

# A CONSTRUÇÃO DE *VIAGEM A PORTUGAL*

DANIEL CRUZ FERNANDES

1. Começamos este estudo a partir de um duplo princípio intrínseco ao ser humano enquanto sujeito livre de escolhas. Ser livre de escolhas é uma definição ambígua que, ao mesmo tempo, sugere sermos livres para escolher, ou livres de termos que escolher algo. Mencionamos essa ambiguidade porque, talvez, num plano predeterminado de escolhas humanas, nascemos condicionados ao trânsito ou ao estatismo, nômades ou sedentários, ou, ainda, pensando em “modos de estar no mundo” baseados em arquétipos, pastores ou camponeses. Essa indagação é colocada por Michel Onfray (2009), e é por ela que seguimos. O enraizamento na terra é característica camponesa, e deriva dessa prerrogativa toda organização social pautada por fronteiras, modos de produção e sistemas econômicos. Já o pastor, sendo liberdade e errância, contrapõe-se a esse modelo diluindo a sua identidade pelos caminhos abertos no espaço.

Na Literatura, a figuração da personagem viajante evidentemente se aproxima dessa ideia de pastor. Um pastor livre, alvo de inveja e vítima da morte, como Abel, ou um pastor errante, punido com a liberdade eterna, a expiação, como Caim. A partir dessa analogia bíblica, Onfray situa o viajante literário sob o paradigma de uma “viagem eterna”, vinculada ao rompimento de algum laço, como uma “culpa anterior”, culminando assim na seguinte aproximação: “o viajante descende da raça de Caim, tão cara a Baudelaire.” (2009, p. 12). De certa forma, com este estudo avaliaremos a culpa de um viajante perante a sua própria terra, alguém cujos itinerários levaram a uma universalidade desterritorializada, mas que, por outro lado, decide através de um relato de viagem atar algumas pontas de um cordão umbilical rompido, elucidando as parcelas do Eu imbricadas ao solo que o germinou: “O viajante, às vezes, não sabe bem de que terra é, e por isso responde: «Tenho andado por aí».” (SARAMAGO, 1981, p. 190).

*Viagem a Portugal* (1981), de José Saramago, conta-nos a história de um viajante a (re)descobrir um território íntimo, de lés a lés, do tumulto das divisas espanholas à *finis terrae* de Sagres. Sublinhamos o termo “história” porque é assim que classificou o seu texto logo ao prefácio: “Esta *Viagem a Portugal* é uma história.” (SARAMAGO, 1981, p.5). Entretanto, tal introdução esboça outros contornos genéricos dados pelo autor, lembrando o seu leitor de que não se trata de um “guia às ordens”, mas somente da experiência de alguém que contou o que viu em uma *viagem*. É recorrente na obra saramaguiana a exposição de um indício genérico logo no título, como comenta Carlos Reis:

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

Neste caso, o referente tipológico sugerido pode ser compreendido como a Literatura de Viagens. Um género esquivo, entretecido por diversos discursos, arquitetado conforme as expectativas de cada tempo, porém subterraneamente condizente a determinados parâmetros. Essa será a linha estruturante do presente estudo: aproximar a proposta de *Viagem a Portugal* às características basilares da Literatura de Viagens, aluviando temáticas específicas, recursos estéticos e ideológicos atinentes à obra.

2. Partindo do pressuposto de que possa haver alguma dúvida em relação à definição exata dessa tipologia de textos, começamos por expor algumas diretrizes fundamentais para a sua compreensão. Primeiramente, conforme define Maria Alzira Seixo, devemos considerar uma separação fundamental entre a temática da viagem nos textos literários e o género correspondente à Literatura de Viagens. Segundo a autora, este se baseia em relatos “promovidos pelas viagens de relações comerciais e de descobrimentos, de exploração e de indagação científica, assim como pelas viagens de escritores que decidam exprimir por escrito suas impressões referentes a percursos concretamente efetuados.” (SEIXO, 1998, p.17).

Interessa-nos sobretudo a última parte da citação acima: o registro de uma viagem “concretamente” efetuada. Os outros exemplos sugerem uma restrição ao período Clássico da Literatura de Viagens, se seguirmos a classificação proposta por Fernando Cristóvão (2009). Por sua ótica, Clássico seria o recorte histórico tangenciado pelas primeiras crônicas dos Descobrimentos (consensualmente os

trabalhos de Gomes Eanes de Zurara (1410-1474), para o contexto português) e a ruptura de paradigmas advindos da Modernidade (início do século XIX). Tais paradigmas como: a revelação geográfica, os desafios das longas travessias, a precariedade dos transportes e, sobretudo, o tempo despendido ao viajar, dissolvem-se e se remodelam conforme o progresso tecnológico. É nesse novo período, nomeado por Cristóvão como Literatura de Viagens Nova, que encontramos a ascensão do turismo de massas e a interiorização subjetiva da ação da descoberta. A *Viagem a Portugal* enquadra-se macroestruturalmente neste último recorte.

Contudo, as variáveis do olhar não erguem do solo os pés do viajante de um percurso “concretamente” efetuado. Concomitantemente, andar e escrever são ações distintas, e algo se perde e muito se ganha no momento de contar essa história. Por esse pressuposto, concordamos com Geneviève Champeau (2004, p. 27) ao ponderar a “intenção” de realidade na Literatura de Viagens. Por exemplo, *Viagem a Portugal* tem uma construção cronológica linear, diarística, porém, fictícia. Mesmo dando mais atenção às estações do ano, chuvas e inclinações solares (como um pastor), percebemos o seu início em meados de outubro e o seu encerramento na primavera de abril. No entanto, conforme a pesquisa de Fernando Gómez Aguilera (2008, p. 89), o livro foi escrito a partir de “jornadas descontínuas” entre os dias 16 de janeiro e 1º de setembro de 1980. Ou seja, há uma simulação cronológica no texto não correspondente à viagem efetivamente realizada, há apenas uma intenção.

Outra forma de observarmos esse processo ficcional é através da construção da personagem viajante. Uma breve vista de olhos aos rascunhos do livro<sup>1</sup> chama-nos a atenção para o registro em primeira pessoa do singular, o Eu, mais tarde diluído na figura central da viagem, nomeadamente, o viajante. Maria Luísa Leal (1999, p. 196) sublinha nesse processo uma espécie de “filtro” entre a realidade empírica e a história contada, resultando dele também a criação de uma “subjetividade plural”, isto é, a transferência de uma experiência a princípio individual-autoral para uma coletividade, na qual autor, narrador e leitor possam coabitar.

Para entendermos o papel do destinador e do destinatário do texto faz-se importante voltarmos à construção genológica da *Viagem a Portugal*. É conhecida a declaração de José Saramago a respeito da “encomenda” feita pelo Círculo de Leitores em relação a um guia turístico, rebatida em seguida com uma contraproposta do autor: “Se vocês quiserem, se estiverem interessados nisso, eu posso fazer uma viagem e depois conto.” (REIS, 2015, p. 122). Entretanto, ainda na esteira de Maria Luísa Leal (1999, p. 194), há nele uma liberdade condicionada da criação literária, evidente, por exemplo, no extenso índice toponímico atrelado a uma função utilitária do texto. Dessa forma, o leitor-consumidor acaba por ter um papel fulcral na concepção da narrativa, até mesmo no nível das escolhas dos objetos percebidos: “Nem sempre o objecto apontado por digno de interesse é o que o viajante mais estimaria apreciar, mas a escolha obedecerá provavelmente a um

padrão médio de gosto com o qual se pretende satisfazer toda a gente.” (SARAMAGO, 1981, p. 201).

3. Expusemos até aqui algumas diretrizes da chamada Literatura de Viagens, com uma nota final a respeito da função de guia turístico discretamente imbricada na concepção de *Viagem a Portugal*, função esta que pode ser considerada pelo viés de uma orientação aos leitores, particularidade estrutural do gênero em questão, outrora vincado a diários de bordo reveladores de novos itinerários ou, resultante de um mesmo princípio, manuais de sobrevivência, se pensarmos no exemplo de uma *História Trágico-Marítima* (1735-36).

Com efeito, os discursos de instrução configuram uma das facetas da hibridez genológica dos relatos de viagem. Neste tópico, pretendemos discutir a emergência de outras apropriações genológicas na composição de *Viagem a Portugal*, particularmente no que tange a sua relação com semelhantes “exercícios narrativos” praticados por José Saramago em sua obra anterior. Tais exercícios, ou fragmentos de relatos, são vistos em crônicas e no romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), por uma ordem variada, porém respeitando sempre uma matriz temática e discursiva inerente a tais relatos. Faremos uma leitura alusiva, não rigorosamente comparativa, somente preocupada, de fato, em içar fios condutores elucidativos a uma visão plural da sua viagem. Começemos pelas crônicas.

Do ponto de vista estrutural, as suas crônicas são textos curtos, impressionantes, calcados em experiências pessoais transpostas ao universo literário. Em sua análise, Horácio Costa identifica uma tessitura narrativa complexa que abarca “o lirismo, a memorialística, o comentário histórico ou moral, o jornalismo, o ensaio” (COSTA, 1997, p. 87). Esse quadro conciso e multifacetado reflete-se nas unidades de leitura (regiões, cidades, museus, etc.) da *Viagem a Portugal*, relacionando-se a sua função utilitária de consulta específica.

Entrementes, reorientemos essa aproximação ao âmbito de algumas temáticas que alicerçam o projeto da *Viagem a Portugal*, a começar pela sugestão de uma viagem profunda, sensível, na qual o corpo do viajante integra-se multilateralmente no espaço visitado. A crônica “Criado em Pisa”, reunida em *A bagagem do viajante* (1973), explora essa perspectiva, ao problematizar a imagem pronta de um desejo turístico. A apreensão da cidade, como sugere o narrador, afluí não só pela imponentia dos monumentos, mas pela especulação do seu contexto, uma matéria volátil presente tanto pelas ruelas escondidas, quanto nos costumes perdurados na ementa de um restaurante. Seu tom é de conselho, como se observa no seguinte excerto:

No meu modesto entendimento, não há nada melhor que caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça. Disponhamos dentro

de nós o filtro adequado (a sensibilidade acordada, a cultura possível) e mais tarde encontraremos, em estado de inesperada pureza, a maravilhosa cintilação da memória enriquecida. (SARAMAGO, 1986, p. 211).

Podemos aproximar essa diretriz ao prólogo da *Viagem a Portugal*, captando a linha coerente do projeto instrutivo saramaguiano:

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

A semelhança das imagens, o filtro da realidade, o sujeito como espelho refletor, evidenciam, portanto, a necessidade da comunhão com o objeto percebido para a composição de um Ser único, se pensarmos pela fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty<sup>2</sup>. Assim, a viagem ideal concilia o duplo movimento da interioridade, conforme a permissão do viajante, e da exterioridade, prevista a partir de uma base referencial cultural sólida. A fratura desse duplo movimento levará a uma apreensão de superfície, ou meramente turística.

O turista afirma-se como o antagonista dos viajantes desde o século XIX. Autores como Eça de Queirós, Miguel de Unamuno, Miguel Torga, entre outros, no exercício dos seus relatos de viagens, opuseram-se a essa figura, demarcando uma espécie de “verdadeira” viagem, respeitante a essa imersão subjetiva sinalizada também por Saramago. Explica-se melhor essa diferença com as palavras de Luís López Molina que, partindo de uma circunstancial semelhança entre turistas e viajantes (liberdade, autossuficiência, prazer), logo as separa em seu fundamento:

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

Ao destacar a trivialidade, a homogeneização do espaço conforme a prática turística, López Molina delinea, por oposição, a atitude do viajante moderno. Este

quadro atinge matizes estridentes na caracterização do turista feita por Saramago em outra crônica de *A bagagem do viajante*, “O jardim de Boboli”. No conhecido jardim florentino, o narrador observa um grupo de visitantes aproximar-se da esdrúxula estátua do anão de corte Pietro Barbino: “Há em toda ela uma espécie de insolência, como se Pietro Barbino fosse o reflexo animal de cada um dos visitantes que diante dele param: “Não te iludas, és exactamente como eu-anão e disforme, objecto de divertimento de outro mais poderoso do que tu.” (SARAMAGO, 1986, p. 108).

Se a estátua, como visto, oferece-se de espelho, ou radiografia, a imagem revelada desse visitante aflora intempestiva e colérica, numa ânsia de captar a superficialidade do visível em oposição ao tempo necessário que o olhar requer: “Dei alguns passos na direcção da estátua (para me ver melhor?), mas de repente fui submergido por uma avalanche de homens suados e mulheres gordas, de roupas berrantes, com ridículos chapéus de palha atados na barbela, máquinas fotográficas -e gritos.” (SARAMAGO, 1986, p. 108).

O turista, na perspectiva saramaguiana, nega a revelação da viagem. Por aceitar uma ordem massificada de aproximações aos referentes, transformam-nos em mercadorias de rótulos expostos, e não objetos do próprio devir da viagem. O papel da descoberta, tão cara aos viajantes, esvazia-se num jogo de encontros. Demos o exemplo de uma crônica, mas essa concepção se adensa na obra saramaguiana e, evidentemente, norteia a nossa leitura da *Viagem a Portugal*: “O viajante não é turista, é viajante. Há grande diferença. Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar.” (SARAMAGO, 1981, p. 175).

O itinerário da descoberta pela viagem em Saramago ramifica-se por ordem diversa, mas mantém um movimento cíclico de retorno a sua própria subjetividade. Os “Exercícios de Autobiografia”, do romance *Manual de pintura e caligrafia*, esboçam com nitidez esse perpétuo movimento. Ainda pela Itália – uma obsessão que remete a um ideário romântico, tão caro a Goethe ou Stendal –, através de cinco exercícios, ou registros diarísticos em narrativas de viagem, o narrador centra-se na reflexão sobre o seu próprio ato perceptivo perante o espaço visitado. Sendo um pintor, rememora primeiramente o seu contato com a arte, sedimentando a sua análise num processo íntimo até à razão mínima da expressão artística, local onde achará a palavra e, antes de tudo, o sujeito criador: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?). Em tudo ela se introduz (qual?), como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa.” (SARAMAGO, 1983, p. 169).

De modo geral, a autorreflexão proveniente da escrita do relato bifurca-se por dois caminhos não completamente distintos, posto avançarem a um mesmo local de chegada, o encontro do Eu. Por um lado, a introspecção, a imersão do sujeito em sua própria memória, o contraste do que foi com o que agora é. Por outro, a



história coletiva, o indivíduo ressignificado pelo seu contexto. Sendo assim, a viagem em Saramago confina em seu profundo sentido uma busca, não concreta, pois essa busca flutua num passado inatingível, numa ação irreversível, e não seria forçoso pensarmos aqui numa atmosfera de culpa.

Em dado momento, o viajante retorna a sua vila de origem, Azinhaga, concelho de Golegã. Nota-se, sobretudo, a sensação de estranhamento perante o primeiro espaço, num caudal digressivo associado às más lembranças e à ideia de não pertencimento:

Nunca o viajante conseguiu achar-se neste raso lugar, nestas ruas longuíssimas donde desde sempre se levantam nuvens de pó, e mesmo hoje, homem que cresceu até onde pôde, continua a ser a criança a quem este nome de Golegã assustava porque sempre esteve ligado ao pagamento das décimas, ao tribunal, ao registo, à morte de um tio a quem desfizeram a cabeça à paulada. (SARAMAGO, 1981, p. 155).

Ceifada as raízes que o ligam à terra, a errância acaba por ser o único caminho possível para a continuidade da vida. Uma errância, por sinal, condenada ao eterno retorno, labirinto da subjetividade em busca da sua identidade. Contudo, e isso é recorrente na *Viagem a Portugal*, a imersão num espaço disfórico é seguida por um esclarecimento, uma renovação de sentido. Nessa primeira vila, a inscrição enigmática na fachada da igreja sugere um novo direcionamento, o único possível para as lembranças turvas do viajante: “«Memória sou de quem a mim me fabricou»” (SARAMAGO, 1981, p. 155).

Tanto a memória individual quanto a coletiva fazem parte dessa busca do viajante. De lés a lés, o território português é percorrido por uma mão delicada a descosturar as superfícies do visível até à chegada de uma primeira forma. Nesse processo (histórico, sem dúvida), a ausência do referente visual impossibilita a sua funcionalidade. Um conjunto arruinado, uma restauração descaracterizada, são alguns impeditivos à restituição de um corpo nacional de que o viajante pudesse sentir-se parte. Nesse sentido, é significativa a passagem pelo castelo de Guimarães, a primeira casa de Portugal: “O viajante gostaria que o rio da história lhe entrasse de repente no peito, e em vez dele é um pequeno fio de água que constantemente se afunda e some nas areias do esquecimento.” (SARAMAGO, 1981, p. 40).

Novamente, o espaço de origem não apresenta argumentos para a construção identitária do sujeito, espraia-se pelo vão entre a memória e a realidade e salienta o perfil errante, pastoril, de um viajante desterritorializado: “e então sabe que o berço não é o castelo, mas a pedra, o chão, o céu que está por cima, e este vento que de rajada passa, sopro de todos os suspiros primeiros e finais, murmúrio do profundo rio que é o povo.” (SARAMAGO, 1981, p.39).

Maria Graciete Besse (2003, p.162-163) aproxima esse duplo movimento de memória pessoal e coletiva à exploração de um sistema topográfico particular, desenvolvido a partir de perspectivas, verticalidades e lateralidades, numa complexidade que atinge a renovação do gênero da Literatura de Viagens. Será esse o nosso ponto de partida para o próximo tópico: a construção do olhar do viajante.

4. Toda a Literatura de Viagens procura, por excelência, mostrar um objeto. A ação acaba por ter um papel secundário em uma narrativa dominada pelo discurso descritivo, que deve ser compreendido pela potencialidade do ato subjetivo perceptivo, conforme deixou claro Helena Buescu (cf. 1990). O objeto mostrado ajuda-nos a demarcar a particularidade do gênero em questão, posto pertencer a conteúdos (LANCIANI, 1997) ou atitudes (REIS, 1999) de viagem que são: descrição de fauna e flora, mapeamento de itinerário, perspectiva cronológica, relação com o Outro e a cultura local, ou seja, tudo aquilo que é resultante da experiência do encontro.

Em *Viagem a Portugal*, a percepção desses pontos indica a uma certa pedagogia da visão. Nesse sentido, para o leitor há sempre uma sugestão de movimento, a distância ideal, a incidência da luz e da sombra e das cores. Como uma poética do olhar, o viajante conduz-nos pelo espaço português, apontando às diversas manifestações do visível, do concreto ao amovível: “aqui é tudo perto, mas as colinas sucessivas, com o seu desenho multiplicado de vertente e vale, iludem as perspectivas, criam um novo sentido de distância, parece que basta estender a mão para alcançar a igreja de S. Quintino, e de repente ela desaparece.” (SARAMAGO, 1981, p. 159).

Sobretudo, o olhar é um instrumento que dá a forma possível do objeto percebido. Considera-se nesse processo sempre o inacabado, o esboço da imagem descrita à espera de um novo viajante a ressignificá-la. Podemos observar esse princípio na passagem pelo Convento dos Lóios, onde a solidez da pedra oculta as suas variadas faces: “A igreja, que uma galilé antecede, é reforçada, tanto na frontaria como na parede lateral à vista, por altíssimos botaréus, ligeiramente mais baixos aqueles. O efeito resulta num movimento plástico que vai modificando os ângulos de visão e, portanto, a leitura.” (SARAMAGO, 1981, p. 190).

A mesma lógica se confirma na leitura da escultura de Hodart, “A Última Ceia”, exposta no Museu Machado de Castro, em Coimbra. No entanto, a sugestão deste sujeito vidente incide não propriamente sobre a técnica utilizada, mas, antes, sobre uma perspectiva narrativa do acontecimento esculpido, projetando nele ações sublinhadas pelo caráter humano das personagens retratadas:

E passando de época em época, eis os formidáveis Apóstolos de Hodart, também modelador de homens, que é isso que são os companheiros que a esta última ceia vieram, trazendo



consigo, no barro de que são feitos, a massa ardente das paixões humanas, a cólera, a ira justa, o furor. Estes apóstolos são combatentes, gente de guerrilha que veio sentar-se à mesa da conjura, e no momento em que Hodart chegou estavam no aceso da questão, discutindo se deviam salvar o mundo ou esperar que ele por si próprio se salvasse. Neste ponto estavam e ainda não decidiram. (SARAMAGO, 1981, p. 92).

Com efeito, a proposta didática saramaguiana, o ensinar a ver a terra, parte da razoabilidade do conteúdo cultural respeitante, nesse caso, à obra de arte observada, e a renova conforme a sensibilidade do observador. Essa fronteira entre o conhecido e o ressignificado fica evidente na seguinte passagem pela Catedral da Sé de Évora, através de um jogo de linguagens no qual se delimita o horizonte discursivo da *Viagem a Portugal*:

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

Nenhuma exatidão resiste ao devir da viagem, nem mesmo a da palavra. Nem mesmo a do espaço ou do tempo. O tempo, como referimos anteriormente, pluraliza-se em passados memorialísticos ou se projeta no desenho de imaginações: “Daqui por alguns meses, tudo ao longe serão amendoeiras floridas. O viajante deita-se a imaginar, escolheu na sua memória duas imagens de árvore em flor, as melhores que tinha, escolheu amendoeira e brancura, e multiplicou tudo por mil ou dez mil. Um deslumbramento.” (SARAMAGO, 1981, p. 12).

Da mesma maneira, o espaço perde, por vezes, o seu referente linear e exige uma nova geografia, como no caso da criança que corrige o mapa do viajante, apontando a ausência da estrada à sua terra: “Falta aí a estrada do Baleal a Peniche.” (SARAMAGO, 1981, p. 167), ou, elevando o lapso do registro a uma dimensão mais profunda referente aos limites do próprio território português: “E quando numa sombra se detém para consultar os mapas, repara que na carta militar que lhe serve de melhor guia não está reconhecida com tal a fronteira face a Olivença. Não há sequer fronteira.” (SARAMAGO, 1981, p. 203).

Em resumo, o Portugal do viajante, posto ser esta a melhor definição desse Portugal, é um espaço sem fronteiras entre a objetividade e a subjetividade, a

descrição e o lirismo, o itinerário e a busca interior. Portanto, um país da dimensão de um olhar. Esse espaço, e gostaríamos de considerá-lo para o próximo tópico, suscita narrativas particulares que equacionam de forma diversa as dualidades acima mencionadas. Algumas enveredam por planos disfóricos, labirínticos, onde a saída, ou o retorno, vem acrescida de uma lição. Vejamos com maior detalhe esse processo.

5. Primeiramente, a formulação que nos orientará sobre a conjuntura do espaço é a que Oziris Borges Filho define a partir da sua “função interativa” com a personagem: “o espaço não somente localiza, mas também interage com a personagem, salientando, por semelhança ou contraste, características sociais e/ou psicológicas, sentimentais, etc.” (BORGES FILHO, 2015, p. 31). Considerando essa definição como ponto de partida, iremos aproximá-la na sequência deste trabalho a planos temáticos disfóricos em *Viagem a Portugal*, ou seja, como o autor atribui significado aos espaços descritos sob o domínio semântico do mal-estar, da ausência ou, em última instância, da morte.

Assim como uma ruína ou um cemitério, a igreja pode ser agrupada sob esse domínio, e é o que ocorre muitas vezes, resultante da observação empírica dos elementos dispostos, esvaziados do seu propósito de culto, como o faz o viajante saramaguiano ateu, como nos mostra os seguintes exemplos: em relação a insistência imagética do martírio: “e enquanto o viajante sai, rola mais uma cabeça dos Mártires de Marrocos.” (SARAMAGO, 1981, p. 74); ou sublinhando a sensação de solidão proveniente do vazio do espaço: “Talvez o viajante o esteja notando por preferir ver aquecida a frialdade das paredes, a nudez das pilastras, o vazio dos caixotões. Este mármore foi trabalhado para ser apenas mármore.” (SARAMAGO, 1981, p. 91).

Contudo, a igreja é um espaço de privilégio no itinerário do viajante<sup>3</sup>. Compõe-se muitas vezes uma narrativa em torno desse contato, alicerçado por elementos que, dispersos ou unidos, caracterizam um movimento de parábola ou, por outras palavras, declínio e ascensão. Para entendermos melhor esse raciocínio, façamos a sua aproximação junto à figura retórica clássica da catábase, conforme define Maria Leonor Carvalhão Buescu:

O tema da catábase como descida ou, simplesmente, como percurso em busca das raízes do ser para que *tudo* possa recomeçar, é um tema aliado com o da catarse, enquanto purificação através do aniquilamento dum passado que é necessário regenerar e sobre o qual actua, contraditoriamente, esquecimento e anamnese. (BUESCU, 1997, p. 91).

É importante sublinharmos a bifurcação da catábase tanto pela via exterior, concreta em relação ao espaço, quanto pela interioridade, resultando na “purificação” do Eu. Iniciemos este conciso comentário em torno da primeira caracterização. Para além do que foi citado acima, Buescu descreve algumas propriedades temáticas relacionadas com o espaço da catábase. Por exemplo, para adentrá-lo, a personagem comumente passa pelo crivo de um julgador, um “diabo-porteiro”, ou algumas das suas variáveis (Cérbero, Dragão, etc.). A permissão, por conseguinte, só lhe é concedida a partir da persuasão.

É sobre esse pano de fundo que se impõe a narrativa saramaguiana. O julgador é aproximado, com o seu devido humor, aos detentores das chaves das igrejas: padres ou vizinhos, em geral. Convencê-lo pode ser complicado se o viajante for visto como potencial inimigo da ordem vigente: “O viajante foi confundido com uma testemunha de Jeová, e muita sorte não terem visto nele coisa pior.” (SARAMAGO, 1981, p. 161). Todavia, caso o semblante não seja suficiente para a devida permissão de entrada, há outros artifícios possíveis, como a apresentação de um sinal: “Afastou-se esmagado o viajante, deu a propina à mulher da chave, que sorria malevolamente, e meteu-se a caminho de Chaves.” (SARAMAGO, 1981, p.21).

Revela-se, então, o ambiente desejado, conforme as características disfóricas acima mencionadas. O Mosteiro de Pombeiro de Ribavizela é um desses exemplos, traçado conforme o abandono e a degradação do espaço: “A igreja, por dentro, é húmida e fria, há manchas nas paredes onde as águas das chuvas se infiltrou, e as lajes do chão estão, aí e além, cobertas de limo verde, mesmo as da capela-mor.” (SARAMAGO, 1981, p.34). Imerso nesse submundo descrito, ele procura uma revelação, e esta se manifesta, por excelência, pelo contato com a arte. No exemplo do Mosteiro, dois túmulos de uma mesma pessoa, um feito para o descanso da velhice e outro para o súbito decesso, transmitem ao viajante um paralelo entre a continuação e o próprio fim, como um enigma da imortalidade inscrito na obra artística.

Se a arte propicia o contato com o eterno, o retorno da morte, o exemplo a seguir nos devolve ao sentido nuclear da nossa argumentação. É debruçado sobre outro túmulo que, num movimento frágil de dedos, sente-se perceber o propósito de tudo: “Senta-se na beira de um destes túmulos, afaga com as pontas dos dedos a superfície da água, tão fria e tão viva, e, por um momento, acredita que vai decifrar todos os segredos do mundo.” (SARAMAGO, 1981, p.131). A imagem que o leva a essa conclusão passa-se pouco tempo antes através do túmulo do Conde D. Pedro de Barcelos.

Tal imagem decorre de um contraponto. Primeiramente, descreve-se o patrimônio material conquistado pelo Conde, ou seja, tudo aquilo que o delimita num espaço de domínio, de fronteira (voltemos à ideia de camponês). Contudo, o olhar do viajante capta a negação dessa materialidade junto ao seu último desejo esculpido no leito de morte: “Quanto maior razão não teve D. Pedro de Barcelos, que

quis levar, entre as lembranças da vida, aquelas frescas manhãs em que caçava o javali nas suas terras dos Paços de Lalim.” (SARAMAGO, 1981, p. 125). Sob o signo da liberdade representado pelas “frescas manhãs” e pelo animal não domesticável (sem fronteiras, portanto) que é a caça, a lição compreendida pelo viajante é o espelho do seu próprio devir como pastor.

6. Terminamos o último tópico em torno da simbologia da morte, melhor compreendida pela sua oposição, a persistência da vida, através de um movimento particular aproximado à figura retórica clássica da catábase. Essa aproximação resulta, sobretudo, da síntese estética e ideológica da *Viagem a Portugal*, posto ser a viagem de um sujeito a um espaço em vias de desaparecer, tanto do ponto de vista individual, já que a desterritorialização do viajante só lhe permite a geografia natal dúbia da memória, quanto do ponto de vista coletivo, conforme indica a seguinte citação do autor: “*Viagem a Portugal* é provavelmente o último livro sobre um Portugal que já não existe, que estava a deixar de existir naquele momento.” (REIS, 2015, p. 123).

Contudo, e caminhamos para a conclusão deste estudo, sendo a catábase compreendida pelo movimento de descida e retorno ressignificado desses planos disfóricos, nossa atenção se direcionou justamente a essa ressignificação que, conforme argumentamos, carrega o sentido da liberdade como princípio estruturante do livro. Retomando a citação acima, podemos localizá-la num contexto mais amplo da obra saramaguiana, nomeadamente junto às crônicas políticas publicadas na altura. Em “Papéis de identidade” (1999), por exemplo, o autor propõe um caminho necessário para se entender um país cuja identidade fraturava-se após a Revolução de Abril.

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

Evidentemente, podemos entender essa proposta como o mote da *Viagem a Portugal*, realizada pouco tempo depois. Todavia, como salientamos ao longo desse estudo, revela-se nessa viagem um Portugal da dimensão do olhar de um viajante. As suas escolhas também foram alvo da crítica especializada, a exemplo de Jacinta

Maria Matos. A autora sublinha o conservadorismo do retrato saramaguiano, ilustrando um país estereotipado, idealizado na vertente rural, adversa ao contemporâneo através da busca pelo passado histórico, numa dinâmica aproximada, por mais impressionante que possa parecer, a ideologia do Estado Novo: “Não vem ao caso perguntar em que condições escreveu Saramago esta obra. Mas é de estranhar que, com o seu perfil, tenha apenas conseguido reproduzir estereótipos, veicular convencionalismos e reforçar mitos.” (MATOS, 2001, p. 486).

De fato, a roupagem do itinerário pode ser exposta por essa severa sentença. Mas, ao nosso ver, ela exclui o princípio revisionista anunciado pelo autor e não considera a perspectiva individual de um viajante em busca de si, ou do que poderia ter sido como natural de uma vila camponesa, através dos fragmentos abandonados ao longo da sua trajetória universalizante.

Por outro lado, mostramos como essa busca identitária, desatada de uma escolha prévia em negar o destino junto à terra de origem, revela-se imprecisa no seu conjunto, fazendo sentido apenas quando projetada a um lugar intangível, sem fronteiras de espaço e de tempo, local onde a arte impõe-se como primeira forma. Desse modo, para concluirmos, a viagem pela sua terra desencadeia o próprio devir de um indivíduo constantemente em trânsito ou, pensando em modos de estar no mundo baseados em arquétipos, a identidade de um pastor.

#### Notas

<sup>1</sup> O manuscrito pode ser apreciado no acervo da Fundação José Saramago.

<sup>2</sup> “É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que frequentam, que frequento, com os quais frequento um único Ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14).

<sup>3</sup> A citação seguinte, extraída dos *Cadernos de Lanzarote*, ajuda-nos a compreender o papel da igreja na narrativa saramaguiana: “a religião é um fenómeno *exclusivamente* humano, portanto é natural que provoque a curiosidade de um escritor, ainda que ateu. Além disso, há uma evidência que não deve ser esquecida: no que respeita à mentalidade, sou um cristão. Logo, escrevo sobre o que fez de mim a pessoa que sou.” (SARAMAGO, 1998, p. 81).

#### Referências

- BESSE, Maria Graciete. “Viaje a Portugal de José Saramago, una poética de la mirada”. In: CHAMPEAU, Geneviève (Org.). *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. Madrid: Editorial Verbum, p. 156-172, 2004.
- BORGES FILHO, Ozíris. “Afinal de contas, que espaço é esse?”. In: LOPES, Ana Maria Costa Lopes; LOPES, Fernando Alexandre; BORGES FILHO, Osíris (Org.). *Espaço e Literatura: perspectivas*. Francia: Ribeirão Gráfica e Editora, p. 13-39, 2015.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do Olhar: percepção e representação*. Lisboa: Caminho, 1990.

- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. “Exotismo ou a «estética do diverso» na Literatura Portuguesa”. In: FALCÃO, Ana Margarida; LEAL, Maria Luísa; NASCIMENTO, Maria Teresa (Orgs.). *Literatura de Viagem: Narrativa, História, Mito*. Lisboa: Edições Cosmos, p. 565-578, 1997.
- CHAMPEAU, Geneviève. “El relato de viaje, un género fronteirizo”. in: CHAMPEAU, Geneviève (Org.), p 15-31, 2004.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Literatura de Viagens: da tradicional à nova e à novíssima: marcas e temas*. Lisboa: Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2009.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago: a consistência dos sonhos*. Cronobiografia. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2008.
- LANCIANI, Giulia. *Sucessos e naufrágios das naus portuguesas*. Lisboa: Caminho, 1997.
- LEAL, Maria Luísa. “«Viaje a Portugal»: os passos do viajante”. In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, n.151/152, 1999, p. 191-204.
- LÓPEZ MOLINA, Luís. “Hacia un perfil genérico de los libros de viajes”. In: CHAMPEAU, Geneviève (Org.), 2004, p. 32-43.
- MATOS, Jacinta Maria. “«Viagens na nossa terra»: construções de identidade nacional e definições de portugalidade na narrativa não-ficcional portuguesa contemporânea”. In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). *Entre Ser e Estar: raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2002, p. 473-502.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem*. Trad. Sandra Silva. Lisboa: Quetzal, 2009.
- REIS, Carlos. “Narrativa de viagens”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 353-356.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e Caligrafia*. 4 ed. Lisboa: Caminho, 1983.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote III*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *Folhas Políticas: 1976-1998*. Lisboa: Caminho, 1999.
- SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.