música emerge como uma arte de expressão das mais variadas falas que resultam desse sincretismo identitário: “Sala toda de pé para a ovação final, durante minutos.(...) Mariam Said, viúva do ensaísta, sobe ao palco para dizer que aquela orquestra não é «nem panaceia sentimental, nem solução abstracta, mas um outro mundo que emerge, em coexistência»” (*idem*, 111). Neste sentido, constatamos que é precisamente através da música e da escrita que a entidade enunciadora sublinha a propalação de um discurso de resistência através de um acto simbólico – a Festa da música de Ramallah em Junho de 2006.

Nesta medida, o narrador explora a dimensão relevante desempenhada por Edward Said no seu posicionamento eclético face ao conflito israelo-palestiniano, nas palavras do supracitado maestro israelita, seu grande amigo:

Era simultaneamente um combatente e um defensor compassivo. Um homem de lógica e paixão. Um artista e um crítico. Um visionário do futuro com um entendimento da tradição. Lutava pelos direitos palestinianos, ao mesmo tempo que compreendia o sofrimento judeu e não encarava esta postura como um paradoxo. Fundámos o West-Eastern Divan como um fórum onde músicos israelitas e árabes pudessem compreender que perante Beethoven todos nos encontrámos como iguais (*idem*, 115).

Nesta hetero-caracterização do autor de *Orientalismo* percebemos a outra face do pioneiro da Crítica Pós-colonial quando defende que a visão ocidental do Oriente actual prossegue na linha do pensamento oitocentista de uma estereotipia cultural fundada em três factores determinantes: o preconceito ocidental anti-árabe e anti-islão, a luta entre os árabes e os judeus sionistas que fragiliza a expressão cultural das populações e, em último lugar, a inexistência de uma identidade cultural capaz de estabelecer uma relação dialógica construtiva entre as facções (Said, 2004:30).

Por conseguinte, realce-se que uma das competências capitais do narrador de *Oriente Próximo* assenta na utilização de recursos retórico-discursivos que promovem o cariz de verosimilhança dos relatos, tais como o depoimento incluído na narração. Na verdade, ao integrar as falas dos intervenientes nos acontecimentos, o leitor destas reportagens facilmente crê na autenticidade dos factos que são produto de uma narração

circunstanciada e com um forte suporte documental. Note-se que no seu substrato, o discurso utilizado mais do que dar a conhecer os eventos, imbui-se de emotividade ou de momentos poéticos presentes nos relatos e inclui comentários pessoais do narrador, traços estes que se pressentem ao longo dos capítulos. Portanto, na sua abordagem da relação cultural entre os sujeitos de diferentes sistemas sociais, o representante textual apesar do pendor subjectivo inerente ao acto de escrita, oculta-se num registo que se aproxima da neutralidade, o que pode ser interpretado como uma tentativa de demarcação ideológica face ao universo narrado. Todavia, esta assunção do narrador não é ingénuo se tivermos em conta que os propósitos que subjazem à selecção dos acontecimentos passam pelo livre arbítrio autoral, o qual ao invés de partilhar posições sectárias, adopta um estilo que procura criar empatia com o leitor.

Retomando a questão da abordagem imagológica do Oriente, urge aludir aos efeitos da colonização ocidental que não só é explanada pelo narrador da obra supramencionada, mas também é delineada no *corpus* central. Ao apontar as marcas arquitectónicas do legado português em Goa (Cadilhe, 2007:214), o narrador de *Planisfério Pessoal* reforça a afirmação de Said de que “o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) como contra-posição à sua imagem, como ideia, personalidade e experiência contrárias à sua” (Said, 2004:2), ou seja, a mescla Oriente-Ocidente deu lugar a um exotismo exótico<sup>79</sup>. Por outras palavras, a disseminação de imagens de cariz imperialista provocado pela colonização, transfigurou a identidade oriental através de um processo de transculturação que resultou numa miscigenação de parte a parte. Nesta situação particular, o sujeito de enunciação convoca V. S. Naipul para justificar que

[o]s Portugueses tinham criado em Goa uma espécie de vazio mesoamericano, como os espanhóis no México», escreve Naipul em *Índia, a Million Mutinies Now*. «Tinham criado na Índia algo não da Índia, uma simplificação, onde o passado tinha sido abolido». Da mesma forma que os contemporâneos de Albuquerque cortaram relações com o que existiu antes, a Índia contemporânea relega o passado português ao episódio do folheto turístico. Portugal em Goa: um fluxo de tempo seccionado, um fantasma no subcontinente indiano (Cadilhe, 2007:215).

Ao aludir às consequências do imperialismo português, o narrador sublinha que a ruptura com a cultura de origem trouxe um vazio identitário fruto da deformação dos

---

<sup>79</sup> Ao descrever a influência da colonização portuguesa em Goa, o narrador deixa transparecer uma certa ironia face ao turismo actual que inclui as marcas da presença dos colonos como atracção turística: “Os folhetos turísticos dedicam algumas linhas de exotismo do legado português – a *siesta*, a indolência mediterrânea, o cristianismo – depois prosseguem para temas mais mundanos: as praias, os empreendimentos hoteleiros, as compras ou «Goa Antiga», a Roma do Oriente (Cadilhe, 2007:214).

valores matriciais, o que conduziu a uma inevitável perda de identidade de raiz que fez de Goa um *não lugar*, onde ainda se fala uma “língua como uma identidade, uma força superior às noções de território, raça ou destino comum. (...) uma ideia subversiva dentro do conceito de nação” (*idem*, 216), na qual fervilha uma identidade híbrida – os Goeses (*idem*, 215).

Neste sentido e em diálogo com este caso concreto, o escritor mexicano Octavio Paz, ao efectuar uma digressão histórica<sup>80</sup> sobre a Índia, realça positivamente o papel unificador da colonização portuguesa, no século XVI, através da língua, da cultura e da religião. Destarte, argumenta que os portugueses tiveram uma profunda influência no combate ao politeísmo, proporcionando a disseminação de um ideário cristão e a criação de um sistema jurídico eficiente (Paz, 1998:88), pelo que “[s]e as perdas foram enormes, os ganhos foram imensos” (*idem*, 88). Na verdade, embora o narrador de *Planisfério Pessoal* revele alguma cumplicidade<sup>81</sup> com as palavras de V. S. Naipaul considera que ainda que o Outro partilhe a mesma língua do colonizador, esta funciona como uma herança e não apenas como um factor de identidade de nação já que pertence às raízes e sobretudo está interligada com a memória, fazendo parte do imaginário colectivo. Nesta linha, as tradições linguísticas e culturais emergem como um traço da identidade dos goeses, incluindo-se no seu conceito de nação, o qual é bem mais complexo porque implica relações de pertença e identificação do indivíduo com as instituições socioculturais e com o Estado. Por outras palavras, a ideia de nação assenta na fixação de um povo num território unido por laços étnicos ao longo do tempo, contribuindo para a instauração de um significante cultural capaz de criar autonomia política e reconhecimento dos valores históricos que o tornam singular, enquanto identidade colectiva coesa face ao estrangeiro<sup>82</sup>. Portanto, o pilar da identidade

---

<sup>80</sup> Octavio Paz ao realizar uma excursão sobre a história da Índia na obra *Vislumbres da Índia* (1998), afirma que: “O primeiro contacto dos indianos com o monoteísmo cristão moderno realizou-se através dos portugueses, que se estabeleceram em 1510 em Goa” (Paz, 1998:89-90).

<sup>81</sup> Esta cumplicidade deriva do facto do narrador considerar que a colonização portuguesa em Goa se assemelhou, pelo seu carácter violento, à dos espanhóis quando, deste modo, entraram em choque com os povos meso-americanos, tal como afirma Octavio Paz: “(...) foi um verdadeiro confronto entre civilizações que se resolveu pela derrota da mentalidade mágica e da cultura ritualista” (*idem*, 86). Seguindo esta linha de pensamento, é importante destacar ainda, a justificação encontrada pelo narrador de *Nos passos de Magalhães* (2008) na sua digressão histórica pela conquista de Goa pelos portugueses: “Albuquerque acreditava numa presença humana forte em terra. Queria cidades exclusivamente portuguesas no Oriente. Queria-nos lá” (Cadilhe, 2008:50).

<sup>82</sup> Neste sentido, ao caracterizar a Índia moderna o já anteriormente citado Octavio Paz justifica a emergência de uma identidade nacional através do passado colonial em que a influência do imperialismo britânico se revelou imprescindível na formação de personalidades políticas como Jawaharlal Nehru, dirigente do Partido do Congresso e coetâneo do líder assassinado Mahatma Gandhi (Paz, 1995:107). Escreve, a este propósito, o autor: “A Índia moderna é inexplicável sem a influência da cultura inglesa, tal

individual está centralizado na língua e nas experiências culturais no seio da comunidade, bem como na relação que cada goês estabelece tanto com os seus antepassados como com os seus descendentes no presente e, nesta perspectiva, o narrador intui que “(...) no futuro deste planeta globalizado talvez um núcleo linguístico identifique mais que uma pátria” (Cadilhe, 2007:216). Muito em síntese, nesta afirmação do eu-textual é iniludível a valorização cultural do sistema linguístico como factor de mediação identitária forjado numa consciência planetária.

Considerando ainda a problemática da língua como processo de aproximação intercultural, o narrador de *A lua pode esperar*, na sua passagem pela Indonésia, depara com um topónimo português que marca a presença dos holandeses em Bandung e que “desperta a perplexidade do visitante português. A «rua Braga»” (Cadilhe, 2006:183). Tal inquietação é aplanada pelo viajante-textual ao encontrar a explicação histórica<sup>83</sup> para a origem desta denominação, na diáspora dos judeus portugueses, durante o período da Inquisição em Portugal (*idem*, 183-184). De igual modo, a língua continua a assumir uma simbologia de aproximação ao Outro, na deambulação do narrador pela Indonésia, quando conhece o padre católico António “[n]atural de Java, de família muçulmana” (*idem*, 189) e ordenado “sacerdote no Brasil”(*ibidem*), fluente na língua lusa e leitor fervoroso<sup>84</sup>. Tal como no exemplo anterior, o narrador reitera a estratégia da validação histórica para fundamentar a língua de Camões como base etimológica do idioma oficial indonésio e realçar o papel da religião como processo de difusão da mesma. Note-se que em ambos os exemplos, a vertente religiosa está presente enquanto *leitmotiv* de transmutação cultural como observa o narrador:

---

como Nehru sem os anos de formação em Cambridge. Em primeiro lugar, o nacionalismo. Como sentimento e realidade histórica é tão antigo como os homens: não há sociedade que não se tenha sentido unida por uma terra, certos costumes e uma língua; como ideia, é uma invenção moderna dos europeus. Assim, é tanto uma ideologia como um sentimento e, tal como todos os sentimentos, pode ser altruísta ou destruidor” (*idem*, 111).

<sup>83</sup> Na sua dilucidação sobre a origem do topónimo português, o narrador empreende uma digressão histórica à cidade de Lisboa do século XVII para criticar a atitude persecutória dos inquisidores portugueses. Adoptando uma atitude de ironia, aponta o poder económico corporizado pela comunidade judia e sublinha o seu papel na disseminação do património cultural e linguístico português que da Europa viajou pelo continente americano até ganhar expressão e terreno na Ásia: “Recordo ainda ter lido em qualquer lado que a Inquisição obrigava os judeus a adoptar como apelido cristão o nome dos lugares em que viviam. Seria este «Braga» - que fundou o teatro e deu o nome à rua – um desses meus compatriotas de sangue impuro e fé blasfema que procuraram melhor vida num país menos católico e mais civil como a Holanda?” (Cadilhe, 2006:184-185).

<sup>84</sup> O narrador trava conhecimento com outro viajante, o padre António Suntoyo que fala a língua portuguesa e é um grande admirador da obra “*A influência Portuguesa na Indonésia*. Escrito em 1970 pelo embaixador António Pinto França (...). Um dos capítulos do livro trata dos vocábulos da língua oficial da Indonésia, o bahasa, com origem no português. (...) mesa, bandeira, garfo, trigo, viola, sábado, domingo, martelo, sapato, traidor, e por aí fora” (*idem*, 189).



A verdade é que a religião é também uma identidade cultural. O que seria eu se fosse muçulmano ou membro da seita do reverendo Moon? Teria viajado? Teria querido viajar? Teria a curiosidade de conhecer o mundo, de confrontar a minha cultura e religião com as que me são estranhas? Seria crítico da minha própria religião? Poderia sê-lo? (*idem*, 190).

Ao reflectirmos sobre este excerto, é impossível não convocarmos o exemplo de Lúcia, a portuguesa, a quem a narradora de *Oriente Próximo* nos apresentou. Também nesta situação a língua é mote para uma atitude de filia, já que esta luso-descendente, nascida em Paris, decide abandonar um projecto de vida em prol da causa do povo palestino: “Ta para a faculdade pensar na Palestina. Senti uma falta como nunca senti de Portugal” (Coelho, 2007:122). Esta professora de Francês é uma portuguesa que sente o conflito israelo-palestiniano como se fosse seu, numa língua mesclada, “pois cresceu a falar português e francês, e é assim que continua hoje, a misturar as palavras, entre as quais há hoje muitas de inglês e árabe” (*ibidem*). Sem renunciar à sua identidade ocidental<sup>85</sup>, esta mulher europeia assume uma atitude de filia ao estabelecer com o Outro um diálogo num idioma universal – a empatia.

Como notámos, ao longo das obras em análise a língua assume-se como um instrumento paradigmático nas relações identitárias, revestindo várias facetas, na medida em que funciona como uma forma de chegar ao Outro ainda que impregnada de um cariz paradoxal, já que pode revelar aceitação ou contestação. Considere-se o exemplo do discurso ideológico divulgado nos diversos meios de comunicação social ou patente em manifestações culturais como as das já citadas música ou literatura. Ao retratar um concerto de Hip-Hop na esplanada das traseiras do clube Sindbad em Gaza (*idem*, 124), a narradora de *Oriente Próximo* não só caracteriza a juventude burguesa de uma população de refugiados em mimetismo ocidental e numa atitude de resistência à subjugação israelita (*idem*, 124), como enfatiza o papel do discurso de intervenção patente na actuação da banda R.F.M.<sup>86</sup> em “homenagem na morte do líder histórico

---

<sup>85</sup> A narradora salienta a solidariedade e filantropia de uma mulher tocada pela miséria humana dos campos de refugiados e para quem a língua não serviu de obstáculo para a sua dedicação à causa palestiniana, sem nunca perder a sua identidade própria: “ (...) uma portuguesa que ouve Amália na sua casa de Ramallah e recebe telefonemas em Paris a perguntar: «Quando voltas?» Ela responde: «Mas agora que a situação está pior é que vou voltar? E vou ver as notícias daqui pela televisão?» (*idem*, 123).

<sup>86</sup> Trata-se de uma banda de árabes palestinianos composta por três elementos, Rami, Faisal e Mohamed, a qual corporiza o discurso de intervenção contra a repressão de Israel através da sátira discursiva do hip-hop em defesa da causa palestiniana: “Rami «preferia viver lá fora, espalhar a mensagem lá fora», e enquanto puder juntar a causa palestiniana à música, é isso que quer fazer. (...) Mohamed «queria viver lá fora, fosse onde fosse não aqui.» (...) A diferença de Faisal é ter uma herança. «O meu pai perdeu a vida

(«Arafat é o princípio do alfabeto/no dicionário da luta»). As palavras de desafio ao primeiro-ministro israelita («Sharon, põe-te em guarda/tira as mãos daqui»)(*idem*,125) podem ser interpretadas, na sua essência, como um contradiscurso dirigido a um público específico com o propósito de desacreditar e destronar a autoridade vigente. Nesta vertente, não há dúvida que a música e a palavra despontam num binómio perfeito contra a ditadura de Israel, pois

[n]esses dias Israel atacou Gaza com artilharia pesada, em resposta ao lançamento de *rockets* artesanais do Hamas. Os caças F-16 faziam doer os tímpanos, partiam vidros, abanavam prédios. Houve assassínios selectivos, bombardeamento, morreu gente. No pico do pânico, os R. F. M. não cancelaram o concerto.

E na noite de quinta-feira, 29 de Setembro, que calhou ser calma (mas quem podia saber?), o Sindbad encheu (*idem*, 129).

Neste quadro de bombardeamento discursivo, Israel não fica incólume às críticas internas, veja-se o caso de Meira Asher, a cantora que incarna a voz da consciência do país. Esta figura de cabelo rapado que no seu canto suaviza o hebraico, “ língua dura, quadrada, áspera”( *idem*, 132), consubstancia, na crueza da sua mensagem, uma verdadeiro atentado iconoclasta contra a Inteligência israelita, pelo que não se coaduna com uma sociedade que apreende com enfado

música exigente, mensagem difícil de ouvir, dita de uma forma difícil. «É um problema quando se escreve sobre o problema do povo e o povo só quer escapar a esse problema» (...) A Europa é muito mais aberta a ouvir críticas a Israel. Israel não é maduro o suficiente para lidar com a autocrítica ” (*idem*, 133).

Como atesta o excerto, Israel não está aberta a mensagens radicais que tematizem a dor e que questionem o *status quo*, preferindo mergulhar no alheamento voluntário e virar as costas às vítimas e aos perseguidos, pelo que a expressão de Meira Asher traduz-se “num pontapé no estômago”( *ibidem*).

De modo semelhante, no capítulo “Três gerações Dayan” (*idem*, 134), o eutextual retrata a utilização da palavra numa assunção semântico-ideológica diversa no seio de uma família israelita, ao longo de três gerações. Ao ressoar da boca de Aviv

---

para eu estar aqui. O meu sonho era viver aqui e é aqui que quero viver.» Solução política ideal? «Só quero uma paz justa, sem opressão, sem segregação, com identidade e direitos reconhecidos»” (*idem*, 128).

Geffen<sup>87</sup>, o discurso transforma-se numa arma de intervenção política contra um clima de ameaça e cerrada perseguição<sup>88</sup> que gerou abalos significativos ao nível da esfera governamental. Se considerarmos que esta “estrela *rock* que nunca pegou numa arma” (*idem*, 135) emerge como um representante extremista da sociedade israelita actual, desempenhando a função simbólica de contrapoder pelo seu posicionamento de oposição ao regime, encontramos explicação na actuação do seu tio-avô, Moshe Dayan “o general fundador do Estado” (*idem*, 135) e na de seu pai, Yonatan Geffen “o poeta que fez cantar os soldados mortos depois de ir à tropa” (*idem*, 135), os quais contribuíram para a pacificação da causa israelo-palestina, através da palavra empregada em variados *corpora* mas, essencialmente, como instrumento ideológico para a aproximação entre os povos. É nesta linha que o poeta palestino Taha Muhammad Tali se insere. Este escritor tardio “[n]ão tem uma obra extensa. Começou a publicar depois dos 50” (*idem*, 146) e a leitura de autores consagrados em árabe e em inglês fez dele, mais tarde, uma lenda viva “traduzido em hebraico, inglês, francês, alemão, italiano, romeno e chinês” (*ibidem*). Nesta dimensão, a actividade literária reveste-se de um cariz de transmigração ideológica que veicula não só as auto-representações como também as figurações do Outro, tendo como alvo um leitorado universal, tal como no poema “Encontro no aeroporto”<sup>89</sup>, (*idem*, 147), no qual é iniludível a lhanza da sua mensagem: o amor.

Nesta abordagem da literatura como discurso de coesão e de difusão de um ideário cultural, religioso e político, a vertente sentimental perpassa no corpo textual

---

<sup>87</sup> Este cantor, “a maior estrela rock de Israel” (Coelho, 2007:134) e autor do disco “Geração Fodida” (*idem*,134), é o representante da última geração do já desaparecido Moshe Dayan, antigo ministro da Defesa de Israel na década de setenta. Moshe Dayan é tio-avô de Aviv Geffen e teve um papel fundamental na causa israelo-árabe, sendo um profundo conhecedor da cultura e língua árabes. Por seu lado, o pai de Aviv, Yonatan Geffen escolheu usar a palavra na sua força e feição poéticas como intervenção enquanto que o seu filho emerge num discurso mais iconoclasta, erguendo-se como um “ (...) ícone andrógino no país da farda e do músculo. «Moshe Dayan era o macho. Eu ergo a bandeira da fraqueza. Ponho maquilhagem, vestidos. Sou bissexual, sou o antimacho»” (*idem*, 138). É curiosa a sua demarcação de um político do murro verborreico, dando lugar a uma voz de colisão musculada contra um sistema repressor. Mais do que o antimacho, insurge-se como o anticristo do poder vigente.

<sup>88</sup> Ao actuar, a convite do primeiro-ministro Ytzhak Rabin num concerto em Telavive em 1996, Aviv Geffen testemunhou, em palco, o seu assassinio. Rabin ficou na história por ter assinado os Acordos de Oslo numa tentativa de acalmar o clima de tensão entre israelitas e palestinianos. É por esta razão que Geffen declara que desde então tem sido vítima de perseguição política e de ameaças: “«E recebo muitas ameaças. Para me calar, para fechar a boca. Há um mês partiram-me o carro com blocos de betão. Sei que de cada vez que subo ao palco há uma hipótese de não descer»” (Coelho, 2007:134).

<sup>89</sup> Este poema de Taha Muhammad Ali representa um encontro de uma mulher e um homem ao fim de quarenta anos e assume-se como metáfora do amor pela mulher da sua vida, Amira, separada pela guerra: “Ele reconhece-a, ela não. Ela pergunta: «Se tu és realmente tu / o que odeias e a quem amas?» Ele responde:« Odeio a partida/ e amo a Primavera/ o caminho para a Primavera/ e as primeiras horas da manhã.» E ela soube que era ele” (Coelho, 2007:147).

como forma de resistência, não só a uma situação de conflito hegemónico, mas também como símbolo da união utópica entre dois povos que se olham à distância de um regime – o de Israel. Tal é o caso do poeta palestino Sami al-Qassim<sup>90</sup> para quem “a poesia é uma solitária «guerra contra guerra»” (*idem*, 151) e que cultiva a disseminação da cultura árabe ao ver as suas obras traduzidas em diversas línguas. Coetâneo de figuras incontornáveis da cultura europeia como Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre (*idem*, 154), este poeta resistente utiliza a força da palavra poética como arma de conservação da sua identidade e cultura, pois defende que “[a] poesia é a arte nacional dos árabes” (*idem*, 152). Neste sentido, é justamente através da literatura que se configura uma forma de luta que reclama a sua identidade legítima, na sua unicidade, na medida em que para este árabe “[o] papel do poeta é a guerra contra a guerra – é a paz. Os generais fazem guerras, os poetas fazem a paz.»” (*idem*, 153). Partindo desta breve reflexão, constatamos que o acto de escrita está impregnado de um simbolismo transformador da ordem social e política tal como advoga Jean-Marc Moura, considerando que o imaginário colectivo assenta num processo de construção incessante, no qual está implicado o imaginário do escritor, espelhado no corpo textual que detém o poder de influenciar o seu leitorado através da sua capacidade irradiadora (Moura, 1998:47). Nesta linha, a actividade literária emerge como um factor de disseminação ideológica e da representação de auto e hetero-imagens (*idem*, 46) que se corporizam no universo textual e no debate intelectual nos círculos académicos, tal como afirma Qassim: “Viajo por todo o mundo, falando sobre liberdade e paz. Faço-o em Israel, em França, Espanha, Inglaterra, por toda a parte. E tenho actividades conjuntas com escritores, poetas, artistas, políticos de Israel.” (Coelho, 2007:155).

Em suma, o discurso literário, nesta situação particular, irrompe como instrumento e veículo de opinião ao corporizar valores religiosos, filosóficos e políticos do autor inserido num contexto de não convivência com partidarismos. Ao revelar-se um combatente de forças radicais e do fanatismo entre as facções, Qassim defende a coexistência israelo-árabe numa perspectiva de mútua aceitação o que perpassa na tessitura textual, impondo-se como um veículo transmissor de um *modus vivendi* para o leitor. De forma dissemelhante, a literatura fervilha no capítulo “Oriente Próximo” (*idem*, 216) funcionando como antídoto para os mísseis e explosões que são trocados

---

<sup>90</sup> Trata-se do carismático poeta palestino Sami al-Qassim conhecido pelo vigor das suas intervenções em árabe e por ser um forte opositor aos grupos extremistas islâmicos e sionistas: “ (...) empenhou-se em iniciativas pela paz ao lado de figuras como o ensaísta Edward Said, entretanto desaparecido, ou o poeta Mahumud Darwish, que vive em Ramallah” (*idem*, 155).

entre o Hamas<sup>91</sup> e Israel. Neste quadro de um Oriente dividido que se toca perigosamente, o estudante palestino Imad encontra na literatura inglesa uma forma de escape à ameaça dos confrontos que se ritualizaram no cotidiano de Gaza, viajando nas suas leituras entre os poetas românticos e os romancistas enquanto que na universidade Al Azhar “[o] pátio fervilha como se as explosões, mais ao longe, mais ao perto, fossem irreais” (*idem*, 218). Neste caso concreto, o estudo de uma literatura europeia de matriz inglesa surge como uma força sublimadora de uma sociedade surreal, pois este refugiado palestino “[t]rabalha 24 horas seguidas, descansa 48. Ganha 300 euros por mês. Há quatro meses que não recebe. Continua a trabalhar” (*ibidem*), mas não desiste de se aproximar da outra face do mundo ao estudar e ler em inglês. Mais do que revisitar Wordsworth, Charles Dickens, George Eliot e Charlotte Brontë, Imad não esquece a memória do passado quando visitou a Cidade Velha de Jerusalém: “ – É lindo, Jerusalém, não é?” (*idem*, 220).

Outro exemplo paradigmático abordado no universo textual em análise é a problematização da relação cultural do Outro no feminino, isto é, a dimensão imagológica da mulher. Nesta linha, o narrador de *Planisfério pessoal* apresenta uma abordagem espontânea ao dialogar em inglês com as raparigas chinesas que viajam livremente com o estrangeiro, partindo do princípio “(...) que é esse o idioma de todos os estrangeiros” (Cadilhe, 2007:170). Nesta situação em apreço, a mulher é retratada numa situação paritária o que não acontece na deambulação do eu-textual pelos “Meandros do Mumbai” (*idem*, 218), em Bombaim. Na sua visita pela “maior favela da Ásia” (*idem*, 220), o viajante-textual assiste a uma praxe endogâmica ancestral, sem direito a qualquer contestação “«[é] um casamento arranjado» (...) «Ela amava outro homem, mas as famílias tinham combinado que casava com este»” (*idem*, 221). Protagonista do silêncio imposto, o sujeito feminino cede à subjugação ditada por uma sociedade que vive o paradoxo da maior indústria cinematográfica do mundo vendendo o amor a preço da chuva, mas que respeita a tradição de castas. Curiosamente, esta é a mesma Índia que, no passado longínquo, ergueu um monumento ao amor em absoluta expressão sexual representado nas já referidas esculturas eróticas do templo de Kahjuraho (*idem*, 233). Todavia, esta miragem de um tempo imemorial não encontra eco no presente em que

---

<sup>91</sup> Trata-se de uma organização registada como terrorista pela União Europeia e responsável de ataques contra civis em Israel. No entanto, “ (...) em Janeiro de 2006, ganhou as primeiras eleições legislativas palestinianas verdadeiramente disputadas, com uma maioria que surpreendeu toda a gente, incluindo o Hamas” (*idem*, 188).

Mulheres cobertas nas gaiolas de algodão nos saris e dos *purdahs* trabalham nos campos, carregam quilos de água à cabeça e toneladas de lenha nas costas, tratam da casa, cozinham para os maridos, servem os genros, cuidam dos filhos e geram mais filhos. Os homens ocupam-se de outras coisas (*idem*, 232).

Desde logo, esta citação revela que a mulher oriental da hodiernidade aproxima-se muito da mediterrânica, principalmente da encontrada nas zonas rurais e nas classes desfavorecidas e incultas, pelo que nesta configuração basta um salto do narrador ao próximo Oriente para testemunhar a misoginia de um país como o Afeganistão onde a tuberculose “(...) é uma morte tradicional de mulheres – porque o código social e religioso do país segrega-as, durante a maior parte das suas existências” (*idem*, 253).

De modo semelhante, a temática da mulher permeia *Oriente Próximo*, oscilando entre o papel de “mãe-coragem” (Coelho, 2007:172-177), ao da vítima dos casos de honra (*idem*, 179-187) passando pelo do desempenho de funções políticas, culturais e profissionais de destaque (*idem*, 188-197) numa sociedade atribulada pelos atentados suicidas, ataques bélicos, *checkpoints*<sup>92</sup> e colonatos (*idem*, 198-205). Logo no capítulo “Marido e mulher” (*idem*, 58), a narradora apresenta-nos um retrato de uma judia ultra-ortodoxa (*haredi*) “[t]urbante preto, pele transparente, uma mulher-miúda, olhos verde-água. Uma mulher-miúda a sorrir como uma miúda tímida com acne, roupas sem forma nem cor, golas e meias, e à volta o Verão de Beit Shemesh” (*idem*, 65), retratando uma colectividade feminina de submissão. É curiosa, a alusão às práticas religiosas do judaísmo dogmático que considera o período menstrual um estágio de impureza que obriga à abstinência sexual (*idem*, 70), o que denota, de certo modo, uma atitude discriminatória e ultrapassada à luz do pensamento ocidental. Porém, uma mulher israelita como a escritora Zeruya Shalev inscreve-se num posicionamento de intervenção social e política ao exercer a sua actividade literária num clima de atribulação. Na verdade, ela corporiza a sublimação pela escrita.

---

<sup>92</sup> Os *checkpoints* são fronteiras vigiadas pela tropas israelitas para impedir o livre trânsito dos palestinianos, veja-se um exemplo apontado pelo eu-textual ao narrar a história da formação dos colonatos israelitas como o de Ma’ale Adumim, o maior da Cisjordânia: “Uma barreira de metal e dois soldados. Dois adolescentes com acne a interromper centenas de pessoas, bebés, crianças, mulheres, homens, idosos, apertadas em carros velhos, num crepúsculo de gelo e chuva que daqui a nada é noite” (Coelho, 2007: 198).

Comparada com a vida e com a morte, a escrita não é assim tão importante, mas pode influenciar a frustração e a realização, a felicidade e a miséria. Às vezes precisamos de perder algo para ganhar outra vez (*idem*, 75).

Esta autora de diversos livros de poemas, romances e um livro para crianças (*ibidem*), representa uma minoria que constitui a elite intelectual, o que contrasta com o radicalismo religioso praticado pelos *haredim*<sup>93</sup>, revelando uma Israel multifacetada. Portanto, num contexto de assimetrias políticas e religiosas, a mulher vai-se desvelando, de acordo com a sua cultura e religião, contribuindo para a construção de uma sociedade em transformação.

Neste sentido, tendo em consideração que a abordagem do Oriente é uma das pedras de toque das obras que pertencem ao *corpus* em exame, constatámos que na narrativa cadilhiana a sua representação foi realizada através dos percursos do narrador pelas paisagens geográficas e humanas em busca do espaço da alteridade numa perspectiva de descoberta. De forma semelhante, mas com objectivos diversos, a viagem ao Próximo Oriente emerge retratada nas narrativas de reportagem de Alexandra Lucas Coelho com a intenção de pôr a nu a crueldade de um conflito que continua a fazer vítimas entre dois povos que, embora próximos, continuam de costas voltadas.

Para concluir e em consonância com o objecto analisado, pensamos que ambos os autores se permitem um cruzamento temático formalizado no diálogo entre diversas formas intertextuais<sup>94</sup> que “viajam” entre o sistema jornalístico e o literário, tendo em comum a convocação de uma biblioteca mental e citação integral dos textos dos autores como forma de validação dos relatos. Note-se que, independentemente do tipo de viagem empreendida, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henti Pageaux realçam o facto desta “(...) permanec[er] uma viagem nos livros e nas bibliotecas” (Machado/Pageaux, 2001:42), na medida em que a invocação de outros autores serve de “[c]aução para a informação, caução para o juízo pessoal, caução para a própria criação do texto escrito” (*ibidem*).

---

<sup>93</sup> Termo que designa, no plural, os judeus ultra-ortodoxos, no singular é *haredi*.

<sup>94</sup> Quando nos referimos à intertextualidade presente nas obras em análise estamos a salientar o facto de todos os textos comunicarem entre si, através de várias formas. Entre epígrafes, citações, comentários, alusões ou mesmo traduções, o diálogo intertextual está patente no *corpus* em estudo, dado o seu cariz heteróclito. Deste modo, há a registar o seu carácter palimpséstico dado a sua permeabilidade na percepção textual superficial de inscrições anteriores. Todavia esta questão irá ser objecto de aprofundamento no capítulo VI, desta investigação: “Vozes nas obras de Gonçalo Cadilhe”.

Deste modo, ao longo da nossa exposição, constatámos que a escrita de imprensa portuguesa incorpora a viagem sob várias formas, abrindo-se à circulação entre fronteiras geográficas e entre registos para tornar mais próximo de nós um Oriente que cada vez mais vence o choque cultural e a distância, assumindo a sua vertente multicultural sem perder a sua identidade matricial. Quer sob a aspiração utópica do estado da Palestina para todos, quer sob a égide da “arte do encontro” (Cadilhe, 2006:234) com o Outro, entre outras deambulações, esta reflexão quis contribuir para enquadrar o relato de viagem de pendor jornalístico num quadro de difusão de obras que espelham o pulsar do novo século e quiçá podendo revigorar a esperança do encontro do Eu nessa tábua rasa onde tudo começa ou acaba, ou seja, nessa “Patagónia” que existe nos antípodas de cada um. E é com esta crença que viajaremos com o narrador de *A lua pode esperar* para o continente americano rumo à Patagónia, cruzando as fronteiras físicas, psicológicas e literárias a partir das quais serão delineadas as bases para uma reflexão sobre este lugar mítico, num diálogo em que Bruce Chatwin e Gonçalo Cadilhe estarão frente a frente.



### CAPÍTULO III

#### A Patagónia no imaginário social dos séculos XX e XXI: entre Bruce Chatwin e Gonçalo Cadilhe

*(...) será nos cinco meses passados em San Julián que a Armada das Molucas irá experimentar a mais inquietante, inaudita e visceral aproximação ao Outro. Os outros são os tehuelches, os “patagões”. (...) Magalhães, impressionado com os mocassins de pele de guanaco do selvagem, que deixavam enormes pegadas na areia, chama-lhe “patagão”. E assim nasceu o nome da última região antes do fim do mundo, a Patagónia.*

Gonçalo Cadilhe, *Nos Passos de Magalhães*

*“I’ve always wanted to go there,” I said. “So have I,” she added. “Go there for me.” I went. I cabled the Sunday Times: “Have gone to Patagonia”. In my rucksack, I took Mandelstam’s Journey to Armenia and Hemingway’s In Our Time. Six months later I came back with the bones of a book that, this time, did get published.*

Bruce Chatwin, *Anatomy of Restlessness*

Há, na Patagónia, um mistério inquietante que leva Fernão de Magalhães a confirmar todo um ideário teratológico sobre o Outro, “o patagão”, o diferente: o imaginário social em circulação. Na verdade, ao abordar a questão do imaginário social, Jean-Marc Moura sublinha que este representa o nível histórico da imagologia e aponta três factores determinantes para o desenho do Outro: o da opinião, o da vida intelectual e o das representações simbólicas (Moura, 1998:46). No caso compulsado, numa primeira abordagem são os meios de comunicação social os principais vectores de propalação ideológica e os responsáveis pela formulação de uma opinião pública, passando depois para uma dimensão intelectual composta pela elites de escritores e, por último, pelas representações simbólicas que proliferam nos textos sob a forma de imagens<sup>95</sup> e se destinam a ser absorvidas pelo leitorado curioso e receptivo, na medida em que “[u]n auteur peut contribuer à imposer un mythe à l’opinion publique (...) peut reprendre un mythe déjà élaboré (...) peut aussi être totalement excentrique par rapport aux représentations collectives” (*idem*, 47). Deste modo, o imaginário social resulta da articulação entre cada um destes elementos e formaliza-se na produção literária e paraliterária. Neste sentido, os autores Bruce Chatwin, Gonçalo Cadilhe e Luis Sepúlveda consubstanciam a afirmação de Moura, pois para além de terem em comum a Patagónia, a viagem e a escrita, contribuem de forma diversa para a construção do

<sup>95</sup> Referimo-nos a auto e hetero-imagens.

imaginário colectivo a partir das suas produções textuais. É, portanto, à luz destas considerações que desponta a análise desse espaço mítico – a Patagónia – numa perspectiva de exotismo e do lugar do Outro que os narradores de *A lua pode esperar* (2006), de Gonçalo Cadilhe, de *In Patagonia* (2003), de Bruce Chatwin e de *Patagónia Express. Apontamentos de Viagem* (2001) do chileno, Luis Sepúlveda, representam no seu universo textual. Todavia, a convocação deste último nesta análise, deve-se ao facto de, neste relato, apresentar uma representação da Patagónia na óptica do viajante-textual local que servirá de contraste com as figurações construídas pelos narradores ocidentais formatadas pela cultura europeia.

Neste contexto, passamos a uma breve reflexão numa perspectiva diacrónica sobre o significado deste lugar lendário no imaginário do Eu europeu do século XVI, num prisma de mensurabilidade, de acordo com o eu-textual de *Nos Passos de Magalhães* (2008)<sup>96</sup>:

A missão de Magalhães é medir esse hemisfério e comprovar se nele se incluem ou não as Ilhas das Especiarias. (...) O outro tripulante obcecado com a medida do mundo é o cronista italiano Pigafetta. No seu caso o mundo mede-se através do encontro com a “diferença”. É uma medida subjectiva, baseada na relatividade cultural, na diversidade racial, na riqueza linguística – mas não nas paisagens, nos edifícios, na monumentalidade (Cadilhe, 2008:115).

Assim, em conformidade com este quadro ideológico histórico, notamos que a Patagónia está, desde logo, associada às descobertas e à expansão geográfica por parte de uma Europa sequiosa pelo dinheiro das especiarias e pelos mitos que se fabricam na outra face do globo, produto do imaginário em circulação e construídos com base nas crónicas de viagem da época.

Destarte, a Patagónia conserva ainda hoje a sua medida mítica ao corporizar-se nas obras em estudo, de acordo com os três níveis de espaço: o físico, o social e o psicológico. O primeiro aspecto remete para a paisagem geográfica, o segundo para o tecido humano e o último está relacionado com a dimensão subjectiva que o lugar assume na perspectiva do Eu. Na acepção de espaço utópico onde tudo começa e acaba, a Patagónia persegue o imaginário dos viajantes-textuais, abrindo-lhes as portas para uma viagem às *grandes narrativas*<sup>97</sup> no sentido atribuído por Jean-François Lyotard:

---

<sup>96</sup> *Nos Passos de Magalhães* é a última obra de Gonçalo Cadilhe publicada em Maio de 2008.

<sup>97</sup> Por *grandes narrativas* queremos referir-nos ao conceito proclamado por Jean-François Lyotard: “ (...) são aquelas que marcaram a modernidade: emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação

“Por metanarrativa, ou grande narrativa entendo precisamente narrações com uma função legitimante” (Lyotard, 1987:33), ou seja, “porque é universal. Orienta todas as realidades humanas. Dá à modernidade o seu modo característico: “o *projecto*”<sup>98</sup>” (idem,32). Este conceito remete para o facto de todos os povos terem a sua própria “narrativa”<sup>99</sup>, procurando, através dela, a sua própria validação. Neste sentido, se o *projecto* parte da premissa da universalidade, quando passa a ser do domínio do individual entra em decadência, pois “não se faz acompanhar nem por mais liberdade, nem por mais educação pública, nem por mais riqueza melhor distribuída. Faz-se acompanhar por mais segurança nos factos” (ibidem), o que põe de lado os valores universais, dando origem a uma guerra civil em que: “eu, governo do povo, contesto a legitimidade do teu governo” (idem, 33).

No entanto, as grandes narrativas são também susceptíveis de entrar em crise, porém “[o] seu declínio não impede que milhares de histórias, umas pequenas e outras menos, continuem a ser a trama da vida quotidiana” (idem, 33). Tal é o caso do narrador de *Patagônia Express* (2001) de Luis Sepúlveda que embarca no navio *El Colono* (Sepúlveda, 2001:71) para atingir a sua Patagónia (ibidem), onde em conjunto com a figura de Bruce Chatwin avocará o exílio: “Um inglês e um chileno. E, como se não fosse suficiente, dois tipos com pouco carinho pelos fonemas «pátria». O inglês, nómada, porque não podia ser outra coisa, e o chileno, exilado por idênticas razões”(ibidem).

Na verdade, o eu-textual assume a sua fuga a uma narrativa em crise que nunca lhe pertenceu, sentindo-se um estranho na sua própria terra, já que o seu *projecto* ideológico – o comunismo – não encaixava no colectivo pátria e a prisão passa a emergir como a sua “Viagem a lado nenhum”<sup>100</sup>: a prisão política em Temuco. Com

---

progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista, e até considerando o próprio cristianismo na modernidade (opondo-se, neste caso ao classicismo antigo), salvação das criaturas através da conversão das almas à narrativa do amor mártir” (Lyotard, 1987:31).

<sup>98</sup> O *projecto* a que o autor se refere assume-se com um fim legitimador das “instituições e práticas sociais e políticas, legislações, éticas, maneiras de pensar. (...) num futuro que deverá efectuar-se, ou seja, numa Ideia a realizar. Esta Ideia (de liberdade, de «luz», de socialismo, etc) tem um valor legitimante porque é universal” (idem, 32).

<sup>99</sup> O termo narrativa é utilizado no texto no sentido de História.

<sup>100</sup> A obra *Patagônia Express Apontamentos de Viagem* está estruturada em quatro partes: “Primeira Parte –Apontamentos de uma viagem a lado nenhum; “Segunda Parte – Apontamentos de uma viagem de ida”; “Terceira Parte – Apontamentos de uma viagem de regresso” e “Parte Final – Apontamentos de chegada”. Estas caracterizam-se pela presença de marcas de cariz autobiográfico, assumidas num jogo de espelhos onde transparecem um narrador autodiegético que se identifica com o autor e que contacta com entidades que se colam a figuras reais, tal como é o caso de Bruce Chatwin, com quem partilha a experiência da viagem de ida à Patagónia em estreita cumplicidade deambulatória: “Convido-vos a acompanharem-me

efeito, é a imagem do herói mítico Che Guevara<sup>101</sup> que floresce no imaginário deste jovem comunista como fuga a um *status quo* repressor e corrupto, rumo à defesa de um ideal utópico, seguindo “(...) o exemplo do homem mais universal que a América Latina nos deu, o Che” (*idem*, 18). É portanto, à luz da viagem ideológica que o narrador assume a sua fuga a um regime totalitário, culturalmente decrépito e escamoteador dos direitos humanos, mergulhando numa viagem alucinante, onde o espaço prisão ironicamente surgia como o palco de activismo ideológico e cultural, funcionando como arma contra a ditadura chilena:

Dois anos e meio da minha juventude passei-os numa das mais miseráveis prisões chilenas, a de Temuco.

O pior de tudo não era o encerramento em si mesmo, pois lá dentro a vida continuava, e às vezes mais interessante do que fora. Os «prigué» – prisioneiros de guerra – com mais preparação – e lá estava todo o corpo docente das universidades do sul – formaram várias academias, e assim muitos de nós aprenderam línguas, matemáticas, física quântica, história universal, história da arte, história da filosofia (*idem*, 19).

Esta citação documenta o empenhamento que a elite intelectual depositou na luta contra as torturas infligidas (*idem*, 28) por um regime militar<sup>102</sup> autista, cerceador da liberdade de expressão e dos direitos humanos e em circunstâncias em que imperava só uma lei: a da sobrevivência. Nesta viagem ao centro do inferno, o narrador leva até às últimas consequências a sua condição de idealista, quando decide acusar de plágio Margarito, o tenente homossexual<sup>103</sup>, obtendo como resultado do seu gesto estóico: três semanas no cubo<sup>104</sup>, em evocações literárias (*idem*, 29) para não sucumbir à claustrofobia e ao ambiente nauseabundo. Nesta atitude, é de sublinhar a crítica a um regime crispado, dessorado culturalmente e que pugnava pela mediocridade, note-se, a propósito a mordacidade nas palavras do eu-textual:

---

numa viagem sem itinerário, junto de todas aquelas pessoas estupendas que aparecem com os seus nomes, e de quem tanto aprendi e continuo a aprender” (Sepúlveda, 2001:9).

<sup>101</sup> O argentino Ernesto Guevar de la Sierna, Che Guevara ou El Che foi um dos mais famosos revolucionários comunistas da História do século XX.

<sup>102</sup> Os interrogatórios aos presos políticos eram levados a cabo pelo regimento de Tucapel: “(...) para além dos militares chilenos que mal por mal eram os anfitriões, participavam também símios da inteligência militar brasileira – eram os piores –, norte americanos do Departamento de Estado, paramilitares argentinos, neofascistas italianos e até uns agentes do Mossad” (Sepúlveda, 2001:22). Na verdade, este regimento representa a corrupção política que se vivia no Chile, em absoluta crise narrativa.

<sup>103</sup> Esta personagem representa a corrupção do sistema prisional e artístico, já que este plagiário se assume como uma farsa, funcionando, simultaneamente como metáfora de uma narrativa em queda livre.

<sup>104</sup> O cubo era um lugar que servia para armazenar a gordura que provinha de um antigo curtume que existia na prisão de Temuco, um lugar execrável para onde eram levados os presos para total isolamento (*idem*, 29).

Poesias. Margarito falava de Poesias e não de poemas. Um sujeito cheio de pistolas e granadas não pode dizer poesias sem soar a ridículo e amarrado. Então aquele tipo meteu-me nojo, e decidi que mesmo que mijasse sangue, sibilasse os esses ao falar e pudesse carregar baterias apenas tocando-lhes, não ia rebaixar-me adulando um militar maricas e ladrão de talento alheio (*ibidem*).

Por fim, é libertado pela Amnistia Internacional em 1976 (*idem*, 30).

Com efeito, após esta experiência devastadora, o narrador empreende outra viagem<sup>105</sup>, desta vez geográfica e não apenas ideológica, assumindo um exílio voluntário, cruzando fronteiras, em fuga ao espectro do medo e da repressão:

Sentia-me fustigado por aqueles tempos de medo. Em cada cidade em que me detive visitei antigos conhecidos ou fiz tentativas de novas amizades. Salvo poucas exceções, todos me deixaram o espírito amargurado por um sabor uniforme: as pessoas viviam em e para o medo. Faziam dele um labirinto sem saída, acompanhavam de medo as conversas, as comidas (*idem*, 36).

É justamente nestas circunstâncias de terror que, na década de setenta, assistimos ao êxodo dos chilenos para os Estados Unidos (*idem*, 47), conduzindo o narrador a Puerto Bolívar, no Pacífico, onde, na sua deambulação, entra em contacto com uma paisagem humana em decadência, como em Olla, circunscrita aos bordéis e ao casino (*idem* 48-49). Aí trabalha na Universidade de Machala (*idem*, 49) onde partilha a sua vida com um grupo de professores de várias nacionalidades com quem viverá a aventura do exílio (*idem*, 5). É de registar que a inquietude do eu-textual está patente na sua inconstância de viajante, pois a sua deslocação espacial agudiza a sua consciência crítica face ao lugar de origem e contribui para uma viagem interior, que o leva empreender uma viagem de regresso – à Patagónia.

É num registo de exílio voluntário que o narrador se encontra com Chatwin, na sua dúplice aceção de autor de *In Patagonia* e de personagem do seu relato de viagem. Na realidade, Bruce Chatwin é incluído na sua incursão na Patagónia e emerge também como o fio condutor de uma viagem às velhas narrativas, com os seus estereótipos de

---

<sup>105</sup> Esta outra viagem corresponde à segunda parte da obra intitulada “Apontamentos de uma viagem de ida” (*idem*, 33-68), na qual o narrador relata a sua viagem, cruzando as várias fronteiras que separam alguns países da América Latina, tais como Argentina, a Bolívia, Brasil, entre outros, numa atitude deambulatória: “Tinha tempo, todo o tempo do mundo, por isso decidi embarcar no Panamá. Entre Santos e o Canal havia uns quatro mil quilómetros por terra, mas isso eram favas contadas para um tipo com vontade de fazer caminho” (*idem*, 35).

fracasso<sup>106</sup> a contrastar com o início de uma narrativa nova. Nesta medida, no diálogo com esta figura, surgem vários cruzamentos textuais que remetem para a revisitação dessas personagens que corporizam essa narrativa perdida algures na Patagónia – a dos dois gringos:

Os dois gringos de que falámos em Barcelona dedicaram grande parte da sua vida ao negócio bancário, que, como se sabe, pode ser praticado de duas formas: sendo banqueiro ou assaltando bancos. Eles optaram pela segunda porque, afinal de contas, sendo gringos traziam nas veias um puritanismo caritativo que os obrigava a compartilhar rapidamente a riqueza obtida nos assaltos. Compartilhavam-na com actrizes de Baltimore, cantoras de ópera de Nova Iorque, cozinheiros chineses de San Francisco, prostitutas achocolatadas dos bordéis de Kingston ou Havana, adivinhas e bruxas de La Paz, duvidosas poetisas de Santa Cruz, melancólicas musas de Buenos Aires, viúvas de marinheiros de Punta Arenas, e acabaram por financiar revoluções impossíveis na Patagónia e na Terra do Fogo. Chamaram-se Robert Leroy e Harry Longabaugh, Mister Wilson e Mister Evans, Billy e Jack, D. Pedro e D. José. Nas infinitas planícies das lendas entraram como Butch Cassidy e Sundance Kid (*idem*, 73).

A este propósito, quando o narrador de *In Patagonia* retrata estas personagens, incorpora-as num projecto novo que é a reabilitação da sua própria narrativa numa perspectiva de recomeço. Ou seja, ao optarem por seguir uma matriz que consiste no afastamento dos modelos preestabelecidos, estas figuras ressurgem numa nova configuração, imbuídas de uma acuidade excepcional que lhes permite assumirem o papel de protagonistas de uma história que transporta uma visão do mundo muito pessoal: a dos fora-da-lei.

Como vimos há uma intersecção de perspectivas sobre a Patagónia que resulta deste encontro entre o narrador e a figura de Bruce Chatwin que têm em comum a deambulação por um território das utopias realizáveis e em que o primeiro se destaca, sob o ponto de vista da sua identidade. Na verdade, trata-se da visão do eu-textual de nacionalidade chilena que retrata a sua viagem a um espaço preexistente no seu imaginário e sobre o qual relata o seu contacto com as paisagens humana e física. Por outras palavras, esta incursão do viajante-textual à Patagónia, inscreve-se na

---

<sup>106</sup> Com esta expressão queremos referir-nos às personagens retratadas pelo narrador de *In Patagonia* nos capítulos 21 e 22 e que representam o mítico trio constituído por: “ (...) Robert Leroy, better known as Butch Cassidy, at that time heading the Pinkerton Agency’s list of the most wanted criminals. The «little family of 3» was a *ménage à trois* consisting of himself, Harry Longabaugh the Sundance Kid, and the beautiful gun-moll Etta Place” (Chatwin, 2003:82).

cumplicidade do Eu compatriota que deseja retornar às origens – o lugar edénico – “ (...) porque a Patagónia, em território chileno, manteve-se virgem até ao princípio do nosso século, que foi quando começou a sua colonização” (*idem*, 83). Deste modo, na sua essência, esta viagem a este lugar mítico emerge como um regresso às origens, em que o narrador contacta com o habitante local, o patagónio, durante a sua digressão pela vasta região. À medida que avança na sua longa jornada, o viajante-textual assiste a um desfile de personagens, compondo o retrato dos patagónios que criaram as suas narrativas próprias e relata alguns episódios que fazem parte das mesmas. Como exemplos expressivos de um certo realismo mágico, citamos o caso do vagabundo do mar, Ladislao Eznola, numa alusão às lendas dos navios amaldiçoados (*idem*, 85-86), o episódio amoroso da conquista de Flor por Agustín, o cantor popular, (*idem*, 86-87), a cena picaresca do borrego “capado à dentada” (*idem*, 88-89), o torneio de mentiras sobre a Patagónia<sup>107</sup> eivado de um cariz de efabulação (*idem*, 92-93), a história do incesto dos náufragos ingleses na Terra do Fogo ou ainda o episódio do menino que morreu de tristeza, Panchito Barría (*idem*, 100-102), entre outros. Em suma, nesta terceira parte da obra, o narrador vai construindo no seu imaginário uma Patagónia que se desenha em sintonia com as suas paragens pelo espaço físico e que se faz representar através das suas divagações.

Após esta incursão do eu-textual local da obra supradelineada, é de salientar que nesta linha ideológica, a Patagónia surge como uma espécie de tábua rasa para o ressurgimento de “um projecto moderno de universalidade” (Lyotard, 1987:32), protagonizado por um segmento de exilados europeus que vieram para “(...) um lugar de ressonâncias míticas pelo contraste entre a suavidade da paisagem e a agressividade do clima – talvez uma espécie de Irlanda às portas da Patagónia” (Cadilhe, 2006:60). Tal situação verifica-se, como já constatámos, nesse exemplo elucidativo que é a obra *In Patagonia* de Bruce Chatwin, quando o narrador *flâneur*<sup>108</sup> deambula pelo que resta de

---

<sup>107</sup> Este torneio era levado a cabo pela estação radiofónica ao serviço da comunidade: “RÁDIO VENTISQUERO, LA VOZ DE LA PATAGONIA” (Sepúlveda, 2001:89), fundada no início da década de setenta. Exercia também resistência à ditadura militar quando os desterrados políticos foram enviados para a Patagónia: “Em 1976 a ditadura começou a enviar desterrados políticos para a Patagónia. A correspondência que os desterrados recebiam ou enviavam aos seus familiares do norte passava previamente pela censura militar, que geralmente consistia em destruir as cartas. Então Radio Venstiquero, La Voz de la Patagonia, começou a transmitir mensagens em onda curta, e os desterrados não só puderam comunicar com os familiares, como emitiram um programa de análise política (*idem*, 91).

<sup>108</sup> A referência ao *flâneur* emerge no sentido atribuído por Walter Benjamin: “A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de

uma Europa em fuga de si própria, como no caso da comunidade galesa<sup>109</sup>, entre outras e o que é ratificado pelo narrador de *A lua pode esperar* ao caracterizar a paisagem humana quando chega ao arquipélago de Chiloé (*ibidem*).

Curiosamente, um dos pontos de confluência entre as obras em apreço é a questão da deambulação. Nesta vertente de análise, note-se que de modo semelhante às entidades enunciativas dos textos de Chatwin e de Sepúlveda, o narrador cadilhiano assume a perspectiva do *flâneur* quando, no texto liminar, integrando a Parte I afirma:

*Deambular pela Patagónia foi o meu primeiro projecto de viagem depois da volta ao mundo. Mais do que os espaços abertos, os mares cinzentos e as montanhas geladas da Patagónia, interessava-me viajar devagar e pausadamente, passar vários dias na mesma cidade, algumas semanas na mesma região, alguns meses nos mesmos países. Interessava-me viajar a uma velocidade contemplativa, perscrutar em câmara lenta a vida e a paisagem, divagar no itinerário e na sensibilidade. A Patagónia apresentava-se como o contrário do ritmo e da inquietude do meu périplo planetário. O fim do mundo como um antídoto da volta ao mundo (idem, 18).*

Em consonância com esta passagem, percebemos que a atitude deambulatória está presente no universo textual em exame, corporizada na categoria do narrador de primeira pessoa<sup>110</sup> numa assunção directa, tal como neste exemplo, ou de modo velado como na narrativa de Chatwin, tal como afirma Marie Williams: “ Chatwin avoids the insertion of the narrator as a fully formed character within the text. The reader is not confronted with the narrator’s emotional life and overt opinions” (Williams, 2003:441). Como podemos notar, o sobredito narrador assume-se essencialmente como entidade

---

notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa” (Benjamin, 2006:39). Esta definição é reforçada por Marie Williams na sua caracterização do narrador de *In Patagonia*: “ Benjamin’s development of *flânerie* in that Benjamin moves the *flâneur* away of the specific figure of the poet composing on the streets of Paris, allowing it to encompass the travel writer. (...) This emphasis on what is observed rather than the narrator’s thoughts, feelings or subjective opinion manifests itself within *In Patagonia* through the relative absence of the narrator’s body. There is little description of the practicalities of travel, nor is an itinerary of the journey provided” (Williams, 2003: 440-441).

<sup>109</sup> O narrador de *In Patagonia* na sua deambulação pelo sul de Port Madryn relata a história da chegada dos colonos galeses no século XIX: “A hundred and fifty-three Welsh colonists landed here off the brig *Mimosa* in 1865. They were poor people in search of a New Wales, refugees from cramped coal-mining valleys, from a failed independence movement, and from Parliament’s ban on Welsh in schools. Their leaders had combed the earth for a stretch of open country uncontaminated by Englishmen. They chose Patagonia for its absolute remoteness and foul climate; they did not want to get rich” (Chatwin, 2003:43).

<sup>110</sup> Quando aludimos ao narrador de primeira pessoa referimo-nos ao narrador autodiegético, na terminologia de Gérard Genette, na medida em que o relato é realizado na primeira pessoa e centrado nas recordações de viagem do eu-textual, assumindo um cariz introspectivo. Este narrador está presente em *A lua pode esperar* e em *Patagónia Express*.



homodiegética<sup>111</sup>, permitindo-se, no entanto, algumas flutuações de estatuto. Por outras palavras, este narrador deambula entre as perspectivas homodiegética e heterodiegética<sup>112</sup>, no sentido em que ora é personagem ora revela um amplo conhecimento sobre as outras personagens que vão desfilando ao longo da acção e sobre o espaço. Assim sendo, poderemos descobrir nos seguintes exemplos esta atitude de distanciamento/ciência do narrador nas várias descrições de paisagem humana/ física:

People in the South still remember the lanky, red-headed Galician, with the down scarcely off his cheek, and the squinting blue eyes that go with Celtic vagueness and fanaticism. He wore breeches and puttees then, and his cap at a jaunty angle. And he'd stand in the muddy street, while the wind ripped at his red flags, shouting phrases borrowed from Proudhon and Bakunin, of Property being Theft, and Destruction a creative passion (Chatwin, 2003:176).

Outra passagem que nos elucida sobre as características do narrador encontra-se no capítulo sexto:

Outside the village there were irrigated plantations of maize and squash, and orchards of cherries and apricots. Along the line of the river, the willows were all blown about and showing their silvery undersides. The Indians had been cutting withies and there were fresh white cuts and the smell of sap. The river was swollen with snowmelt from the Andes, fast-running and rustling the reeds. Purple swallows were chasing bugs. When they flew above the cliff, the wind caught them and keeled them over in a fluttering reversal and they dropped again low over the river (Chatwin, 2003:31).

Como podemos notar nesta citação, o narrador homodiegético emerge diluído na paisagem, passando a ser esta a representação de um olhar contemplador, o que vai, de alguma forma, ao encontro do propósito enunciado pelo narrador de *A lua pode esperar*,

---

<sup>111</sup> Ao caracterizar o narrador homodiegético genettiano, Carlos Reis refere que “é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato (...). Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, (...) difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central” (Reis, 1994:265-266).

<sup>112</sup> É de salientar que o narrador heterodiegético é uma entidade externa à diegese que se apresenta na terceira pessoa, assumindo: “particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata a história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão (*idem*, 263-263).

ao anunciar a contemplação como objectivo da sua viagem. Ou seja, enquanto na descrição transcrita, o leitor sente que partilha o lugar do operador de câmara durante o processo do registo da observação, no caso do narrador cadilhiano inscreve-se na deambulação ao seu espaço psicológico, à medida que se desloca rumo à Patagónia: “Viajo disponível para novos pensamentos: talvez alguns sejam mesmo grandes, como as vistas que me esperam. Que efeito terá a Patagónia sobre o que vou escrever na Patagónia?” Cadilhe, 2006:20).

De qualquer modo, a deambulação dos viajantes-textuais não se restringe ao espaço físico, extravasando-o através das digressões temporais a um passado marcado pela colonização europeia e pela mestiçagem, o que implica a caracterização da paisagem humana, ou por outras palavras, do espaço social. No caso de *In Patagonia* é expressiva a alusão à presença de exilados provenientes, quer da Europa, quer de outros lugares da América, portadores da derrota da sua própria narrativa e que se instalaram na Patagónia, em busca de um espaço alternativo. O leitor tem acesso ao desfile de uma constelação de personagens através dos olhos do narrador que atravessa toda a região, desde Rio Negro até Ushuaia, cidade no extremo sul, retratando as suas histórias de vida.

Com efeito, na sua viagem deambulatória, o eu-textual aborda a questão dos exilados errantes, aspecto que perpassa ao longo de toda a obra, representando os degredados de uma Europa desencantada, os foragidos (Chatwin, 2003:82-93), os gaúchos (*idem*, 142-144), os mineiros (*idem*, 100-101), os índios da Terra do Fogo (*idem*, 203-204), entre outros. Note-se, o caso particular dos europeus que desde o século XIX colonizaram este espaço, transfigurando-se nele e refigurando-o, como entre outros exemplos, o caso da exilada de Genebra: “She came to Argentina, the land of opportunity and tango in the early 1930s. (...) At some negative point she had married a moon-faced Swede. They joined two failures in one and drifted towards the end of the world” (*idem*, 113). Em conformidade com esta citação, é de realçar o carácter de divagação do narrador na caracterização desta personagem, utilizando-a como metáfora da crise das grandes narrativas que tentam a sua recuperação num lugar ideal. Na verdade, a expressão “two failures in one drifted towards the end of the world” espelha, de certo modo, a alegoria bíblica do fratricídio<sup>113</sup>, no sentido em que Caim é representado pelo exilado, como afirma Casey Blanton:

---

<sup>113</sup> O relato do episódio bíblico de Abel e Caim encontra-se em Génesis, capítulo 4, versículos 1-16, dos quais apresentamos o versículo 8, a título de exemplo: “Entretanto, Caim disse a Abel, seu irmão “vamos

*In Patagonia* is full of characters who, like Cain, are exiles, living out their dreams between restlessness and resettlement. And like Cain who dreamed of the new city he would build, these exiles from Wales or Spain or Chile, or even the indigenous Indians exiled from their own land carry with them illusions of a pure and ideal life that never quite materializes in Patagonia (Blanton, 2002:97-98).

Nesta linha de análise, explica-se o fracasso destas personagens<sup>114</sup> e das outras que vão deambulando pela promessa da terra prometida, mas em que os sonhos colidem com a realidade. Esta tensão será caucionada pelo episódio de Butch Cassidy e Sundance Kid que escolhem a Patagónia como o último reduto para a reconstrução de uma vida nova (*idem*, 99). Desde logo, este lugar simboliza o da expiação dos crimes destes vencidos da vida, transformando-se num espaço paradoxal onde a utopia é possível, isto é, um espaço físico que acolhe um outro espaço: o do pensamento livre e espontâneo, em que as personagens se recriam, abrindo portas para um mundo em transformação e concebendo uma nova narrativa – a sua, na Patagónia.

Numa dimensão diversa, este quadro ideológico aplica-se ao narrador de *A lua pode esperar*, no sentido em que a Patagónia funciona como uma viagem também de pendor interior, pois mais do que escrever sobre este lugar, este narrador parte “(...) para espreitar o limite do mundo” (Cadilhe, 2006:20) e quando chega lá avança para outra partida, a da reflexão sobre o percurso do Eu:

Que tipo de tristeza é a minha? A de Estar no fundo do Chile? Ou a de estar a terminar a minha errância pela Patagónia? Será a tristeza de quem já tem um pé no regresso e outro na estrada? A tristeza de indefinição, da vida na balança, do momento de fazer o balanço? Para que tem servido tudo isto que tenho andado a fazer? (*idem*, 67).

---

ao campo». Porém, logo que chegaram ao campo, Caim lançou-se sobre o irmão e matou-o” (Gn, 4, 8). Prosseguindo ainda esta reflexão em torno do binómio crime/castigo, Casey Blanton reforça que: “Cain, the settled farmer, kills Abel, the wandering shepherd, and is ironically condemned to mark his crime by travelling to east of Eden where Abel once travelled before him. In Chatwin’s books, then, wandering is associated with restlessness, creativity, and passionate crime. The settler is associated with envy, greed, and warfare” (Blanton, 2002:96).

<sup>114</sup> Vem a este propósito o episódio do judeu russo, Simon Radowitzky, anarquista exilado, detido por atentado à autoridade em Buenos Aires: “The story of the Anarchists is the tail end of the same old quarrel: of Abel, the wanderer, with Cain, the hoarder of property. Secretly, I suspect Abel of taunting Cain with «Death to the Bourgeoisie!» It is fitting that the subject of this story is a Jew” (Chatwin, 2003:215). É de sobrelevar, nesta passagem, a presença de um laivo de fobia pelo povo judeu, denunciando um narrador de ideologia etnocêntrica e marcado pelo preconceito. Neste sentido, o diaspórico Abel representa os judeus exilados e Caim a hegemonia vigente.

Numa vertente externa à viagem física, emerge a metáfora da viagem ao centro do Eu, designando dois planos: o do eu-textual e o do escritor da viagem. No primeiro, emerge o papel de viajante textual, permitindo-se o contacto com o Outro e com outro espaço onde se desenha uma experiência imediata com uma “Patagónia a sério, [que] começa para lá da Bahia Blanca” (*idem*, 22 ) e para onde se dirige sem guia (*idem*, 23). No último plano desta linha cartográfica, desponta a assunção de outro papel que é o de escritor da viagem, produzindo uma representação textual que terá uma repercussão no público e no círculo de escritores viajantes que têm em comum a Patagónia e, não é ingénua a convocação destes pelo narrador ao visitar o arquipélago de Chiloé: “Foram eles, os pescadores de Chiloé, que provocaram nos imensos latifúndios argentinos as grandes revoltas camponesas dos anos vinte, recordadas por Chatwin e Sepúlveda nas suas obras sobre a Patagónia” (*idem*, 61).

Por conseguinte, o reequacionamento deste lugar pelo narrador de *A lua pode esperar*, assenta no conhecimento de outras perspectivas sobre o mesmo que lhe permitem criar a narrativa da sua Patagónia, produzindo uma zona de confluência entre o espaço geográfico e o interior: um interstício. De qualquer modo, o diálogo entre estes autores imprime à narrativa um cariz palimpséstico não só pela revisitação das suas obras, mas, essencialmente pelo propósito de validação. Note-se a partilha do deslumbramento que o narrador cadilhiano revela no relato da sua travessia do estreito de Magalhães, a cruzar com a descrição de Chatwin:

Os cartógrafos medievais assinalavam nos mapas o hipotético continente com o nome “Nevoeiros”. “Nesta terra às avessas, a neve caía para cima, as árvores cresciam para baixo, o Sol brilhava negro e os antípodas de dezasseis dedos dançavam até ao êxtase”, explica Bruce Chatwin, em *Na Patagónia*: “Não podemos chegar a eles, dizia-se, eles não podem chegar a nós”, realça Chatwin com maiúsculas. Compreensivelmente, Magalhães não desembarcou. Atravessámos o estreito sob uma luminosidade fantasmagórica, com ventos fortíssimos, nuvens pesadas e correntes brutais. A sul avistamos essa «faixa cor de cinza», nas palavras de Chatwin, uma massa escura e inquietante que inaugura o seu último pedaço de humanidade antes do fim do mundo. Eu, se fosse Magalhães, também não teria desembarcado (*idem*, 48).

De modo semelhante, refere o narrador de *In Patagonia*:

The Strait of Magellan is another case of Nature imitating Art. A Nuremberg cartographer, Martin Beheim, drew the South-West Passage for Magellan to discover. His premise was entirely reasonable. South America, however peculiar, was normal

compared to the Unknown Antarctic Continent, the Antichthon of the Pythagoreans, marked FOGS on medieval maps. In this Upside-down-land, snow fell upwards, trees grew downwards, the sun shone black, and sixteen-fingered Antipodeans danced themselves into ecstasy. WE CANNOT GO TO THEM, it was said, THEY CANNOT COME TO US (Chatwin, 2003:197).

Nesta tela descritiva, é de sobrelevar a relação intertextual entre ambas as obras, a par da relevância dada à figura de Fernão de Magalhães, herói desta travessia, numa evocação com contornos míticos da grande empresa dos Descobrimentos, no sentido em que esta figura é citada por ambos os narradores do *corpus* em análise. Na verdade, no capítulo 49 de *In Patagonia*, o viajante-textual realiza uma digressão histórica para explicar a origem dos “patagões”, aludindo ao desembarque de Magalhães em San Julián em 1520 (Chatwin, 2003:169), na qual convoca uma biblioteca mental para validar o seu relato. Particularmente, neste capítulo (*idem*, 169-173), a entidade enunciativa oferece uma narração muito completa do episódio do índio gigante avistado pela tripulação de Magalhães e documenta-o com um elenco de referências bibliográficas, empreendendo um cotejo entre as diversas obras que convocam este acontecimento pitoresco. Desde o cronista de Magalhães, Pigafetta, até à dramaturgia shakespeariana<sup>115</sup>, são vários os textos revisitados pelo narrador para legitimar a sua divagação histórica pelos primórdios da Patagônia, tal como se verifica com o eutextual de *A lua pode esperar*, quando cita Bruce Chatwin (Cadilhe, 2006:48;61), (*idem*, 61) ou Luis Sepúlveda (*ibidem*).

De modo semelhante, os narradores de ambas as obras partilham a referência ao porto de San Julián e à viagem histórica que evoca o desembarque de Magalhães, pelo que vale a pena visitar esses momentos nas obras em exame, começando pelo texto *In Patagonia*

[f]rom the ship they saw a giant dancing naked on the shore, «dancing and leaping and singing, and, while singing, throwing sand and dust on his head». As the white men approached, he raised one finger to the sky, questioning whether they had come from heaven. When they led before the Captain-General, he covered his nakedness with a cape of guanaco hide.

---

<sup>115</sup> O narrador faz referência à tragédia de Shakespeare *The Tempest*: “Ninety years would then pass before the first performance of *The Tempest* at Whitehall on November 1st 1611. Shakespeare’s sources for the play are the subject of brisk debate, but we know he read the account in Pigafetta’s Voyage of the vile trick at San Julián” (Chatwin, 2003:172).

The giant was a Tehuelche Indian, his people the race of copper-skinned hunters, whose size, strength and deafening voices belied their docile character (and may have been Swift's model for the coarse but amiable giants of Brobdingnag). Magellan's chronicler, Pigafetta, says they ran faster than horses, tipped their bows with points of sílex, ate raw flesh, lived in tents and wandered up and down «like the Gipsies». The story goes on that Magellan said: «Ha! Patagon!» meaning «Big-Foot» for the size of his mocassins, and his origin for the Word «Patagonia» is usually accepted without question" (Chatwin, 2003:169-170).

e continuando com a mesma alusão pelo narrador cadilhiano<sup>116</sup>:

O meu afecto por Puerto de San Julián é uma decisão pessoal, motivada por uma migalha de história. Foi aqui que Magalhães passou o Inverno austral de 1520, antes de tentar a ligação do Pacífico pelo estreito que hoje leva o seu nome. A frota ancorou em finais de Março, dois meses depois dava-se o primeiro contacto entre o navegador e os indígenas da futura nação argentina. Magalhães achou-os grandes, feios, porcos e maus. Deu-lhes o nome de um gigante do imaginário da época, um tal «Patagão». Daqui nasceria o topónimo Patagónia, como não se cansam de repetir todos os guias de viagem, todas as brochuras turísticas, todos os habitantes de San Julián (Cadilhe, 2006:34).

Por último, o navegador é também citado pelo viajante-textual local de *Patagónia Express* num contexto de conhecedor da toponímia da Patagónia e do seu imaginário:

Em meados de Março os dias tornam-se mais curtos e no estreito de Magalhães entram fortes ventos do Atlântico. (...) Naquela região é absurdo ter planos fixos, e além disso está-se muito bem em El Austral, um bar de gente de mar onde fazem o melhor estufado de borrego. Borrego de Magalhães perfumado pelos cravinhos escondidos no coração das cebolas que os guardam (Sepúlveda, 2001:97).

Estas citações demonstram um inequívoco toque intertextual, pois nelas presente-se as marcas da convocação de várias fontes, das quais sobressai uma permanente incursão ao

---

<sup>116</sup> Na última obra de Gonçalo Cadilhe *Nos Passos de Magalhães* (2008), no capítulo "Na Patagónia" (115-119), o narrador convoca um leque de fontes bibliográficas para justificar a origem do topónimo e mais uma vez é referido o episódio narrado por Pigafetta (Cadilhe, 2008:116), seguido dos comentários do narrador: "Mas Pigafetta não precisa de exagerar para entreter. Basta que continue, durante páginas, a descrever o que vê: que os patagões fogem da cruz como o diabo – na realidade, vêm na cruz um símbolo do mal; e que, se podem comem ratazanas do navio sem sequer as esfolar ou sequer as matar; e quando sentem dores cortam-se e deixam correr o sangue de várias partes do corpo. O cronista vai anotando este e muitos outros costumes, crenças, indumentas, utensílios, dos patagões. Chegará mesmo a iniciar um dicionário de Tehuelche-Espanhol. Quase poderia parecer que a curiosidade europeia se coloca no mesmo plano subjectivo de respeito pela cultura indígena que contacta" (Cadilhe, 2008:118).

texto matricial com a preocupação de validar os vários momentos alusivos a personagens históricas. Nesta medida, o *corpus* em exame apresenta uma dimensão de historicidade que se estabelece, entre outros aspectos, com o recurso à intertextualidade, conferindo aos narradores a hipótese de reescrever a História, ou seja, de proporem a sua visão dos acontecimentos e, deste modo, contribuírem para a construção do imaginário social.

Prosseguindo ainda a nossa reflexão sobre o percurso do narrador de *A lua pode esperar* em torno desse nível intersticial que se desenha entre o espaço físico e psicológico, é de registar o tom deambulatório dos comentários pessoais da entidade enunciativa, à medida que percorre a cidade de San Julián, estabelecendo contrastes entre o tempo de Magalhães e o presente marcado pela urgência de eternidade: “Para que existe San Julián? (...) Talvez exista para servir a todas essas herdades desmedidas que necessitam de gravitar à volta de uma ideia de cidade” (*idem*, 36). De modo especial, esta ideia da cidade como ponto de confluência serve para humanizar esta vastidão geográfica, injectando-lhe uma dimensão gregária e identitária, tornando permeável a aproximação do tecido humano, tal como extrapola o viajante-textual:

Talvez exista para que homens e mulheres, gaúchos e capatazes, garimpeiros e pastores, percorram durante horas caminhos de pó no meio de nada com a firme intenção de levar os filhos à escola, de tomar um copo com amigos, de atravessar uma rua asfaltada, de olhar distraídos para a montra de uma loja que vende em simultâneo ferragens, sapatos e apólices de seguro (*ibidem*).

Com efeito, esta digressão do narrador conduz à evocação daquilo que Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux designam por *rêverie* do espaço (Machado/Pageaux, 2001:57), no sentido em que há uma valorização de um determinado lugar em detrimento de outros, conferindo-lhe “a função primordial de ser o verdadeiro círculo de vida do Ego” (*ibidem*), o que acontece nesta leitura do eu-textual, ao estabelecer uma relação metafórica entre estes dois níveis do espaço. Curiosamente, esta refiguração do espaço físico do Outro pelo olhar do Eu entra em contradição com o seu propósito de percorrer esse “fim do mundo” (*idem*, 43), que o transporta para uma nova dimensão, da autognose:

Creio que a todos nós chega, pelo menos uma vez na vida, a disponibilidade para a solidão e para o despojamento do marinheiro que passou demasiados anos no mar. A todos nós toca uma vez na vida navegar. A Patagónia é o meu alto-mar (*ibidem*).

Através destas palavras é possível depreender que, apesar de serem muitas as formas de viajar na Patagónia, a metafórica é essencialmente aquela que mais o instiga, pois consiste numa deslocação ao centro do Eu, contribuindo dessa forma para a realização do balanço existencial. Por esta razão, na sua passagem por Temuco, o narrador toma uma decisão:

A «minha» Patagónia termina em Temuco, ponto final para os apontamentos que ando a escrever. É um ponto final de grande dimensão literária – não pelo que escrevi, valha-nos Deus. Termino em Temuco porque é a cidade de Pablo Neruda (*idem*, 65).

Desde logo, percebemos que a Patagónia surge como um projecto pessoal formulado pelo narrador e não, apenas como uma meta geográfica atingida na sua viagem. Nesta linha ideológica, a Patagónia despe-se de qualquer sentido teleológico, passando a adquirir um valor simbólico de auto-realização, de viagem iniciática de um Eu em transmutação que decide, no seu espaço mental, delimitar a extensão física. Nesta perspectiva, a Patagónia começa e acaba onde e como quiser o eu-textual.

Tendo em consideração esta reflexão, se evocarmos a cidade de Temuco na obra *Patagónia Express*, constatamos que o narrador não faz qualquer referência a Pablo Neruda, apesar deste se assumir como um símbolo de luta antifascista e fazer parte do imaginário cultural do povo chileno. Recorde-se que a sobredita cidade serviu de palco à prisão do eu-textual nesse tempo de ditadura, o qual paradoxalmente omite a alusão ao poeta e elemento do Partido Comunista do Chile, mas justifica a sua viagem ideológica com a referência a um outro escritor conotado com a ideologia comunista, o soviético Nicolai Otrotsky<sup>117</sup>. É de salientar o valor disfórico que este narrador imprime à cidade, no sentido em que esta servirá de testemunha silenciosa dos crimes de um regime castrador e desumano. Talvez como reacção pessoal a este contexto político, o

---

<sup>117</sup> Trata-se do autor da obra *Assim foi Temperado o Aço*, a qual o narrador aponta como *leitmotiv* da sua incursão no ideário comunista: “Como todos os jovens que leram a obra de Otrotsky, eu também quis ser Pavel Korchaguin, que, mesmo à custa de sacrificar a sua vida, não regateia sacrifícios para realizar a sua missão de jovem proletário. Sonhei que eu era Pavel Korchaguin, e para tornar realidade aquele sonho fiz-me militante das Juventudes Comunistas” (Sepúlveda, 2001:17).



eu-textual não invoque aquele poeta que “[a] cidade ignora (...) com a mesma inércia interesseira com que a justiça nacional ignora os processos internacionais contra Pinochet” (Cadilhe, 2006:66) – Pablo Neruda. No entanto, este escritor é citado pelo viajante-textual de *A lua pode esperar*, já que na sua deambulação pela cidade repara na ausência de lembranças alusivas ao autor de “Canto a Estalinegrado”<sup>118</sup> para dar algum sentido de humanidade à cidade:

Temuco é uma cidade dura e triste. Tem ruas direitas e sempre iguais, ladeadas de fachadas monótonas e monocromáticas. Uma praça central quadrada e sombria, com árvores demasiado grandes para o espaço que a cidade lhes oferece, dá o único toque distinto a um aglomerado urbano cuja única função parece ser a de proporcionar um ponto de encontro para trocas comerciais e mudanças de autocarro dos habitantes disseminadas pelas montanhas a pique sobre o mar do Sul do Chile (*idem*, 65).

É, todavia, de sublinhar a evocação que o narrador faz da leitura da autobiografia do poeta, na qual a cidade de Temuco é retratada:

como um lugar mítico, uma fronteira da civilização assediada por montanhas virgens e bosques impenetráveis, «uma cidade pioneira, uma dessas cidades sem passado mas com lojas de ferragens», continuamente fustigada pelo «cínico e desmantelado Inverno do Sul da América», pela «grande chuva austral que cai como uma catarata do pólo, desde os céus do cabo Horn até à fronteira. Nesta fronteira, ou Far-West da minha pátria, nasci para a vida, para a terra, para a poesia e para a chuva (*idem*, 65-66).

Nesta pintura de Temuco pelo filho da terra é marcante o contraste com o retrato desencantado do narrador europeu do século XXI. Na verdade, a referência ao poeta não

---

<sup>118</sup> O poema “Canto a Estalinegrado” de Pablo Neruda emerge como um canto à cidade universal em que podemos notar algumas marcas autobiográficas, sobretudo, nos seguintes versos: “ (...) /Ó cidade de Estalinegrado, não podemos/ chegar às tuas muralhas, estamos longe. /Somos os mexicanos, somos os araucanos, /somos os patagónios, somos os guaranis, /somos os uruguaios, somos os chilenos, /somos milhões de homens. / Temos já por sorte parentes na família, /mas ainda não chegámos a defender-te, ó [mãe. /Cidade, cidade de fogo, resiste até que um dia /consigamos, índios náufragos, tocar as tuas muralhas / com um beijo de filhos que esperavam chegar (...)” (Neruda, 2007:92). Este texto expressa o pulsar de humanidade desse filho da terra que lutou contra a ditadura, utilizando a única arma capaz de a destronar: a palavra.

só funciona como estratégia de legitimação do relato, mas também como elemento intertextual que serve de motivo à reflexão, ao debate: “Não existe em Temuco um museu de Neruda, nem uma estátua ou sequer uma rua que lhe rendam homenagem. (...) Há, no entanto, um lugar que fala de Neruda e que respeita a sua memória: o Hotel Continental” (*ibidem*, 66). Porém, esta é a mesma cidade que serviu de calabouço ao narrador de *Patagônia Express* e que é descrita de modo semelhante, com tristeza e gravidade: “Temuco é uma cidade triste, cinzenta e chuvosa. Ninguém diria que é apta para o turismo, e no entanto o regimento de Tucapel chegou a ser uma coisa assim como que uma permanente convenção internacional de sádicos” (Sepúlveda, 2001:22), é uma espécie de não lugar<sup>119</sup>, pelo seu cariz de transitoriedade e de ausência de identidade, na medida em que a prisão emerge, na obra, como um ponto de partida para a viagem do narrador.

É impossível negar o diálogo intertextual presente nestas descrições. A tristeza e a taciturnidade a caracterizarem este espaço que serve de confidente a ambos os narradores. Ou seja, a última paragem na Patagónia, para o narrador de *A lua pode esperar* emerge como o início da viagem de regresso para a entidade enunciadora de *Patagônia Express*. Mais do que o elemento físico aqui representado, é interessante notar um paralelismo invertido na alusão a este lugar, na medida em que surge como o ponto de partida para uma viagem e o de regresso para outra. Notemos, pois, o relato do primeiro: “Tinha dezoito anos quando quis seguir o exemplo do homem mais universal que a América Latina nos deu, o Che. Então chegou a hora de pagar um suplemento do bilhete para lado nenhum” (*idem*, 18), em contraste com o último: “A «minha» Patagónia termina em Temuco, ponto final dos apontamentos que ando a escrever” (Cadilhe, 2006:65). Esta passagem reforça o já referido questionamento individual face ao seu projecto de viagem pela Patagónia, revestindo uma vertente de reflexão intimista para o viajante-textual que se depara com a dicotomia chegada/partida, ou seja, ao atingir o ponto de chegada passou a ansiar pelo regresso a casa. É, portanto nesta flutuação que este vai deambulando nesse espaço que confirma a circularidade do planeta, encontrando uma resposta ao propósito do seu projecto pessoal: a autognose, a escrita da suas viagens e a sua repercussão social. Nesta linha de análise, torna-se

---

<sup>119</sup> A expressão não lugar é utilizada no sentido que lhe é atribuído por Marc Augé, isto é, um espaço transitório, porque “(...) não pode definir-se, nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (Augé, 2005:67).

pertinente apontar o encontro trivial do narrador com o casal de mochileiros portugueses para justificar o sentido derradeiro desta sua viagem:

«Estamos a dar uma volta ao mundo por causa das suas reportagens e dos seus livros. Obrigada!», conclui. Esclareço logo duas coisas, emocionado: que não me devem tratar por «você», mas sim por «tu»; e quem fica agradecido sou eu. Por me virem bater à porta, por me terem seguido o exemplo, e por me fazerem sentir que serviu para alguma coisa partilhar a vida que tenho vivido, a estrada que ando a percorrer (*idem*, 68).

Em suma, a Patagónia emerge como o ponto de confluência entre as obras pertencentes ao *corpus* em apreço, assumindo-se como um espaço insuprimível da utopia fundada numa existência multissecular. Na verdade, este lugar assume-se como o palco onde se sucedem as paisagens humanas e naturais representadas pelos narradores que empreendem uma viagem que se vai redimensionando de acordo com sua deambulação, na qual sobressaem as descobertas gnosiológica e geográfica, e o contacto com o Outro. Nesta medida, a Patagónia configura-se como uma zona intersticial em que se prefiguram dois estádios de enquadramento, o da viagem geográfica e o da viagem interior, permitindo aos viajantes-textuais a busca incessante do espaço ideal, em que a narrativa será perfeita.

## CAPÍTULO IV

### A refiguração do espaço nas viagens de Gonçalo Cadilhe: diálogos em “sintonia geográfica”

*This is a valley of ashes – a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens; where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke, and, finally, with a transcendent effort, of ash-grey men, who move dimly and already crumbling through the powdery air.*

F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*

*Abolido no cimo com o deus nulo do ar. A verdade apaga-se sem caminho, sem trama, sem as consoantes de pedra. Nudez com a terra e o sol no prisma flexível, no extremo círculo do silêncio. Veias abertas. Sulcos subtis. O corpo abriu-se inteiramente às brancas nascentes do vazio. Enraizado num lugar errante onde tudo respira, o deserto já não é o exílio, mas o astro único onde a sombra reverdece. Terra, ainda, dos ardentes cabelos, das primaveras vivas. O segredo indizível, maravilha discreta, ondula no ar como um aroma, como um murmúrio ou um nome leve que perpassa sem sentido, um sabor apenas, uma luz breve na morada móvel, uma trémula ilha transparente.*

António Ramos Rosa, “No Cimo”

Na continuidade do fio diegético da viagem do narrador cadilhiano, é de salientar que, algures, na Patagónia, se desenham diferentes perspectivas espaciais onde se movimentam as figuras convocadas pelo viajante-textual de *A lua pode esperar*, mas também onde se perfilam vários diálogos intertextuais da entidade enunciativa em sintonia geográfica. Nesta linha de análise, se convocarmos a descrição escatológica do “valley of ashes” (Fitzgerald, 1987:26) pelo narrador do romance *The Great Gatsby*<sup>120</sup> (1987), constatamos que nesta se cruzam dois níveis espaciais, o da paisagem natural e o da humana, no sentido em que ambos se diluem, formando uma tela enevoadada pela

---

<sup>120</sup> Trata-se do romance *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, no qual o narrador associa o espaço físico às personagens que nele se movimentam, atribuindo-lhes uma dimensão de decadência. Com efeito, no capítulo II descreve as figuras conotadas com a degradação e o pecado, inserindo-as num ambiente marcado por uma atmosfera de desolação, sob a vigilância de Deus, ali simbolizado pelo cartaz de um anúncio de óculos: “ But above the grey land and the spasms of bleak dust which drift endlessly over it, you perceive the eyes of Doctor T.J. Eckleburg. The eyes of Doctor T.J. Eckleburg are blue and gigantic – their retinas are one yard. They look out of no face, but, instead, from a pair of enormous yellow spectacles which pass over a non-existent nose. (...) But their eyes, dimmed a little by many paintless days, under sun and rain, brood on over the solemn dumping ground” (Fitzgerald, 1987:26). É efectivamente, no espaço físico, que se movem as personagens marcadas pela morte, transportando a decadência da sua própria narrativa, aspecto, aqui, simbolizado pelas cinzas, a sugerir o limbo. No entanto, nem sempre, o espaço se imbuí de uma carga disfórica, podendo, pelo contrário, emergir como um estádio de plenitude, como no exemplo do poema “No Cimo” de António Ramos Rosa, o qual se reveste de uma dimensão metafórica, remetendo para a sublimação do Eu, através da ascense.

desolação. Neste sentido, numa acepção disfórica como na obra de F. Scott Fitzgerald ou eufórica como um “ (...) lugar errante onde tudo respira” (Rosa, 1986:47), o espaço constitui-se como uma das pedras angulares da narrativa, traduzindo-se ora nos variados cenários físicos e humanos ora numa vertente espiritual de exaltação do eu-textual, como no exemplo da viagem interior que a Patagónia despoletou no narrador de *A lua pode esperar*.

Por conseguinte, neste capítulo, a abordagem incidirá sobre a relevância que a categoria espaço assume no *corpus* em exame, na medida em que esta se configura, em consonância com o tempo, como um dos elementos estruturantes de qualquer narrativa, principalmente na de viagem, tal como acentuam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux: “De facto, tempo e espaço não são apenas geradores de pitoresco descritivo, podem ter relações explicativas com as personagens, com o próprio escritor” (Machado/Pageaux, 2001:57). Todavia, apesar da indissociabilidade desta relação, por ora centrar-nos-emos na abordagem espacial entendida como uma forma de aproximação ao Outro e, simultaneamente, como uma atitude ontológica do eu-textual. Neste sentido, cumpre destacar a porosidade<sup>121</sup> do termo “espaço” pelo seu cariz abrangente, ou seja, por incluir perspectivas cénicas diversas com base nas paisagens física e humana, tal como afirmam Roland Bourneuf e Réal Ouellet em *L’Univers du Roman*: “L’ espace, qu’il soit «réel» ou «imaginaire», se trouve donc associé, voire intégré aux personnages, comme il l’est à l’action ou à l’écoulement du temps” (Bourneuf/Ouellet, 1975:107). Nesta medida, estes autores defendem uma interpenetração entre espaço e personagens, o que, desde logo, remete para o exame do papel da descrição como elemento fundamental de representação dos três níveis do espaço: o físico, o social e o psicológico.

---

<sup>121</sup> Como se sabe, ao representar a relação do Eu com o mundo, o espaço incorpora uma multiplicidade de conotações na narrativa, podendo desempenhar várias funções que se perfilam entre a hostilidade e o acolhimento. De entre um vasto repertório de paisagens que figuram ideários e estéticas literárias, dos quais se destacam os estereótipos do *locus amoenus* dos clássicos e do *locus horrendus* dos românticos, são inúmeros os exemplos de obras em que o espaço se vai redimensionando, entre os quais, por exemplo, aquele em que este se traduz nas temáticas do labirinto e da viagem. Na verdade, autores como Franz Kafka, Patrick Süskind, entre outros, problematizam o lugar do homem no mundo, utilizando o labirinto como metáfora da existência e, deste modo, impregnando-a de um sentido filosófico. Veja-se o exemplo de obras como *O Covi* (1923-24) e o *Perfume: História de um assassino* (1985), respectivamente, cujos protagonistas vivem a angústia da sua luta pela inserção no espaço e pelo seu domínio, na medida em que ambos são dominados pelo desassossego da solidão que resulta do seu labirinto mental: a “figura” (o animal) ambiciona ter o domínio absoluto do que se passa dentro e fora do covi enquanto que Grenouille persegue o sonho da criação do odor que lhe emprestará uma identidade. Nestes exemplos, o espaço revela-se na dimensão psicológica e física, podendo até assemelhar-se a uma viagem alucinante do eu em conflito interior e com o mundo. Por outro lado, a temática da viagem pode emergir numa acepção de abertura para o Eu e, portanto, como forma de alargamento dos horizontes.

Deste modo, na sua essência, o tema da viagem nas obras em apreço desenvolve-se em torno da noção de espaço que envolve os níveis supramencionados. Com efeito, parte-se dos trajectos realizados pelo narrador, passando pela sua construção identitária através do contacto deste com a alteridade, culminando no espaço mental do eu-textual, já que a paisagem natural pode interagir com o íntimo das personagens ou do narrador. Ou seja, o espaço físico surge como uma representação do Eu do viajante-textual e/ou das personagens, revelando-se como uma novidade “(...) que rege toda a construção do relato, numa abertura de horizontes que acaba por se projectar sobre o sujeito da viagem, ele próprio uma entidade em mudança” (Reis, 1994:13). Assim, em termos de representação textual, a categoria espaço, nas suas várias configurações, emerge como um constructo do narrador. Neste sentido, a viagem cadilhiana desponta com um propósito gnosiológico imbuído de um cariz de aventura, ao defrontar-se com as paisagens naturais e humanas a partir das quais fabrica as imagens do Outro na legitimidade da diferença.

No que concerne a análise do *corpus*, na sua particularidade, convém realçar a correlação entre os três níveis do espaço, destacando a primazia reservada ao espaço físico como *leitmotiv* do acto de escrita, uma vez que este corporiza o propósito do autor de *Planisfério Pessoal* que em “Nota introdutória” afirma:

Quando arranquei para a minha volta ao mundo, sabia já qual era o grande desafio que tinha pela frente. Não era com certeza apanhar um cargueiro ou pedir um visto ou, mais prosaicamente, regressar. O que me preocupava era escrever bem, semana após semana. Captar o leitor, conquistar um espaço no *Expresso*, dar uma dimensão literária à minha volta ao mundo. O objectivo final, para mim, não era terminar a viagem – era editá-la em livro (Cadilhe, 2007:9).

De acordo com esta afirmação, é de notar que mais do que a deslocação física, importa ao autor o processo de escrita da viagem como forma de validação da mesma, através da sua refiguração textual, para posterior partilha com o leitor nos espaços jornalístico e editorial. Nesta perspectiva, o autor recria as suas viagens formalizadas em crónicas para publicação no espaço do periódico, com o propósito de criar o seu lugar no mercado editorial. Neste sentido, esta dimensão do espaço reveste-se de importância primordial, pois tal como reforçam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux: “(...) o importante, do ponto de vista do estudo literário, é observar segundo que lógica se vai construir esta espécie de «mentira», segundo que fantasia criadora se vão

desenvolver as confidências do viajante” (Machado/Pageaux, 2001:34). De modo semelhante, em *A lua pode esperar*, esta mesma entidade reitera o seu propósito ao fornecer informações sobre o trajecto palmilhado:

Para escrever este livro precisei de percorrer durante quinze anos centenas de milhares de quilómetros. Nunca saberei exactamente quantos. Dito desta maneira, o livro parece um épico de proporções homéricas. Claro que não. Andei a escrever o livro aos pedacinhos, ao longo de todos estes anos e estes quilómetros, pelos mais diversos sítios do planeta (Cadilhe, 2006:11).

E, por último, da mesma forma, insiste no seu desígnio em *África acima*:

Quando iniciei esta viagem, sabia qual era o meu ponto de partida e qual o de chegada. Respectivamente: África do Sul e Portugal. Ou, se quisermos momentos geográficos mais carismáticos e definidores: o Cabo da Boa Esperança, do lado das partidas; e, do lado das chegadas, o Estreito de Gibraltar. A margem norte, mais concretamente (Cadilhe, 2007:11).

Em conformidade com estes excertos, constatamos que o autor privilegia a viagem no espaço físico e é a partir deste que se singularizam as suas narrativas, pois sem a deslocação não há o contacto com o Outro, contribuindo para o dessoramento do eu-textual na perseguição do objectivo primordial da sua viagem: a de escrever um livro de viagens e, assim, levar a cabo a sua incursão interior nessa errância planetária.

Incidindo o nosso exame na representação do espaço físico pelo narrador cadilhiano, é de salientar a respectiva presença cartográfica nas obras em estudo, obedecendo a um percurso que inclui como itinerário os cinco continentes. Na verdade, o narrador de *Planisfério Pessoa* parte da Europa (Cadilhe, 2007:16-25) para cumprir a circularidade do seu périplo planetário (*idem*, 276-291) com a nota de regresso: “O filme em *cinemascope* aproxima-se do final feliz. A planície espanhola dá lugar às pedras duras, ribeiras secas e desfiladeiros danados de Portugal – a confirmação morfológica de que daqui para lá os Espanhóis não passaram” (*idem*, 291). No texto liminar “Na linha do Oeste I” (*idem*, 16), o viajante-textual apresenta o itinerário predefinido para dar início à sua viagem: “*Comboio da Figueira da Foz até ao Entroncamento, outro para Madrid, mais um para Valência. Contornámos Gibraltar, e algures a meio do Atlântico deixámos a velha Europa*” (*ibidem*). Após esta apresentação, o narrador vai construindo as imagens dos espaços físicos percorridos e,

no caso europeu, dá particular destaque às cidades de Valência (*idem*, 18) e Istambul (*idem*, 277), sendo a primeira representada na encruzilhada entre o estado de alma do narrador que olha a cidade com emoção e nostalgia:

Valência comove-me. Não é uma cidade bonita. Em muitos quarteirões é anónima e moderna, como se tivesse sido construída depois de uma guerra, com rapidez e eficiência mas sem preocupações estéticas. E, no entanto, comove-me na sua alegria quotidiana, na vivacidade comercial, na limpeza urbana, na profusão de espaços verdes, e por aí fora. O efeito encantatório repete-se sempre de cada vez que passeio por uma cidade espanhola ao fim da tarde, e lá estou a pensar outra vez no Hemingway, seco e eficiente, infalível (...). (*idem*, 18)

E entre o universo sociocultural que a caracteriza, em que uma livraria da cidade funciona como sinédoque da produção estética e ideológica de um país: “Entro na livraria do centro, o panorama editorial de uma nação é a minha bitola do desenvolvimento dessa nação, muito mais fidedigna do que as características económicas, a propaganda política ou as declarações políticas” (*ibidem*). Por seu lado, Istambul abre a porta de regresso desta travessia planetária e é descrita com um laivo de romantismo –“Istambul for lovers”( *idem*, 277) em que se cruzam novamente os níveis espaciais, ou seja, o físico, o social e o psicológico nas seguintes passagens: “(...) o meu regresso começa em Istambul. É aqui que eu sinto que a viagem se completou, que já regresssei a casa”( *idem*, 278), “Sento-me nos cafés das ruelas de Beyoglu a ver desfilar este atropelo de humanidade que é Istambul num dia de sol depois da chuva. Tudo passa por este cruzamento do mundo desde sempre” (*ibidem*). E ainda:

A próxima vez não virei sozinho. Istambul não é cidade para não se viver um grande amor. O romantismo, a ânsia de seduzir, a liberdade de ser seduzido (...). Será talvez pelo sol mediterrânico, ou pelo matraquear dos saltos altos na calçada, pelo perfume que fica no ar, pelas trocas de olhares com os olhos turcos, ou talvez porque Istambul, como Veneza, é uma cidade em simbiose com a água. Há qualquer coisa entre as cidades e a água que talvez seja muito semelhante ao amor (*ibidem*).

Como podemos notar nestas citações, o narrador revela uma relação privilegiada com o espaço, pois a sua representação assenta em traços de natureza física, sociocultural e subjectiva, no sentido em que também está presente o seu imaginário. De modo semelhante, a Europa é representada em *A lua pode esperar* através de descrições que espelham esta relação estreita entre o eu-textual e a paisagem geográfica. Na verdade,



mais do que se limitar a refigurar a paisagem física, são expressivos os diálogos intertextuais com autores/obras<sup>122</sup> que emergem como caução para a sua caracterização, tal como acontece com as cidades de Budapeste (Cadilhe, 2006:85-90), as Cinque Terre (*idem*, 97-103) e San Sebastian (*idem*, 111-117), nas quais o narrador revisita Claudio Magris, (*idem*, 85), Peter Esterházy (*idem*, 88), Eugénio Montale (*idem*, 101) e Muñoz Molina (*idem*, 112-113). No esboço desta relação do sujeito com o espaço, é de notar uma marcada atitude de envolvimento na caracterização destas paisagens físicas e humanas, uma vez que este é portador de um arquivo cultural que representa o velho continente como um painel composto por mosaicos que se distinguem pela sua diversidade, funcionando como um verdadeiro caleidoscópio da sua viagem à escala planetária. Realmente, é difícil imaginar uma Europa sem o seu propósito de demanda imperial e sem expressão além mares e, neste sentido, surgem-nos viajantes-textuais em visita pelos continentes do Outro e, que de algum modo incorporam e prosseguem a narrativa europeia noutros lugares. Por outras palavras, tendo sido objecto de colonização pelos europeus, no passado, os outros continentes foram submetidos a um processo de singularidade identitária que tem uma ancoragem nessa matéria chamada Europa.

Nesta linha caleidoscópica, emerge o continente americano percorrido pelo eutextual da narrativa cadilhiana, desenhando um quadro topográfico que começa com *Planisfério Pessoal*. No universo diegético e cartográfico aqui representados, o narrador não se circunscreve apenas a uma parte deste continente e da Europa, prossegue a sua viagem pela América do Norte (Cadilhe, 2007:28-47), América Central (*idem*, 50-74) e América do Sul (*idem*, 76-137) para dar cumprimento ao seu planisfério. É de realçar que nesta abordagem da representação do espaço, os cenários naturais e humanos continuam o seu cruzamento com o espaço psicológico do viajante-textual. Por

---

<sup>122</sup> O narrador, na sua deslocação pelo espaço físico, cita os autores supramencionados, utilizando-os como forma de legitimação do seu relato. Na sua passagem pela cidade de Budapeste aponta os exemplos de Claudio Magris e Peter Esterházy e sobre o primeiro refere: “*Tal como sugere o escritor Claudio Magris, Budapeste é «uma erudita coreografia de si própria»*” (Cadilhe, 2006:85), sobre o último: “Budapeste é uma cidade inventada para dar consistência a uma nação. Avisa o escritor Peter Esterházy, no livro *O Olhar da Condessa Hahn-Hahn*: «Uma descrição da Budapeste actual deveria conter todo o passado de Budapeste»” (*idem*, 88). Na Cinque Terre alude ao poeta genovês Eugénio Montale e a todo um círculo de artistas e intelectuais que escolhiam estas aldeias como refúgio: “O poeta Eugénio Montale era um desses primeiros turistas. O poeta de Génova, Prémio Nobel em 1975, possuía uma casa de férias em Monterosso” (*idem*, 101). Em último lugar surge a convocação da obra *El Invierno en Lisboa* do escritor espanhol, Muñoz Molina a servir como prenúncio textual da descrição da cidade de San Sebastián pelo narrador e, deste modo, a despontar uma associação intertextual: “Acendo a lampadazinha do meu beliche e atrevo-me a ler em espanhol o lindíssimo *El Invierno en Lisboa*. Muñoz Molina coloca metade da acção do livro em San Sebastián, algumas partes em Madrid e o final libertatório em Lisboa” (*idem*, 112).

consequente, desde logo, esta dimensão é visível no texto liminar com que inicia esta parte do itinerário “Na linha do Oeste II”:

*Em meados de Janeiro de 2003 apanhei o autocarro em Nova Iorque, direcção Chile. Claro que na bilheteira da Greyhound limitei-me a pedir um bilhete até San Diego, via Chicago e Las Vegas. Atravessei a fronteira em Tijuana, desci a península mexicana da Baja Califórnia, um ferry através do mar de Cortez e em breve estava a saltar cidades ao longo da Pan- Americana, a improvável estrada que liga o Alasca à Patagónia. Ou quase (idem, 28).*

Neste excerto podemos notar que o percurso obedeceu a uma cuidadosa planificação do narrador que caminha em direcção à sua “Patagónia”, tal como fizeram as personagens Butch Cassidy e Sundance Kid de que fala Bruce Chatwin em *In Patagonia*. No entanto, nesta situação concreta, a entidade enunciadora inicia a sua viagem pelos Estados Unidos com uma passagem por uma oficial de alfândega numa Manhattan xenófoba e inquisidora:

Trata-me mal: «O que veio fazer aos Estados Unidos?»; «Tem trabalho na sua terra?»; «Porque é que não veio de avião?»; «Tem alguém que se responsabilize por si aqui no país?» e outra vez «O que veio fazer aos Estados Unidos?», outra vez «Quanto tempo pensa permanecer aqui?». Ela é duas vezes maior do que eu, tem os braços mais largos que as minhas pernas, dentes caninos e olhar feroz (idem, 29).

Em conformidade com este excerto, é de sublinhar que nesta situação concreta o narrador vê-se confrontado com um espaço de hostilidade trazido pela sua viagem a uma terra marcada pelo estereótipo do lugar da felicidade: a terra prometida<sup>123</sup>. Por isso, nem sempre a viagem surge associada a um lugar ideal, o do Outro, no exotismo da perfeição imaginada numa errância em que se consubstancia o sonho e a auto-realização. Este emerge como “o lugar de transferência” para a terra prometida, isto é, como o “não-lugar”, pelo seu conhecido cariz de ausência de identidade e de transitoriedade (Augé, 2005:67), sendo encarado como percalço desse nomadismo voluntário empreendido pelo viajante-textual.

Neste quadro ideológico, desenha-se o espaço físico nova-iorquino atravessado pelos figurantes que corporizam a derrota da narrativa norte-americana, no sentido em

---

<sup>123</sup> A Terra prometida é aqui entendida no sentido do regresso às origens no Oeste americano, terra virgem, onde o homem se reinventa, dando lugar a um renascimento e à conquista da felicidade.

que se trata de um espaço marcado pela destruição do World Trade Center, em 2001, tal como descreve o narrador:

Não me desagrada a ausência das Torres. O labirinto vertical de arranha-céus recuperou uma dimensão gótica, ingénua, que a solidez racionalista do World Trade Center anulava. Para todos os efeitos Manhattan é mais antiga, agora. E eu facilmente me situo no tipo de deslumbramento que um imigrante dos anos 20 poderia viver quando chegava a este ponto da sua viagem transatlântica (Cadilhe, 2007:30).

Todavia, é também a partir deste cenário que se revela o sector discriminado da população que integra um espaço social marcado pelos grupos da margem<sup>124</sup>, sendo, na verdade, caracterizados como os excluídos da nação, os que viajam de autocarro: “São a *underclass*, os excluídos, os «subsidiados» pelo Welfare State, pela segurança social. A escumalha.”(*idem*, 32). É nesta altura que surge “o gueto ambulante” (*idem*, 33) na expressão mais nua e crua da diversidade/hibridez multicultural<sup>125</sup> que compõe o retalho nacional em toda a discriminação racial: “Discrimino mentalmente, à americana, os meus companheiros: vários *hispanics*, alguns *asians*, muitos *blacks*, pouquíssimos *whites* – brancos que, como diz a canção do Caetano, são pretos de tanto serem pobres. O Terceiro Mundo começa aqui, no subsolo de Nova Iorque” (*idem*, 33). Como podemos notar, este “não-lugar” que se corporiza no autocarro da empresa Greyhound (*idem*, 35), é também o espaço que “reflecte a mobilidade social da América” (*ibidem*), onde o preconceito de natureza étnica vigora, tal como testemunha o narrador: “A ausência da esperança no indivíduo afro-americano, o perpetuar-se do gueto ao longo do século, é um dos mistérios inquietantes do sonho americano” (*idem*, 36): o espaço da exclusão social.

É com esta tela de fundo, que o narrador deambula pela “Poeira do México” (Cadilhe, 2007:37), na continuidade da sua deslocação na estrada Pan-Americana em direcção à América Central até sentir o “Síndrome de México”, isto é, a vertigem da

---

<sup>124</sup> Esta referência aos excluídos sociais, de algum modo dialoga com a obra de F. Scott Fitzgerald ao retratar os anos vinte e a zona cinzenta da sociedade, onde se movem os “ash-grey men, who move dimly and already crumbling through the powdery air. [...] About half-way between West Egg and New York the motor road hastily joins the railroad and runs beside it for a quarter of a mile, so as to shrink away from a certain desolate area of land. This is a valley of ashes” (Fitzgerald, 1987:26), o espaço dos falhados.

<sup>125</sup> É bem conhecida a expressão metafórica “melting pot” para caracterizar a sociedade dos Estados Unidos da América pelo seu cariz multiétnico, devido a factores históricos como a colonização europeia e a forte corrente de imigração. Este conceito alude à diversidade etnocultural das sociedades multiraciais, como é o caso da norte-americana. Esta metáfora é normalmente utilizada para indicar a fusão como processo paradigmático de integração/assimilação dos vários grupos étnicos numa determinada área geográfica.

viagem ou “síndrome de Stendhal” (*idem*, 45). Por outras palavras, o eu-textual justifica este sentimento como algo que o induz a vagar “em coma pela praças e arcadas até apanhar um café aberto”, onde fugazmente visita “algumas cidades mais bonitas do mundo, as cidades do barroco colonial” (*idem*, 45). Na sua digressão pelo espaço, a entidade enunciadora prossegue a sua viagem com alguns desvios rumo às cidades maias e, no texto liminar “Na linha do Oeste III”, fornece algumas informações sobre as alterações de rota:

*O meu itinerário nem sempre foi tão linear quanto a estrada, ou seja, a Pan-Americana, o permitia. Algumas vezes desviei-me, mas sempre com as melhores das intenções: visitar as cidades maias de Chiapas e do Iucatão ou fazer surf na onda mítica de La Libertad, em El Salvador. O istmo de Darién, que separa o Panamá da Colômbia, e a América Central da América do Sul, mantém-se território selvagem: não há estradas, nem casas, nem gente, nem nada. Apenas selvas e montanhas. (...) Esta passagem representava o maior desafio, a maior incógnita de toda a viagem (*idem*, 50).*

Como podemos notar pela justificação apresentada, o narrador sente-se impelido a incluir no seu percurso outros espaços físicos que se singularizam pelo seu cariz mítico, já que as ruínas maias representam um lugar que cristaliza a narrativa de um povo, emergindo como um lugar feérico no imaginário ocidental<sup>126</sup>. De igual modo, a cidade mítica La Libertad assoma como um espectro de um passado glorioso e é expressiva a descrição de um espaço físico e social disfóricos marcados pela decadência: “Tenta-se inventar uma normalidade pelo meio ruas desfeitas, casas derrocadas, lixo, delinquência. Toda a gente tem armas, as que ficaram da guerra. Um exército de toxicodependentes espreita, disposto a quase tudo em troca da dose diária de droga” (*idem*, 59). De igual modo, ao longo da sua investida pela América Central, o panorama de pobreza e desolação sucede-se na Nicarágua (*idem*, 63-64), em Manágua, onde “o tecido urbano é uma sucessão de casas de cartão e de chapa com zinco” (*idem*, 65) e na entrada atlântica do canal do Panamá (*idem*, 70), onde o narrador é atingido com o ponto culminante da degradação: “Colón, a duas horas da Cidade do Panamá, é o último sítio onde quero procurar o que quer que seja. Na entrada atlântica do canal do Panamá, Colón deve ser uma das cidades mais perigosas da Terra” (*idem*, 70-71). É de sublinhar

---

<sup>126</sup> Curiosamente, apesar da civilização Maia se situar no contexto geográfico do Ocidente, emerge, no entanto, como o lugar do Outro no imaginário do europeu ocidental. Em termos imagológicos, é interessante notar esta singularidade dado que tradicionalmente era sobretudo o Oriente que costumava ser associado ao espaço do desconhecido, sendo apreendido como o exótico à luz da civilização ocidental.

que ao longo da sua deambulação por esta zona cinzenta do planeta, o viajante-textual deixa transparecer a sua ansiedade em alcançar outro espaço – a América do Sul, sem atravessar a Colômbia.

Na verdade, é com esta declaração que o narrador anuncia o próximo trajecto no seu analema, no texto liminar “Na linha do Oeste IV”, onde explica os contratemplos da viagem que o obrigaram a uma alteração de planos:

*Desembarquei em Cartagena com a certeza de que não queria atravessar a Colômbia. Com pena, o país é fascinante. Mas as histórias sobre os sequestros de estrangeiros, para financiar as várias guerrilhas de direita assustavam-me. Decidi por isso contornar a Colômbia: Venezuela, Brasil até Manaus, depois pelo rio acima até ao Peru. E então chegar ao Chile. Entretanto o cargueiro Conti Ásia, de Santiago para Sidney, agendado para o final de Junho de 2003, foi cancelado. Não consegui encontrar alternativas a partir para a América do Sul para os meses seguintes (idem, 76).*

A sensação de cristalização no tempo e no espaço acontece no capítulo “«Good Morning», Colômbia” (*idem*, 77-82), no qual o viajante-textual caracteriza um espaço marcado pela guerra civil e pelo narcotráfico (*idem*, 78) a contrastar com a beleza paisagística da cidade de Cartagena (*idem*, 78). Todavia, o narrador prossegue a construção do seu mosaico interplanetário ao atingir a Gran Sabana, “No Hemisfério Sul” (*idem*, 83-85). Com efeito, trata-se de um exemplo em que os três planos do espaço se cruzam, impregnando-se de um certo misticismo que o narrador intui no seu universo mental:

A Gran Sabana provoca-me sentimentos de paz e liberdade semelhantes ao que pode experimentar um asceta no deserto. É uma das paisagens mais espirituais que eu já vi. É um território místico. Na única cidadezinha da região, Santa Elena, encontro agências de turismo «holísticas», guias que se apresentam como xamãs, passadores que vendem «marijuana iluminada». À mistura com esta fauna, os tipos habituais das terras de fronteira: garimpeiros, prostitutas, emigrantes clandestinos, contrabandistas mais ou menos legalizados, soldados corruptos, cambistas. (...)

Não acredito em lugares mágicos, mas gosto de pensar que os há e a Gran Sabana é um deles. (...)

Sinto-me flutuante em frente de tudo isto. Sinto-me parte da Gran Sabana (*idem*, 83-84).

Dos vários planos interpretativos que este quadro sugere, convém sobrelevar os três mais evidentes. O primeiro consiste na paisagem física que se propõe como elemento

propiciador das emoções que se criam no espaço mental do eu-textual. O segundo plano é o da ascense, tal como no poema de António Ramos Rosa<sup>127</sup> em que o sujeito poético atinge a plenitude em osmose com a natureza. Por sua vez, o último retrata o tecido social que compõe esta tela, tornando-a disfórica pelo desajuste dos figurantes neste ambiente místico. Na verdade, cria-se uma oposição entre os espaços físico/espiritual e o social.

Como podemos constatar nas diferentes obras, é impossível aos narradores cadilhianos fugirem da sua determinação planetária. Por esta razão, a sua deslocação no espaço físico continua a ser a condição *sine qua non* da sua viagem, em concomitância com os três propósitos primordiais da mesma: o conhecimento do Outro, a autognose e a escrita. Neste quadro ideológico, o narrador de *Planisfério Pessoal* continua o seu percurso pela América do Sul, retratando reiteradamente espaços naturais e humanos, dos quais salientamos o Brasil – “Amazónia Oculta” (*idem*, 89-93), o Peru – a subida dos Andes (*idem*, 97-106), a chegada a Cuzco (*idem*, 107-109), a alusão ao povo Inca e à sua cidade perdida, Machu-Pichu (*idem*, 111-116), Bolívia – La Paz e a basílica de Nossa Senhora de Copacabana (*idem*, 117-127), Potosi (*idem*, 128-132) e, por último, Argentina – Buenos Aires (*idem*, 133-137). Neste percurso cartográfico, o narrador vai construindo os seus cenários textuais, partindo da sua visão subjectiva, ressaltando, entre outros, traços de cariz geográfico atravessados pelo tempo, como no caso das ruínas de Machu-Pichu:

O milagre da luz e da solidão espalha-se por Machu-Pichu lentamente a partir das três e meia. Uma hora depois parece-me estar a descobrir um mundo novo, feito de transparência e equilíbrio. Ao longe, um homem ágil e bem proporcionado faz ioga suspenso sobre o Templo das Três Janelas. Uma japonesa está sentada na linha de visão do Túmulo Real. Três amigos observam o abismo do Urubamba na colina do cemitério.

Uma luminosidade aconchegante, diluída, descansa sobre a cidadela aos meus pés. Com os braços rodeio o meu próprio corpo e com o olhar abraço um dos monumentos mais bonitos da minha vida. Encosto-me aos muros incas e pertengo-lhes: sou um cardo, um planisfério de musgo. Afundo-me nas pedras (*idem*, 115).

Partindo deste cenário inefável, o narrador mergulha numa complexa viagem interior que lhe permite observar estas ruínas assumindo uma perspectiva subjectiva, a partir da qual ele inclui elementos humanos, observando-os a contemplar a paisagem. No seu

---

<sup>127</sup> Referimo-nos ao poema “No Cimo” que serve de epígrafe a este capítulo.

universo psicológico, entra em osmose com essa paisagem, transfigurando-se<sup>128</sup> nela. É nesta intersecção de níveis espaciais e textuais que se vão montando as imagens captadas pelo viajante-textual.

De modo semelhante, em *A lua pode esperar*, o narrador vai construindo, na memória, as imagens da sua primeira passagem pela América do Sul, aspecto que é anunciado pelo autor em “Nota Introdutória”:

Neste livro aparece apenas uma pequena fracção do que já vi, conheci e vivi. Uma pequena fracção do que escrevi e publiquei. Não se encontram nem textos por publicar nem viagens por realizar. É, pois, uma antologia pessoal escolhida entre centenas de reportagens minhas que apareceram nos mais variados títulos da imprensa portuguesa.

(...) O livro apresenta, portanto, uma colecção de experiências vividas e registadas. É um livro de factos (Cadilhe, 2006:12).

Com efeito, percebe-se que nesta sua viagem pelo espaço mental, o narrador revisita as paisagens de Cuzco (Cadilhe, 2006:73-79) e Potosi (*idem*, 104-110), empreendendo, ulteriormente, uma deambulação pela Patagónia (*idem*, 18-64). É de registar o valor simbólico que atribui a estes lugares ao evocá-los no seu relato, remetendo para a nostalgia do regresso e à revivência das sensações provocadas pela cristalização do passado, o que permite a criação de uma ponte de contacto entre a sua primeira visita e a sua rememoração, traduzida agora à dimensão do espaço textual. Neste âmbito, os espaços de Cuzco e Machu-Pichu despontam como testemunhas silenciosas da civilização Inca, sendo a sua materialidade realçada pelo narrador que abandona, de seguida, o seu tom de envolvimento psicológico inicial, privilegiando o elemento físico, tal como confirma a sua descrição da arquitectura:

O muro inca é formado por blocos maciços de pedra cortada em vários ângulos e encostados uns aos outros sem qualquer tipo de massa. A colocação dos blocos é de tal maneira precisa, que não sobra espaço para uma agulha. Em Cuzco há bons exemplos desta técnica imobiliária: a base do Convento de São Domingos, sobre o antigo Templo de Corichancha; a estrutura da igreja da Companhia de Jesus, antigo palácio do Inca Huayana Capac; a «Casa das Serpentes» e as fachadas do lado oriental da calle Romeritos, ambas construídas já depois da conquista espanhola; e as muralhas de Sachsahuaman (*idem*, 77).

---

<sup>128</sup> Trata-se de um exemplo de um espaço físico eufórico que proporciona ao narrador sensações catárticas que o induzem a incorporar a paisagem. Neste sentido, a contemplação do monumento permite ao eu-textual a abertura ao espaço da meditação.

Se colocarmos em confronto os cenários descritos pelo narrador, percebemos que o relevo dado ao espaço é diverso. Em *Planisfério pessoal*, o eu-textual representa o cenário de acordo com o seu estado de alma, afectando-o na sua representação textual, enquanto nesta revisitação do mesmo, destaca-se o seu olhar analítico ao figurar uma paisagem física, dissecando-a, valorizando, desta forma, a sua vertente material.

Finalmente, é em *A lua pode esperar* que surge o relato da passagem do viajante-textual pelo lugar extremo da América do Sul: a Patagónia (*idem*, 18-68). No texto liminar “Espreitar o fim do mundo” com que abre o seu relato anuncia:

*Deambular pela Patagónia foi o meu primeiro projecto de viagem depois da volta ao mundo. Mais do que espaços abertos, os mares cinzentos e as montanhas geladas da Patagónia, interessava-me a possibilidade de viajar devagar e pausadamente (...). Interessava-me viajar a uma velocidade contemplativa, perscrutar em câmara lenta a vida e a paisagem, divagar no itinerário e na sensibilidade (idem, 18).*

Neste excerto, para além do percurso pela paisagem natural e humana, o eu-textual apresenta o parâmetro que singulariza a sua presença neste lugar mítico: a deambulação, a qual pertence ao espaço psicológico. A simbologia associada a este local extravasa o plano físico do espaço e este abre-se a um nível fantasioso que envolve o próprio acto de deambular, por vezes, em estreita relação com experiências sugestivas de um certo sublime histórico<sup>129</sup>. Veja-se o exemplo desta sensação de calafrio perante a iminência de uma situação de perigo natural, quando o narrador visita o monte Fitzroy:

Eu não sei como se olha para esta montanha, como se acomodam estes sentimentos de perplexidade, temor e sujeição. O «grito de pedra» provoca-me uma absurda vertigem ao contrário. Enquanto a atracção pelo abismo consiste no pensamento de se atirar para o fundo,

---

<sup>129</sup> A noção do sublime ganha expressão no século XVIII e emerge como uma estética voltada para a reacção de temor causada pela grandiosidade da natureza e o seu poder inexorável perante a pequenez do homem. Neste sentido, o sublime consiste na sensação provocada por paisagens que simultaneamente deslumbram e apavoram, colocando o homem perante a consciência da sua finitude. A expressão “sublime histórico” tem origem em Frederic Jameson que defende que a experiência do sublime se transforma: “ (...) lo «sublime», tal y como se ha resuscitado de las obras de Edmund Burke y de Kant; y es que quizá deberíamos aunar ambas las nociones para dar lugar a una especie de sublimidad *camp* o «histórica». Como se recordará, lo sublime era para Burke una experiencia cercana al terror: el vislumbrar, a la vez con asombro y con espanto, el resplandor fugaz de algo cuya enormidad sobrepasa toda vida humana; Kant refinaría esta descripción para plantear la cuestión de su representación, de forma que el objeto de lo sublime ya no sea cuestión de la mera potencia y de la incommensurabilidad física del organismo humano y de la naturaleza, sino también de los límites de la figuración y de la incapacidad del espíritu humano para representar la inmensidad de tales fuerzas. (...) No obstante, hoy podemos reconstruir esta experiencia de un modo distinto, en el momento en que la propia naturaleza está llegando a su ocaso radical” (Jameson, 1991:77-78).



aqui eu luto contra o pensamento de estar lá no topo. Olhar do sopé para o cume perturba-me tanto como chegar à orla do precipício: o arrepio de horror que me percorre a espinha é idêntico (*idem*, 40).

Como esta passagem atesta, é inequívoco o grau de intimismo do eu-textual com o espaço natural desse “(...) fim do mundo mais bonito do mundo” (*idem*, 51). E ao longo do seu percurso pelo espaço geográfico, o narrador declara:

(...) estou enfeitiçado pelo fim do mundo. Existirá alguma poção contra o encantamento desta terra desmedida e desabitada? Ando a percorrer há várias semanas a Patagónia – um abraço infinito de planícies tristes e cordilheiras brancas, de noites luminosas e alvoradas nunca iguais. E cada dia que passa me sinto mais dependente desta sensação de leveza e liberdade que só os espaços vazios podem transmitir; cada vez me sinto mais distante das emoções irrisórias que entretêm o quotidiano dos homens das cidades ” (*idem*, 43).

É com esta paisagem de beleza natural que o viajante-textual encerra a caminhada pela América do Sul.

Na sequência da sua trajectória planetária, o narrador prossegue a sua deambulação “Na linha do Oeste V” em direcção ao Oriente, a partir do oceano Pacífico: “*O itinerário da minha viagem não parava de me surpreender, mas enquanto ninguém se queixasse no Expresso, eu deixava-me ir vagueando ao sabor das ondas do Pacífico*” (Cadilhe, 2007, 140). Seguindo esta linha cartográfica, a entidade enunciativa passa pela Oceânia onde visita países como a Polinésia (*idem*, 144-146) e a Nova Zelândia<sup>130</sup> (*idem*, 150-152), em estreita aproximação do continente asiático nas suas paragens na cidade japonesa de Yokohama e no porto da cidade de Pusan, na Coreia do Sul (*idem*, 163-165). Será, contudo, interessante registar a refiguração do esperado cenário de exotismo efectuado pelo narrador, ao descrever a cidade polinésia de Pepetee como um “*transit point*” (*idem*, 145), despindo-a do seu lado exótico e paradisíaco que, habitualmente, corresponde aos estereótipos enraizados no imaginário ocidental e imprimindo-lhe um cariz de “não-lugar”: “Pepetee serve apenas para deixar o avião e seguir para o hotel, um incómodo irrisório no trajecto entre a realidade quotidiana que

---

<sup>130</sup> Ao relatar a sua passagem pela Nova Zelândia o narrador de *A lua pode esperar* apresenta uma descrição geográfica bastante completa deste lugar, o que não acontece com o eu-textual de *Planisfério pessoal*. Por esta razão, torna-se oportuno convocar a mesma, pela expressiva nota de referencialidade: “A Nova Zelândia é um fio de terra pura estendida no meio do mar. Construída por duas ilhas principais e várias ilhotas que lhe gravitam ao redor, a nação do *kiwi* estica-se por 1600 quilómetros desde o extremo norte, o cabo Reinga, ao extremo sul, o promontório de Bluff. Vista do céu deve parecer frágil e esguia como um corpo de mulher” (Cadilhe, 2006:137).

deixámos e a realidade sonhada que nos espera durante uma semana de férias” (*ibidem*). A contrastar com “esta cidade feia e anónima, encolhida entre as encostas do vulcão Aorai e o porto” (*ibidem*), irrompe Moorea “uma dessas ilhas onde o sonho da Polinésia é servido em bandeja de ouro” (*ibidem*), isto é, fabricada expressamente para o turismo de luxo. Neste âmbito, ocorre a dimanação de um outro nível de espacialidade numa linha transversal a toda a obra de Gonçalo Cadilhe que se assume como o espaço destinado à reflexão sobre diversas questões. A este nível, na passagem do narrador pelas pousadas da Juventude da Nova Zelândia, surge a crítica corrosiva aos “*dole-bludgers*, os «parasitas do sistema», típicas criaturas da Oceânia inglesa, gente que subsiste confortavelmente com o subsídio de desemprego ou pensão de invalidez de um *Welfare* demasiado conivente” (*idem*, 150).

Paralelamente à caracterização da paisagem humana emerge a natural, na determinação do viajante-textual em anunciar: “A Nova Zelândia é o meu fim do mundo” (*idem*,153) e empreende a travessia, a pé, do Parque Nacional Tongarito (*ibidem*), cuja descrição encantatória da Cratera Vermelha vale a pena recordar:

Nuvens de enxofre passam rápidas, trazidas pelo vento do fundo da cratera. Mais à frente, lá em baixo, vemos as manchas imaculadas de água esmeralda das lagoas compridas. Mais longe ainda, as vertentes infernais do vulcão Tongarito. E para lá de tudo isto, o espelho tranquilo do lago Taupu, rodeado de florestas e pastagens (*idem*, 155).

Neste excerto é dada relevância ao espaço físico, sobressaindo o sublime e a sugestão da fusão dos elementos num ambiente em perfeita sintonia, dando origem à metáfora do renascimento a partir das cinzas, na medida em que o fogo pode emergir na dupla acepção de destruição/purificação. Ou seja, no sentido religioso, tem uma dimensão salvífica, pois apesar de reduzir a terra a cinzas representa o ressurgimento. Este é um dos variados planos interpretativos do espaço na viagem do eu-textual.

De modo semelhante, o narrador de *A lua pode esperar* caracteriza a ilha do Sul da Nova Zelândia, salientando as suas vertentes geográfica, humana e mística<sup>131</sup>. Tal como para o eu-textual de *Planisfério pessoal*, também para esta entidade enunciadora

---

<sup>131</sup> No texto liminar com que abre a parte III de *A lua pode esperar*, o narrador empreende uma pequena reflexão sobre a simbologia que a ilha assume no imaginário do viajante, dando lugar ao espaço psicológico: “Cada ilha oferece uma janela. O que vemos no horizonte é o fundo da nossa alma. Apertados entre mar e mar, entre costa e contracosta, entre falésias a pique e a espuma das ondas, não temos fuga de nós próprios. Viajamos para longe de tudo, chegamos à outra metade do mundo, abrimos a janela e, afinal, o que encontramos? A paisagem mais familiar de todas. Cada ilha é um espelho” (Cadilhe, 2006:121).

este espaço “permite uma obsessão inconsequente: tocar-lhe o ponto final, o extremo onde acaba, o fim da viagem” (Cadilhe, 2006:135), anunciado no texto liminar do capítulo “A estrada para o Sul” (*ibidem*). Neste percurso, é de sobrelevar o relevo consagrado às paisagens naturais que o eu-textual foi captando na sua deslocação litoral, pintando uma tela mesclada de rara beleza:

Percorremos a estrada litoral da costa da ilha do sul. Baías recortadas, falésias escuras, montanhas cobertas de neve, luminosidade intensa sobre um mar verde-prateado. (...) Por alguma razão mística, esta luz, estes espaços, esta pureza do ar, esta gente, esta percepção da força da gravidade, não se repetem em nenhum dos lugares frios do hemisfério norte por onde eu tenha andado (*idem*, 135-136).

Para além deste, o viajante-textual apresenta ainda um outro exemplo de ínsula, mantendo a sua deambulação no palco cartográfico da Oceânia. Com efeito, descreve uma das ilhas mais desertas neste quadro espacial: a ilha da Tasmânia ou ilha do Diabo. Também, neste caso, é posta a tónica na referencialidade, sublinhando a confluência geográfica:

A ilha da Tasmânia situa-se nos famigerados *roaring forties* – os 40° de latitude sul onde se formam as mais profundas perturbações atmosféricas do planeta e os ventos mais imprevisíveis. Certas partes da ilha recebem uma precipitação média anual de três mil litros por metro quadrado. A costa sofre o ataque de ondas enormes que se formam nos mares da América do Sul e atravessam todo o oceano Índico sem encontrar terra. A temperatura denuncia a proximidade do pólo Sul, a densa floresta pluvial e a sucessão apertada de montanhas acentuam o isolamento de cada localidade, o mar escuro recorda a falta de horizontes de quem vive numa ilha no fim do mundo (*idem*, 123-124).

Similarmente, neste quadro conceptual de deambulação do narrador pelo espaço, já no Extremo Oriente, assoma a descrição da cidade de Yokohama em *Planisfério pessoal* como a representação da “mais fiel materialização da mentalidade japonesa” (*idem*, 164). Na verdade, o viajante-textual sublinha o carácter regenerativo de um lugar marcado pela destruição natural e humana, o que retrata a imagem de estoicismo<sup>132</sup> do povo japonês perante as adversidades:

---

<sup>132</sup> Se considerarmos o peso ancestral da civilização portuguesa na expansão de além-mar, constatamos que a imagem do Japão actual resulta do cruzamento cultural entre Oriente e Ocidente e, a este propósito, vale a pena convocar K. David Jackson, na obra *Os construtores dos oceanos*: “O português entrou no cenário japonês na imagem do «bárbaro do Sul», dando início à cultura Nanbam (1568-1603), centrada na

Esta Yokohama arrumadinha nos mais pequenos pormenores é a mesma metrópole que foi arrasada duas vezes em 30 anos, primeiro por um terramoto em 1923, depois pelos bombardeamentos durante a guerra. É também a segunda maior cidade de um país que e menos de um século conheceu vitórias e derrotas impressionantes, que invadiu a China, o Sudeste asiático, o Sul do Pacífico, que serviu de *testing ground* para duas experiências atómicas americanas. Nada disto transparece no ritmo ordenado e impassível da arquitectura, do tráfico, do comércio, da vida dos seus habitantes (*ibidem*).

Este quadro é o exemplo da reconstrução de raiz de uma cidade que sucumbiu ao extermínio, no passado, e que, na actualidade, surge como um ícone da meticulosa ordenação paisagística da cultura nipónica, na representação do seu espaço físico e sociocultural.

Para além dos traços acima referidos sobre a visita do narrador ao Oriente, poderemos descobrir no seu périplo planetário paisagens multisseculares de indescritível magnificência. No texto liminar intitulado, “Na Linha do Oeste VI”, informa: “*Desembarquei na China em princípios de Novembro de 2003. (...) [D]esci pelo sudeste asiático até Jacarta, onde em 14 de Janeiro de 2004 me esperava um cargueiro, o Oldendorff, para a Índia*” (*idem*, 168), estabelecendo assim as linhas mestras do seu trajecto pelo Extremo Oriente. Ao levantar a ponta do véu na imagística oriental, o narrador retrata a China a partir das suas fronteiras, enaltecendo a sua amplitude geográfica e beleza natural:

Estou na faixa de território que serviu ao longo dos séculos da fronteira ao Império do Meio. A norte a Grande Muralha, a oeste o deserto, a oriente, o mar da China, aqui, os Himalaias. O Yunann estende-se pelos contrafortes desta cadeia de montanhas e faz fronteira com o Tibete, com a Índia, com a Birmânia e com o Laos (*idem*, 173-174).

E ainda este exemplo:

---

pequena ilha de Tanegashima, no sul do Japão, sendo raro exemplo da fusão de elementos culturais autóctones e estrangeiros e a primeira simbiose natural entre o Ocidente e o Japão” (Jackson, 1997:78). Neste sentido, o povo japonês partilha com os portugueses a capacidade transformadora e reabilitadora, pois “Intensifica-se a produção de imagens de uma cultura na outra e pela outra, indicação do começo de uma fase de miscigenação, ocupando um novo espaço entre as duas culturas” (*idem*, 79). Esta interpenetração repercute-se na reconstrução e refiguração do espaço, tal como o narrador de *Planisfério pessoal* sublinha na caracterização desta cidade.

O rio passa lá em baixo, o terceiro maior do mundo, o Yangtzé. Por enquanto é apenas um rio-criança, sinuoso, turbulento e ávido de espaço. O barulho da água recorda um mar em tempestade. Os remoinhos, os saltos, os rápidos e o eco fazem as vezes das ondas.

A montanha que o espreita tem a imensidão de horizontes verticais. É uma montanha cheia de dignidade, o primeiro anúncio dos Himalaias, um amalgamado de arestas de rocha, sombras eternas e neves inacessíveis que toca os 6000 metros. A montanha nunca foi conquistada pelo homem (*idem*, 176).

É nítida a tónica colocada na paisagem física<sup>133</sup> e as marcas de notação deíctica presentes no primeiro excerto, tais como “norte”, “oeste” e “aqui” cuja expressividade é realçar o contexto situacional do eu-textual. Na verdade, a China emerge como um lugar remoto no espaço e no tempo mas que se transforma num ponto ao alcance de qualquer visitante. Para além destes aspectos, é de registar a personificação da montanha patente no último trecho, proporcionando um expressivo visualismo descritivo em que perpassa um certo laivo poético.

No âmbito da sua digressão pelo exotismo oriental, o narrador “mergulh[a] nos fluxos turísticos do Sudeste asiático” (*idem*, 182), percorrendo os seguintes locais: as cidades de Luang Prang, no Laos (*idem*, 183-186), de Kanchanaburi<sup>134</sup>, na Tailândia (*idem*, 187), as ruínas de Angkor, no Camboja (*idem*, 189-190), os vestígios da colonização portuguesa em Malaca e a ilha de Sumatra (*idem*, 191-196), o arquipélago das Mentawai (*idem*, 197-200) e a cidade de Jacarta, na Indonésia (*idem*, 201-204). Ao longo desta travessia, o eu-textual descreve uma mescla de cenários que correspondem a um Oriente actual marcado pelo olhar do narrador ocidental que vai captando o seu esplendor milenar por entre cidades, montanhas e ilhas.

Todavia, é no texto preambular “Na linha do Oeste VII” que o viajante-textual anuncia a sua passagem por terras da Índia, descrevendo as paisagens física e humana

---

<sup>133</sup> Neste “amalgamado de arestas de rocha” (Cadilhe, 2007:176) desponta uma natureza que respeita um espaço toponímico cujos “ (...) nomes respeitam a fantasia dos topónimos chineses, mas não revelam a magnitude da paisagem: a Garganta do Tigre que Salta é um dos sítios mais extraordinários do Oriente. Quando chegar o momento de ordenar as recordações e estabelecer as tabelas de preferência pessoal, o desfiladeiro estará entre os primeiros lugares do meu mundo” (*ibidem*).

<sup>134</sup> O narrador justifica a sua passagem pela cidade tailandesa de Kanchanaburi para desmistificar o seu aproveitamento turístico a partir do filme que a celebrou: “Em 1958, o filme de David Lean – *A Ponte sobre o Rio Kwai* – tornou este percurso ferroviário mundialmente famoso. A Tailândia tratou de rentabilizar turisticamente a fama do filme e procurou uma ponte ao longo da linha que pudesse materializar a ponte do ecrã. Uma ponte que pudesse ser visitada. Encontrou esta. Só que a “Ferrovia da Morte” também cruzava outros rios, não apenas o rio Kwai. Mudou-se o nome, agora já é. (...) Esta desnecessária mistificação de acontecimentos trágicos e significativos exemplifica bem a ideia que eu tenho da relação da Tailândia com o seu turismo: um país onde nada está livre de ser aproveitado para venda, regateio ou exibição, incluindo o próprio passado” (*idem*, 188).

com base num jogo de espelhos que consiste no reflexo da sua deambulação pelos espaços físico e social, ao ritmo local:

Atravessei a Índia à velocidade local, isto é, sem pressas, visitando o máximo que podia. Aproveitei também para fazer alguns dias de trekking nas montanhas dos Himalaias, no Nepal. (...)

No regresso do Nepal a Nova Deli fiz outro desvio para visitar a cidade santa de Varanasi, os templos eróticos de Khajuraho, e o mausoléu do Taj Mahal. Em Nova Deli regresssei definitivamente à minha «linha do Oeste» – e em princípios de Abril entrava no Paquistão (*idem*, 206).

O desembarque do narrador em Bombaim em muito se aproxima com o do eu-textual em *Vislumbres da Índia* (1998) de Octavio Paz, tornando o diálogo entre ambas as obras bastante expressivo. As descrições do espaço físico e social partilham a mesma nota de degradação e caos, em contraste com a forte luminosidade a acentuar este quadro escatológico marcado pela mesma lassidão deambulatória dos viajantes-textuais por esta “realidade insólita” (Paz, 1998:13). Note-se, a propósito, a Bombaim actual retratada como um cenário surreal pelo narrador cadilhiano:

DESEMBARCO EM BOMBAIM mas não estou preparado. Acontece finalmente o choque cultural, a ausência de pontos de referência, de uma ponte. Que mundo é este onde me encontro? Não é o mesmo mundo da volta ao mundo, não pertence ao mesmo planisfério da humanidade habitual. (...) Começa a descoberta da Índia. Atravesso urbanizações, por terminar, depois condomínios de luxo, depois ainda bairros de lata, plástico e cartão. Não é «depois», sou eu que reparo separadamente em cada uma destas aglomerações. Na realidade, as favelas enfiam-se pelas ruas dos condomínios, e os prédios por terminar são também prédios já habitados.

A miséria e a opulência coexistem de mãos dadas, são duas faces da mesma partida do destino (...). Da janela do comboio observo a mais miserável das condições humanas, a de ser um desgraçado em Bombaim. (...)

Crianças que brincam na lama, mulheres que lavam roupa num charco peçonhento, velhos que contam histórias, homens que conduzem bestas de carga, um homem que defeca num monte de lixo e olha para o comboio, gente que negocia, contrata, come, cospe, acerta o relógio de pulso, gente que sorri, que se ama e à noite faz amor e mais filhos nos cubículos de lata, plástico e cartão. (...) aqui, a ponte entre o Inferno e o Paraíso não dura a eternidade, dura o tempo de uma existência (Cadilhe, 2007:211-212).

Este passo de *Planisfério Pessoal* revela com bastante acuidade o cruzamento dos três níveis de espacialidade. O viajante-textual penetra num universo estranho e

desconcertante, caracterizado pela miséria da condição humana circunscrita a um labirinto cénico. Entre a inocência das crianças e a indigência nauseabunda deste “mundo”, emerge um outro espaço composto pela riqueza e luxo que convive lado a lado, nesse planisfério situado na fronteira das circunstâncias da mínima sociabilidade. Este lugar abre-se à reflexão existencial, pois proporciona vários pontos de questionamento sobre a situação miserabilista do indiano que vive na favela “sob uma luminosidade quente e oblíqua, a um ritmo espiritual” (*ibidem*). Neste sentido, o “lugar” espiritual está patente no imaginário oriental que se conforma com a melancolia da resignação e que descontextualiza o narrador desse painel vertiginoso “ (...) de quem não entende o que vê” (*ibidem*).

De igual forma, a mesma cidade é descrita na primeira metade do século XX pelo eu-textual da obra de Paz:

Chegámos a Bombaim numa madrugada de Novembro de 1951. Lembro-me da intensidade da luz, apesar da hora prematura; lembro-me também da minha impaciência perante a lentidão com que o barco atravessava a quieta baía. (...) Desci a escada a correr e lancei-me na cidade. Lá fora esperava-me uma realidade insólita:

vagas de calor, vastos edifícios cinzentos e vermelhos como os de uma Londres vitoriana erguidos entre as palmeiras e os vendedores ambulantes, os *banianos*, como um pesadelo pertinaz, paredes leprosas, largas e bonitas avenidas, grandes árvores desconhecidas, ruelas malcheirosas, torrentes de automóveis, vaivém de gente, vacas esqueléticas sem dono, mendigos, carros de charr puxados por bois abúlicos, rios de bicicletas, (...) rajadas de mau cheiro, matérias em decomposição, hálitos de perfumes frescos e puros, (...) jardins públicos asfixiados pelo calor, macacos nas cornijas dos prédios, merda e jasmims, crianças vagabundas, (...) um eucalipto generoso na desolação de uma lixeira, o enorme cartaz num terreno baldio com a foto de uma estrela de cinema: lua cheia sobre o terraço de um sultão, (...) grades douradas e negras de uma vivenda luxuosa com uma insolente inscrição: *Easy Money*, outras grades ainda mais luxuosas que deixavam ver um jardim exuberante, na porta uma inscrição dourada sobre o mármore negro (Paz, 1998:11-14).

De acordo com este quadro eloquente, o narrador, ao desembarcar em Bombaim, sublinha um clima de opressão e degradação do ambiente físico e social, estabelecendo relações dicotómicas que desencadeiam uma tensão na figuração do espaço. Se por um

lado, ressalta a intensa luminosidade e a pressa de entrar na cidade, por outro, enumera os traços característicos de um lugar sufocante atravessado pela indolência, onde coexistem o belo e o horrível. Ao longo do leque de elementos que o eu-textual vai enunciando, destaca-se a alusão às marcas negativas do colonialismo inglês pela caracterização das linhas arquitectónicas dos edifícios em comparação com o traçado vitoriano em confronto com uma paisagem exótica. Note-se que a cor é também, fortemente contrastiva, já que o vermelho assume a conotação do calor e da vida, e o cinzento<sup>135</sup> a do tédio e da desolação. Para além deste aspecto, é de realçar a presença de uma atmosfera asfíxiante pela mistura dos fortes cheiros pútridos e dos aromas frescos, atingindo o paroxismo da náusea.

Como podemos notar, presente-se uma interpenetração dos três planos espaciais em ambos os painéis que retratam a cidade de Bombaim, salientando um ambiente alucinante num palco de dédalos sem saída, a par das assimetrias sociais. Efectivamente, os pontos de confluência entre as descrições supracitadas são a intensidade da luz, a lentidão e o ambiente abjecto e inusitado, os quais convergem numa expressiva metáfora do espaço como labirinto.

Tendo como referência este quadro de vertigem nauseante, o narrador cadilhiano prossegue a sua digressão indiana em Goa (Cadilhe, 2007:214-217), Mumbai (*idem*, 218-221), Catmandu (*idem*, 222-226), Annapurna (*idem*, 227-230), a cidade de Varanasi com o rio Ganges, as esculturas eróticas de Kajuraho e o Taj Mahal (*idem*, 231-234), Amritsar, a última cidade da Índia, até à entrada no Paquistão (*idem*, 235-238). De todos estes espaços, Goa e Varanasi destacam-se pela sua peculiaridade. O primeiro assume-se como a cristalização da presença portuguesa – “Goa Antiga é a nossa Atlântida tropical” (*idem*, 215) – criando uma configuração cultural imbuída no ambiente social e o último pelo regresso ao cenário desolador e paradoxal que compõe os templos banhados pelo Ganges. Forjado numa atmosfera escatológica inaudita, surge o cenário pintado pelo eu-textual na sua deambulação pelas margens do rio:

Invariavelmente este passeio enche-me de uma leveza espiritual que ando a tentar explicar-me.

Não deriva certamente do lúgubre espectáculo dos cadáveres a serem cremados em piras funerárias sob o olhar, impassível, desinteressado, de meia dúzia de parentes.

---

<sup>135</sup> Neste sentido, torna-se oportuno visitar o romance *The Great Gatsby* de F.Scott Fitzgerald na simbologia presente no cenário metafórico do “valley of ashes” em que o cinzento assume a conotação da decadência e da morte.



Nem da decadência elaborada dos edifícios, como uma Veneza que se esvai na água não pelo abandono de gente mas pelo excesso de uso. Não é sequer pelo êxtase flutuante dos peregrinos que se enfiam no Ganges sujo, oleoso, fétido, sacro – o êxtase é deles, e eu não sou um parasita do misticismo alheio.

O lixo na margem, os excrementos das vacas arranjadinhos em montinhos a secar ao sol, o cheiro à urina dos homens nas esquinas das paredes, os esgotos que correm livremente para o rio, nada disto me dá qualquer sentido de espiritualidade, pelo contrário, mete-me uma expressão de repulsa visceral no rosto, um nojo tremendo (*idem*, 231).

De acordo com este insuprimível painel descritivo, cumpre referir a relação antitética que se prefigura no seio da espacialidade, colocando o narrador e o Outro em contextos diversos. Ou seja, perante uma paisagem física e social transfigurada nas águas pútridas do rio que serve para purificar os corpos, o narrador sente a náusea e a perplexidade de um misticismo que não lhe pertence. Curiosamente, mais uma vez os elementos alquímicos despontam numa vertente religiosa, na medida em que a água e o fogo simbolizam a purificação e a porta para uma nova vida, para o “Paraíso eterno” (*idem*, 232). A primeira assume uma função renovadora em vida e o último surge como o renascimento através da reencarnação.

Nesta linha espiritual de matriz cósmica emergem discrepantes e obscuras as estátuas eróticas de Khajuraho, tal como sublinha o narrador: “O mais desconcertante em tudo isto é a dualidade do lugar. O exterior frenético e passional das fachadas envolve um interior casto e recatado” (*idem*, 233). Este é um exemplo em que o espaço físico ganha uma dimensão outra, a que é atribuída pelo viajante-textual, pelo que se torna oportuno convocar as palavras de Álvaro Manuel e Daniel-Henri Pageaux: “Acontece que muitas vezes o espaço estrangeiro é envolvido num *processus* de mitificação: o espaço, na imagem da cultura, não é contínuo nem homogéneo; um pensamento mítico valoriza certos lugares, isola outros, condena outros ainda” (Machado/Pageaux, 2001:57). Neste sentido, trata-se da refiguração do espaço físico no espaço mental do narrador que o recria, eivando-o da dimensão da escrita<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Esta expressão remete para o facto de o viajante-textual não se limitar a relatar a sua experiência de viagem pelos espaços percorridos, partindo de pressupostos pessoais, históricos, estéticos e socio-culturais que determinam a sua representação no plano da escrita. A par destes elementos, tal como afirmam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, existe todo um trabalho de reescrita no qual “(...) o viajante tenta recompor um fragmento de autobiografia, um texto estranho, no qual se misturam observação e imaginação, estando o eu que escreve descrevendo a sua viagem ao lado do eu que viaja, alternando o eu íntimo com o espaço percorrido, descrito (*idem*, 42-43). Neste sentido, estes autores proclamam ainda a indissociabilidade da relação da viagem com o espaço percorrido: “A narrativa de

Todavia, desta reflexão sobre a questão espacial enraizada em crenças míticas e simbólicas perspectivadas nesse interstício criado entre o real e o imaginário do narrador, promana a noção de “fronteira” que se reveste de um cariz poroso<sup>137</sup>, pois para além de significar uma separação geográfica estende-se ao nível da identidade individual ou colectiva. Na verdade, entre o real e o imaginário, as fronteiras surgem como um espaço cinzento e transitório onde se reequaciona a relação entre o Eu e o Outro pela contiguidade, implicando um redesenho identitário. Noutra acepção, elas podem emergir em zonas perigosas pelo facto de existirem fisicamente, proporcionando fossos culturais, políticos e religiosos entre os povos vizinhos. Vejamos o exemplo apontado pelo narrador ao referir-se à fronteira da Índia com o Paquistão, a qual surge como o resultado da descolonização inglesa:

Na fronteira da Índia com o Paquistão há um elemento inédito que faz do cruzamento desta linha uma experiência incómoda: a própria existência de fronteira. O Paquistão, o país que acabo de pisar, é uma criação artificial da descolonização da Índia. (...)

O país que agora me recebe é, pois um país inventado. Os seus habitantes não descendem de outros habitantes da mesma nação, simplesmente desembarcaram de um comboio. Mudaram de cidade quando as fronteiras dos novos países foram anunciadas. Chegaram das mais variadas partes do subcontinente, dos mais peculiares grupos étnicos, falando diferentes idiomas, trazendo culturas distintas. Uma só característica unia os novos habitantes no país que tinham de inventar: o ideal religioso. O Islão seria a base da futura identidade nacional. Não bastou, com o tempo, foi necessário encontrar um ideal político.

É esta a razão do meu incómodo: a fronteira que acabo de atravessar não é a consequência de uma pátria, é a sua origem (Cadilhe, 2007: 237).

Face à passagem citada, é de realçar a crítica aos erros cometidos durante o processo de descolonização europeia que durante a primeira metade do século XX provocaram o estilhaçamento identitário de um povo apartado, à força, pelas nações colonizadoras, em

---

viagem é a apropriação de um determinado espaço geográfico; a viagem imaginária é uma tentativa de apropriação de ideias e de palavras, uma reconstrução verbal de um espaço mítico, espaço de substituição relativamente a um mundo tido por conhecido: aquele que é comum ao leitor e ao autor” (Machado/Pageaux, 2001:45).

<sup>137</sup> Dado o seu cariz de permeabilidade, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin propõem a seguinte definição do conceito de fronteira: “The idea of a frontier, a boundary or a limiting zone to distinguish one space or people from another, is clearly much older and used more widely than in colonial and postcolonial theory. (...) Colonial frontiers were created as imperial discourse sought to define and invent the entities it shaped from its conquests. The numerous ruler-straight frontiers of imperial maps indicate how colonial **cartography** existed as much to record actual features and distinctions between various places and peoples. The frontier or boundary that limited the space so defined was a crucial feature in imagining the imperial self, and in creating and defining (**othering**) those others by which «Self» could achieve definition and value” (Ashcroft, *et al.*, 1995 107-108).

prol de interesses económicos e da necessidade de imposição de uma política territorial dissuasora de conflitos entre as mesmas. Tal actuação implicou o abandono dos habitantes locais que, entregues a si próprios, se envolveram em divergências interétnicas, dando origem a “três guerras em trinta anos” (*ibidem*), entre outros conflitos que se mantêm até à actualidade.

Tendo ainda em conta a questão das fronteiras, é de notar que em *África acima*, na sua demanda pelo continente africano, o narrador critica uma segmentação do espaço configurado numa política de vigilância e quase interdição à entrada de cidadãos europeus. O livre trânsito nessas zonas fraccionadas torna-se inviável sem o respectivo visto, criando entraves e situações de arbitrariedades. Nesta situação particular, o eu-textual enfrenta os obstáculos criados pela excessiva burocracia e corrupção, abrindo o espaço à reflexão sobre os pontos difíceis para a sua travessia de África, principalmente na sua passagem pela Namíbia e Botsuana (Cadilhe, 2007: 51-53), entre outros exemplos. Neste âmbito, ao incluir a cidade de Ondjiva na sua rota, o narrador aproveita para revelar o seu descontentamento face aos efeitos nefastos da colonização europeia:

Ondjiva está a quatro fronteiras de distância de Mosi-oa-Tunya. São elas a da Zâmbia, do Botsuana, da Namíbia e de Angola. Um Gonçalo do tempo do meu avô, se quisesse viajar em termos coloniais entre cataratas de Vitória e esta Pereira de Eça, teria de atravessar as fronteiras da Rodésia, do protectorado inglês de Bechuana, da colónia alemã do Sudoeste Africano, para entrar então em território «nacional». Esta brincadeira europeia de andar a traçar fronteiras em continente alheio, estipulada pela Conferência de Berlim de 1885, iria dar origem a muitos dos males políticos que hoje afligem África (*idem*, 91).

Nesta revisitação do colonialismo europeu, a entidade enunciativa aponta o dedo a um discurso eurocêntrico, preocupado em alastrar o território em detrimento dos povos autóctones.

Contudo, esta fragmentação do território começa no velho continente europeu no início do século passado. Com efeito, o painel de mosaicos que compõem os vários países da Europa resultaram dos recortes geográficos que implicaram, não só uma gestão política dos territórios adjacentes, como também reajustamentos e intercâmbios culturais entre os diferentes povos. Neste sentido, mais do que significar o extremo que separa dois países, o termo “fronteira” implica um contacto permanente entre dois mundos, envolvendo relações de harmonia e/ou de tensão, sem que haja efectivamente a determinação de uma identidade com ambos ou com um deles, o que se transforma num

vínculo de alguma complexidade<sup>138</sup>. Um outro exemplo que ilustra esta reflexão envolve a travessia do narrador por outra região fronteiriça, o desfiladeiro de Khyber que separa o Paquistão do Afeganistão (*idem*, 239), espaço em que o viajante se confronta com um ponto negro do seu planisfério: “as tribos Pashtun que apoiam declaradamente a facção talibã<sup>139</sup> na interminável guerra civil que decorre no Afeganistão desde a criação do mundo” (*ibidem*). É neste cenário periclitante que o narrador visita uma “aldeia que não está aberta a «estrangeiros»” (*ibidem*), sob a ameaça das Kalashnikovs, descobrindo paisagens físicas e humanas marcadas pela cultura do ópio, e pela devastação causada pela guerra civil (*ibidem*).

Prosseguindo ainda o seu percurso oriental, o viajante-textual segue para o Próximo Oriente e “Na Linha do Oeste VIII” declara:

*Retomei o velho itinerário dos hippies para viajar entre a Índia e a Europa nos anos 60: depois de desembarcar na Índia em princípios de Março de 2004, segui pelo Paquistão, Afeganistão, Irão e Turquia. A única diferença entre os anos 60 e agora é que o Afeganistão foi destruído por várias guerras e fomos nós, os ocidentais que o destruímos. Não somos bem vistos por lá, como é natural.(...) A partir de Mazar-i-Sharif a estrada estava cortada por combates entre facções tajiques e usbeques. Não tive alternativa e apanhei um voo doméstico para Herat, já perto da fronteira iraniana. Desta vez é que foi mesmo: voei para oeste. Era o avião ou a vida (*idem*, 246).*

Como podemos notar neste texto liminar, o eu-textual justifica a sua alteração de planos quanto ao meio de transporte utilizado com a preservação da vida devido à atmosfera de risco causada pelos conflitos bélicos, sendo a estrada para Cabul o trilho seguido, reservando-lhe um cenário inóspito, ao cruzar a fronteira: “Atravessamos a fronteira. Procuo o habitual cartaz de boas-vindas, não encontro. Apenas um «Cuidado! Minas». Não sabem fazer turismo no Afeganistão” (*idem*, 246). Perante estas palavras do narrador, não podemos ficar indiferentes ao tom irónico com que descreve a sua passagem por este lugar, deixando perpassar uma crítica mordaz ao clima de guerra e

---

<sup>138</sup> No sentido de dilucidar esta complexidade em torno da noção de “fronteira”, Luciana Stegagno Picchio refere: “Os teóricos da fronteira reconhecem existirem em volta de uma fronteira, qualquer que ela seja, zonas híbridas de interrelação entre as duas realidades atravessadas pelas linhas de separação. Existem literaturas, línguas, culturas fronteiriças que participam das duas realidades. O problema voltou a ser actual recentemente, quando, no sentido de impor as suas fronteiras, linguísticas e religiosas, os povos se dilaceram” (Picchio, 1999:20).

<sup>139</sup> Ao referir-se ao movimento talibã, o narrador realça que este “ (...) teve origem nas *madrassas*, nas escolas religiosas, do Paquistão e continua a ser apoiado por várias forças políticas e militares paquistanesas” (Cadilhe, 2007:240).

destruição que se vive no país. É nesta altura que nos oferece “Um postal do Afeganistão” (*idem*, 253-255), representando um espaço primitivo e lúgubre marcado pelos habitantes das fronteiras que povoam “[e]ste território estilhaçado [que] é a negação da ideia de pátria, e a guerra é o sistema congénito de relações entre cada grupo” (*idem*, 254). Na verdade, trata-se de um “valley of ashes” permanente transformado num quotidiano em que a paisagem constituída pelas

(...) cidades milenárias em que as ruínas antigas e modernas se confundem, nas margens dos rios, onde línguas de terra fértil se encontram semeadas de minas, nas aldeias trogloditas cobertas de neves da estrada de Shibar. Vistas do interior aquecido do jipe, são imagens pitorescas, mais postais ilustrados de um país que podia viver dos rendimentos da beleza visceral das suas paisagens (*idem*, 255).

Em conformidade com este excerto, sublinhe-se que o ambiente desolador cristalizado na metáfora do postal não deixa de encerrar alguma ironia de um viajante-textual que capta a imagem do Outro transfigurada no cenário, o que se revela um misto de alguma mordacidade e tristeza do narrador, pois a posição em que se coloca é a do estrangeiro europeu que observa um território pleno de potencialidades de riqueza com um olhar despiendo.

Outro exemplo paradigmático do desconforto do eu-textual perante o espaço físico e social, é a sua passagem pelo Irão face à orientação religiosa fundamentalista e política ditatorial que este país apresenta. Num panorama de inequívoca fobia face ao estrangeiro, o narrador confronta-se com a polícia política num espaço asfixiante e perturbador (*idem*, 264), o que o leva a procurar a saída na próxima fronteira:

ACABO DE ATRAVESSAR a fronteira com a Turquia e meto-me num autocarro para Dogubayazit, a primeira cidade turca. Percorremos um planalto vulcânico e um enorme vulcão, perfeito nas formas, único na grandeza, salta fora da paisagem. (...) É, portanto, o monte Ararat esta besta imponente de linhas esguias e delicadas. Foi aqui que, segundo a Bíblia, Noé atracou a Arca depois do Dilúvio Universal (*idem*, 266).

Se atentarmos na utilização das maiúsculas no início do excerto, percebemos claramente a sua expressividade traduzida na intenção de fuga e alívio da entidade enunciativa na sua passagem pelo Irão e na descoberta do refúgio no monte Ararat, neste passo representado como um espaço mítico no ideário cristão. Curiosamente, esta montanha

constitui-se como uma espécie de Tabor<sup>140</sup> para o viajante-textual que lhe imprime uma dimensão ascética: “Uma plenitude espiritual inédita acompanha-me na subida para o cume do Ararat. (...) O monte do Dilúvio torna-se para mim o monte do calvário” (*idem*, 268). Neste sentido, a natureza emerge como uma fronteira metafórica entre o humano e o divino, estabelecendo-se na transfiguração do eu-textual no espaço geográfico. De modo semelhante, na sua passagem pela Anatólia, na ilha de Akdamar (*idem*, 270), o narrador entra em osmose com a paisagem natural que se impõe como o lugar da meditação metafísica. Na descrição poética deste cenário, destaca a “(...) beleza seráfica e antropomórfica” (*idem*, 271), a “(...) feminilidade sinuosa das colinas e dos campos cultivados desde tempos matriarcais” (*ibidem*), pintando um quadro que transporta o Eu para as “mesmas divagações sobre a vida, a eternidade, Deus e os homens” (*ibidem*), atingindo o êxtase.

Contudo, nem sempre o espaço físico se propõe como um factor de arrebatamento para a introspecção num plano religioso e transcendental. Em *África acima*, o viajante-textual percorre a savana, deslumbrando-se com a sua força agreste e materialidade, capazes de reduzir o homem à sua efemeridade e pequenez. Na verdade, o narrador percebe a força dos elementos que concorrem para uma

(...) harmonia cósmica com a qual «naturalmente» se pode identificar. Uma pessoa religiosa acreditará que está fora desta harmonia, que tem uma escapatória, uma *salvação*, ao ponto final da morte. Eu não acredito. Existe somente a ordem natural das coisas. O equilíbrio intemporal da savana, tal como o horizonte infinito à beira-mar, confortam-me e ajudam-me a colocar em perspectiva o destino inevitável de um descrente à face da Terra (Cadilhe, 2007:81).

Da leitura deste excerto, podemos inferir que o eu-textual utiliza o cenário natural como *leitmotiv* para uma reflexão existencial, atribuindo-lhe um sentido teleológico destituído de qualquer laivo religioso. Na verdade, o continente africano assume-se como o lugar matricial que acolhe o “embrião da humanidade” (*idem*, 108), ou seja, o lugar em que “[a] terra entra no sangue” (*ibidem*) e se perspectiva na simbologia da mãe África.

Neste quadro interpretativo do espaço como matriz, África adquire uma dimensão genesíaca pelo seu cariz de intemporalidade fundadora, imbuído de um forte

---

<sup>140</sup> Trata-se do monte que a tradição cristã associa à transfiguração de Cristo e referido, por exemplo, no evangelho de Mateus (Mt, 17: 1-9).

realismo mágico<sup>141</sup>, como no exemplo da gesta<sup>142</sup> contada pelo guia Beni, na passagem do narrador pelo Botsuana entre o delta do rio de Okavango e o deserto do Kalahari (*idem*, 71-74). Nesta história de circulação oral, a savana surge personificada numa mulher, irrompendo como sinédoque de África e sugerindo a construção de uma metáfora do espaço numa óptica de feminilidade. Leiam-se, para o efeito, as palavras do narrador: “Enquanto escutava a história, imaginava a cor do embondeiro iluminado pelo poente, o sentido de liberdade de uma caminhada na savana, a sensualidade inesperada de uma mulher felina, a ideia de comer até estar saciado, alegria de reencontrar uma nova madrugada” (*idem*, 75). Como podemos notar na passagem supracitada, o eutextual representa esta paisagem mágica no seu espaço psicológico através de “(...) uma sucessão de imagens (...) [que ao serem] recriadas pela mente à luz de uma fogueira protectora” (*ibidem*), fazem com que o leitor se depare com a transmutação do espaço físico no imaginário do narrador, partilhando o seu apaziguamento. Na verdade, nesta representação da savana está presente uma forte carga de sensualidade a evocar a licenciosidade e mistério que o continente africano representa no imaginário ocidental, numa vertente colonialista, remetendo também para uma estrutura falocêntrica, em que a mulher desempenha um papel paradoxal no núcleo familiar. Ou seja, ao “caçar” para alimentar o agregado familiar, a mulher ocupa a centralidade deste quadro pela sua capacidade de garantir o sustento da prole, mas por outro lado, fá-lo por imposição do marido, e, portanto, numa atitude de submissão ao mesmo, transforma-se na metáfora do espaço colonizado.

Na verdade, esta é somente uma das variadas imagens que o narrador constrói no âmbito do seu espaço psicológico durante a jornada por África. No seu quadro planisférico, tendo como ponto de referência da sua viagem a África do Sul com regresso marcado a Portugal, o autor anuncia o seu itinerário em “Nota introdutória”:

---

<sup>141</sup> Quando falamos em “realismo mágico” referimo-nos à corrente literária que emergiu no início do século XX pela mão de autores latino-americanos, retratando o imaginário popular efabulado nas suas obras, ou seja, uma gesta de pendor fantástico que se harmoniza com o quotidiano das personagens. São exemplos expressivos escritores como Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar, Jorge Luis Borges, entre outros.

<sup>142</sup> Na sua passagem pela savana africana, o narrador contacta com o imaginário tribal através da seguinte fábula: “«Era uma vez um homem que casou com uma mulher de uma tribo distante. Iam pela savana há muitos dias e estavam com muita fome. Não tinham que comer. A mulher disse : «Esta noite transformo-me em leoa e vou caçar.» O homem riu. Não conhecia os poderes da mulher. Ao pôr do Sol, quando a viu transformar-se em leoa, fugiu para cima de um embondeiro. A leoa desapareceu na noite. Regressou na madrugada seguinte, outra vez mulher, com uma gazela caçada. Disse ao homem: «Vês, não precisas de ter medo» E comeram até não ter mais fome, e puderam continuar a viagem.»” (Cadilhe, 2007: 74-75).

A maior incógnita deste projecto recaía sobre o itinerário a seguir. Nesse aspecto, África é de facto o pior continente para viajar de uma forma individual e independente, sobretudo quando um dos objectivos da viagem é o de não recorrer ao transporte aéreo. Há poucas estradas e muitos países. Ou seja, poucas alternativas e muitas dificuldades de obtenção de vistos. Na realidade, olhando para um mapa, há apenas duas estradas que realmente atravessam o continente de sul a norte: a estrada do Atlântico e a estrada do Índico (*idem*, 12).

Partindo desta breve cartografia do espaço delineado a percorrer “ (...) à velocidade de um cruzeiro de mar” (*ibidem*), o autor estrutura a sua travessia do continente africano, de acordo com os meses do ano, correspondendo ao período de publicação das suas crónicas (*ibidem*). A deslocação geográfica<sup>143</sup> sofre uma reorganização no espaço da escrita para uma mais clara percepção da rota trilhada pelo narrador. Para tal, a entidade enunciativa, recorreu a estratégias retórico-formais típicas da representação do espaço como a descrição das paisagens geográficas e humanas cuja expressividade, mais do que contextualizar o eu-textual na viagem, permitem um forte visualismo, a par da reflexão crítica e intimista, entre outros recursos. Neste sentido, partindo da espacialidade geográfica, o narrador cria um forte impacto no leitor em termos de espaço de escrita, propondo-lhe uma narrativa leve, sumária, explícita, circunstanciada e atractiva, motivando-o a viajar consigo África acima<sup>144</sup>. Destarte, ao estabelecer a supra-mencionada coesão entre o espaço e o tempo, o eu-textual proporciona uma clara linearidade diegética no relato da sua viagem, permitindo ao leitor acompanhá-lo ao longo das várias vertentes espaciais.

Assim, o mês de Maio inaugura a viagem do eu-textual a partir da África do Sul (*idem*, 15-36), seguindo-se Junho, com a passagem pela Namíbia e Botsuana (*idem*, 37-69), Julho com Botsuana, Zimbabué e Zâmbia (*idem*, 71-94), Agosto com Angola e República do Congo (*idem*, 95-124), Setembro com Gabão e Camarões (*idem*, 125-150), Outubro, com Nigéria, Níger e Mali (*idem*, 151-181) e, por fim, Novembro, com Mauritânia e Marrocos (183-201). Partindo da trajectória supradelineada, o eu-textual vai recortando os traços paisagísticos que caracterizam este lugar que “(...) restitui ao europeu a sua fragilidade de grão de areia perdido no deserto da eternidade” (*idem*, 32).

---

<sup>143</sup> O narrador sublinha os pontos de constrangimento de um continente em guerra consigo próprio: “Olho para o mapa do continente e pergunto-me por onde ir. Não sei. Uma faixa de guerra, caos, doença, fome e abandono atravessa África do Atlântico ao Índico, corta o continente em dois. Uma cadeia infernal, um colar de espinhos que chega ao Ocidente sob a forma de colares de diamantes, barris de petróleo, barras de ouro, madeiras exóticas: o Congo, o Burundi, o Ruanda, a República Centro-Africana, o Sudão. Uma barreira sem passagens evidentes. Uma porta fechada” (*idem*, 18).

<sup>144</sup> Esta designação emerge, neste contexto, na dupla acepção da viagem efectivamente acontecida e da viagem pela escrita, tendo em conta o título da obra *África acima*.



Ao longo do percurso, o continente africano é posto a nu no seu esplendoroso exotismo corporizado, como já anteriormente ficou dito, não só na materialidade dos cenários naturais, mas também na paisagem humana impregnada de uma dimensão telúrica, elementos que, ao integrarem a categoria espacial, contribuem para a construção da imagem do Outro como um reflexo do espaço. Por conseguinte, esta iniludível propensão do narrador para a descrição de ambientes naturais perpassa ao longo da obra como “(...) uma descoberta. Uma vertigem” (*idem*, 32). Para uma melhor compreensão desta problemática, impõe-se uma digressão pelo espaço físico, analisando alguns exemplos elucidativos deste território único.

Seguindo esta linha de abordagem, cumpre salientar o papel singular da África do Sul<sup>145</sup> por se assumir como o ponto inicial da deambulação do narrador, pois é a partir daqui que começa a sua excursão pelo continente negro. Incluído na sua cartografia sul africana, o cabo Agulhas emerge como o lugar paradoxal da travessia, uma vez que sendo o ponto final de África (*idem*, 19) é também o lugar do início da viagem África acima. É, portanto, a partir do ponto extremo, em Mossel Bay (*idem*, 26) que o viajante-textual empreende uma digressão histórica sobre o espaço, convocando a presença das descobertas portuguesas, permitindo, desta forma, o contraste descritivo do lugar no presente:

Mossel Bay apareceria no início do século XVI com o nome de Aguada de São Brás. (...)

Bartolomeu Dias passara semanas a cabotar a costa desértica do Atlântico, a observar do largo a hostilidade medonha das dunas do Kalahari rolando contra as ondas geladas da corrente de Benguela. Provavelmente, interrogava-se se o fim de África sempre coincidiria com o fim do mundo.

Depois, dobrou o cabo, mudou de oceano, descobriu uma luz mais clara, um litoral mais acessível, outras correntes, outros ventos. Desembarcou, encontrou água, gente, animais, florestas, montanhas, talvez cogumelos, também – mas não de mata alpina, que essa seria plantada mais tarde. No Índico, Dias regressou ao excesso da vida, depois da sua quase ausência no Atlântico. O slogan turístico, quatro séculos mais tarde, iria celebrar essa diversidade (*ibidem*).

---

<sup>145</sup> No seu artigo “Fronteiras e identidades sociais em África”, Franz-Wilhelm Heimer ao referir-se à diversidade identitária na África do Sul, apresenta a seguinte caracterização: “O fim do apartheid na África do Sul assinalou um surto grande da identidade social «nacional», mas de modo algum o desaparecimento (ou mesmo uma menor saliência) das identidades sociais raciais, étnicas e regionais” (Heimer, 2001:27). Esta afirmação vem de algum modo dialogar com as críticas do narrador a este regime discricionário, que não conseguiu eliminar a singularidade identitária dos diversos grupos: “Esta região da África do Sul foi inventada durante os anos do apartheid como nação independente – na realidade, tratava-se de um gueto rural onde a população negra era mantida à força. Quando o país necessitava de mão-de-obra desqualificada, recorria aos «estrangeiros» do Transkei” (Cadilhe, 2007:33).

Como se pode constatar nesta passagem, os *sinais de terra*<sup>146</sup>, para o explorador, induziram-no a uma paragem num espaço auspicioso, da mesma forma que convida o narrador a contemplar uma paisagem natural de enorme beleza. Ao estabelecer este cruzamento temporal na representação do espaço geográfico, o narrador entra em sintonia com o cenário, recriando-o através do espaço reservado à divagação histórica. Por outro lado, o Kalahari apresenta-se como uma paisagem de acolhimento, pois permite o desenrolar da viagem “[u]m último esforço de 400 Km para Francistown e terei atravessado esse deserto colorido e benévolo. Terei também chegado ao fim do Botsuana que, em linhas gerais coincide como o Kalahari” (*idem*, 65). Prosseguindo a sua jornada pelo continente africano, o narrador percorre o delta do rio Okavango, esse “(...) labirinto aquático assediado pelo deserto” (*idem*, 73), absorvendo o mistério da “ (...) Sereníssima africana” (*idem*, 74) e deslumbrando-se com paisagens sublimes que mais do que se revelarem propensas ao arroubo são também passíveis de desencadear comentários amargos relativos ao espaço social e político<sup>147</sup>.

No entanto, em Angola, na sua visita à cidade de Lubango, o viajante-textual depara-se com a petrificação do colonialismo português na paisagem arquitectónica:

De repente chego a casa sem sair de África. (...) Desta vez regresso efectivamente aos anos da escola primária quando vejo a fachada das escolas primárias da antiga cidade de Sá da Bandeira. E as outras fachadas: o hospital, o grande hotel, o prédio da cooperativa, o Palácio da Justiça, a sede do grémio, a estação de comboios, a garagem dos autocarros. São as fachadas que vigoravam nas cidades portuguesas da minha infância, e o Lubango é uma cidade ancorada em 1975(...).

Passeio no Lubango e reparo pela primeira vez que afinal há uma certa beleza na construção desses anos de miséria e opressão. Há uma certa dignidade nessa arquitectura que

---

<sup>146</sup> A expressão *sinais de terra* é utilizada por Luciana Stegagno Picchio ao caracterizar a literatura de viagens como a portuguesa, do período dos descobrimentos: “*Sinais de terra* como indício de uma fronteira a transpor na viagem entre o conhecido e o desconhecido, o velho e o novo, aparecem em toda a literatura de viagem marítima. O conhecido e o velho seria aqui a terra, sede natural do homem, e o desconhecido e o novo, o mar em que o homem ousou aventurar-se tardiamente e apoiado em suportes de navios, que reproduzem dentro de água uma pequena terra, uma ilha vagante” (Picchio, 1999:21).

<sup>147</sup> Entre outros exemplos já apontados ao longo deste estudo, destacamos as críticas do narrador ao regime ditatorial de Robert Mugabe no Zimbabué, o qual pôs em prática uma política de usurpação de terras aos agricultores pobres (Cadilhe, 2007:84). Para além disso, o percalço de viagem do eu-textual ocorrido com a polícia política que procede à sua detenção por tirar uma fotografia, emerge também como um ponto crítico a salientar: “É assim que respondo ao agente à paisana: desaparece, vai dar uma volta. É um grande erro. O «pide» irrita-se, agarra-me no braço e chama um colega, uma mulher: os dois formavam um inocente casal que aparentava esperar pelo autocarro. Prendem-me. Levam-me a uma esquadra da CIO, a Central Intelligence Organization. Sou interrogado. Na sala ao lado, ouço um som seco seguido de um gemido. Outra vez, e outra. Estão a espancar alguém. Começo a ter medo” (*idem*, 86).

devia espelhar em telhas e betão armado a fé inabalável do regime nos destinos grandiosos do império. Os mosaicos com figuras religiosas, a cal com as palmeiras, os azulejos vidrados, as tabuletas em néon, o alumínio, ganham um novo significado (*idem*, 96-97).

Em consonância com este passo, é de realçar o espaço dedicado à digressão sobre o espelho do império, partindo da descrição do espaço físico refigurado num “(...) museu vivo do modernismo, um poema em *art déco* plantado no planalto austral africano” (*idem*, 98), sobressaindo, nesta descrição, uma nota de cumplicidade e de uma certa admiração pelo legado português. Na verdade, o eu-textual reflecte sobre a coexistência das culturas numa perspectiva pós-colonial e afirma “Esperemos que o Lubango saiba conjugar o passado de Portugal com o futuro de Angola” (*idem*, 99).

Neste painel espacial, Luanda emerge retratada numa operação de cosmética imposta pela guerra de independência, ou seja, apesar de se manter o mesmo roteiro toponímico de 1974 (*idem*, 112), mudam-se os nomes evocadores da administração colonial. Deste modo, o narrador prossegue a sua subida pelo continente, despedindo-se de uma das cidades mais carismáticas do imaginário colonial português, declarando:

Deixo para trás a Comandante Stone, sigo pela Ramalho Ortigão, depois ainda pela Oliveira Martins, passo o cinema Karl Marx, recolho o passaporte na Praça da Unidade Africana, desço à marginal de todos os sonhos, entro no porto e procuro um barco para Cabinda. O que tinha a fazer em Luanda está feito – é altura de prosseguir para o Norte (*idem*, 113).

Como esta citação ilustra, é de notar que a Luanda colonial sofreu uma transmutação ideológica e cultural determinada pelo empenho na luta anti-colonial, pela guerra civil e pela conjuntura política pós-colonial, sendo curioso notar um hibridismo toponímico no momento actual.

De qualquer modo, o desígnio do viajante-textual em subir África é mais forte do que deparar-se com a atmosfera de violência<sup>148</sup> e indigência na República do Congo<sup>149</sup>, marcada pelo isolamento da cidade de Pointe-Noire:

---

<sup>148</sup> Neste sentido, ao caracterizar o estado de sítio vivido na República Democrática do Congo, Franz Wilhem Heimer esclarece: “ (...) sabemos que, neste momento, se encontra afundado em conflitos onde o todo o tipo de identidade social – nacional, étnica, regional – é instrumentalizado por interesses internos e externos, sem que exista uma base minimamente fiável quanto à força e configuração que efectivamente têm no pensamento social das populações” (Heimer, 2001:27).

<sup>149</sup> Ao referimos a passagem do narrador pela República do Congo, vale a pena salientar o diálogo com a obra de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1902), perspectivada numa ancoragem mítica do espaço como transgressão na literatura de viagens do final de oitocentos e do início do século XX, tal como afirmam Patrick Holland e Graham Huggan: “Within the zone, history disappears; the landscape becomes

(...) cidade sozinha, sitiada pela selva e pelo mar, perscrutada por guerrilheiros e bandidos, servida por estradas impraticáveis.

Ali ninguém mexe. Pointe-Noire é intocável. As várias guerras que periodicamente assolam o Congo detêm-se a poucos metros desta fortaleza sombria de paz forçada” (*idem*, 118).

No exemplo supra-citado, a cidade surge como um espaço alternativo ao ambiente caótico e perigoso que se respira no seu exterior, resguardando a exploração petrolífera e o comércio de ouro e diamantes controlados pelo mundo ocidental (*ibidem*). Na verdade, a ascensão de África apresenta-se como uma promessa de vislumbres espaciais em que o perigo e deslumbramento vão caminhando de mãos dadas com o narrador, até ao seu regresso à sua vetusta casa – a Europa.

Muito em síntese, do vasto repertório apresentado na análise da questão da espacialidade ao longo da narrativa cadilhiana, constata-se que a deslocação geográfica do eu-textual emerge como factor determinante do contacto com o Outro, impregnando a viagem pelas paisagens físicas e humanas de um sentido gnosiológico. Neste quadro conceptual, a viagem pelo espaço físico surge alicerçada no processo de refiguração operada no universo mental do viajante-textual e na sua ulterior deslocação no espaço da escrita em articulação temporal, tal como lembram Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux: “Escrever um texto de viagem é sempre transformar, mais ou menos, o efémero em necessário, o acaso em revelação.” (Machado/Pageaux, 2001:43).

Por último, e dada a inexistência do espaço sem a sua natural relação de osmose com o tempo, impõe-se, no capítulo seguinte, acompanhar o narrador na sua digressão pelos horizontes e memórias de viagem.

---

sinisterly primeval; human figures become either hypersensual or abject; politics becomes anarchy; noncontinuous phenomena are sucked into an «essential» stigmatized center. Travel into the Congo disfigures, becomes a form of dystopic transgression” (Holland/Graham, 2000:70). Como podemos notar, o Congo espelha o lugar do mistério e do desconhecido que esconde a licenciosidade e o caos, transformando-se numa metáfora espacial das infrações cometidas durante o imperialismo europeu.

## CAPÍTULO V

### Memórias e horizontes de viagem: o tempo nas obras cadilhianas

*Num tempo sentado em seda, uma mulher imersa  
cantava o paraíso. Era depois da morte.*

*Num tempo: salsas, avencas*

*Dormindo. A infância tinha febre.*

(...)

*O tempo tem a sua*

*incli*

*nação perigosa: país de uvas negras e varandas*

*sobre a candura. Quando se toca,*

*a infância queima. O paraíso tem uma noite*

*ao fundo: treme. Há quem fique num mês*

*para assistir ao ar.*

Herberto Hélder, “Canção Despovoadá”

Por entre espaços e tempos imemoriais, o viajante-textual cadilhiano deambula em luta contra o olvidamento, argumento infalível para qualquer relato de viagem. Na verdade, a categoria temporal é, ao lado do espaço, o alicerce de qualquer narrativa, pois como afirma Vítor Manuel de Aguiar e Silva: “A diegese, como sucessão de eventos, comportando um «antes», um «agora» e um «depois», é inconcebível fora do fluxo do tempo” (Silva, 1983:745). Neste quadro conceptual, torna-se fundamental a dilucidação do tempo no *corpus* em exame, com base na sua dimensão primordial na economia da narrativa, inclusivamente, na de viagem, dado a sua natureza híbrida, pois como reforçam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux: “Na verdade, a escrita de viagem não ignora certos privilégios da ficção: há antecipações, prolepses, recuos ao passado, analepses e, sobretudo, elipses, porque o viajante não diz tudo” (Machado/Pageaux, 2001:43). Logo, em consonância com estas palavras, afigura-se óbvia a inscrição do relato de viagem no universo da narrativa, pois comunga das mesmas estratégias retórico-formais, as quais serão, nesta análise, sucintamente a floradas.

No que concerne o compulsado, é de salientar que o relevo dado à categoria tempo por teóricos como, por exemplo, Gérard Genette, entre outros<sup>150</sup>, induz a uma

---

<sup>150</sup> Outro exemplo de teóricos que se debruçam sobre as questões epistemológicas concernentes à categoria tempo na narrativa é Julia Kristeva na obra *Le Texte du Roman*, na qual afirma: “Deux types de temporalité nous semblent se dégager dans le roman: la temporalité de l'énonciation narrative et la temporalité de l'énoncé (énoncé distributif ou autoreférentiel). La première qui s'exprime dans l'énonciation narrative constitue le fils de l'énonciation, sa linéarité, son causalisme et sa motivation, bref sa finalité. C'est le temps de l'histoire raconté qu'un sujet de l'énonciation, antérieur au discours, assume. La seconde qui s'exprime dans l'énoncé distributif est la temporalité de la parole qui s'énonce, le cours de l'énoncé lui-même” (Kristeva, 1976:177).

breve reflexão sobre esta problemática. Ao debruçar-se sobre a ordem temporal da narrativa, Genette analisa as “ (...) relações entre tempo da história e (pseudo) tempo da narrativa (...) entre a *ordem* temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa” (Genette, 1995:33), segundo as quais, nas palavras de Carlos Reis, se pauta a “(...) dupla dimensionalidade do tempo: a sua existência como componente da história e a sua manifestação ao nível do discurso” (Reis, 1994:406). Tal situação resulta numa organização temporal da narrativa fruto da “(...) articulação daquelas duas dimensões” (*ibidem*). Neste sentido, e tendo como referência a taxinomia genettiana aplicada às relações tocantes à categoria temporal, cumpre referir que a narrativa de viagem se estriba neste paradigma conceptual firmado no binómio: tempo da história<sup>151</sup>/tempo do discurso<sup>152</sup>, consubstancializando-se no tempo narrativo (*idem*, 408). O primeiro formaliza-se na representação da sequência dos acontecimentos numa linearidade cronológica e em que surgem marcas objectivas da passagem das horas, dias, meses, anos, entre outros momentos. O último cinge-se ao modo como o narrador procede à narração desses eventos, em absoluta autogestão, podendo este elaborar o seu discurso segundo uma frequência, ordem e ritmo temporais diferentes. Neste painel conceptual concernente à ordenação temporal da disposição dos eventos, surge, por um lado, a noção de isocronia<sup>153</sup> com base numa ocorrência linear. Por outro lado, quando a distribuição dos acontecimentos é efectuada de forma diversa, levando a alterações dá-se lugar a uma anisocronia<sup>154</sup>, ou seja, a um desencontro entre o

---

<sup>151</sup> Carlos Reis aprofunda a questão da temporalidade nesta categoria da narrativa e apresenta a seguinte definição de tempo da história: “(...) refere-se, em primeira instância, ao tempo matemático propriamente dito, sucessão cronológica de eventos susceptíveis de serem datados com maior ou menor rigor. (...) é múltiplo e a sua vivência desdobra-se pela diversidade de personagens que povoam o universo diegético” (Reis, 1994:406-408).

<sup>152</sup> À semelhança do tempo da história, e apoiando-se nos postulados de Gérard Genette, Carlos Reis refere-se ao tempo do discurso como aquele que “(...) é linear e sujeita o tempo da história à dinâmica de sucessividade metonímica da própria narrativa (*idem*, 408-409).

<sup>153</sup> Ao referir-se à questão da duração na narrativa, Gérard Genette considera o isocronismo, ou seja, igualdade entre tempo da história e tempo do discurso basicamente inconciliáveis, caracterizando a isocronia do seguinte modo: “A narrativa isócrona, o nosso hipotético grau zero de referência, seria, pois, uma narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão da narrativa permanecesse constante. É sem dúvida inútil, precisar que tal narrativa não existe e nem pode existir mais que a título de experiência de laboratório: seja ao nível de elaboração estética que for, imagina-se mal a existência de uma narrativa que não admita qualquer variação de velocidade, e esta observação banal já reveste alguma importância: uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou, se se preferir (como é provável), sem efeitos de *ritmo*” (*idem*, 87).

<sup>154</sup> Gérard Genette defende que é impossível proceder a medições exactas entre o tempo do discurso e o tempo da história e aponta o exemplo da cena dialogada em que há apenas “(...) uma espécie de igualdade convencional entre tempo da narrativa e tempo da história, (...). Há, pois, que renunciar a medir as variações de duração em relação a uma inacessível, porque inverificável, igualdade de duração entre narrativa e história” (Genette, 1995:86).

tempo da história e o do discurso. Como se pode notar, o eu-textual pode dar início à narração dos acontecimentos ou numa fase mais adiantada com recuos (analepses) ou, ainda, com antecipações de carácter temporal (prolepses). Para além destes aspectos, a anisocronia não pode ser construída sem o recurso a elipses<sup>155</sup> (omissão de acontecimentos), a pausas<sup>156</sup> e a sumários<sup>157</sup>. Consequentemente, o ritmo temporal é determinado pela relação entre a duração da diegese, medida em anos, meses, ou dias, e a do discurso, calculada em linhas e páginas.

Impõe-se, ainda, abordar outros aspectos relativos à caracterização da temporalidade na narrativa, já que esta não se confina apenas às vertentes anteriormente delineadas. Ou seja, existem outras tipologias temporais patentes na narrativa que são igualmente fundamentais no desenrolar do fio diegético, cuja trama se constrói ao sabor do narrador. Assim sendo, no defluir da narração existem momentos que decorrem de uma atitude de introspecção da entidade enunciadora que interpreta o curso do tempo, de acordo com o seu estado de alma, dando origem ao denominado tempo psicológico<sup>158</sup>. Neste caso, trata-se da percepção de um tempo construído a nível vivencial que se expressa no tempo discursivo. Por outras palavras, trata-se de um tempo subjectivo, directamente relacionado com a problemática existencial da personagem/narrador, revelando a sua mudança, o desgaste, as suas incoerências, os conflitos causados pela passagem do tempo que é depurado pelas emoções e vivências das personagens e do narrador. Para além destas imbricações temporais, resta aludir ao tempo histórico enquanto revelador de um determinado período pautado pela ocorrência de acontecimentos com impacto marcante numa sociedade que se representa na narrativa.

Após esta breve exposição dos conceitos relativos às diversas dimensões da categoria tempo na economia da narrativa, cumpre agora pressenti-los no nosso *corpus*. Na sequência de uma abordagem analítica das obras, constatámos que ainda que o tempo da história surja como factor de sustentação dos relatos, o narrador cadilhiano

---

<sup>155</sup> Por "eclipse", entende Genette " (...) a consideração do tempo elidido" (*idem*, 106).

<sup>156</sup> Na pausa descritiva ocorre uma aparente paragem do tempo da história para dar lugar às descrições e divagações e é também objecto de tratamento por Gérard Genette como exemplo de anisocronia na obra *O Discurso da narrativa* (1995), páginas 99-108.

<sup>157</sup> Trata-se de um resumo de acontecimentos pouco relevantes ou preparação para outros eventos fundamentais.

<sup>158</sup> Ao caracterizar a dimensão humana do tempo, Carlos Reis apresenta a seguinte definição do tempo psicológico: "Directamente relacionado com o devir existencial da personagem, o tempo psicológico é também o referencial da mudança, do desgaste da erosão que sobre ela provoca a passagem do tempo e as experiências vividas" (Reis, 1994:407).

segue o modelo proposto por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, segundo o qual não só organiza a narrativa como é o construtor da sua própria personagem. Deste modo, assume o papel de gestor do tempo do discurso e da narrativa, já que na escrita de viagem “(...) o viajante tem de reviver, de reencontrar uma série de momentos dispersos de si próprio, e ao mesmo tempo, de não se esquecer da unidade da viagem em si mesma” (*idem*, 43). Se tomarmos o exemplo de *Planisfério pessoal*, notamos que esta obra apresenta uma estruturação temporal assente no tempo da história, isto é, da viagem levada a cabo pelo narrador autodiegético, experienciador dos acontecimentos e “memorialista dos seus feitos” (*idem*, 34) e nesta linha, o autor esclarece em “Nota Introdutória”<sup>159</sup>, que mais do que o fluxo temporal dedicado à viagem, interessa-lhe a tarefa da reescrita com um propósito: “O que me preocupava era escrever bem, semana após semana. Captar o leitor, conquistar um espaço no Expresso, dar uma dimensão literária à minha volta ao mundo. (...) Agora que tinha tempo e me sentia repousado, permiti-me corrigir, clarificar, reescrever” (Cadilhe, 2007:9-10). Esta declaração por si só é suficiente para nos remeter para a questão da temporalidade, em primeiro lugar numa acepção discursiva e em último, numa perspectiva da ordenação cronológica dos acontecimentos. Por conseguinte, o autor relega para um plano final o tempo dedicado à viagem efectivamente acontecida e põe a tónica num trabalho de selecção realizado *a posteriori*. Em *stricto sensu*, há neste tipo de relato, um cariz de bitemporalidade que abarca a viagem realizada e a sua interiorização pelo narrador. Deste modo, o tempo de discurso assume uma feição de descontinuidade, na medida em que secundariza a sucessão dos eventos que compõem o itinerário de viagem, contribuindo para a recrudescência do ritmo da narrativa e para a dimensão psicológica do tempo vivenciado pela entidade enunciativa. É de realçar que em termos textuais estes aspectos convergem para a captação do leitorado.

Diacronicamente considerada, a viagem é narrada a partir do dia da partida do eu-textual, ou seja, trinta e um de Dezembro de 2002, data do seu embarque no *London Senator* (*idem*, 20), documentada pelas seguintes palavras: “Dou por mim a situar-me no calendário: é dia de Ano Novo” (*ibidem*). Na sequência desta declaração, o narrador

---

<sup>159</sup> Nesta nota introdutória, o autor apresenta uma organização discursiva que remete para a sua zona de afectividade, a qual obedece à seguinte estrutura organizacional: “Os excertos que dizem respeito às peripécias da viagem aparecem sob o título «Em Trânsito». Os momentos fundamentais deste período agrupam-se no «Planisfério para Sempre». Os confrontos culturais encontram-se na «Diferença Horária”. Deste modo, note-se que a gestão do tempo do discurso fragmentário obedece a uma ordenação que corresponde, respectivamente, ao tempo da história, ao tempo do discurso e ao tempo psicológico.



percorre um itinerário cuja duração abarca cerca de dezanove meses<sup>160</sup>, já que o regresso acontece em “*meados de Junho de 2004*” (*idem*, 276) com a sua entrada na Europa respectivamente, por Istambul, atravessando a Bulgária, Grécia, Itália e, finalmente, a Espanha até à sua chegada ao destino – Portugal. É de notar que o tempo cronológico da viagem ou da história sofre um redimensionamento, provocado pelos fusos horários, pelas digressões históricas e pelos excursos psicológicos do narrador, a partir dos espaços visitados, resultando numa prática da descontinuidade temporal. Leiam-se, a propósito, as palavras do viajante-textual numa breve divagação histórica sobre a cidade de Antigua: “uma das cidades mais bonitas das Américas. Fundada em 1545 por Filipe II, foi destruída em 1773 por um terramoto e semiabandonada. Nos anos 70, começou a descoberta de Antigua, nos anos 80, o *boom* turístico” (*idem*, 57). Ou ainda num momento de reflexão sobre o confronto entre o tempo e o espaço:

Compreendo que algumas coisas têm de ser alteradas no meu comportamento para que consiga aguentar 12 dias sozinho num infinito azul-escuro. Preciso de uma nova relação com o passar do tempo, mas também de um novo olhar sobre o espaço. (...)

Aqui, o tempo que se dedica a olhar o espaço não serve para apreender, mas sim para alienar (*idem*, 24).

De acordo com os exemplos apresentados, é de registar que no primeiro, a digressão histórica tem a intenção de dilatar o tempo do discurso com o propósito de proporcionar informações sobre o lugar. Já no último, constata-se uma relação psicológica de natureza síncrona com o espaço percorrido/representado de forma a evitar uma certa alienação. Há, porém, outras situações em que o narrador tenta “escapar” ao tempo cronológico das deslocações, isto é, à duração das suas travessias do espaço através do meio de transporte e da forma de deslocação escolhidos. Entre o barco, o carro, a bicicleta, a caminhada e, em última instância, o avião, o viajante-textual combate esse tempo amorfo da viagem realmente acontecida com a sua sublimação psicológica, quer

---

<sup>160</sup> A notação do tempo da viagem/história está patente no último capítulo “Final feliz” (Cadilhe, 2007:289-291), no qual o narrador não só dá conta dos dezanove meses dispendidos na viagem como também entrelaça os tempos psicológico e do discurso, utilizando a estratégia da prolepse com a intenção de fornecer ao leitor um quadro da sua noite de reencontro com a família e também de extrapolar sobre o futuro do país revisitado: “Mas esta noite, a noite do meu regresso, teremos a televisão desligada, substituída pelas histórias por contar, pela ternura dos reencontros, pelo prazer de jantar em companhia. (...) Talvez, 19 meses depois, eu encontre menos telenovela, menos vulgaridade, menos propaganda. Mais um consumo moderado, mais discernimento, mais livros e Antena 2. Um país com novos Caminhos Marítimos, pensando o futuro em mundovisão, vivendo a vida em *cinemascope*” (*ibidem*).

em sintonia geográfica, quer de passagem por esse “não-lugar”<sup>161</sup> (Augé, 2005:67), onde a paisagem passa despercebida pelo cansaço e pela ânsia de chegar ao destino desejado. Tal é o caso da sua deambulação forçada pela América do Sul durante três meses:

*(...) o cargueiro Conti Ásia, de Santiago para Sidney, agendado para o final de Junho de 2003, foi cancelado. Não consegui encontrar alternativas a partir da América do Sul para os meses seguintes. (...) [P]us-me a vaguear pela América do Sul durante três meses. (...) Apanhei um avião de Guayaquil para o Panamá. Apesar de estar apenas a retroceder sobre os meus próprios passos, e a não avançar para oeste, mesmo assim este voo teve o sabor amargo da derrota (idem, 76).*

É importante frisar que neste passo do texto liminar “Na Linha do Oeste IV”, o narrador dá conta dos percalços temporais provocados pela imprevisibilidade da própria viagem, o que lhe causa atrasos no percurso inicialmente delineado, transformando-se num período deambulatório, colocando-o numa espécie de labirinto temporal<sup>162</sup> que terá de gerir por força das contingências, mesmo contra a vontade.

Na verdade, o tempo da história decorre com a existência de momentos em que as paisagens humanas despertam a atenção do eu-textual, possibilitando uma abertura para a representação da alteridade e também para uma sublimação temporal. Por outras palavras, o contacto com o Outro induz à revisitação do passado sob a forma de tempo subjectivo/psicológico, dando lugar a divagações de cariz memorialista, tal como no exemplo em que o narrador descreve o restaurante do “Hotel de Los Niños” (*idem*, 108) em Cuzco:

---

<sup>161</sup> A deslocação neste espaço está também associada a factores imponderáveis relativos aos meios de transporte escolhidos pelo narrador, os quais propiciavam o trânsito momentâneo deste por estes lugares marcados pela efemeridade da passagem, causando uma espécie de “tempos mortos” no decurso da viagem (tempo da história).

<sup>162</sup> Esta expressão tem como finalidade remeter para o carácter imprevisível da viagem, causador de períodos temporais inesperados como o tempo dispendido nos meios de transporte. Refere-se também à alteração dos fusos horários, como no exemplo do capítulo “Um dia perdido” (Cadilhe, 2007:147-149) em que o narrador perde um dia de viagem na passagem pelo meridiano 180: “Irei perder um sábado. Irei deitar-me a uma sexta-feira e acordar a um domingo. Um minuto antes de atravessar o meridiano 180 graus, são para mim as 23.59 de sexta-feira – as 11.59 de sábado para os meus pais na Figueira da Foz. Um minuto antes de atravessar a linha, serão as 00.01 de domingo para mim e para os meus pais, lá em casa, o relógio da cozinha marca as 12.01 de sábado” (*idem*, 149). Um outro exemplo, entre muitos, é o do capítulo “Uma reportagem por contar” (*idem*, 201-204), em que o narrador lida com os contratempos causados pelos horários dos transportes.

É uma miniatura de restaurante. Dezenas de crianças comem sossegadamente em miniaturas de mesas. (...) A miniatura de restaurante tem um cheiro que eu conheço: é o cheiro de crianças pobres. Volta-me à memória um acampamento com os «lobitos» - as miniaturas de escuteiros. Fomos passar uma semana à casa do Gaiato. Eu tinha nove ou dez anos, não conhecia crianças pobres e muito menos pobreza. Não conhecia o pão castanho de centeio e muito menos sabia que, à falta de melhor, um pequeno-almoço se pode barrar com margarina Vaqueiro. (...) Nesses dias senti-me em culpa pelo meu berço burguês, pela minha harmonia familiar, pela minha condição privilegiada num mundo de melancolia e sofrimento (*idem*, 108-109).

Como este excerto documenta, a digressão temporal à infância do eu-textual cruza-se com o tempo cronológico da sucessão dos eventos durante a sua caminhada planisférica, permitindo-lhe “viajar” ao centro do Eu para se abrir a um tempo reservado ao discurso, através da reflexão sobre a pobreza e as injustiças sociais que colocam ricos e pobres em espaços opostos. Outro exemplo, entre vários, em que há uma convergência dos níveis temporais é o da passagem do narrador pelos mares do sul (*idem*, 142-143), mais concretamente, na sua travessia do canal do Panamá, onde, ao confrontar-se com a excessiva morosidade da deslocação, passa a realizar excursos sobre o defluir do tempo cronológico, em que o período passado a bordo emerge como uma espécie de tempo suspenso:

Demoramos nove horas a atravessar os 80 quilómetros que separam os dois oceanos. Ao longo da travessia divirto-me a calcular quantos dias seriam necessários para chegar a Auckland se o canal não existisse. (...) O tempo passa sem pressa. A sucessão dos dias deixa de ter significado porque quase nada acontece que os distinga (*idem*, 142-143).

Como podemos constatar no excerto apresentado, a entidade enunciativa injecta uma conotação subjectiva ao fluxo temporal, eivando-o de qualidades personificadoras e transtemporais, sugerindo a lassidão e a indolência imposta pelo ritmo do cargueiro.

Com base no que ficou exposto, na obra em exame sucedem-se, com frequência, os exemplos em que o narrador descreve as suas experiências de vivência do tempo da viagem, criando uma intersecção entre dois planos, o da história e o psicológico, contribuindo, assim, para a irrupção de um segmento temporal de cariz discursivo, organizado em torno de uma lógica espacial. Note-se, a propósito, a seguinte declaração do narrador: “Depois da esplêndida solidão das travessias oceânicas, das pequenas cidades pesqueiras da Nova Zelândia, do Inverno gelado da China, agora mergulho nos fluxos turísticos do Sudeste asiático” (*idem*, 182). Nesta configuração,

entre o período consagrado às deslocações e ao das paragens em pontos precisos do seu trajecto planetário, o eu-textual representa a categoria temporal, congraçando as vertentes cronológica, discursiva, histórica e existencial. Neste âmbito, vale a pena apontar o capítulo “Portugal em Malaca” como ilustrador dos vários níveis de representação da temporalidade. A digressão histórica<sup>163</sup> sobre a ocupação de Malaca pelos portugueses, no século XVI (*idem*, 191-192), a reflexão sobre o tempo presente da viagem com a descrição dos vestígios da colonização portuguesa (*idem*, 192) e, ainda, o tempo de regresso ao passado, ou seja, ao das recordações do eu-textual (*ibidem*), são aspectos relevantes da abordagem da temporalidade.

Seguindo um quadro temporal em que se entrelaçam estas linhas, o narrador entra numa espécie de isocronia voluntária na sua passagem pela Índia e, no texto liminar “Na linha do Oeste VII”, refere: “*Atravessei a Índia à velocidade local, isto é, sem pressas, visitando o máximo que podia. (...) em princípios de Abril entrava no Paquistão*” (*idem*, 206). Como se pode depreender desta afirmação, a perspectiva temporal desponta, não apenas associada aos padrões culturais de um país, como também, a partir dela o narrador empreende um excuro de pendor existencial, contrapondo dois planos: o da fugacidade e o da eternidade da vida, patentes no capítulo “A eternidade e um momento” (*idem*, 231-238). Ao longo desta divagação de índole metafísica<sup>164</sup>, o viajante-textual assiste, no presente, a um país cristalizado no tempo, no qual ele se sente “(...) um espectador das religiosidades alheias, um homem livre de qualquer religião, livre de aproveitar cada dia como se fosse o último, de dar atenção a cada momento como se nele se cristalizassem todos os momentos da eternidade” (*idem*, 232). Para além de se revelar um exemplo ilustrativo de um tempo de meditação, o excerto deixa entrever a convocação do tópico horaciano *Carpe Diem*<sup>165</sup>, a remeter para o paradoxo do narrador perante a contemplação das paisagens físicas e humanas, particularmente, do rio Ganges. De modo semelhante, na sua passagem pelo monte

---

<sup>163</sup> Na obra *Nos Passos de Magalhães* (2008) de Gonçalo Cadilhe, o eu-textual apresenta uma reconstituição histórica pormenorizada sobre a presença portuguesa em Malaca no século XVI, no capítulo “No cruzamento do mundo” (Cadilhe, 2008:53-58).

<sup>164</sup> Vale a pena estabelecer um diálogo com a obra *Uma ideia da Índia* do escritor italiano Alberto Moravia, na qual se tecem considerações de ordem existencial em que a morte ocupa um protagonismo especial, ao contrário do pensamento europeu cujo terror da finitude fomentou o ensejo da imortalidade. Leiam-se, a propósito as palavras do autor: “ (...) na Europa o terror da morte sempre suscitou a mais viva aspiração à imortalidade pessoal e espiritual, ao passo que na Índia o terror da vida, que segundo a crença da metempsicose, nunca teria fim, suscitou a aspiração oposta: o aniquilamento definitivo através da ascense, ou seja, o nirvana” (Moravia, 2008:36).

<sup>165</sup> Trata-se de uma expressão da autoria do poeta romano, Horácio (65-8AC), que significa viver o momento presente, sem pensar no futuro.

Ararat (*idem*, 266), o narrador convoca o tempo bíblico<sup>166</sup> relativo ao Dilúvio Universal numa alusão à altitude da montanha e, simultaneamente pela sua experiência psicológica do tempo: “Nunca me senti tão suspenso entre o céu e a terra. Nem tão imóvel no correr do tempo. (...) Uma plenitude espiritual inédita acompanha-me na subida do monte Ararat. É a noite mais intensa, mágica, da minha vida” (*idem*, 268). Segue-se a deambulação temporal pela Anatólia, na qual a entidade enunciadora reitera as suas “(...) divagações sobre a vida, a eternidade, Deus e os homens” (*idem*, 271), entre outros exemplos patentes ao longo da obra, numa vertente espiritual do tempo.

Muito em síntese, ao longo da análise de *Planisfério pessoal*, constatámos que as três categorias temporais convergem para o equilíbrio da instância narrativa, privilegiando as dimensões subjectiva/psicológica e discursiva, em detrimento da viagem efectivamente acontecida, isto é, do tempo da história. Na verdade, mais do que dar conta dos dezanove meses que demorou na sua travessia à escala planetária, o autor destaca o seu propósito central – a edição da viagem em livro (*idem*, 9).

De modo semelhante, em *A lua pode esperar*, o narrador, para além de reportar as suas viagens, revela uma preocupação editorial: “Para escrever este livro precisei de percorrer durante quinze anos centenas de milhares de quilómetros” (Cadilhe, 2006:11). Como esta citação documenta, a cronologia dos acontecimentos das viagens realizadas ao longo de uma quinzena de anos é efectuada de forma retrospectiva<sup>167</sup>, realçando o tempo do discurso. Neste sentido, o autor cumpre um ritual de escrita enunciado em “Nota introdutória” que passa por um trabalho de preparação, selecção, ordenação e reescrita, dado o seu carácter fragmentário, tal como esclarece:

Neste livro aparece apenas uma pequena fracção do que já vi, conheci e vivi. Uma pequena fracção do que vi e publiquei. Não se encontram nem textos por publicar nem viagens por realizar. É, pois, uma antologia pessoal escolhida entre centenas de reportagens minhas que apareceram nos mais variados títulos da imprensa portuguesa (*idem*, 12).

---

<sup>166</sup> A expressão “tempo bíblico” é utilizada no sentido de representar um tempo híbrido em que se mesclam a história e a ficção, aspectos patentes nas Sagradas Escrituras.

<sup>167</sup> Na sua fundamentação concernente ao carácter retrospectivo da escrita de viagem, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux afirmam: “De facto, toda a escrita de viagem é retrospectiva. (...) O viajante tem de reviver, de reencontrar uma série de momentos dispersos da verdade de si próprio e, ao mesmo tempo, de não se esquecer da unidade da viagem em si mesma” (Machado/Pageaux, 2001:42-43).

Por conseguinte, é importante salientar a intersecção de todas as vertentes temporais patentes nesta passagem e que se assumem como os pilares do conjunto de narrativas de viagem que compõem o livro.

Seguindo esta linha de pensamento, é de notar que se trata de uma obra de cariz fragmentário, obedecendo a uma organização das sequências narrativas estruturada em cinco partes autónomas<sup>168</sup>, articuladas por um fio condutor temático e não pela ordem cronológica dos acontecimentos. Dissemelhante do texto anterior que seguia uma linearidade temporal, *A lua pode esperar* caracteriza-se pelo aparente labirinto organizacional interno, espelhando uma permanente anisocronia, particularmente, na parte I, intitulada “Espreitar o fim do mundo: Patagónia”. Neste contexto, se atentarmos no tempo da história a que reporta a viagem – três meses – de Fevereiro a Abril de 2005, constatamos que, em termos textuais, o tempo do discurso abarca cinquenta e três páginas, pelo que o ritmo temporal se apresenta bastante lento, dado o pendor deambulatório enunciado pelo narrador no texto liminar: “Interessava-me viajar a uma velocidade contemplativa, perscrutar em câmara lenta a vida e a paisagem, divagar no itinerário e na sensibilidade” (*idem*, 17).

Esta tendência mantém-se ao longo das outras secções dada a sua propensão para a porosidade discursiva na categorização das viagens, em cada uma das partes. Este traço atravessa o segundo segmento “Viagens Sedentárias: Cidades e Aldeias” (*idem*, 69-117), na qual, o narrador organiza as suas visitas numa perspectiva temporal aleatória, misturando-se numa cartografia labiríntica em absoluta descontinuidade. Assim, o tempo da história representado diz respeito a uma diversidade de locais e abarca os seguintes períodos: 1993, os meses de Junho na cidade de Cuzco, no Peru e Agosto, em Potosí; 1997, o mês de Julho, na Cidade do Cabo, Austrália; 1999, o mês de Janeiro, em Tânger, Marrocos; 2001 os meses de Outubro, em Budapeste, Hungria e Dezembro de 2001, em San Sebastián, Espanha; por último, Maio de 2002, em Cinque Terre, Itália. Mantendo uma linha de intermitência semelhante, surge a parte terceira intitulada “Viagens Circunscritas: Ilhas e Arquipélagos” (*idem*, 119-163), consagrando seis deslocações realizadas entre 1997 e 2003 e perfazendo o total de seis anos de viagens entre si. É curioso notar a linearidade de percurso do narrador no mesmo ano,

---

<sup>168</sup> A obra *A lua pode esperar* apresenta uma estrutura interna fraccionada em cinco partes autónomas, respectivamente: Parte I – “Espreitar o fim do mundo: Patagónia”, Parte II – “Viagens sedentárias: Cidades e Aldeias”, Parte III – “Viagens Circunscritas: Ilhas e Arquipélagos”, Parte IV – Regresso à Cabana Flutuante: Indonésia” e Parte V – “Entre Viagens: Memórias e Reflexões”. Esta arrumação traduz o seu carácter de estilhaçamento e a sua forte porosidade discursiva, aspectos estes, típicos da poética do género.

isto é, em 2001 com apenas um mês de intervalo entre si, quando viaja em Abril pela Nova Zelândia e em Maio pelas Marquesas.

De modo diverso, mas não menos fragmentário, a quarta parte é dedicada às variadas deslocações num único cenário escolhido, a Indonésia, abarcando um período curto – o Outono de 2005. Neste contexto, com o título “Regresso à cabana flutuante” (*idem*, 165-208), o eu-textual reitera a estratégia anisocrónica utilizada na parte inicial da obra e, no texto liminar, acentuando assim o carácter analéptico desta passagem:

*Há alguns anos tinha passado ali, na companhia dos pescadores de peixe-coral, alguns dos dias mais indolentes e serenos da minha vida. (...) Uma das razões do meu regresso à Indonésia era, pois sentimental: queria saber se os meus amigos estão bem, se a vida permanece igual na cabana flutuante (idem, 167).*

Como estas palavras deixam perceber, o tempo da história (o Outono de 2005) cristaliza-se na memória do narrador, emergindo sob a forma de um tempo reconstituído no seu universo psicológico, o qual nestas quarenta e três páginas se formaliza em tempo do discurso. Finalmente, na quinta parte “Entre Viagens: Memórias e Reflexões” (*idem*, 209-246), o viajante-textual empreende uma viagem temporal ao centro do Eu, imprimindo-lhe a característica do anacronismo, como acontece nas divagações que ocorrem numa fase da viagem *a posteriori*. Na verdade, trata-se de um tempo subjectivo, existencial que acolhe as “[c]inco divagações sedentárias sobre a condição do viajante em viagem e independente, nos cinco aspectos que melhor definem os contornos das memórias, que mais assombram depois o regresso” (*idem*, 211) do narrador. Este acrescenta ainda: “Durante a minha volta ao mundo, em dezanove meses atravessei trinta e oito países. Se fizer a média do tempo que passei em cada país, o resultado é pouco deprimente para mim: cerca de duas semanas por país” (*idem*, 213). Esta citação ilustra a confluência temporal tornada possível através das palavras do viajante-textual no tempo do discurso com as quais abre a última parte de *A lua pode esperar* e também a sua interpretação do tempo da história. Melhor dizendo, ao intuir esta expressão do tempo da viagem, a entidade enunciativa deixa perpassar a sua filtragem do tempo realmente dispendido no decurso desta, subentendendo um contacto fugaz com a alteridade, e, portanto, insuficiente na perspectiva do seu projecto pessoal.

Na sequência desta linha de leitura, o tempo psicológico ganha expressão sob forma de divagação e serve para deixar em aberto a viagem interior, compreendida a

partir da jornada realmente acontecida, tal como confirma o narrador: “Viajar serve para nos descobrirmos a nós próprios e à civilização a que pertencemos, através da descoberta dos outros e das civilizações a que pertencem” (*idem*, 246). Assim sendo, o narrador socorre-se da convocação do tempo histórico como forma de contextualizar os lugares visitados e de os legitimar, tal como, por exemplo, a referência a El Calafate (*idem*, 45) ou ao Hotel Continental (*idem*, 66), entre muitos outros. A título parentético, importa frisar que esta tendência é, de resto, uma característica marcante em toda a obra cadilhiana.

Com ou sem intenção, o narrador do *corpus* em estudo, procede à evocação do tempo histórico, no sentido de fornecer um maior número de informações ao leitor sobre os locais visitados com uma função legitimadora. Aliás, ao longo da análise da narrativa cadilhiana, esta desponha como uma característica predominante aliada a uma biblioteca mental, emergindo sempre em consonância com as outras categorias temporais e desvelando uma imensa preocupação de reconstituição factual, no sentido da validação. Por este prisma, pode dizer-se que, numa acepção puramente jornalística, as digressões históricas podem em muito dialogar com a estratégia seguida por Fernão Lopes no Prólogo da *Crónica de D. João I, parte I*, no sentido de descobrir uma retórica da verificação<sup>169</sup>. Ou seja, Fernão Lopes na sua crónica de pendor historiográfico assume um contrato com o leitor, no sentido em que evidencia o propósito de retratar os acontecimentos. Para tal socorre-se de fontes documentais e segue um princípio que consistia em afirmar que o máximo de retórica por si utilizado surge quando este diz que não utiliza nenhuma, empreendendo, assim, uma estratégia retórico-formal, em prol da “verdade” dos relatos. De modo semelhante, este desígnio sucede também com o narrador cadilhiano quando recorre à digressão histórica para garantir ao leitorado o seu contacto efectivo com o Outro. Neste sentido, ao penetrar no espaço do Outro, o eutextual do *corpus* em exame torna eficaz a sua comunicação com ele, pois transporta na bagagem toda uma panóplia de documentos textuais que atestam a realização de um trabalho de pesquisa prévia sobre a alteridade.

---

<sup>169</sup> É expressiva a proximidade entre os dois textos no que diz respeito à estratégia documental e retórica utilizada, pois à semelhança de Fernão Lopes (1380-1460), o narrador de *Planisfério Pessoal* refere: “Propunha-me falar de lugares esplêndidos e de lugares miseráveis. Por vezes seria luminoso e inspirado, outras vezes desencantado e monótono. Falaria do que acontecesse: a variedade do mundo, a complexidade da natureza humana, os encontros, os diálogos, os meus medos, as minhas emoções. Seria o cronista das múltiplas realidades que iria viver” (Cadilhe, 2007:14). De modo semelhante, afirma Carlos Reis a propósito da crónica historiográfica de Fernão Lopes: “[este cronista] faz progredir a historiografia medieval num sentido de maior rigor documental e de valorização dos contextos sociais que enquadram o devir dos acontecimentos relatados” (Reis, 1994:88).



Contudo, sem mais delongas, requer o momento, que passemos ao exame da categoria temporal na obra *África acima*, na qual, Gonçalo Cadilhe obedece a um padrão de abordagem muito semelhante ao das obras anteriormente analisadas, estribando-se numa tessitura temporal em que se destacam os tempos psicológico, histórico e do discurso, em detrimento do tempo da história/viagem empreendida. Ressalte-se que a alusão aos quinze anos de viagem do narrador apontada em *A lua pode esperar*, surge como uma espécie de fio condutor do tempo da história entre ambos os relatos e, novamente, pela voz do autor, aparece em “Nota introdutória”: “Como era de esperar as minhas previsões africanas falharam... infalivelmente. De pouco serviram os quinze anos de experiência prática a viajar pelo resto do mundo” (Cadilhe, 2007:11). Na verdade, esta referência temporal tem uma função unificadora entre as obras, uma certa linearidade temporal exterior aos relatos propriamente ditos.

Com efeito, a estrutura da obra *África acima* é organizada de acordo com o tempo da história, abarcando em oito meses, quinze países numa “(...) travessia terrestre à velocidade de um cruzeiro de mar” (*idem*, 12) em ascensão pelo continente africano, com partida da África do Sul. Seguindo uma metodologia de arrumação discursiva que se descerra numa linha anisocrónica, o autor esclarece que a ordenação dos capítulos se perfila numa sequência temporal traçada, a partir dos meses do ano, data da publicação das suas crónicas e justifica: “Por uma razão: os factos não acontecem numa data única, acontecem ao longo de vários dias ou semanas. São depois recriados durante a escrita e publicados numa crónica uniforme. Numa data, essa sim, única e exacta; a da sua publicação no Expresso” (*ibidem*). Por conseguinte, sendo a acção constituída por sequências narrativas ocorridas num determinado espaço e tempo, é importante realçar que uma das estratégias utilizadas pelo narrador na gestão do plano temporal discursivo, obedece a uma disposição de encadeamento<sup>170</sup> entre as mesmas, de acordo com os meses do ano. Melhor dizendo, os acontecimentos seguem uma ordenação linear a nível do tempo do discurso, a qual surge como um mecanismo de validação dos

---

<sup>170</sup> A utilização do vocábulo “encadeamento” concernente às sequências narrativas não é efectuada relativamente ao tempo da história, no sentido que lhe é atribuído por Carlos Reis, isto é, “[q]uando as sequências se concatenam linearmente, sendo o final de cada uma o ponto de partida da seguinte” (Reis, 1994:121), mas como estratégia de gestão do tempo discursivo, permitindo uma unidade narrativa na ordenação dos relatos. Todavia, não deixa de ser relevante a referência a outras técnicas de organização das sequências narrativas, tais como a alternância e o encaixe, as quais nas palavras do autor supra-referido se definem do seguinte modo, respectivamente: “As sequências podem combinar-se em alternância: quando duas histórias são contadas de forma intercalada, uma sequência interrompe-se para dar lugar a outra” (*idem*, 26) ou “(...) quando uma ou várias sequências surgem engastadas no interior de outra que as engloba” (*idem*, 122).

acontecimentos, abarcando os meses de “Maio: África do Sul” (*idem*, 15-36); “Junho: Namíbia, Botsuana” (*idem*, 37-69); “Julho: Botsuana, Zimbabué, Zâmbia” (*idem*, 71-94); “Agosto: Angola, República do Congo” (*idem*, 95-123); “Setembro: Gabão, Camarões” (*idem*, 125-150); “Outubro: Nigéria; Níger, Mali” (*idem*, 151-181) e “Novembro: Mauritânia, Marrocos” (*idem*, 183-201).

Neste quadro organizativo, a perspectiva temporal da viagem encontra-se alicerçada numa linha de criação de um espaço que transcende as fronteiras, num percurso ascendente, isto é, do sul para o norte, representando uma África singular e intemporal, em que surgem figuras emblemáticas de um Portugal da primeira metade do século XX. Logo, no capítulo primeiro, o narrador apresenta-nos o emigrante Eduardo Jaime que “(...) faleceu há três anos, levando consigo os segredos portugueses de uma vida transparente em África. (...) Eduardo Jaime tinha vinte anos, uma guitarra e sabe-se lá que mistérios no seu passado quando começou uma nova vida em África” (*idem*, 28). De acordo com o exemplo apontado, podemos observar que o eu-textual dilata o tempo da história através do recurso à analepse, no sentido de representar a história de vida do português, na sua fuga de um país crispado pelos ideais do regime do Estado Novo. Esta figura serve também de mote às divagações do narrador, numa linha temporal subjectiva e existencial, tendo África como ponto de chegada. Leiam-se, a propósito, as suas palavras:

Imagino-o a desembarcar num qualquer porto do país, a dar o nome, a receber a residência. Imagino-o a olhar à sua volta e a apropriar-se lentamente desse novo sentido do espaço e da luz, dessa dimensão de intemporalidade humana, a escutar dentro de si esse desejo de liberdade e devaneio que só África pode provocar. Que efeito terá feito África no primeiro dia do resto da sua vida?

Cada dia me parece o primeiro dia em que cheguei a África. Já ando há um par de semanas a percorrer o princípio de uma viagem que sei que durará centenas de dias e milhares de ziguezagues. (*idem*, 31).

Em consonância com esta citação, percebemos uma intersecção dos diversos fios temporais, assumindo configurações outras, numa relação de encadeamento. Assim, a partir do plano temporal da viagem efectivamente ocorrida, derivam os tempos do discurso, psicológico e histórico, tal como anteriormente ficou exposto e é realçado o pendor introspectivo presente no último parágrafo do excerto.

Para além deste caso, considere-se ainda a prolepse do narrador sobre a qualidade da água, na sua passagem pelo delta do Okavango: “Antecipo no entanto as saudades que terei daqui a uns meses, quando voltar a casa e a única água que me será permitida beber sai de uma torneira e sabe a cloro ou, pior ainda, encontra-se à venda numa garrafa de plástico e não sabe a nada” (*idem*, 72), cuja justificação decorre do seu excuro histórico ao tempo em que Livingstone “[i]ntrigado com os rumores de um «lago» no deserto atravessou o Kalahari em doze dias e ao décimo terceiro chegou ao delta. Escreveu no seu diário: «A água que encontrámos era tão límpida e fresca, que nos sugeriu a ideia de neve a derreter»” (*ibidem*). Poderíamos, no entanto, apontar uma constelação de outros exemplos, igualmente pertinentes e expressivos dos aspectos compulsados, os quais reiteram a estratégia seguida pelos narradores convocados no *corpus* em estudo.

Por outras palavras, cremos que entraríamos numa aporia se enveredássemos pelo prosseguimento de uma análise mais pormenorizada do segmento temporal em *África acima*, por se revelar um objecto de alguma aridez provocada por uma análise demasiadamente descritiva que julgamos desnecessária para a comprovação dos nossos argumentos atinentes à categoria temporal. Deste modo, decidimos ater-nos aos exemplos supra-ilustrados na narrativa de viagem de Gonçalo Cadilhe como demonstrativos de uma prevalência dos tempos do discurso e subjectivo, que mais do que a simples cronologia exacta dos acontecimentos proporcionada pela sucessão dos eventos, induzem o leitor a viajar no tempo histórico do século XXI, quer nas páginas, quer no espaço com o viajante-textual. Na verdade, este estatuto de ambivalência assumido pela categoria temporal pressente-se nas três obras que integram este estudo e que emergem actualmente numa sincronia editorial.

Finalmente, como ficou demonstrado ao longo desta abordagem analítica, a categoria temporal emerge, ao lado do espaço, como uma das componentes cruciais na economia da narrativa de viagem de Gonçalo Cadilhe, a qual, apesar de estabelecer os seus alicerces ao nível do tempo da história como base de sustentação estrutural, põe a tónica nos planos temporais do discurso e da subjectividade do narrador, fundados num contexto epocal definido, conquistando, assim, um lugar no espaço editorial, onde a voz do narrador se torna intemporal. A este propósito, o capítulo seguinte “Vozes na narrativa de Gonçalo Cadilhe” ocupar-se-á do exame da entidade narrador, nas suas diversas representações na narrativa cadilhiana.

## CAPÍTULO VI

### Vozes nas obras de Gonçalo Cadilhe

*O homem, o imperfeito bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos; o universo, com a sua elegante dotação de estantes, de tomos enigmáticos, de infatigáveis escadas para o viajante e de latrinas para o bibliotecário sentado, só pode ser obra de um deus.*

Jorge Luis Borges, *A Biblioteca de Babel*

*Diversion. Distraction. Fantasy. Change of fashion, food, love and landscape. We need them as the air we breathe. Without change our brains and bodies rot. The man who sits quietly in a shuttered room is likely to be mad, tortured by hallucinations and introspection.*

Bruce Chatwin, *Anatomy of Restlessness*

Saída do âmago da memória, escutamos a voz do eu-textual na sua viagem pela cartografia dos diversos textos que atravessam a narrativa de Gonçalo Cadilhe. Neste sentido, a nossa reflexão aflorará levemente questões de alguma complexidade que oscilam entre o dialogismo, a problemática das influências, a pluridiscursividade ou mesmo a imitação e a inovação numa poética do género conduzidas pela voz do narrador<sup>171</sup>. Deste modo, prosseguindo a nossa viagem epistemológica perspectivada à luz de uma metodologia que examina questões de índole diversa e permeável atinentes ao *corpus* em equação, ou antes, no decurso de uma abordagem analítica de matérias como a transversalidade de fronteiras entre a literatura e o discurso jornalístico, explorando a paraliteratura, a paratextualidade e lançando mão da Imagologia, das categorias da narrativa, entre outros aspectos concernentes à narrativa de viagem de Gonçalo Cadilhe, diligenciamos considerar, neste capítulo, a dimensão intertextual<sup>172</sup> patente nas obras em apreço em articulação com a categoria narrador, as quais se constituirão objecto do nosso escopo. Por conseguinte, debruçar-nos-emos sobre o papel deste último como protagonista da representação do jogo intertextual no palco do relato

---

<sup>171</sup> Dada a natureza porosa da narrativa de viagens, vale a pena convocar as palavras de Carlos de Oliveira ao problematizar o tema da originalidade: “Escrevo com frequência interpretações doutros poetas. Perguntam-me porquê. Respondo precisamente citando um poeta: «J’imite. Tout le monde imite, tout le monde ne le dit pas» (Aragon). Porém, os poetas nestas coisas não devem ser tomados muito à letra. (...) Em todo o caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação” (*apud* Reis, 2001:508).

<sup>172</sup> A propósito do conceito de intertextualidade Vítor Aguiar e Silva observa: “Definindo-se *intertextualidade* como a interacção semiótica de um texto com outro(s) texto(s), definir-se-á *intertexto* como o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interacção” (Silva, 1983:625).

de viagem cadilhiano e segui-lo-emos na sua actuação ao longo do nosso objecto de estudo, pois cabe-lhe a tarefa de conduzir o fio de Ariana no labirinto textual que serve de pilar ao *corpus*.

Com efeito, se considerarmos, que na sua maleabilidade, o termo “texto”<sup>173</sup> alberga um vasto e heteróclito elenco de obras que espelham uma diversidade de expressões estéticas e científicas estabelecidas numa relação dialógica, concluímos que o seu raio de projecção ultrapassa as fronteiras da Literatura. Assim, num quadro de coexistência pluridisciplinar, emerge o discurso interartes<sup>174</sup> como uma fonte inesgotável e inovadora nos horizontes da intertextualidade<sup>175</sup>, pelo que o diálogo entre a Literatura, as artes plásticas, a música, a dança, o cinema, a fotografia, entre outros domínios, propicia a (re)descoberta de novas vertentes “textuais” capazes de se revelarem verdadeiras epifanias artísticas. No entanto, de acordo com a orientação geral deste capítulo e em consonância com este conceito discursivo, entendemos que não faz parte do nosso desígnio uma caracterização minuciosa do mesmo, dada a sua filiação nos Estudos Interartes<sup>176</sup>, cujo campo de investigação se reveste de grande

---

<sup>173</sup> Dada a permeabilidade do termo, vale a pena convocar autores como Claus Clüver no seu artigo “Estudos Interartes: Introdução Crítica”, o qual reflecte sobre as linhas epistemológicas que compõem a tessitura do *corpus* em investigação: “ Enquanto se considerar que a distinção entre «arte» e «não-arte» ainda tem alguma função, o melhor será definir uma «obra de arte» como um texto, composto de acordo com um determinado sistema sógnico, que a comunidade interpretativa autoriza ou nos obriga a ler como uma «obra de arte». Esta concepção é uma aplicação mais ampla da consciência de que o estatuto de «literário» não é inerente a certos textos ou a classes de textos verbais, mas lhes é conferido pelos seus leitores” (Clüver, 2001:338).

<sup>174</sup> Na sua profunda dilucidação sobre a concepção de “discurso interartes” Claus Clüver realça o seu carácter transdisciplinar: “Um discurso sobre (as) arte(s) só pode ser viável e vital se acomodar, também, fenómenos contemporâneos. A existência de «textos achados», oferecidos e aceites como «arte» demonstra como se tornou difícil definir o objecto de tal discurso. Com a ascensão da semiótica, os estudiosos têm-se acostumado cada vez mais a tratar as obras de arte como estruturas (usualmente complexas) de signos e a referir-se a esses objectos como «textos», qualquer que seja o sistema sógnico envolvido. (...) Se um «texto achado» é lido como uma obra de arte, ele pode ser também objecto dos estudos interartes. (...) Mas o discurso interartes nem sequer faz questão de que todos os textos que ele toma como objecto sejam lidos como obras de arte. Neste caso, sua situação coincide com a dos estudos literários actualmente, quando não é mais estranho incluir textos indubitavelmente não-literários em certos tipos de investigação: a natureza dos assuntos em foco determinará quais os textos a seleccionar como objectos mais apropriados” (*idem*, 339).

<sup>175</sup> No seu artigo “Mitologia e Intertextualidade. A recriação dos sentidos literários e a construção do mundo ficcional pastoril”, Maria Micaela Ramon Moreira apresenta o conceito de intertextualidade, parafraseando o posicionamento de Marc Eigeldinger e refere: “Marc Eigeldinger (1987) afirma com muita propriedade que, tratando-se embora de um fenómeno de reescrita, a intertextualidade não se esgota num processo de assimilação ou de transplantação de um texto por ou para outro; ela ultrapassa esses limites para se instituir como um autêntico meio de transformação semântica através do qual um material alógeno anterior ou contemporâneo a um dado texto se inscreve sem ruptura na coerência desse novo enunciado, conferindo-lhes significações novas” (Moreira, 1996:499).

<sup>176</sup> Trata-se de uma designação de grande complexidade que, de acordo com Claus Clüver deriva do “(...) desenvolvimento da literatura comparada como uma nova disciplina dentro dos estudos literários [que] surgiu da institucionalização do conceito da literatura nacional. No entanto, em meados deste século, a literatura comparada começou a apresentar-se, pelo menos no Estados Unidos, também como o *locus* dos

complexidade e não revela uma visibilidade significativa na narrativa cadilhiana. Na verdade, este aspecto está patente, entre outros, na introdução da fotografia como suporte imagético do discurso, denotando uma função complementar cuja presença se constata nas três obras em apreço, a par do diálogo com os discursos fílmico e musical<sup>177</sup> como, por exemplo, em *Planisfério Pessoal*, onde este se observa com uma maior expressividade.

Todavia, apesar destas fugazes considerações sobre os aspectos supradelineados serem incontornáveis para o exame do *corpus*, tudo concorre neste passo inicial, para convalidar a ideia de que é pela voz do narrador que o leitor viaja nesse espaço aberto ao diálogo intertextual criado por Gonçalo Cadilhe em sintonia com as paisagens visitadas. Por conseguinte, é no universo do texto escrito que se focalizará o nosso estudo, convocando autores como Julia Kristeva e Gérard Genette, entre outros, cujos trabalhos em torno da intertextualidade serão a pedra de toque da nossa reflexão num palco em que assistimos à representação de um texto construído a partir da viagem realmente acontecida e de viagens outras conduzidas pelo narrador.

---

estudos interdisciplinares, incluindo o estudo das relações entre a literatura e outras artes” (Clüver, 2001:346).

<sup>177</sup> Na obra *Planisfério pessoal* é expressivo o diálogo interdiscursivo na área do cinema e da música nos títulos dos capítulos que compõem a parte referente à Europa. No caso do cinema, é de notar a expressividade de uma colagem a filmes patente nos paratextos “Há greve no cais” (Cadilhe, 2007:17), “A oeste nada de novo” (*idem*, 20-22), “Uma americana em Granada” (*idem*, 65), “Good Morning Colômbia” e “Uma Passagem para a Índia” (*idem*, 207-210). O primeiro assume a forma decalcada da tradução portuguesa do filme “On the waterfront” (1954) (“Há lodo no cais”) realizado por Elia Kazan e escrito por Budd Shulberg. O segundo remete para o filme de 1970 “All quiet in the Western front” (1979), realizado por Delbert Mann e baseado no romance de Erich Maria Remarque e neste, é de realçar a adopção da tradução portuguesa do filme que ficou famoso pelo título “A Oeste nada de novo”. O terceiro é baseado no título da tradução portuguesa do filme “An American in Paris” (1951) de Vincent Minelli (“Um Americano em Paris”). O quarto é uma adaptação do título do filme de “Good morning, Vietnam” (1987) do realizador Barry Levinson. O último revisita *ipsis verbis* o filme do realizador David Lean “A Passage to India” (1984) baseado na obra homónima do escritor britânico E. M. Forster publicada em 1924. Outro exemplo do ponto de contacto com o cinema é a alusão ao filme do já citado David Lean “A Ponte sobre o Rio Kwai” (1958) no capítulo “Esquecer Jamais” (*idem*, 187-190), o qual serve de *leitmotiv* para uma reflexão crítica sobre o turismo actual, na passagem do narrador por Kanchanburi onde visita “(...) um dos símbolos da II Guerra Mundial: a ponte sobre o rio Kwai” (*idem*, 187). O diálogo com a música está presente na parte do livro referente à América do Norte, no capítulo “Manhattan Transfer” (*idem*, 29-32), a sugerir a referência ao quarteto vocal norte-americano com a mesma designação, conhecido na área da música Jazz e Pop e que ficou famoso nos anos oitenta. Por último, para além do que ficou exposto, é de sublinhar a existência de um jogo de cumplicidade com o leitor através do processo de associação de ideias, na medida em que ao ler certos excertos, o leitor revisita determinadas obras que integram o seu imaginário, o que não deixa de se assumir como um processo de intertextualidade, num plano subliminar.

## 1. Das vozes e das perspectivas: reflexões sobre o papel do narrador

Num tempo de diversão e de devaneio, o narrador cadilhiano desfruta de cenários que só as viagens lhe poderão proporcionar. Na realidade, ainda que o seu papel seja iniludível na diegese, uma vez que a centralidade na primeira pessoa é um traço marcante no *corpus* textual, a nossa reflexão dispensará uma abordagem exaustiva e minudente no que toca à análise da categoria narrador na obra de Gonçalo Cadilhe, dada a inexistência de variados e complexos estatutos ontológicos desta entidade. Deste modo, constitui, pois, um dos principais propósitos do nosso estudo a apresentação desta figura na sua função enunciativa do discurso, por vezes, em articulação dialógica com o autor, na assunção de um jogo de espelhos.

Com efeito, ao percorrermos os trajectos desta entidade enunciadora, depressa constatamos a presença do narrador autodiegético<sup>178</sup>, tendo em conta a sua presença na história, na medida em que todas as narrativas em apreço são contadas pelo eu-textual e assentam na viagem narrada retrospectivamente<sup>179</sup>, cabendo ao narrador a tarefa de selecção e ordenação dos vários acontecimentos por si experimentados durante o processo viático, tendo em conta a estrutura interna do mesmo<sup>180</sup>.

Neste sentido, na nossa demanda de uma definição do conceito de narrador, elemento fulcral da diegese, procuraremos ater-nos a uma dilucidação clara e concisa, não obstante estarmos conscientes da complexidade que esta noção comporta, tendo em conta as múltiplas abordagens e a utilização de diversas taxionomias que rodeiam esta problemática. Assim, partindo deste pressuposto, intentaremos, num primeiro momento da nossa reflexão, convocar a terminologia de Gérard Genette de forma a definir os vários tipos de narradores que se manifestam no *corpus*. Num segundo momento, será

---

<sup>178</sup> De acordo com Gérard Genette, o narrador autodiegético é aquele que relata na história as suas próprias experiências como personagem central dessa diegese: “Tudo se passa como se o narrador não pudesse ser um comparsa ordinário na sua narrativa: pode ser apenas ou vedeta, ou espectador simples. Reservaremos para a primeira variedade (que representa de alguma maneira o grau forte do homodiegético) o termo, que se impõe, de *autodiegético*” (Genette, 1995:244).

<sup>179</sup> Neste sentido, vale a pena convocar as palavras de Odile Gannier para ilustrar este traço da poética do género: “L’expérience personnelle devient non seulement licite mais pratiquement une obligation du genre, Ce sont précisément ces deux aspects, apparemment antinomiques, la fiabilité et la liberté du compte rendu, qui dominent le genre au niveau de la rhétorique: l’inventio, ou recherche des idées, est dictée par l’expérience directe, sans interdire les commentaires que peut susciter le décalage entre l’expérience de la vie courante, «par-deçà», et l’expérience des lointains, «par-delà»; la dispositio, ou organisation du propos, est apparemment déterminée par l’itinéraire du voyage, mais avec toute licence de jouer cet ordre apparemment linéaire” (Gannier, 2001:36).

<sup>180</sup> Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux realçam a função unificadora do narrador e a sua centralidade na construção do relato (Machado/Pageaux:2001:43).

analisada a forma como as diferentes entidades enunciativas se perspectivam na narrativa, ou seja, quais os processos estético-literários existentes nos textos que nos permitem identificar traços da sua presença no desenrolar da acção.

Por conseguinte, quanto à definição de narrador, num esboço muito breve, de acordo com a dilucidação de Gérard Genette, lembremos que: “(...) o próprio narrador é um papel fictício, ainda que directamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada do acto de escrita” (Genette, 1993:213), traço que é reforçado por Carlos Reis quando afirma que “[a] definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, não raro susceptível de ser confundido com aquele, mas realmente dotado de diferente estatuto ontológico e funcional” (Reis, 1994:257). Assim, importa salientar que o autor corresponde a uma entidade física e real e o narrador assume a roupagem da ficcionalidade, limitando-se a enunciar o discurso narrativo. É ainda de realçar que o sujeito enunciativo é produto da imaginação criadora do autor, que pode projectar sobre ele as suas convicções ideológicas, éticas, culturais, literárias, entre outras, as quais se espelham no texto, quer através de estratégias estéticas e explícitas, quer de forma, simplesmente, insinuada. Neste sentido, a taxinomia desenhada por Genette parece ser a que melhor se enquadra numa utilização mais corrente e actual, de entre outras,<sup>181</sup> que equacionaram esta categoria narratológica. Com efeito, para além do já enunciado narrador autodiegético que ocupa a centralidade do universo da história pelo relato das suas experiências como personagem principal, destacam-se ainda, os narradores heterodiegético e homodiegético. No primeiro caso, a entidade enunciativa assume um posicionamento exterior à história, tomando, no entanto, uma manifesta onisciência face à mesma e exprime-se na terceira pessoa gramatical. No último, o narrador, tendo vivido a diegese como personagem, constrói a partir dela a sua narrativa, o que de alguma forma se assemelha ao narrador autodiegético, distinguindo-se deste, pelo facto de não ter assumido a função de protagonista, mas a de uma simples figura com a função de mera observadora ou de personagem secundária<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup> De entre um significativo repertório de ensaístas que se debruçaram sobre a categoria narrador, apontamos o exemplo de Roland Bourneuf e Réal Ouellet que, a propósito da presença do narrador, apresentam a seguinte definição: “Au lieu de masquer les traces de sa présence dans le récit, le narrateur peut choisir de mettre l’accent sur l’acte de raconter en interpellant son narrataire (soit pour agir sur lui ou vérifier si le contact est maintenu), en évaluant ou attestant le degré de véracité de son récit, en soulignant les problèmes d’organisation de celui-ci” (Bourneuf/Ouellet, 1975:80).

<sup>182</sup> Como exemplo desta definição de narrador, podemos apontar a figura de Nick Carraway, narrador/personagem do romance de F. Scott. Fitzgerald *The Great Gatsby*. Leiam-se, a propósito, as palavras de Gérard Genette: “Haverá, pois, pelo menos, que distinguir no interior do tipo homodiegético



De um modo geral, se concentrarmos o nosso escopo de observação na categoria narrador na obra cadilhiana, verificamos a predominância do narrador autodiegético, na medida em que se assume na qualidade de viajante-textual e protagonista. Ora, importa salientar que nas “Notas introdutórias” presentes nas três obras em estudo, assinala-se a presença do autor, pelo uso da primeira pessoa e pela assunção de um discurso que reflecte a sua experiência pessoal<sup>183</sup>. Destarte, este facto dá lugar a uma zona intersticial onde perpassa uma certa ambiguidade<sup>184</sup> enunciativa, conduzindo, inevitavelmente à figura do narrador como resultado de uma construção autoral<sup>185</sup>, que tomará o fio do novelo diegético. Nesta linha de reflexão, se em termos paratextuais emerge, de forma inequívoca, a marca de uma entidade real, entendemo-la apenas como uma preocupação editorial, já que esta aborda questões formais atinentes ao processo de configuração textual, isto é, da obra, enquanto produto acabado que tematiza a viagem.

Assim sendo, passemos a examinar alguns exemplos ilustrativos desta enunciação:

Quando arranquei para a minha volta ao mundo, sabia já qual era o grande desafio que tinha pela frente. Não era com certeza apanhar um cargueiro ou pedir um visto ou, mais prosaicamente, regressar. O que me preocupava era escrever bem, semana após semana. Captar o leitor (...)” (Cadilhe, 2007:9).

---

duas variedades: uma em que o narrador é o herói da sua narrativa (...), e a outra em que não desempenha senão um papel secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha: (...) Carraway em *The Great Gatsby*” (Genette, 1995:244).

<sup>183</sup> Ao caracterizar a relação autoral com o sujeito de enunciação na narrativa de viagem, afirma Odile Gannier: “L’auteur domine son récit en tant qu’il reflète une expérience personnelle; aussi le discours auctorial est-il souvent très présent. Souvent, il prévient les critiques, les objections ou les soupçons (...).

L’auteur, à sa guise, modifie, adapte, retranche ou commente, et le signale sans complexe. Le discours auctorial dans le récit de voyage sert en général à proclamer d’une part la rigueur de sa méthode et paradoxalement, d’autre part, à justifier entorses à cette méthode. Sa fonction de narrateur autorisé, à elle seule, coupe court à toute critique et assure sa liberté. La garantie qu’offre son témoignage peut faire admettre toutes ses fantaisies, les coq-à-l’âne, les remarques liées entre elles par libre association” (Gannier, 2001:36).

<sup>184</sup> Ao utilizamos este termo referimo-nos, entre outros, ao seguinte exemplo do capítulo “O Oásis flutuante” (Cadilhe, 2007:144-146) de *Planisfério Pessoal*: “Estou em contagem decrescente para regressar ao cargueiro. Ao bater das 46 horas, apresento-me novamente a bordo. «Welcome back, mister Cadilhe», diz-me o capitão polaco no seu inglês marítimo. O dromedário levanta âncora e arrancamos para a parte final da travessia do deserto azul” (*idem*, 146).

<sup>185</sup> Ao estabelecer a distinção entre autor e narrador, Carlos Reis refere que “(...) o narrador é uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso. (...) importa não esquecer que o narrador é, em última instância, uma invenção do autor” (Reis, 2001:354).

Como podemos depreender desta declaração, o autor divide-se entre a viagem realmente acontecida, efectuando uma reflexão de cariz metalinguístico<sup>186</sup> sobre a escrita da obra, privilegiando-a como passo ulterior da viagem empreendida pelo viajante-textual.

De modo semelhante, no elemento paratextual<sup>187</sup> de *A lua pode esperar*, Gonçalo Cadilhe anuncia o substrato da obra, referindo não só a sua intenção do relato da viagem enquanto seu propósito primeiro, como também caracterizando sucintamente, todo o seu trabalho de oficina de escrita. Tal estratégia retórico-formal é seguida pelo autor no texto introdutório da obra *África acima*, onde, de forma idêntica, explicita toda a metodologia seguida na concepção/organização textual, assumindo a sua voz num jogo interpelador em que, aparentemente se dirige ao leitor, mas que, na verdade, se apostrofa a si próprio, num desdobramento em que o sujeito enunciativo se identifica com o viajante: “Que surpresa, meu caro viajante tão experiente: encontrar o melhor da humanidade no lugar onde a humanidade apareceu” (Cadilhe, 2007:14). Neste âmbito, no capítulo intitulado “Agosto: Angola, República do Congo” (Cadilhe, 2007:95-123) as entidades enunciadoras mesclam-se, de tal forma que se confundem, como no seguinte exemplo:

Ao longo da minha viagem por África acima, tenho tido a companhia virtual de vários leitores do Expresso que vão enviando *e-mails* com palavras de apoio e amizade, também com informações e conselhos. Quando encontro o *cyber caffè*, reencontro amigos.

Há duas semanas, publiquei uma crónica sobre o cantor romântico português Eduardo Jaime, um artista de sucesso na África do Sul entre as décadas de 1950 a 1970. Eu tinha conhecido por acaso o filho do falecido cantor, o Eddie da Silva, e assim surgiu o meu interesse pelo pai. Talvez houvesse um qualquer mistério no passado de Eduardo Jaime: desembarcou em Durban com vinte anos e nunca mais regressou a Lisboa, nunca respondeu às cartas da mãe, nem sequer comentou jamais com o filho a vida que tivera, a família que deixara, em Portugal.

---

<sup>186</sup> A intenção da “dar uma dimensão literária” (Cadilhe, 2007:9) à volta ao mundo é desenvolvida por Gonçalo Cadilhe na “Nota Introdutória” (*idem*, 9-10), na qual realiza uma reflexão formal sobre o trabalho de escrita de *Planisfério Pessoal*, apresentando todos os passos estruturais e formais que resultaram na obra: “Agora que tinha tempo e me sentia mais repousado, permiti-me corrigir, clarificar, reescrever. Mantive os títulos originais das crónicas e não aqueles que o *Expresso*, por razões gráficas, por vezes utilizou” (*ibidem*).

<sup>187</sup> Trata-se da “Nota introdutória” (Cadilhe, 2006:11-13). De acordo com a terminologia de Gérard Genette em *Palimpsestes*, esta tipologia textual denonima-se paratexto, o qual o autor define na seguinte citação: “(...) le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son paratexte: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations: prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l’érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il voudrait et le prétend” (Genette, 1982:9).

Algum tempo depois de esta crónica ter sido publicada, recebi um e-mail do leitor Fernando Araújo, do Porto, que tinha sido o companheiro de cabina de Eduardo Jaime, no transatlântico de Portugal para Angola, em 1952. Tinham ficado amigos. O Fernando Araújo convidava-me a ir ao Porto um dia para falarmos do cantor. E concluía: «Se o Gonçalo passar por Luanda, tenho lá um grande amigo. Vá visitá-lo e dê-lhe um abraço meu» (*idem*, 109).

Como este excerto documenta, há uma transmutação dos papéis do narrador e do autor das crónicas, conferindo, paradoxalmente, um pendor de veridificação ao relato sobre a vida da figura de Eduardo Jaime e um veio de mistério na senda da ficção romanesca, aspectos estes colocados ao serviço da interpelação directa ao leitor.

De modo análogo, mas numa linha mais circunstanciada, é ainda de sobrelevar que como estratégia narrativa numa abordagem global do *corpus*, Gonçalo Cadilhe esclarece que o processo de selecção e estruturação textual teve em conta as suas escolhas inseridas numa zona de afectividade, tal como acontece em *Planisfério Pessoal*. Com efeito, na montagem do corpo da obra, o autor atribui ao narrador de primeira instância a função de se enunciar numa esfera narrativa desligada do encadeamento sequencial de acções relativas à viagem narrada, imbuindo-o do estatuto de comentador, muito ao jeito do coro trágico. Melhor dizendo, o sujeito autoral cria três espaços: o primeiro, votado à reflexão sobre as peripécias emergentes durante a deslocação pelos vários pontos cardeais da sua cartografia planisférica, o segundo dedicado aos momentos cruciais da mesma e o último relativo aos confrontos com a alteridade, respectivamente, “Em Trânsito”, “Planisfério para Sempre” e “Diferença Horária” (*idem*, 9). No que a esta questão diz respeito, é de realçar que o estatuto do narrador se mantém, já que em qualquer dos momentos enunciativos referidos se percebe a alteração da condição do viajante-textual para a do comentador da viagem. Por outras palavras, a voz da entidade enunciativa pressentida na condição do Eu intuído num plano introspectivo, surge de forma marcante nessas rubricas que o autor representa graficamente numa mancha cinzenta, não com o intuito de vincar o cinzentismo dos episódios relatados, mas de modo a impregnar a narrativa de um tom confessionalista, o qual se constitui como um aspecto retórico-formal típico da poética do género.

Se colocarmos o nosso alvo no exame dos títulos atribuídos a esses segmentos textuais encaixados na narrativa central da viagem, observamos que é neste espaço que o narrador apresenta os episódios que ficaram cristalizados no seu arquivo mental, nos quais escapa à prisão temporal, elidindo-a. Por isso, toma a palavra para salientar as

suas emoções no decurso do contacto com o Outro, relatar os percalços ocorridos nas deslocções e reflectir sobre as diferentes culturas, lançando, assim, o repto para viagens outras, assumindo feições diversas: a viagem interior e a viagem entendida no plano da criação estética. Na sequência desta linha analítica, é de ressaltar que nos segmentos supradelineados, a voz do narrador está patente em seis excertos intitulados “Planisfério Para Sempre”, sete trechos designados “Em Trânsito” e sete extractos denominados “Diferença Horária”, pelo que vale a pena apontarmos alguns exemplos de cada um dos níveis textuais em que o sujeito enunciativo se faz ouvir. Assim, de entre as múltiplas ilustrações possíveis, passamos a citar aqueles que julgamos mais expressivos do tom do eu-textual. Como veremos, nesta constelação de vinte excertos, o narrador autodiegético imprime ao seu relato a sua interpretação pessoal, caracterizando os cenários e figuras com que se vai cruzando, mas não possui um conhecimento omnisciente, tal como podemos notar neste exemplo de “Diferença Horária”:

Há meses que ando por países desfeitos. A última vez que estive num país com as infra-estruturas em funcionamento foi no México. (...)

Procuro um hotel. Quando saio à rua, tenho à minha frente um miúdo com um trombone a tocar a Nona de Dvorak. «Sabes o que estás a tocar?» pergunto. «Claro, um trombone», responde. «Não, a música», digo-lhe. Que sim, sabe, é Dvorak. Reparo então que estou na Sede de las Orquestras Sinfónicas Juveniles y Infantiles de Mérida. Setenta adolescentes preparam-se para o ensaio geral da *Sinfonia Do Novo Mundo* – em Mérida, Dvorak rima com acne (Cadilhe, 2007:80).

No trecho supratranscrito, o narrador, protagonista da diegese, participa em todo o universo narrado e na caracterização das figuras que vão desfilando perante os seus olhos, o que lhe permite dispor de um raio de visão sobre o objecto observado. Esta atitude remete para o conceito de focalização, melhor dizendo, diz respeito ao conhecimento que o narrador detém das personagens. No caso em apreço, bem como em todo o *corpus*, consideramos que o narrador acede aos acontecimentos sob um prisma exterior, limitando-se à função de observador. Ou seja, na terminologia genettiana, o eu-textual dispõe de uma focalização externa<sup>188</sup>.

---

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

De modo semelhante, num excerto de “Planisfério Para Sempre I”, o eu-textual relata as peripécias da viagem e os seus contactos com a alteridade, reflectindo sobre as noites na América Latina, mas mantendo uma perspectiva exterior: “Anoitece. Ponho-me a falar com Damien, um músico de rua que toca viola de uma forma divina na marginal de La Paz. (...) Há sempre alguém a tocar na noite mexicana, sempre alguém pronto a manter viva a velha alma subversiva, intransigente da América Latina” (*idem*, 41). De igual forma, na rubrica “Em Trânsito II”, para além de apresentar um painel descritivo de algumas paisagens, o eu-textual reflecte sobre a sua viagem sob vários planos enunciativos, reiterando a sua marca de personagem principal do relato:

É um paradoxo transversal a este projecto: viajo à moda antiga – barco, comboio, autocarro – mas utilizo as tecnologias mais avançadas – fibra óptica, fotografia digital, computador portátil – para comunicar a progressão da minha viagem. Isto não seria possível há uns cinco anos. A rapidez com que a Internet se espalhou pelo planeta permite que eu encontre sempre um ciber-café – mesmo na cidade mais isolada da Amazónia – para enviar texto e fotografias. Uma crónica vivida nos contrafortes da civilização sai no *Expresso* poucos dias depois de ser escrita (*idem*, 92-93).

Como esta citação documenta, o eu-textual assume um estatuto em que se misturam o narrador-viajante e o autor das crónicas do *Expresso*. Na verdade, trata-se de um jogo de espelhos em que estas entidades se mesclam e se reinventam, criando uma zona textual reservada a considerações de tipo metalinguístico e editorial em que prolifera a já referida ambiguidade enunciativa, resultante deste processo de metamorfose. Neste sentido, a voz que assume a enunciação do relato da viagem cede lugar à voz criadora que constrói a tessitura textual através de processos de estruturação interna e recursos estético-formais, deixando perpassar para o leitor a presença do sujeito aural. Ressalte-se que, no caso vertente, o *modus operandi* seguido está patente em todo o

---

conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos” (Genette, 1995:187-188). A título de exemplo do *corpus* em análise, passamos a apresentar um excerto de *Planisfério Pessoal* que dá testemunho desta perspectiva do narrador aquando da sua passagem pelo Próximo Oriente, mais concretamente no capítulo “Estrada para Cabul” (*idem*, 245-248), onde é muito nítida esta focalização: “Em Jalalabad paramos para almoçar numa tasca. O patrão fica para nos receber. Os comensais, pelo contrário, olham-nos com agressividade. Os primos do Chaid estavam a brincar, mas aqui o ambiente é muito pesado. Jalalabad não é uma cidade segura para ocidentais: os últimos meses, as sedes locais de organizações humanitárias e da ONU foram alvo de atentados terroristas. Volto a pensar na relação entre Jalalabad, os Pashtun e os talibãs. Sentimo-nos, eu e Clifford, muito vulneráveis. Comemos rapidamente e prosseguimos para Cabul” (*idem*, 247). Conforme a citação documenta, o eu-textual observa o ambiente hostil que o rodeia, transmitindo ao leitor essa atmosfera de perigo iminente.

*corpus* e é característico de um tipo de escrita fragmentária fruto de uma prática da descontinuidade, cabendo ao autor uma função integradora.

Neste quadro analítico, consideramos, pois, que o percurso seguido pelos narradores das outras obras em exame se mantém nesta linha de abordagem, ou seja, revelando-se entre o estatuto presencial do narrador autodiegético e o do autor, assumindo uma focalização externa dos acontecimentos e figuras, não havendo lugar para outras configurações de ordem mais complexa no âmbito desta categoria narratológica. No entanto, dado o já indicado cariz fragmentário da tradicional poética do género e numa dimensão externa ao relato da viagem efectivamente acontecida, no capítulo que integra a última parte de *A lua pode esperar*, (Parte V), o narrador envereda por um registo reflexivo albergado no título “Entre Viagens: Memórias e Reflexões”, desvelando um tom digressional anunciado no texto liminar: “*Cinco divagações sedentárias sobre a condição do viajante em viagem solitária e independente, nos cinco aspectos que melhor definem os contornos das memórias, que mais assombram depois o regresso*” e que se distingue graficamente das outras páginas pelos contornos a cinzento. Daqui se conclui que, mais uma vez, estamos perante uma estratégia de construção textual que altera o ritmo narrativo inicial e vai funcionar como um epílogo, no qual o narrador se posiciona num plano exterior à diegese para a partir desta empreender um outro processo viático, ou seja, o da viagem interior. Leiam-se, a propósito, as suas palavras : “Viajar serve para nos descobrirmos a nós próprios e à civilização a que pertencemos, através da descoberta dos outros e das civilizações a que pertencem” (Cadilhe, 2006:246). Faz sentido, por isso, considerar estas divagações do sujeito enunciativo como factor determinante de uma prática descontínua do fio narrativo, numa estreita articulação com o contexto da viagem narrada.

Com efeito, na sua primeira divagação, “Cruzando Fronteiras” (*idem*, 213-219), o eu-textual realiza o balanço da sua actividade de viajante, referindo-se ao tempo dispendido na sua volta ao mundo (dezanove meses) e ao espaço percorrido (trinta e oito países), tecendo considerações sobre a forma ideal de viajar (*idem*, 213-214) e também tocantes às fronteiras físicas e culturais (*idem*, 216-217). A segunda divagação, “Casa às costas” (*idem*, 220-226), emerge como uma meta-reflexão de ordem gnosiológica sobre a viagem, assente no acto de comparar e no despojamento dos bens materiais: “Viajar serve essencialmente para comparar. Descobrir o que nos separa e o que nos une como seres humanos” (*idem*, 220). Por sua vez, o título “Todos os Hotéis do Mundo” abre a terceira divagação do narrador, congraçando um teor crítico, no qual

reflete sobre a ausência de identidade dos hotéis e a sua transformação em “não-lugares” (*idem*, 229) no sentido atribuído por Marc Augé, ao invés de espelharem o seu lugar de pertença e de se revelarem como “(...) uma das experiências mais genuínas e memoráveis” (*idem*, 228) que ficam no imaginário do viajante. A representação do Outro é tratada na penúltima digressão intitulada “A Arte do Encontro” (*idem*, 234-239), na qual a entidade enunciativa adquire um tom autobiográfico e confessional, encarando a leitura como um acto viático, apenas completado pela viagem efectiva como sinónimo da arte do encontro com a alteridade (*idem*, 235-236). Ao longo desta reflexão, o narrador evoca as suas memórias de viajante e relata alguns episódios, envolvendo figuras que com ele se cruzaram ao longo do seu analema (*idem*, 235-237). Por fim, a última viagem deambulatória do viajante-textual termina sob o título “Pela Estrada Fora” (*idem*, 240-236), capítulo que integra o relato dos percalços ocorridos no decurso das deslocações (*idem*, 241-244) e justifica a sua atitude contemplativa na arte de viajar com a escolha da caminhada, como meio de transporte privilegiado, no rasto daquele que considera “(...) o maior «viajante-contemplador» de todos os tempos: Marco Polo” (*idem*, 245).

Em suma e com base no que ficou exposto, consideramos que o narrador cadilhiano emerge como a entidade que conduz o novelo da história, instituindo-se como uma das componentes primordiais da instância narrativa cuja presença se representa a várias vozes escutadas pelo leitor para encontrar a saída (ou a entrada?) do labirinto diegético. Será agora sobre a redescoberta das intricações de carácter intertextual patentes no *corpus* em exame que irá versar a nossa última reflexão.

## 2. Palcos de representação intertextual

Protagonista da sua própria viagem, o narrador refigura o espaço visitado, tal como o eu-textual em *O Livro do Desassossego* de Bernardo Soares<sup>189</sup> quando, ao reflectir sobre a condição de viajante perspectivada como metáfora da existência, afirma:

---

<sup>189</sup> Citamos o semi-heterónimo de Fernando Pessoa por se tratar de um exemplo de polifonia e pluridiscursividade e por dialogar com o texto cadilhiano ao tematizar a viagem, tal como afirma Carlos Reis: “ (...) na atribuição a Bernardo Soares do estatuto de semi-heterónimo, observamos tentativas, aproximações e estados intermédios que tornam a relação ortónimo-heterónimo um espaço dialógico de fronteiras por vezes imprecisas” (Reis, 2001:66). Tal imprecisão é também característica da narrativa de viagens em que se misturam várias vozes nos relatos do narrador.

O único viajante com verdadeira alma que conheci era um garoto de escritório que havia numa outra casa, onde em tempos fui empregado. Este rapazito colecionava folhetos de propaganda de cidades, países e companhias de transportes; tinha mapas – uns arrancados de periódicos, outros que pedia aqui e ali –; tinha, recortadas de jornais e revistas, ilustrações de paisagens, gravuras de costumes exóticos, retratos de barcos e navios. (...)

Não só era o maior viajante, porque o mais verdadeiro, que tenho conhecido: era também uma das pessoas mais felizes que me tem sido dado encontrar. (...) É capaz de ter viajado com o corpo, ele que tão bem viajava com a alma (Soares, 2000:281).

A expressividade deste trecho assenta, não só no facto de dialogar com o *corpus*, em termos temáticos, como também na apresentação do retrato do “mais verdadeiro viajante” (*ibidem*) inquietado pela vertigem da viagem. Nesta caracterização, o “único viajante com verdadeira alma” (*ibidem*) revela-se um encenador minucioso do seu projecto viático, empreendendo todo um trabalho de pesquisa, selecção e comparação textual, sagrando-se, deste modo, construtor da sua jornada através das páginas dos livros e gravuras coleccionados. De entre os vários planos interpretativos que este quadro propõe, acolhemos o da intertextualidade e partimos da premissa lançada por Julia Kristeva<sup>190</sup> de que existe uma interpenetração entre todos os textos. Neste sentido, o excerto supracitado transmite-nos a percepção de que todas as obras dialogam entre si, independentemente do contexto histórico da sua publicação e do seu autor, na medida em que o tema da viagem é extremamente recorrente na literatura, sob as mais diversas formas.

Na verdade, no rasto de Kristeva, teóricos como Gérard Genette<sup>191</sup> desenvolvem esta questão, utilizando a metáfora do palimpsesto ao constatarem que todo o texto

---

<sup>190</sup> Julia Kristeva, na sua obra *Le Texte du Roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, examina a problemática das relações entre os textos no universo romanescos, proclamando que a intertextualidade assenta num processo de interpenetração dos textos: “La langue latine et les autres livres (lus) pénètrent dans le texte du roman directement copiés (citations) ou en tant que traces mnésiques (souvenirs). Ils sont transportés intacts de leur propre espace dans l'espace du roman qui s'écrit, copiés entre guillemets ou plagés” (Kristeva, 1976:147).

<sup>191</sup> Na sua obra *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Gérard Genette aprofunda a noção de intertextualidade, a partir dos trabalhos de Julia Kristeva e recorre à metáfora do palimpsesto para expressar o conceito de que os textos derivam de um texto preexistente, tal como no caso do pergaminho manuscrito medieval, em que através do processo de raspagem, se fez desaparecer a primeira escrita para nele escrever de novo, mas do qual, por vezes, se tem conseguido fazer reaparecer, por processos químicos, os caracteres do texto primitivo. Neste sentido, considera que o conceito de intertextualidade “(...) exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'*intertextualité*, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence d'un texte dans un autre” (Genette, 1982:8).



assenta em vestígios de outros textos. Assim, este autor afirma que os principais elementos que consubstanciam essa relação intertextual são, entre outros, a citação, a alusão, o plágio, a epígrafe, a paródia e o comentário (Genette, 1982:8), os quais são frequentemente utilizados, contribuindo para a reconstrução textual. De modo semelhante, a tradução<sup>192</sup> e o “pastiche”<sup>193</sup> emergem também, como exemplos de intertextualidade, na medida em que devem ser entendidos como textos segundos construídos pela mão de outros autores a partir do texto-fonte, o que implica não só um fenómeno de reescrita como também de recriação textual.

Num plano mais restrito, o objecto em exame é atravessado pela mesma linha temática, a viagem, retratada a uma escala planisférica, em que a voz do narrador se ergue em diálogo com outras vozes<sup>194</sup> por si convocadas. Na verdade, no palco da narrativa cadilhiana, a alusão a uma vastíssima constelação de escritores cujas obras são constantemente objecto de citação fazem parte de uma biblioteca mental, da qual o narrador surge como fiel depositário. Ao longo das três obras notamos a referência a uma diversidade de textos que oscilam entre o registo literário e o utilizado em outros domínios do conhecimento numa perspectiva de transversalidade. Assim, neste mosaico textual, proliferam citações e convocações de obras pertencentes à ficção literária, à paraliteratura, ao jornalismo, à literatura de viagens e de aventuras, ao ensaio, à História, ao cinema, à pintura, à autobiografia, entre outras, que concorrem para a construção de um relato tecido com diversos fios, tendo como resultado um *patchwork* riquíssimo numa inscrição típica da tradicional poética de viagens.

É nesta tessitura heterogénea que se configura *Planisfério pessoal*, obra assente no diálogo estabelecido entre o narrador e uma numerosa plêiade de autores representativos não só da literatura de viagens, como também de outros domínios

---

<sup>192</sup> Sobre esta questão, refere a propósito João Barrento: “Tra-dução significa então, neste plano do literário – do *histórico-literário* –, a criação de *entre-textos*, por vezes numa espécie de terra de ninguém (porque não há antecedentes, e uma tradução pode abrir caminhos novos, clareiras), mas com um lugar que, como se disse, pode ser determinante na configuração da própria literatura que se traduz. Tais textos situam-se, na verdade, *entre* o original da língua estranha e as produções ditas originais da língua própria, que deles se alimentam, num processo de apropriação e assimilação de matéria alheia, de integração do Outro no próprio (Barrento, 1996:194).

<sup>193</sup> Trata-se de uma obra construída a partir de outra de um outro autor como, por exemplo, nos dá conta o caso paradigmático do texto “Pierre Menard, Autor do Quixote” in *Ficções*, de Jorge Luis Borges em que emerge a problemática da identidade do precursor daquela que é considerada a primeira obra da Modernidade, *D. Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Neste sentido, vale a pena visitar a seguinte afirmação de Borges: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão os seus detractores; mas a ambiguidade é uma riqueza.). É uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes (Borges, 2000:30).

<sup>194</sup> Trata-se dos autores convocados pelo narrador em sintonia geográfica e textual.

estético-literários, através dos processos da alusão e citação das suas obras. Faz sentido, por isso, considerar como factor determinante da convocação desses textos pelo sujeito enunciativo a sua articulação com o contexto da viagem, no sentido em que dialoga com determinado cenário histórico, geográfico e cultural. Deste modo, logo no início do itinerário, na sua passagem por Valência, o narrador faz alusão a obras como *Voyage d'une Parisienne a Lhasa en 1924* de Alexandra David-Neel, *Desert Sands* de Wilfried Thesiger e à colectânea *Viajeros Portugueses por Espãna en el siglo XIX* (Cadilhe, 2006:18), a remeterem para a dialéctica criada pela figura do viajante-escritor, legitimando, desta forma, os seus relatos. Assim, ao longo da narrativa, proliferam citações de obras em sintonia com o contexto viático do narrador, cuja função é criar o efeito de verificação dos episódios narrados e, simultaneamente, de dialogar entre si, tal como no exemplo de livros como *Il Grande Mare di Sabbia* de Stefano Malatesta e *Um Chá no Deserto*<sup>195</sup> de Paul Bowles que retratam os paradoxos criados pela travessia do deserto e do mar (*idem*, 23). De modo semelhante, ao intitular um capítulo “O Baptismo da Solidão”, o eu-textual vai beber directamente a um artigo de Bowles ao ser citado por Malatesta: “ « (...) deixai-vos ficar ali à espera que vos aconteça qualquer coisa de muito particular, uma coisa que todos os que vivem aqui [no deserto] já experimentaram e que os Franceses chamam *le baptême de la solitude*»” (*idem*, 24). Como se pode depreender deste excerto, trata-se de um caso típico de intertextualidade, na medida em que o narrador converte uma expressão citada num elemento de composição textual, apropriando-se dela e sustentando, assim, com os outros textos uma relação temática. Destarte, o leitor mergulha num universo autoral polimórfico e polifónico onde convergem vozes outras que se vão encaixando na narrativa, emergindo ao sabor do momento.

Neste âmbito, multiplicam-se as referências bibliográficas à medida que as paisagens vão estimulando a biblioteca mental do eu-textual. Um exemplo, entre muitos, é o da sua passagem pela América do Norte em que, a propósito da abordagem do tema do preconceito étnico, cita a obra de Steinhorn e Diggs- Brown, *By the Color of Our Skin*, a partir da qual tece um comentário, em jeito de paráfrase sobre a questão da discriminação racial (*idem*, 36). De modo diverso, surge a representação do México na citação da obra de Marco D'Eramo, *Il Maialle e il Grattacielo* numa reflexão sobre a construção estereotipada da vivenda americana (*idem*, 39), seguida de uma digressão de

---

<sup>195</sup> Embora seja esta a designação que consta na obra de Cadilhe, o título do original do romance de Paul Bowles é *Sheltering Sky* (1949).

cariz histórico sobre o mais famoso conquistador do México, Hernan Cortés (1519), através da convocação do livro *O Diário do Mar de Cortez* de John Steinbeck (*idem*, 43), com um objectivo de validar o seu relato. Este país é ainda motivo de diálogo intertextual através da transcrição de uma passagem da obra de Carlos Fuentes, *Los Cinco Soles de México: Memoria de un Milénio [sic]*, a qual, em consonância com a alusão ao síndrome de Stendhal<sup>196</sup> (*idem*, 45), ao livro *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan* de John Lloyd Stephens (*idem*, 55) e ainda ao texto *Labirinto da Solidão* de Octavio Paz<sup>197</sup> (*idem*, 56), irão servir como elementos de sustentação textual da narrativa para o leitor. Na sequência de uma linha de actuação semelhante, ao longo do seu analema viático, o narrador viaja através das páginas do vasto<sup>198</sup> elenco de obras revisitadas, das quais destacamos *In Vespa* de Giorgio Betinelli onde o viajante-textual “(...) conta as suas viagens de motorizada entre Bali e Roma” (*idem*, 195), retratando, assim, a cumplicidade entre ambos os narradores no momento em que pisam a linha do equador, na aldeia indonésia de Bonjol, em Samatra.

No entanto, a relação intertextual não se cinge apenas ao tecido verbal da citação ou da alusão, revela-se também na apropriação de personagens de obras que tematizam a viagem como *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift. Veja-se a forma

---

<sup>196</sup> Trata-se da vertigem da viagem que o narrador justifica do seguinte modo: “(...) há *demasiado*, nesta América Latina, para uma existência tão curta e uma viagem tão apressada. Atacam-me os mesmos distúrbios que Stendhal descreveu e sofreu na sua viagem a Florença, as mesmas vertigens, a mesma taquicardia, os mesmos nervos. Enfim, tanto para ver em tão pouco tempo. A medicina do turismo chama a esta patologia «síndrome de Stendhal». Estou diagnosticado” (Cadilhe, 2006:45).

<sup>197</sup> Octavio Paz é um dos autores de referência mais convocados na obra de Gonçalo Cadilhe e é impressionante o diálogo textual entre ambos, patente, sobretudo, na representação da Índia, conforme o cotejo, por nós já realizado da descrição de Bombaim entre *Planisfério Pessoal e Vislumbres da Índia*.

<sup>198</sup> Dada a natureza flexível da obra em análise (à semelhança das outras que integram o *corpus*) e atendendo à multiplicidade de textos convocados, não constitui nosso propósito a realização de uma caracterização mais minuciosa desta questão, em virtude da mesma comportar uma extensão muito alargada de obras aludidas e citadas. Ainda assim, poderemos apontar os exemplos de autores citados, tais como Gabriel Garcia Marquez com *Um Holocausto bíblico* (*idem*, 78), a alusão a livros de cariz religioso (*idem*, 88), de entre um vastíssimo repertório de obras e de autores que passamos a elencar: Aldo Lo Curto, *L'Índio Venne Sulla Terra* (*idem*, 89), Matthew Parris *Inca-Kola* (*idem*, 103), Rudyard Kipling, *Kim* (*idem*, 104), Eduardo Galeano, *As Veias abertas da América Latina* (*idem*, 129), Walter LaFeber *Panamá Canal, the Crisis in Historical Perspective* (*idem*, 142), Umberto Eco, *A Ilha do Dia Antes* (*idem*, 148), Michael King, *The Penguin History of New Zealand* (*idem*, 154), V.S. Naipaul, *Índia, a Million Mutinies Now* (*idem*, 215), Stephen Alter, *Amritsar to Lahore* (*idem*, 238), Nancy Dupree em *A Historical Guide to Afghanistan* (*idem*, 250), Noam Chomsky, *Power and Terror: Post 9/11 Talks and Interviews* (*idem*, 261), Paul Kriwaseck, *In Search of Zarathustra* (*idem*, 263), Richard Stonemen, *A Traveller's History of Turkey* (*idem*, 271), Kenneth Clark, *Civilization* (*idem*, 278), Robert Kaplan, *Balkan Ghosts* (*idem*, 281), as quais vão desfilando ao longo deste labirinto organizado, tal como refere o narrador, perto do final da obra, ao fazer o balanço da viagem realmente acontecida e daquelas que empreendeu em termos textuais: “E no final o que representa esta viagem da minha vida? Um enorme e complexo labirinto de descobertas íntimas e emoções intensas onde entrei sem trazer comigo o novelo que me liga à saída, ao regresso a casa, à vida normal, a Portugal. Viajo pelo mundo sem o fio de Ariadne” (*idem*, 287).

como o narrador empreende um percurso de auto-representação ao corporizar Gulliver, o protagonista, quando passeia pelo arquipélago das Mentawai:

Sou um Gulliver que naufraga numa ilha de pequena coisas, de minúsculos pormenores, de acções e significados incompreensíveis: a ferramenta que está pendurada ali; a corda que segura uma bóia; um nó que se desenrola por si próprio; um remo que tem um corte assimétrico; um fruto seco que é esmagado segundo um movimento preciso; uma gargalhada isolada no meio de um idioma obscuro (*idem*, 199).

Como esta citação documenta, o eu-textual mais do que revisitar a obra de Swift, incorpora a personagem e desempenha o seu papel no palco da representação da sua viagem em estreita relação de convivência com esta: a sensação de estranhamento na terra do Outro. De um modo mais circunstanciado, o narrador, no capítulo “Uma Passagem para a Índia” (*idem*, 207), coloca de forma idêntica as figuras<sup>199</sup> com que se cruza na viagem ao serviço das relações intertextuais, na medida em que estas evidenciam hábitos de escrita, como no caso de John Cody a cujos livros o narrador faz alusão, incluindo-os na sua manta de retalhos.

No entanto, este capítulo não só dialoga com o cinema<sup>200</sup> como também com escritores que tematizam a Índia e que fazem parte do arquivo de influências de Gonçalo Cadilhe. Se atentarmos nesta descrição de Bombaim, percebemos imediatamente a sugestão da “presença”, ou melhor, a cumplicidade com a obra *Vislumbres da Índia* (1998) do escritor Octavio Paz, no capítulo dedicado a Bombaim (Paz, 1998:11-16), onde é flagrante a proximidade entre ambos os segmentos descritivos<sup>201</sup>. De forma idêntica, a vertigem causada pela pobreza de que nos fala o narrador de *Planisfério Pessoal* em muito dialoga com a descrita nas páginas da obra de Alberto Moravia *Uma Ideia da Índia*<sup>202</sup> (Moravia, 2008:82-89). Na verdade, se retermos os excertos de ambos os autores, notamos marcas de um profundo dialogismo patente

---

<sup>199</sup> Uma dessas é John Cody, autor de uma biografia de Emily Dickinson “(...) publicada com o título *After the Great Pain*, e uma biografia de Max Brödel, o pioneiro dos médicos – artistas: *The man who put Art into Medicine*. (...) John tornou-se uma autoridade em mariposas, e o livro *Wings of Paradise: The Great Saturniid Moth* foi um *best-seller* dentro do género. A última obra, uma biografia de Wagner, ainda não foi publicada” (*idem*, 208-209).

<sup>200</sup> Trata-se do filme do realizador David Lean “A Passage to India” (1984) baseado na obra homónima do escritor britânico E. M. Forster, como já anteriormente referimos.

<sup>201</sup> No capítulo IV desta dissertação – “A refiguração do espaço nas obras de Gonçalo Cadilhe: diálogos em “sintonia geográfica” – tivemos oportunidade de examinar os pontos de contacto entre ambos os textos numa perspectiva da análise da espacialidade.

<sup>202</sup> Serve a presente nota para esclarecer que a indicação bibliográfica da obra de Alberto Moravia não é a utilizada pelo autor do *corpus*, mas por nós.

na representação do Outro<sup>203</sup>, aspecto que testemunha a interpenetração entre os textos bem como a questão das influências autorais<sup>204</sup>. Neste sentido, outro exemplo relevante da convocação da obra de Moravia está evidente no capítulo “A Eternidade e um Momento” (Cadilhe, 2006: 231), onde o narrador apresenta uma citação da obra deste autor como forma de legitimar a sua reflexão sobre a problemática religiosa na Índia (*idem*, 232) e onde também se notam pontos de convergência na digressão textual sobre as esculturas de Kahajurah. De resto, é surpreendente o contacto entre ambos os textos, principalmente no que toca à descrição das estátuas nas suas posições eróticas e aos comentários que estas despoletam em ambos os narradores. Assim, torna-se oportuno apontarmos, um exemplo deste diálogo a partir do texto cadilhiano: “Os artistas que esculpiram as estátuas de Khajuraho colocaram as suas centenas de personagens nas mais variadas posições do acto de amor: de trás, de frente, de lado, de cabeça no chão e pernas no ar, um homem e uma mulher, muitos homens e muitas mulheres” (*idem*, 233), salientando um quadro de dimensão erótica em estreitíssima ligação com o texto de Moravia:

Trata-se quase sempre do acto sexual, executado ora por um homem e uma mulher, ora por vários homens ou por várias mulheres. Aqui a sensualidade, que nas figuras individuais é alusão, transforma-se em acção, e as raparigas que já vimos representadas sozinhas, em atitudes castas e domésticas, mostram do que são capazes quando têm companhia: abraços apaixonados, amplexos furiosos, impulsos animalescos, enroscamentos frenéticos, submissões extáticas, emaranhados acrobáticos (Moravia, 2008:133).

Como estes excertos documentam, existe uma inegável proximidade intertextual que serve o propósito de proporcionar ao leitor, não só uma garantia legitimadora do relato como também a de revelar que “[a] tradição não é só uma passagem de testemunho ou um amistoso processo de transmissão. Ela é também uma disputa entre o génio passado

---

<sup>203</sup> A este propósito, leiam-se as palavras do narrador cadilhiano: “Da janela do comboio observo a mais vulnerável das condições humanas, a de ser um desgraçado em Bombaim” e as do eu-textual do texto de Moravia: “Mendigos às portas dos templos, acaçapados nos seus andrajos, a maior parte deles leprosos ou mutilados ou disformes, alinhados em fila dupla como símbolos vivos da dor, em idades que vão dos sete até aos oitenta, de ambos os sexos com os rostos marcados por uma expressão de tal maneira intensa que torna inútil a tradução das suas súplicas em língua europeia” (Moravia, 2008:82).

<sup>204</sup> Neste quadro conceptual, Harold Bloom na obra *O Canône Ocidental* problematiza esta questão do seguinte modo: “A ansiedade da influência não é uma ansiedade acerca do pai, real ou literário, mas sim uma ansiedade encontrada pelo e no poema, romance ou peça. Qualquer obra literária forte lê de modo criadoramente desviante e, portanto, interpreta de modo desviante um texto ou texto precusores. Um autêntico autor canónico pode ou não interiorizar a ansiedade da sua própria obra, mas isso pouco importa: a obra mais fortemente conseguida é a ansiedade.” (Bloom, 2002:21).

e a aspiração presente, em que o prémio é a sobrevivência literária ou a inclusão canónica” (Bloom, 2002:21).

Com efeito, de acordo com a abordagem realizada, é de realçar que as marcas de intertextualidade examinadas na obra em análise se perspectivam num tessitura transversal ao *corpus*, assumindo uma configuração palimpséstica ao incluir um largo rol de autores citados, desvelando processos dialógicos entre os textos que se estendem aos restantes constituintes do *corpus*, emergindo no rasto de um tipo de narrativa de viagem que nas palavras de Fátima Outeirinho:

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

Neste sentido, cumpre sobrelevar que os narradores de *A lua pode esperar* e *África Acima* seguem o mesmo paradigma processual do jogo intertextual, pelo que não vislumbramos estratégias outras que justifiquem uma abordagem analítica profícua destas obras. Todavia, não deixaremos de problematizar alguns pontos de toque entre as obras evocadas cuja expressividade se revela iniludível para o nosso estudo.

De modo idêntico, em *A lua pode esperar* Gonçalo Cadilhe recorre à epígrafe<sup>205</sup>, estabelecendo um diálogo com Italo Calvino (Cadilhe, 2006:11), para, desta forma, proporcionar ao leitor o alargamento dos horizontes temáticos e remáticos<sup>206</sup> que enformam o seu livro de viagens. Com efeito, se revisitarmos o capítulo dedicado à Patagónia (*idem*, 17-68), notamos que se trata de um exemplo ilustrativo de um sinal de pertença a uma poética do género, no sentido atribuído por Fátima Outeirinho (Outeirinho, 2008:73) pelo que a convocação de autores cujas obras tematizam este lugar mítico e intemporal surge como um traço de intertextualidade. Na verdade, a revisitação das obras *In Patagonia* de Bruce Chatwin e *Patagónia Express* de Luis Sepúlveda emergem como um indício de validação autoral sobre a viagem à Patagónia.

---

<sup>205</sup> Trata-se da epígrafe colocada em “Nota Introdutória” e a qual passamos a citar: “*Um livro (creio) é algo com um princípio e um fim (mesmo se não for um romance em sentido restrito), é um espaço onde o leitor deve entrar, passear, até mesmo perder-se, mas a certo ponto encontrar uma saída, ou talvez várias saídas*” (Cadilhe, 2006:11).

<sup>206</sup> Na sua dilucidação sobre os elementos de carácter paratextual, Carlos Reis relembra a distinção genettiana de títulos temáticos e remáticos: “Os primeiros são os que remetem para elementos de conteúdo do texto (personagens, espaços, situações, etc), enquanto que os segundos aludem a características de natureza formal, não raro dizendo respeito a atributos de género” (Reis, 2001:214).

No entanto, os processos de articulação textual usados pelo narrador cadilhiano são diversos: se atentarmos na descrição da cidade de Temuco, terra natal de Pablo Neruda, notamos que o eu-textual parte da citação do texto autobiográfico<sup>207</sup> do poeta como *leitmotiv* da sua deambulação geográfica, dando lugar a uma transfiguração do espaço pela coexistência de vozes e olhares: os seus e os de Neruda. Bem diverso é o retrato de Temuco, na obra de Sepúlveda, omitindo a figura do escritor, o que na nossa opinião não deixa de funcionar como um processo intertextual que é implementado pelo narrador cadilhiano.

De forma semelhante, desponta a biografia do pintor Matisse que irá servir de estratégia dialógica entre textos para a construção de uma imagem do Oriente nas artes plásticas, em consonância com o olhar do narrador. A visita a Tânger é narrada pela voz de um eu-textual deslumbrado com a permanência de Matisse num lugar que “(...) produziria a revolução da simplicidade na sua pintura e na arte moderna” (*idem*, 81) e que provocaria “«L’éblouissement des sens», como diria Matisse. *Que por aqui encontrou o que procurava*” (*idem*, 80). Esta ideia de Oriente é exemplificada com as obras do pintor que resultam da sua estadia em Tânger: “*A Porta de Kasbah, Zhora*, as vistas sobre Tânger” (*idem*, 83). Este é um dos elementos intertextuais utilizados para a descrição da cidade. Outro exemplo de biografias citadas que constituem a biblioteca mental do narrador e que se erguem como vozes outras de consciências singulares, são as do cantor Jacques Brel e do pintor Gauguin na sua passagem pelas Ilhas Marquesas (*idem*, 157-163). Para além deste elemento, note-se, entretanto, que a utilização de personagens históricas e literárias se manifesta também como um processo dialógico entre textos, tal como no caso da referência à figura histórica de Fernão de Magalhães (*idem*, 47) e às personagens Fernão Veloso<sup>208</sup> (*idem*, 49) e Ernesto, de José María Arguedas em *Los Ríos Profundos* (*idem*, 74) corporizada na figura humana que serve de cartão de visita às ruínas de Machu Picchu com que o narrador se cruza (*idem*, 73-75).

Em *África acima* repetem-se as citações de obras e respectivos comentários do narrador, revelando-se, porém, bastante escassas em comparação com as obras anteriores. Na verdade, esta obra não se caracteriza por uma forte ressonância

---

<sup>207</sup> A autobiografia de Pablo Neruda *Confesso Que Vivi* é uma das citações transcritas pelo narrador na sua viagem pela cidade e pelas páginas do livro do referido poeta: “No livro, Temuco aparece-nos como um lugar quase mítico, uma fronteira da civilização assediada por montanhas virgens e bosques impenetráveis, «uma cidade pioneira, uma dessas cidades sem passado mas com lojas de ferragens»” (*idem*, 64-65).

<sup>208</sup> O narrador cita a personagem de *Os Lusíadas* para caracterizar um viajante do Porto com quem se cruza (*idem*, 49).

intertextual, pois os relatos do viajante-textual apresentam um forte pendor intimista marcado por uma escrita interactiva com as paisagens físicas e humanas sem o habitual recurso à convocação dos testemunhos de diversos escritores. No entanto, as citações e alusões efectuadas, têm sempre como mote ou as figuras humanas com que o sujeito enunciativo se cruza ou os lugares que compõem a sua subida pelo continente africano e não deixa de ser relevante a citação de excertos de algumas obras de teor biográfico. Assim, livros como *The Face of Courage* de Morgan Tsvangirai, líder da oposição do Zimbabué, (Cadilhe, 2007:86-87), *Africa, a biography of the continent* de John Reader na abordagem da questão das fronteiras (*idem*, 148) ou *O Leão Africano* de Amin Maalouf, que retrata a biografia do viajante do século XVI (*idem*, 1679) são alguns dos exemplos textuais presentes no diálogo com África. Há também o recurso ao já referido diálogo intertextual através da caracterização das figuras humanas a partir de escritores consagrados. Veja-se o exemplo da passagem do Congo e a descrição do comandante Mário “(...) um lobo-do-mar que podia ter saído das páginas de Conrad – precisamente no coração das trevas dos seus romances” (*idem*, 116).

Estes são apenas alguns dos exemplos textuais patentes na obra a qual assenta, essencialmente, na voz do narrador ao afirmar no seu regresso a casa: “(...) tenho a declarar o sol e o sal dos trópicos na pele, a poeira do Congo nos poros, o cheiro da savana de Angola nas narinas,” (*idem*, 201), em discurso directo com o Outro. Por último, cumpre referir que é pela voz do narrador cadilhiano que se estabelece um diálogo com uma polifonia autoral cujas notas ecoam ao longo do *corpus*, em diálogo harmonioso com o leitor.



## Conclusão

Tendo como pedra de toque a questão da representação do Outro estrangeiro no imaginário social do Ocidente na narrativa de viagem portuguesa de pendor jornalístico, na actualidade, tratou-se na presente investigação de eleger como *corpus* textual três obras de Gonçalo Cadilhe perspectivadas numa abordagem analítica cujos pilares teóricos assentaram numa orientação metodológica multidisciplinar – a Literatura Comparada. Neste sentido, em termos epistemológicos, considerámos que os contributos da Imagologia se assumiriam como a base seminal do nosso estudo, permitindo inferências relevantes na análise da narrativa de viagem cadilhiana decorrentes do exame dos processos de construção, no imaginário autoral, das representações do estrangeiro sempre presentes na literatura e na cultura e por maior razão na literatura de viagens .

Para além desta orientação metodológica, instituiu-se como etapa propedêutica deste estudo, um breve esboço diacrónico sobre a emergência de uma Literatura de Viagens baseada na experiência do *homo viator* na sua singularidade, realçando as suas dimensões históricas e culturais. Uma preocupação central desta dissertação consistiu na análise sucinta de um conjunto de pressupostos no plano teórico-conceptual concernentes à iluminação da natureza compósita do texto viático e à existência de uma poética de viagem na obra de Gonçalo Cadilhe. Deste modo, partindo do princípio da miscigenação dos géneros, procurámos demonstrar que o *corpus* está imbuído de uma forte porosidade discursiva que evidencia o seu pendor para a mutabilidade, estando associado à ideia de deslocação e fronteira, quer em termos de espaço geográfico, quer no que toca à articulação com outros géneros (Rossi, 2002:243). Nesta linha de análise e tendo como base o discurso jornalístico, mereceu um enfoque particular o cotejo com a obra *Oriente Próximo* de Alexandra Lucas Coelho para ilustrar uma matriz outra do tema da viagem ao Oriente no panorama actual, servindo desígnios diversos. Se na narrativa de Cadilhe constatámos que é a partir do olhar do narrador que se constroem as imagens do Outro fruto de um jogo de espelhos entre o Ocidente e o Oriente, em *Oriente Próximo*, o eu-textual veicula as imagens do Outro, com base nas auto e hetero-representações das figuras com que se vai cruzando e cujas vozes se fazem ouvir nas suas reportagens.

Fez ainda parte deste estudo demonstrar as diferentes figurações simbólicas da viagem à Patagónia no imaginário social de Bruce Chatwin e Luis Sepúlveda que, em

diálogo com o *corpus*, permitiram a construção do imaginário colectivo a partir das suas obras. Neste sentido, procedemos à detecção de três visões distintas de um espaço que transporta uma aura mítica para o escritor-viajante que encara a viagem como um processo iniciático de cariz ontológico e criativo, em concomitância com o da arte do encontro com o Outro. Com efeito, partindo da viagem efectivamente realizada, a Patagónia de Bruce Chatwin emerge no plano simbólico como “(...) a land where dreams can be fulfilled” (Blanton, 2002:98), na acepção em que o Eu inquietado pelo fracasso das *grandes narrativas* (Lyotard, 1987:33 ) persegue o sonho genesíaco. No caso de Sepúlveda, a Patagónia reveste-se do propósito do regresso às origens, problematizando duas vertentes temáticas: a “compreensão do sentido da condição de homem e a compreensão do sentido da condição de artista” (Sepúlveda, 2001:8) numa descoberta identitária. Por último, na perspectiva de Gonçalo Cadilhe, “o limite do mundo” (Cadilhe, 2006:19) surge como um projecto interior que se vai revelando no decurso da sua deambulação pelo espaço, despontando como o lugar da utopia realizada, “*O fim do mundo como um antídoto para a volta ao mundo*” (Cadilhe, 2006:17).

Assim, neste quadro analítico e partindo das premissas supradelineadas, o estudo das categorias espaço e tempo constituíram-se como elementos fulcrais desta investigação uma vez que o *corpus* é atravessado pela ideia de mobilidade e de circularidade assente na dialéctica partida e regresso, em termos viáticos e textuais. Na verdade, a representação das relações de osmose espaço-temporal na narrativa cadilhiana assumem uma profunda dimensão de referencialidade pautada por uma prática da descontinuidade que apenas se viabiliza no acto de regressar. Por esta razão, nesta configuração do espaço e do tempo, emerge um processo viático em espiral, motivado pela irresistível ânsia da partida corporizada na volta ao mundo físico e interior, ocorrida num tempo diegético e psicológico que desencadeia *viagens* outras através de paisagens humanas e físicas diversas. Deste modo, assistimos ao despontar da construção do Eu que busca o lugar do Outro, contribuindo, assim, para a representação de uma nova identidade. Contudo, partindo da ideia de que a deslocação é marcada pelo imprevisto, pela circunstancialidade de factores históricos, políticos, artísticos, religiosos, éticos, étnicos, entre outros, que a transformam num processo epistemológico em que a escrita ganha um papel preponderante, tratou-se de reequacionar a fronteira entre o mundo factual e o ficcional, uma vez que na viagem

física há a sobreposição de viagens outras, de pendor distinto, e que como vimos contribuem para a instauração de uma poética do género.

Por último, impôs-se ainda como desígnio desta investigação demonstrar que a imagem do Outro estrangeiro nos textos do autor é construída com base na experiência do narrador, que assume o fio condutor da viagem efectivamente acontecida e plasmada numa narrativa que vai beber a variadas fontes textuais e documentais, preservando a sua singularidade. Com efeito, pretendemos mostrar que a obra cadilhiana decorre de uma plasticidade discursiva que permite classificar o texto de viagem como um género em construção<sup>209</sup>. Por esta razão, à luz de uma abordagem analítica da representação intertextual, constatámos que a narrativa de viagem de Gonçalo Cadilhe resulta, antes de mais, da subjectividade do viajante-textual que, ao realizar a sua interpretação dos espaços descritos, lhes acrescenta as suas experiências pessoais povoadas com detalhes do seu imaginário para atrair o do leitor e com ele estabelecer um pacto de leitura (Machado/Pageaux, 2001:42-43). Na realidade, assistimos a uma montagem de um percurso cénico, feito de palavras, que induz o leitor ávido a mergulhar numa relação de cumplicidade com o narrador e, basicamente, a provocar-lhe o desejo de viajar consigo para os lugares do Outro. Por outras palavras, trata-se de uma espécie de viagem dentro da viagem que se traduz na subjectividade discursiva do eu-textual e que se formaliza através da insistência para a legitimação através do diálogo com outras obras, autores e artes, na medida em que não se reduz ao papel de um simples “travelogue”, mas ao de uma “art of dissimulation” (Holland/Huggan, 2000:11).

Em suma, a “Outra face do mundo” erigida no caleidoscópio cadilhiano, propôs-se ser revelada a partir de um leque de obras cujo valor estético, ideológico e político é ultrapassado pela simples refiguração do espaço físico e sociocultural, permitindo, assim, uma inelutável comparação com a alteridade perspectivada em constante devir e orientada para a captação do genuíno do momento. Assim, partindo desta configuração, o Outro emerge como um constructo do narrador, despojado da ilusão do tipicismo. Na verdade, é assente no binómio viagem modificada/viagem modificadora que se confirma o propósito primordial do acto de viajar/escrever: o cruzamento das fronteiras

---

<sup>209</sup> Tendo em conta que a natureza maleável da narrativa de viagem a enquadra numa zona intersticial, observa Debbie Lisle: “I want to argue that the generic uncertainty of travel emerges, in part, from the impossibility of defining and categorising the topic at hand. “Travel” is never simply about physically crossing boundaries and encountering different people: the act of border potentially opens up wider epistemological questions about how truth claims are represented in language. In this sense, the discourse of literary genre regulates travel writing on two levels: firstly, by trying to categorise a practice as diverse and ambiguous as travel; and secondly, by trying to order the complex manner in which travel writing uses both fact and fiction to authorise itself” (Lisle, 2006:31).

e a sua diluição, bem como a formalização da viagem como um modelo de escrita, e, não apenas, no caso de Cadilhe. De modo semelhante, outros escritores-viajantes por si convocados, tais como Bruce Chatwin, Luis Sepúlveda, Octavio Paz ou Alberto Moravia, de entre uma imensa constelação, não só constituem uma biblioteca mental, como também dão corpo e voz à dialéctica engendrada em torno da viagem e da escrita.

Com base no que ficou exposto, entendemos que as obras analisadas permitem a convocação de diferentes perspectivas do Outro forjadas no imaginário de um autor que faz da viagem o seu modo de vida. Neste sentido, Gonçalo Cadilhe contribui para o alargamento de zonas de investigação na actualidade, em torno de uma escrita viática nacional, possibilitando ao leitor uma atitude reflexiva sobre espaços e culturas outras, lançando-lhe o repto de “viajar” consigo também pelas páginas das suas obras. Na verdade, é através dos textos que se veiculam não só os espaços da alteridade mas também se cunha a identidade.

Deixamos, pois, em aberto a ponta do novelo viático cadilhiano passível de uma indagação capaz de desafios outros, a partir de um vasto repertório de questões de ordem epistemológica atinentes à construção de uma tessitura textual de ambígua classificação, mas que tem merecido a designação de “literatura de viagem” num quadro hermenêutico polimórfico. Assim, podemos ainda lançar uma nova proposta para investigação futura da obra cadilhiana, tendo como objecto a relação entre texto autobiográfico e a escrita de viagens de pendor jornalístico problematizada numa sociedade em permanente transmutação e assente na seguinte afirmação de Bernardo Soares: “A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos” (Soares, 2000:281). Neste sentido, partindo da metáfora da viagem como condição existencial, cremos vir a ser útil a apreensão sistemática de aspectos de cariz interdiscursivo e multidisciplinar perspectivados numa reflexão *a posteriori*, tendo por base as palavras de Cadilhe: “Por vezes, as pessoas admiram-se com os sítios por onde passei. Exclamam: só te falta mesmo ir à Lua! Provavelmente, se somasse os quilómetros que tenho no corpo, dava, de facto, para ir à Lua e voltar. Mas penso depois: ir à Lua para quê?” (Cadilhe, 2006:11).

## BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- CADILHE, Gonçalo (2006), *A lua pode esperar*, Lisboa, Oficina do Livro.  
\_\_\_\_\_ (2007), *Planisfério Pessoal*, Lisboa, Oficina do Livro.  
\_\_\_\_\_ (2007), *África acima*, Lisboa, Oficina do Livro.

## BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, (1995), *Post-colonial Studies*, London, Routledge.
- AUGÉ, Marc (2005), *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, 90 Graus Editora.
- BARRENTO, João (1996), “O Poeta é um devedor: da tradução literária e da história da literatura”, in Margarida L. Losa, Isménia de Sousa e Gonçalo Vilas-Boas (orgs.), *Literatura Comparada: os novos paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp 189-195.
- BENJAMIN, Walter (2006), *A Modernidade*, trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BERTY, Valérie (2001), *Littérature et Voyage*, Paris, L’Harmattan.
- BLANTON, Casey (2002), *Travel writing the self and the world*, London, Routledge.
- BLOOM, Harold, (2002), *O Cânone Ocidental*, trad., int. e notas Manuel Frias Martins, Lisboa, Temas e Debates.
- BONADEI, Rossana (2003), “*Theory into écriture: travel encounters touring cultures*”, in Jane Conroy (org.), *Cross-Cultural Travel*, Bern, Peter Lang Publishing, pp 417-428.
- BORGES, Jorge Luis (2000), *Ficções*, trad. de José Colaço Barreiros, Linda-a-Velha, Biblioteca Visão Abril Controljornal Edipresse.
- BOURNEUF Roland e OUELLET Réal (1975), *L’univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BOYER, Alain-Michel (1992), *La Paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2001), *Grande Angular. Comparatismo e Poéticas de Comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- CADILHE, Gonçalo (2008), *Nos Passos de Magalhães*, Lisboa, Oficina do Livro.

- CARMONA F. e Cano, J. M. GARCIA (2006), *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la Historia*, Murcia, Universidade de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- CHATWIN, Bruce (1996), *Anatomy of Restlessness*, Harmondsworth, Penguin Group.
- \_\_\_\_\_ (2003), *In Patagonia*, Stuttgart, Reclam.
- CLEMENTE, Elvo, (1988), “O jornalista e o escritor”, in *Jornalismo e Literatura. Actas do II Encontro Afro-Luso-Brasileiro*, Lisboa, Vega, pp 62-73.
- CLÜVER, Claus (2001), “Estudos Interartes: introdução Crítica”, in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Ferreira Gusmão (org.), *Floresta Encantada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Lda, pp 333-362.
- COELHO, Alexandra Lucas (2007), *Oriente Próximo*, Lisboa, Relógio d’Água Editores.
- COHEN, Ralph (2001), “Será que existem Géneros Pós-Modernos?”, in Helena Buescu Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, trad. de José Paulo Pereira, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp 225-245.
- CONRAD, Joseph (1994), *Heart of Darkness*, London, Penguin Books Ltd.
- CONROY, Jane (2002), *Cross-Cultural Travel*, Bern, Peter Lang Publishing.
- COUÉGNAS, Daniel, (1992) *Introduction à la Paralittérature*, Paris, Seuil.
- CRISTOVÃO, Fernando (1999), “O incipit e o explicit nos diários e relações de viagem, e as razões da escrita e da Expansão”, in Ana Paula Laborinho e Maria Alzira Seixo (org.), *A Vertigem do Oriente Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*, Lisboa, Edições Cosmos, pp 15-29.
- CRONIN, Michael, (2000), *Across the lines: travel, language, translation*, Cork, Cork University Press.
- DUARTE, Margarida (1999), “«O Caminho do Oriente»: intersecções espaço-temporais”, in Ana Paula Laborinho e Maria Alzira Seixo (org.), *A Vertigem do Oriente Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*, Lisboa, Edições Cosmos, pp 217-230.
- ESLNER, Jás e RUBIÉS, Joan-Pau (1999), *Voyages & Visions*, London, Reaktion Books Ltd.
- ETTE, Ottmar (2003), *Literature on the Move*, translated by Kattharina Vester, New York, Rodopi.
- FERNANDES, José Pedro Teixeira (2006), *Islamismo e Multiculturalismo. As ideologias após o fim da história*, Coimbra, Almedina.

- FERRO, Marc, (2003), *O choque do Islão*, trad. de Duarte da Costa Cabral, Mem Martins, Publicações Europa América.
- FITZGERALD, F. Scott (1987), *The Great Gatsby*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd.
- GANNIER, Odile (2001), *La Littérature de Voyages*, Paris, Ellipses Édition Marketing S.A.
- GARRETT, Almeida (1977) *Viagens na minha terra*, Porto, Porto Editora.
- “Génesis”, in *Bíblia Sagrada*, 17ª edição, versão do Instituto Bíblico, Lisboa, Difusora Bíblica, 1994.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_ et al. (1986), *Théorie des Genres*, Paris, Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Discurso da Narrativa*, 3ª edição, Lisboa, Vega.
- HEIMER, Franz-Wilhem (2001), “Fronteiras e Identidades Sociais em África”, in *Multiculturalismo, Poderes e Etnicidades na África Subsariana*, Actas do Colóquio Internacional realizada no âmbito do “Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura”, Porto Faculdade de Letras e Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, pp 23-28.
- HELDER, Herberto (2004), “Canção despovoada”, in *Quinze Poetas portugueses do Século XX*, selecção e prefácio de Gastão Cruz, Lisboa, Assírio & Alvim, p 358-360.
- HOLLAND, Patrick and GRAHAM, Huggan (2000), *Tourists with typewriters*, Michigan, The University of Michigan Press.
- JACKSON, K. David (1997), *Os construtores dos Oceanos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- JAMESON, Frederic (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- KAPLAN, Caren (2000), *Question of Travel*, Durham, Duke University Press.
- KEIMYUNG, Seung-Eok Han (1999), “O frémito do Oriente: viagem na meditação iluminada”, in Ana Paula Laborinho e Maria Alzira Seixo (org.), *A Vertigem do Oriente Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*, Lisboa, Edições Cosmos, pp 289-300.
- KRISTEVA, Julia, (1976), *Le Texte Du Roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton.
- LISLE, Debbie (2006), *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press.

- LYOTARD, Jean-François (1987), *O Pós-Moderno Explicado às Crianças. Correspondência 1982-1985*, tradução de Tereza Coelho, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri (2001), *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1999), “Vertigem do Ocidente? Notas sobre literatura pós-colonial, um caso”, in Ana Paula Laborinho e Maria Alzira Seixo (org.), *A Vertigem do Oriente Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*, Lisboa, Edições Cosmos, pp 301-318.
- MELO, José Marques de (1988), “A crónica”, in *Jornalismo e Literatura. Actas do II Encontro Afro-Luso-Brasileiro*, Lisboa, Vega, pp 41-53.
- MILDONIAN, Paola (1999), “From West to East and vice-versa: alternative routes between wisdom and knowledge”, in Ana Paula Laborinho e Maria Alzira Seixo (org.), *A Vertigem do Oriente Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*, Lisboa, Edições Cosmos, pp 117-136.
- MOLL, Nora (2002), “Imágenes del ‘otro’. La Literatura Comparada y los Estudios Interculturales”, in Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, S. L., pp 347-389.
- MORAVIA, Alberto (2008), *Uma ideia da Índia*, tradução de Margarida Periquito, Lisboa, Edições Tinta-da-China.
- MOREIRA, Maria Micaela Ramon (1996), “Mitologia e Intertextualidade. A recriação dos sentidos literários e a construção do mundo ficcional pastoril”, in Margarida L. Losa, Isménia de Sousa, Gonçalo Vilas-Boas (orgs.) *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp 499-504.
- MOURA, Jean-Marc (1998), «*Littératures Européennes*», *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_ (1999), “L’Imagologie Littéraire. Tendances actuelles”, in Jean Bessière e Daniel-Henri Pageaux (orgs.), *Perspectives Comparatistes*, Paris, Honoré Champion Éditeur, pp.181-191.
- \_\_\_\_\_ (2003), *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses Universitaires de France.
- NAIPAUL, V. S. (2003), *Among the Believers: an islamic journey*, London, Picador.
- NASH, Geoffrey (2005), *From Empire to Orient*, London, Tauris & Co Ltd.



- OUTEIRINHO, Maria de Fátima (2000), “Representação do Outro e Identidade na narrativa de viagem – II. Um estudo de caso: a narrativa de viagem oitocentista”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº1 – *Para uma crítica do discurso crítico. Narrativa Literária e Identidade*, Porto, Granito Editores e Livreiros/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Dezembro, pp 101-117.
- \_\_\_\_\_ (2002), “A Viagem a Espanha em torno de alguns relatos oitocentistas”, in *Revista da Faculdade de letras. Línguas e Literaturas*, Porto, XIX. pp 287-300.
- \_\_\_\_\_ (2008), “Percursos no fim do mundo: *Patagónia Express* e *Final de Novela en Patagónia*, in *Cadernos de Literatura Comparada* nº18 – *Viagens*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp 69-86.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1983), “L’Imagerie Culturelle: de la Littérature Comparée à l’Anthropologie Culturelle”, in *Synthesis X*, Bucarest, pp 79-88.
- PAZ, Octavio (1998), *Vislumbres da Índia*, Algés, DIFEL – Difusão Editorial, S.A.
- PESSOA, Fernando (2004), “Viajar! perder países!”, in *Poemas de Fernando Pessoa 1931-1933*, Edição crítica de Fernando Pessoa, *Série Maior, Volume I, Tomo IV*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda p 148
- PICCHIO, Luciana Stegano ( 1999), *MAR ABERTO Viagens dos portugueses*, Lisboa, Editorial Caminho.
- PORDZICK, Ralph (2005), *The wonder of travel*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1994), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- REIS, Carlos (2001), *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- ROSA, António Ramos (1986), “No Cimo”, in *Clareiras*, Lisboa, Ulmeiro, p 47.
- SAID, Edward (2004), *Orientalismo*, tradução de Pedro Serra, Lisboa, Livros Cotovia.
- SEIXO, Maria Alzira (1986), “A Questão dos Géneros Literários”, in *Introdução ao Arquiteyto*, Gérard Genette , trad. de Cabral Martins, Lisboa, Vega Universidade, pp 8-17.
- SEPÚLVEDA, Luis (2001), *Patagónia Express Apontamentos de uma viagem*, Porto, Asa.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1985), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.

- SILVA, Celina (1996), “Da Poética à Estética: Expansão e Inflexões na Teorização Genettiana (Breve Leitura)”, in Margarida L. Losa; Isménia de Sousa; Gonçalo Vilas-Boas (orgs.), *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp 441-447.
- SOARES, Bernardo (2000), *O Livro do Desassossego*, Linda-a-Velha, Biblioteca Visão, Controljornal Edipresse.
- TRIGO, Salvato (1988), “Palavras Prévias”, in *Jornalismo e Literatura. Actas do II Encontro Afro-Luso-Brasileiro*, Lisboa, Vega, pp 9-14.
- VENÂNCIO, José Carlos (2001), “Multiculturalismo e literatura nacional em Angola”, in *Multiculturalismo, Poderes e Etnicidades na África Subsariana*, Actas do Colóquio Internacional realizada no âmbito do “Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura”, Porto, Faculdade de Letras e Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, pp 29-37.
- VILAS-BOAS, Gonçalo (2008), “Picturing Ayatollahs’Iran: Laurence Deonna and Higinio Pólo”, in *Cadernos de Literatura Comparada n°18 Viagens*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp 87-106.
- WILLIAMS, Marie (2003), “*The traveller as flâneur: modernity, flânerie and Bruce Chatwins’s Travelogues*”, in Jane Conroy (org.), *Cross-Cultural Travel*, New York, Peter Lang Publishing, Inc., pp 439-448.
- YOURCENAR, Marguerite (1986), *Contos Orientais*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

