



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, PUBLICIDAD Y

LITERATURA

La visión de Portugal en el viaje interior de José Saramago

Josete Correia de Sousa

Sevilla, 2015

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, PUBLICIDAD Y

LITERATURA

La visión de Portugal en el viaje interior de José Saramago

Josete Correia de Sousa

TESIS DOCTORAL

LITERATURA Y COMUNICACIÓN.

PROGRAMA INTERDISCIPLINAR DE DOCTORADO EN ESTUDIOS CULTURALES

Director:

Doctor D. Manuel Ángel Vázquez Medel

Sevilla, 2015

A meus pais.

Ao Cândido.

AGRADECIMENTOS

Como encontrar e traduzir em palavras a minha gratidão para com todos aqueles e aquelas que me acompanharam neste trabalho académico? Tudo o que possa dizer será sempre pouco pois, quantas vezes o esmorecimento pela vivência de uma solidão a que toda a investigação a isso solicita me quebrou. Porém, do outro lado, estava o amparo de quem nos quer bem, a palavra amiga, o simples sorriso, o acreditar que o fim se aproximava. Assim, serei parca nas palavras, pois, foi o experienciar de sentimentos diversos e contrários que, no entanto, agradeço embora isso possa parecer um paradoxo.

Portanto, para o Professor Doutor Manuel Ángel Vázquez Medel fica um agradecimento sentido pelas lições e profícuos debates, pela sua incomensurável sabedoria ecuménica e, sobretudo, pela dignidade humana, pelos valores éticos e estéticos que o norteiam na sua vida académica como pessoal.

Igualmente, para a Professora Doutora Carmo Ponte a minha profunda gratidão, pois, foi o completar de uma dupla de *Mestres* fundamentais à concretização deste trabalho. Foi a voz amiga, a mentora com quem também discuti os aspetos técnico-científicos da matéria em apreço.

Devo também manifestar a minha gratidão à escritora Isabel da Nóbrega com quem tive o prazer de me cruzar e de partilhar prazerosas conversas, de encontros e desencontros à volta dos livros, das crónicas, de uma longa e plena vida intensamente marcada pela força mágica das palavras sentidas.

Um agradecimento especial aos meus amigos, aos meus colegas e alunos assim como aos funcionários da ESGHT.

Finalmente, mas não menos sentido dirijo estas últimas palavras especialmente à minha família e, sobretudo, aos meus amigos Alberto Strazzera, Celeste Vaz Ferreira bem como a todos os outros que sabem quem são, pois, nomeá-los seria interminável. Um muito obrigado.

RESUMO

Este trabalho pretende demonstrar até que ponto o livro de Saramago, *Viagem a Portugal*, incorpora no seu cerne a dualidade de exterior e interior. Neste sentido, e através da utilização da técnica de *close-reading* foram selecionadas citações da obra em estudo como as mais representativas para ilustrar o que aqui se pretende evidenciar. Uma viagem que configura um processo ôntico materializado por constantes movimentos binários de exterior e interior, cujas redes comunicativas interatuam em conformidade quer com o viajante quer com o meio ambiente numa dimensão multidimensional complexa. Como tal, a viagem funciona como um operador cognitivo na medida em que o viajante em trânsito aprisiona, regista e processa os estímulos mais diversos da sua experiência para logo, os verter numa narrativa sentida e vivida. Para tal, o viajante enquanto sujeito perceptivo evolui numa interação contínua e reversiva de sujeito/objeto, de interior/exterior que, por sua vez, é consubstanciado pela interpolação das sensações. Na verdade, a viagem representa a coordenada vital do funcionamento do sentido por onde o sujeito evolui. Neste contexto, a nossa capacidade cognitiva resulta de toda uma rede complexa de interdependências que se harmonizam de forma a traduzir quer as realidades internas quer externas da nossa presença no mundo. Finalmente, fica patenteado o carácter inclusivo da viagem pois, consubstancia o acesso ao conhecimento tanto do viajante como da realidade percecionada.

Palavras-chave: cognitivo; espiritual; diáspora; dualidade; sensorial; viagem.

RESUMEN

Este trabajo pretende demostrar hasta qué punto el libro de Saramago, *Viagem a Portugal*, incorpora en su cerne la dualidad exterior e interior. Con el fin de ilustrar lo que se pretende evidenciar fueron seleccionadas, mediante la metodología de close-reading, una serie de citas de dicha obra consideradas como las más representativas.

Puede decirse que este viaje configura un proceso óptico materializado mediante los constantes movimientos binarios de exterior e interior, cuyas redes comunicativas interactúan en consonancia ya con el viajero, ya con el medio, en una faceta multidimensional compleja. De este modo, el viaje funciona como un operador cognitivo en la medida en que el viajero en tránsito aprehende, registra y procesa los diversos estímulos de su experiencia, que luego verterá en una narrativa sentida y vivida. Con este fin, el viajero, en cuanto sujeto, evoluciona dentro de una interacción continua y reversible de sujeto/objeto, interior/exterior, que, a su vez, se consolida mediante la interpolación de las sensaciones. En realidad, el viaje representa la coordenada vital mediante la cual funciona el sentido hacia el que evoluciona o se dirige el sujeto. En este contexto, nuestra capacidad cognitiva surge de toda una red compleja de interdependencias puestas en armonía con el fin de traducir las realidades internas y externas de nuestra presencia en el mundo. Finalmente, queda patente el carácter inclusivo del viaje, puesto que unifica el acceso al conocimiento del viajero y a la realidad percibida.

Palabras-clave: cognitivo; espiritual; diáspora; dualidad; sensorial; viaje.

ABSTRACT

This study aims to ascertain to what extent the text of Saramago's book *Viagem a Portugal* includes in its essence the binary compound, interior and exterior.

For this purpose and using the method of close reading, the most representative quotations from the book were chosen to illustrate our claim, namely, a journey. This journey configures an ontogenetic process, taking form by constant binary movements of interior and exterior in which the communication networks interact, either with the traveller or with the environment, within a complex multidimensional measure.

As such, the journey actuates as a cognitive operator insofar the peripatetic traveller grabs, registers and processes the most diverse stimuli of his – Saramago's – experience to render them into a vividly felt experience. This effect is obtained on account of the traveller developing a dynamic and reversible interaction between subject and object, interior and exterior, which is given solidity by the interpolation of sensations.

In reality, the journey represents the vital measure of the functioning of the senses through which its subject develops. In this context our cognitive capacity results from a complex network of interdependencies, which are harmonised in such a way as to translate either internal or external realities, attesting our presence in the world.

Finally, this study demonstrates the all-encompassing character of the journey, as it allows as much access to the traveller's knowledge as to the perceived reality.

Key words: cognitive; spiritual; diaspora; duality; sensorial; journey

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
Fundamentos Teóricos e Metodológicos	7
I. CAPÍTULO.....	21
O Autor: Vida e Obra	23
Primeiros anos e início da vida literária de Saramago	23
<i>De Terra do Pecado a Manual de Pintura e Caligrafia</i>	28
Segundo ciclo da obra saramaguiana	37
O lastro da História na ficção saramaguiana.....	44
A plurivocidade no texto saramaguiano.....	48
<i>Viagem a Portugal: a presença de Garrett</i>	53
Os territórios da identidade em Saramago	61
II. CAPÍTULO.....	87
A construção do viajante	89
A viagem.....	89
Últimas moradas.....	112
Discurso plurivocal – intertextualidade - Comunicação.....	115
Intromissões estilísticas	119
Saramago e a Igreja.....	123
Estratégias narrativo-literárias: o narrador vide leitor, em Saramago.....	130

Viagem interior: espaço-temporalidade	134
Percursos paralelos: <i>Manual de Pintura e de Caligrafia</i> vide <i>Viagem a Portugal</i>	144
Encontros e desencontros do Eu e do Outro.....	147
Saramago à conversa com o leitor	160
Uma Casa Portuguesa – estratégias técnico-compositivas.....	170
III. CAPÍTULO	177
As poéticas da viagem	179
As incursões do viajante no texto.	179
Os aspetos espaciais: a perceção do espaço	186
Fotografia: do paratexto à paisagem	207
IV. CAPÍTULO	231
História e Literatura	233
O diálogo interativo história e ficção	233
Saramago e a força da palavra.....	240
A dança épica e as dicotomias do tempo	252
O desvelamento de outros mundos	266
CONCLUSÕES.....	285
BIBLIOGRAFIA.....	299

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

Fotografía 1	210
Fotografía 2	226
Fotografía 3	228

INTRODUÇÃO

Um súbito pensamento: será Lanzarote, nesta altura da vida, a Azinhaga recuperada? As minhas deambulações inquietas pelos caminhos da ilha, com o seu quê de obsessivo, não serão repetições daquela ansiosa procura (de quê) que me levava a percorrer por dentro as marachas do Almonda, os olivais desertos e silenciosos ao entardecer, o labirinto do Paul de Boquilobo?

JOSÉ SARAMAGO

FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

O estudo da obra de Saramago, *Viagem a Portugal*, encerra um campo de interesses determinante enquanto pessoa e representante de uma cultura, a portuguesa. Desde logo, o escritor manifesta as suas intenções no prólogo ao cristalizar as suas premissas enquanto viajante. É-nos dado o mote de partida para uma viagem conjunta pelos meandros da cultura portuguesa protagonizada na primeira pessoa, Saramago. Neste sentido, tomaremos citações da obra em estudo como as mais representativas para ilustrar o que nos propomos evidenciar. Ou seja, que esta viagem se configura num processo ôntico materializado por constantes movimentos binários de exterior e interior, cujas redes comunicativas interagem em conformidade quer com o ser quer com o meio numa dimensão multidimensional complexa. Outrossim, e de um certo modo, poderíamos dizer que este livro, *Viagem a Portugal*, manifesta-se como uma carta fora do baralho desde logo pelo móbil da sua execução assim como por se enquadrar num outro género de escrita: a literatura de viagens. Na verdade, esta situação não nos deveria surpreender pois, Saramago, desde sempre nos obsequiou com este lado multifacetado e versátil de *saltitar* de um género para outro em demanda do seu *Santo Graal*.

Foi um longo percurso iniciado nos finais da década de quarenta, mais precisamente, em 1947, período em que se aventura na esfera da criatividade literária. Assim, o arco temático da sua prolixa produção literária traduziu-se em movimentos exploratórios pelos mais diversos territórios genérico-literários recaindo, finalmente, pela prosa de ficção como a mais representativa e

adequada ao seu propósito de vida. Referimo-nos fundamentalmente à harmonização e participação de um certo modo de pensar. Trata-se de correlacionar a aprendizagem, a memória, a experiência com toda a nossa maquinaria neural e biológica. Pois, no fundo, somos o somatório de componentes devidamente processados que influem na nossa forma de estar no mundo. Com isto queremos sublinhar o quanto é primordial para todo e qualquer relato a figura do indivíduo enquanto parte de um todo. Por outras palavras, todo e qualquer ser humano participa de forma ativa e integrativa numa estrutura complexa e multidimensional sujeita a flutuações, a ajustes de vária ordem a fim de melhor se adaptar às circunstâncias do momento. Neste sentido, quando o escritor produz uma narrativa ou conta uma história subjaz, necessariamente, toda a maquinaria sensorial, emocional em relação ao(s) objeto(s) em causa. Consequentemente, o relato congrega uma multiplicidade de ações e de reações homeostáticas no processo da apreensão e ulterior verbalização. Podemos, pois, inclusivamente, falar num certo paralelismo com o ato de viajar. Afinal de contas, a viagem funciona como um operador cognitivo na medida em que se processa de forma homóloga ao ato de conhecer. Melhor dizendo, temos num primeiro momento um sujeito em trânsito que aprisiona, regista, processa os estímulos mais variados da sua experiência para num segundo momento os redigir numa narrativa sentida e vivida. Ora, de igual modo não podemos dissociar a viagem física da viagem interior porque, ambas são complementares uma da outra. A relação aqui estabelecida, para além da sua complementaridade é o resultado de uma continuada interação entre o viajante e a realidade que o rodeia.

Na perspectiva em que nos colocamos, cremos que Saramago realizou uma dupla viagem na sua obra, *Viagem a Portugal*. Em primeiro lugar, temos de forma explícita e conforme o próprio título do relato aponta, uma viagem de norte a sul do país e, num segundo momento temos uma viagem orgânica, visceral ao próprio ato de viver onde a força dos sentidos imperará como elemento primordial e impulsor do texto narrativo. Uma e outra andam de mãos dadas, em movimentos conjuntos e paralelos ao ato de viver. Iremos encontrar uma paisagem geográfica de contornos bem definidos e balizados, a par de uma paisagem interior apreendida numa perspectiva dinâmica e, simultaneamente passível de intercâmbio, em ambas as direções.

Neste contexto, o espaço será o eixo organizador de dois elementos a priori distintos e singulares quanto à sua filiação: o sujeito (o viajante) e o objeto (a paisagem), ambos desenvolverão redes de conexão invisíveis, de simbiose, que dificilmente poderão se apartar um do outro e, conseqüentemente transformar-se-ão num fator decisivo para o enriquecimento da obra em estudo. A relação que se estabelece entre eles é operacionalizada através da manifestação da sensação, uma das características da estética do Romantismo, o que aliás vem corroborar com a dedicatória inicial de Saramago a Garrett, «*mestre de viajantes*». Ora, como sabemos Almeida Garrett foi uma das figuras de proa do Romantismo em Portugal e, de cuja paternidade literária Saramago não se exime. Outrossim, terá sido mesmo uma prática recorrente por parte do nosso escritor a absorção e a manutenção de um diálogo constante com vultos-chave da literatura portuguesa. Destacamos, a propósito, os seguintes nomes: Fernão Lopes, Eça de Queirós, Padre António Vieira entre

outros como referências fundadoras da via escritural saramaguiana. Assim e, nas palavras de Beatriz Berrini «Ler Saramago, (...) é empreender uma viagem através de Portugal, do passado e do presente.» (1998:27) É uma viagem de circum-navegação empreendida através da língua e da cultura de um povo, que alia e concentra no seu âmago todo o sentir de uma nação. Trata-se, em boa verdade, de uma viagem empreendida ao mundo dos sentimentos em paralelo ao mundo da razão, do intelecto. Deslocamo-nos entre dois mundos contrários, quer dizer, de interior e de exterior que processam à sua maneira movimentos de *input* e de *output* para confluírem numa única leitura, a do nosso mundo. Um mundo visto e entendido à luz de uma voz que nos sussurra quem somos e, quem deveríamos ser.

Portanto, no momento em que nos propusemos analisar este livro de viagens, e não outro, automaticamente ele se erigiu como centro de um campo de interesses que sempre foi para nós determinante, a viagem, com tudo o que daí advém. A nosso ver, o tema da viagem para além de ter sido um tópico saramaguiano recorrente contempla no seu cerne o sentido da aprendizagem. Provavelmente, este, foi decerto o elemento fundacional mais marcante do escritor enquanto criador literário de uma vasta e diversificada obra, que tendo misturado géneros e subgéneros de uma inusitada fluidez genológica determinaram a sua *performance* e eficácia na esfera das Letras. Em suma, pode dizer-se que este livro de viagens, *Viagem a Portugal*, não se limita apenas a inventariar, a descrever e/ou a tecer juízos de valor sobre Portugal, pois congrega e envolve muito mais do que isso. Assim, neste livro sem igual, vamos encontrar uma súpula de grande parte das interrogações e

preocupações do escritor como um dos traços vinculativos e transversais existentes nas suas obras vindouras. E, aqui coloca-se a nossa questão: Em que medida é que esta viagem encerra o nódulo central da escrita saramaguiana? Até que ponto esta simples viagem anódina, diria mesmo descomprometida, encapsula uma ainda maior traduzida de forma ímpar e original num registo lento e compassado de quem busca, ditame pelo qual Saramago sempre se regeu a ver pelas suas próprias palavras «(...) a necessidade imperiosa de buscar e reconhecer está latente de uma ou outra maneira em todos os meus livros.» (2013:40) Deste modo, é-nos levantado o véu da suspeição e como bem afirmou Saramago «Talvez os nossos olhos vejam, mas a nossa razão esteja cega.» (2013:34) Por conseguinte, a viagem vai representar um elo mais na cadeia evolutiva do escritor porquanto, se desenha de forma equidistante a viagem *per se* com a viagem pela escrita.

Como tivemos já ocasião de referir, é nossa convicção que a interrogação aventada bem como as questões a que ela conduz, beiram outras áreas de conhecimento que se consubstanciam, por sua vez, numa colaboração interdisciplinar intensa e dinâmica. Com isto queremos sublinhar que o perfil de Saramago enquanto escritor, ainda que não tivesse sido um propósito de todo consciente como, aliás, podemos asseverar pelo seu testemunho: «Por mim, achei-me escritor profissional; nunca disse ‘«vou ser escritor»’ (Reis, 1998:43) soube como ninguém gerir e aliar à aprendizagem e experiência as suas valências humanísticas e criativas de alguém que, tardiamente, ingressou no mundo das letras.

Assim sendo, a obra que aqui me proponho analisar foi publicada em 1981 e nasceu na sequência do convite realizado pelo Círculo de Leitores com o fito de comemorar os seus dez anos de existência no mercado português. Este livro integra-se num subgénero narrativo não-ficcional, a literatura de viagens, cujo tema é a viagem efetuada de norte a sul de Portugal. Constatamos que ao longo da história da literatura portuguesa, contrariamente, ao que se verifica noutras culturas, quase não existe a viagem pelo próprio país. Mencionaremos a título de exemplo alguns autores portugueses que abordaram este tema como: o escritor Manuel Teixeira Gomes em *Agosto Azul* (1904), Raul Brandão em *As Ilhas Desconhecidas* (1926), Abel Salazar com *Digressões em Portugal* (1935) ou Miguel Torga com *Portugal* (1950).

Com efeito, a *Viagem a Portugal* (1981) irá renovar o género propondo uma narrativa onde a figura tutelar de Almeida Garrett ecoa, de imediato, na dedicatória com que inicia o seu livro «-e também em lembrança de Almeida Garrett, mestre de viajantes» (*Viagem a Portugal*:1981). Este será o ponto de partida com o qual iniciaremos a nossa viagem tendo como guia privilegiado, o viajante, criação ficcional com a qual Saramago procura dar uma dimensão simbólica e ideológica do seu país. O escritor parte à (re)descoberta de um país saído de uma conjuntura sociopolítica e económica de quase cinco décadas de marasmo, atrofia e isolamento para uma realidade histórico-social nova e incerta resultante da revolução havida no país, em 25 de abril de 1974.

Antes de partirmos para a análise, não podemos deixar de referir as circunstâncias inusitadas da gestação deste livro de viagens. Sobretudo, pelas circunstâncias e razões evocadas por Saramago relativamente ao pedido feito

pelo Círculo de Leitores em 1979. Inicialmente, foi-lhe pedido um guia de viagem contudo, o escritor considerou não reunir as competências necessárias para a feitura do mesmo por considerar que um trabalho deste género só poderia ser feito por uma equipa. Como tal, contrapôs com a escrita de um livro que não fosse um guia pelas razões aduzidas mas, a narrativa de uma viagem a Portugal realizada por ele próprio e financiada pela editora. Assim, o atesta o comentário feito a Carlos Reis «'Se vocês quiserem, se estiverem interessados nisso, eu posso fazer uma viagem e depois conto.'» (1998:117) Surge, então, o livro de viagens, cujo efeito imediato terá contribuído para equilibrar as finanças do escritor na altura, e simultaneamente terá dado origem à sua posterior profissionalização.

Em primeiro lugar, cabe dizer que a obra em estudo foi publicada pelo Círculo de leitores (1981) em versão ilustrada, de capa dura com uma tiragem inicial de 30 000 exemplares perfazendo duzentas e trinta e três páginas, isto, sem contabilizar o índice toponímico e alguns itinerários propostos e realizados pelo viajante. Está organizada em torno de seis capítulos e, cada um deles com um nome sugestivo como podemos constatar: DE NORDESTE A NOROESTE, DURO E DOURADO; TERRAS BAIXAS, VIZINHAS DO MAR; BRANDAS BEIRAS DE PEDRA, PACIÊNCIA; ENTRE MONDEGO E SADO, PARAR EM TODO O LADO; A GRANDE E ARDENTE TERRA DO ALENTEJO; DE ALGARVE E SOL, PÃO SECO E PÃO MOLE.

O objeto da nossa análise, *Viagem a Portugal*, é um discurso verbal estético de carácter essencialmente factual e com claras implicações éticas, estéticas e

antropológicas. Como tal, utilizaremos como orientações metodológicas básicas:

- A aproximação biográfica e bibliográfica, a fim de situar adequadamente a obra na trajetória literária de José Saramago e, assim, assinalar o lugar singular que nela ocupa.
- O estudo da Poética da Viagem a partir dos mais diversos pressupostos teóricos desde a Poética do Imaginário, a mitocrítica e a mitoanálise, em especial as configurações espaço-temporais.
- A análise textual desde a leitura atenta e minuciosa (*close-reading*).
- Abordaremos também as relações entre texto e imagem, por entendermos que tanto as fotografias da obra como as legendas da autoria de José Saramago, têm uma função muito mais abrangente e, que vai mais além do simples complemento.
- Realizaremos uma reflexão sobre as relações complexas entre história e literatura desde a nova historiografia.
- Finalmente, tentaremos inter-relacionar dinamicamente os dados procedentes de estas diversas e complementares formas de aproximação com os fundamentos da *teoria dos polissistemas*.

A metodologia que vamos seguir na nossa análise será a de fazer uma leitura analítica minuciosa da obra e, mais especificamente, do texto que está sendo alvo de estudo. Nesta perspetiva, buscamos sempre que possível maneira de manter uma relação de proximidade tanto com a obra como com os textos

analisados uma estreita e profunda relação de familiaridade de modo que a partir deles se retirem todas as ilações quer sejam teóricas, factuais ou historiográficas que se apresentarem. Isto é, o método a que convencionalmente se chama de *close-reading*. A partir dos textos seleccionados tentaremos verificar quer a visão do autor quanto à cultura portuguesa do século XX quer o equacionamento das relações evidenciadas entre a História e a Literatura bem como de outras coordenadas estéticas presentes na obra em estudo. Neste sentido, a seleção das transcrições repousará essencialmente na pertinência do que se pretende destacar enquanto elementos socioculturais assim como estéticos mais significativos do país.

Numa primeira abordagem iremos realizar uma leitura exaustiva da obra, capítulo a capítulo de modo a obtermos uma primeira apreciação da obra no seu todo. Num segundo momento, partiremos à aferição dos vários fios extraídos aquando da nossa leitura. Será o produto da nossa sensibilidade e intuição, das nossas ilações ante a leitura de tão peculiar livro de viagens que doravante tentaremos fundamentar mediante as devidas pautas teóricas e terminológicas.

Assim, e em síntese, distribuimos o nosso trabalho em quatro capítulos: o capítulo I delinea em breves traços toda uma trajetória de vida e de criação artística assim como as dinâmicas existentes entre a vida da obra e o escritor que a concebeu. Face ao exposto, destacámos momentos chave no seu percurso evolutivo cotejando-o com a opção de algumas das suas obras como sendo as mais significativas pelo contributo que cada uma delas trouxe.

E, aqui sublinhemos com a devida ressalva que as restantes são tão subsidiárias do engenho e arte do autor como as que foram mencionadas. Neste sentido, foi aferido as inflexões de rumo de um escritor em processo de construção.

O capítulo II, mais longo, recai sobre a viagem a Portugal e correlativas estratégias técnico-compositivas, narrativo-literárias bem como os procedimentos metaficcionalizados utilizados por Saramago. Tendo em conta o atrás exposto, a viagem decorre num tempo e num espaço onde se verifica a intersecção do sujeito percetivo com os lugares por ele percorridos. Deste modo, e no âmbito deste trabalho, em que uma das áreas essenciais de reflexão são as dinâmicas instituídas pelo viajante na prossecução da tarefa a que se impôs, ou seja, dar a conhecer o seu país. Entendemos, por bem, articular no capítulo III a viagem, enquanto placa giratória de conhecimento e de permutas geradoras de sentido. Por conseguinte, vamos assistir à confluência de um espaço sentido que se traduz pelo cruzamento de um sujeito percetivo que capta, aprisiona e interpreta o espaço pelo escopo dos sentidos. Nessa medida, o espaço torna-se palco de transmutações várias, de polo aglutinador e fusional de duas entidades contrárias, isto é, por um lado temos o viajante, o sujeito percetivo e, por outro lado temos o espaço personificado na paisagem.

Neste sentido, a apreensão do espaço configura-se na intersecção do sujeito e da paisagem/objeto de forma a criar um todo coeso e consentâneo com o mundo percecionado. Daqui efetivamente outra questão se nos impôs, esta tem a ver com a tipologia do livro em apreço pois, a mesma corresponde à

versão ilustrada, publicada pelo Círculo de Leitores (1981). Notemos, outrossim, que muitas das fotografias incluídas nesta obra são da autoria de Saramago. Neste contexto, propomo-nos, pois, aflorar a inserção das fotografias, já que não é nosso propósito realizar um estudo exaustivo quer técnico quer histórico da Fotografia. Assim sendo, estudamos neste subcapítulo, de modo geral, a articulação do texto com as fotografias e vice-versa, bem como as implicações daí decorrentes na interpretação e fruição da obra, enquanto elemento estético. No que particularmente respeita à interação do olhar do leitor/recetor no ato de leitura, é-lhe exigido atributos de ordem fisiológica e cognitiva tanto na apreensão como na interpretação do texto e/ou das fotografias.

Por conseguinte, e, nessa medida considerámos oportuno nos apoiar em estudos realizados no campo da neurociência a fim de, validar o enfoque teórico subjacente a todo o processo de decodificação implícito no ato de leitura. Porque, muito embora, esta área de conhecimento pertença a um campo de saber outro, entendemos que é tão subsidiária na compreensão e na contextualização do nosso estudo como as outras até agora por nós utilizadas. Assim, reiteramos o contributo desta ciência pela sua multidisciplinaridade bem como pela sua transversalidade noutras áreas de conhecimento. Trata-se, acima de tudo, de conferir as devidas pautas teóricas e terminológicas para a compreensão sobre a essência das nossas vidas que são: a memória, a linguagem e a inteligência.

Finalmente, chegamos ao capítulo IV, História e Literatura. E, aqui, será talvez oportuno recordar, que na primeira fase da produção romanesca saramaguiana

perpassa toda uma famigerada ligação ao passado português. Isto equivale a dizer que, para além do envolvimento afetivo que se pressupõe está, necessariamente, implícito a viagem. Portanto, a análise que aqui empreendemos, permite captar o papel do indivíduo na sociedade bem como a sua singularidade. Nesta perspetiva, equacionamos as relações entre a História e a ficção assim como as correspondentes implicações na forma como a escrita estrutura o real. Assim, e uma vez mais, vamos socorrer-nos das ciências cognitivas a fim de melhor entender a literatura como uma das criações humanas de maior relevo na forma como habitamos o mundo.

Portanto, pretendemos demonstrar nesta tese, até que ponto esta narrativa da viagem a Portugal encapsula uma ainda maior. Isto é, uma viagem que ultrapassa as fronteiras do visível, do palpável para ingressar no mundo dos sentidos em diapasão com a emoção e o sentimento. Trata-se, em primeiro lugar, de entender a viagem no seu todo, de a configurar como um rito de passagem bem como de crescimento pessoal. Em todo o caso, parece-nos fundamental implicar e correlacionar quer o viajante quer a viagem numa rede de conexões múltiplas e complementarias ao ato de viver. Já que, a nossa existência não é *ex nihilo*, somos um ser complexo e multidimensional fruto de uma longa evolução. Esta reflexão deve, pois entender-se como transversal a todo o ato criativo. Com efeito, e nas palavras de António Damásio:

No seu zénite, a consciência alargada pode abranger a vida inteira de cada um de nós, do berço ao futuro, e incluir o mundo que a rodeia. A qualquer momento, que assim queiramos, a consciência alargada pode transformar-nos

num personagem de romance épico e, se for bem utilizada, abrir de par em par as portas da criação. (2000:227-228)

Assim, deixamos-vos o repto de iniciar uma viagem conjunta pelos meandros do universo saramaguiano na certeza, porém, que correremos sempre o risco de num trabalho deste género muita coisa ficar por dizer. No entanto, uma viagem nunca acaba e citando o nosso viajante: «É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre.» (*Viagem a Portugal*, p.233)

I. CAPÍTULO

A vida é um grande e complexo texto, que necessita de muitas vírgulas para ser escrito, ainda que essas vírgulas assumam em alguns momentos o formato de lágrimas.

AUGUSTO CURY

O AUTOR: VIDA E OBRA

Primeiros anos e início da vida literária de Saramago

José de Sousa Saramago nasceu no seio de uma família de agricultores a 16 de novembro de 1922 na aldeia de Azinhaga, concelho da Golegã, em pleno Ribatejo. As circunstâncias da vida proporcionaram a este homem singular, trilhar os seus próprios caminhos, descobrindo-se e afirmando-se, enquanto homem comprometido e interventivo na nossa sociedade. Foi um trajeto longo onde a casuística desempenhou um papel premonitório ao ser registado, erradamente, no dia 18 de novembro pela alcunha da família paterna, Saramago. Estes dois factos serão elementos fundamentais e embrionários para que, em 1977, seja publicado o romance *Manual de Pintura e Caligrafia*. Este é sem dúvida o seu livro mais autobiográfico como podemos confirmar na entrevista dada a Carlos Reis, onde Saramago comenta o seguinte: «O *Manual de Pintura e Caligrafia* provavelmente é um livro de aprendizagem; mas é também (e já o disse várias vezes) talvez o meu livro mais autobiográfico.» (1998:38-39) Diferentes princípios de criação estética são-nos apresentados tais como o da imagem plástica e o da imagem verbal numa contaminação recíproca, cujas artes distintas se materializam num efeito único, o de narrar. Nele, encontramos o narrador-personagem numa representação alegórica do próprio autor, cujo percurso anda de mãos dadas com os seus personagens na descoberta de novos caminhos. O escritor começa a libertar-se gradualmente da representação de tipo realista para ingressar numa vertente mais reflexiva, na busca de novas orientações estético-literárias onde o que importa é ir mais

fundo não se limitando ao visível, à superfície das coisas. Esta obra reveste-se de grande importância, pois torna-se o marco de viragem do escritor como afirma Ana Paula Arnaut (...) «o verdadeiro manancial, ou manual, dos veios temático-ideológicos – mas principalmente formais – do universo ficcional da **pessoa-escriptor** José Saramago se encontra reunido no extraordinário romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977.» (2008:18) A obra encerra em si uma componente de extrema relevância no aspeto evolutivo do criador, e posterior afirmação no universo ficcional. Segundo Horácio Costa esta obra corresponde a uma fase de transição tanto na vida como na obra de Saramago.

(...) *Manual de Pintura e Caligrafia* corresponde exemplarmente a uma fase de transição na vida e na obra do seu autor, provavelmente vivida por ele como uma etapa eminentemente *crítica*, teremos a dimensão não apenas da vinculação entre criador e criatura como também uma melhor compreensão das importâncias do romance no contexto evolutivo geral da sua obra. (1997:278)

Se por um lado a obra corresponde a um período de transição na vida e obra do autor, ela por sua vez incorpora também as orientações estéticas do Post-Modernismo, sobretudo, na indeterminação do estilo genológico como podemos verificar pelo próprio título, *Manual de Pintura e Caligrafia*. O substantivo '*Manual*' induz o leitor em erro, ao considerar que a obra em causa seja apenas uma obra didática. O título tem como função indicar ao leitor no ato de aquisição o género da obra, no entanto, como Carlos Reis afirma «O título funciona, aliás, em José Saramago, como afirmação de um paradigma discursivo, ou até, nalguns casos, como explícita regência de género.»

(1998:19). Na sua primeira edição, em 1977, apareceu com o subtítulo *Ensaio de romance* para mais tarde na segunda edição o classificar como Romance. Podemos já antever através dos títulos escolhidos, o movimento ziguezagueante de Saramago em se adentrar em territórios menos conhecidos ao explorar novas técnicas discursivas. Esta fluidez e ambiguidade criada em torno do título, revela-nos um manual de aprendizagem de coordenadas estético-ideológicas a que o autor constantemente nos remete na produção futura dos seus romances. No *Manual* encontramos como Ana Paula Arnaut explicita esta dupla busca ontológica e ôntica do processo de criação.

(...) mais importante do que esses dados é a coincidência entre a dupla busca ontológica e ôntica (entre a descoberta-conhecimento do ser e do caminho que a ele leva). Esta dupla procura é, por sua vez, passível de se consubstanciar, desdobrando-se e obliquamente se encontrando, na busca afim da ontologia e da onticidade do próprio processo de criação. O que em *Manual* se dramatiza é a criação de uma identidade literária. (2002:172)

Foi um processo de longa maturação que teve início em 1947 com a publicação do seu livro de estreia, *Terra do Pecado*, surgido na sequência de leituras mal arrumadas e mal organizadas como o escritor confidenciou a Carlos Reis. (1998:35) Este livro, cujo título original era *A Viúva* permite dar início ao singular percurso sobre a vida e a obra do escritor. Na medida em que se torna um elemento facilitador na compreensão das dinâmicas existentes entre a **vida da obra** e o escritor que a cria. Carlos Reis, na introdução do seu livro, *Diálogos com José Saramago*, refere-se ao conceito da vida da obra de uma forma muito clara ao afirmar o seguinte:

Implica um tal conceito que as obras literárias possuem uma existência própria, para além da vontade e do controlo dos escritores; que essa existência depende em grande parte, das leituras (das **concretizações**) a que ela é submetida; que a notoriedade (e também posteridade) dos escritores é fortemente condicionada pela **vida da obra**; (1998:11)

Esta citação vem reforçar o que pretendemos apresentar em traços genéricos, e abrangentes neste primeiro capítulo, ou seja, a vida e obra de José Saramago. Na linha deste pensamento não podemos dissociar o criador do objeto criado, há que o inserir num determinado contexto sociocultural. O estilo deste romance denota a estética naturalista quanto à ação narrada e conceção dos personagens, bem como subjaz as marcas de inspiração queirosiana na urdidura do romance ao nível do enredo e do estilo. O modelo narrativo deste romance encontra-se desfasado em relação às modas literárias de então, as quais eram o Modernismo, o Neorrealismo ou o Surrealismo. Numa entrevista de Baptista-Bastos a Saramago é-nos dada na primeira pessoa, a possível justificação de tal desfasamento.

(...) pertenço a uma determinada geração, biologicamente entendida, mas não posso reivindicar-me de pertencer a qualquer uma dessas duas ou três gerações literárias que couberam na minha vida. Nunca estive ligado a grupos, quer do ponto de vista da relação que se estabelece, às vezes, entre escritores e artistas. Estive sempre fora disso; não porque quisesse estar fora, não resultou de uma deliberação minha, mas sim das circunstâncias da minha própria vida que me colocaram aí. (1996:26)

Como podemos constatar através deste pequeno excerto, as circunstâncias da vida do escritor terão sido em grande parte a razão de ser de tão peculiar

percurso no mundo das letras e das artes. A explicação não advém somente do não contacto com as elites intelectuais da época mas, sobretudo, pelo facto de ele ser eminentemente um autodidata.

Saramago tirou o curso de serralheiro mecânico na Escola Industrial de Afonso Domingues, em Lisboa, onde constava no plano curricular entre outras, a disciplina de literatura. É-lhe despertado, então, o interesse pela leitura tendo sido este, o embrião da sua aprendizagem literária como confessou Saramago a Juan Árias. «-Primero quiero decirte que a lo mejor, si no hubiera existido aquella asignatura de literatura, no se me habría despertado el interés por la lectura. (...) esa asignatura fue una especie de embrión» (1998:100)

Aqui começa, de facto, o despertar do jovem pela literatura e o início da sua formação autodidata, já que consultava os livros sem uma prévia orientação do que lhe era mais adequado ou não. Foi nas bibliotecas públicas, nomeadamente, na Biblioteca do Palácio das Galveias que o jovem Saramago partiu à descoberta de um mundo novo, assimilando e interiorizando à sua maneira o acervo literário que aí se encontrava.

A partir do momento em que uma obra é publicada ela adquire autonomia em relação ao seu criador, deixa de ser pertença individual para se tornar património da comunidade onde está inserida. O romancista José Saramago após um longo interregno de 30 anos, onde de permeio escreveu *Os Poemas Possíveis*, em 1966, (isto sem contarmos com o romance inédito, *Clarabóia*, escrito em 1952 e publicado postumamente) desenvolveu um trabalho de aprendizagem nas atividades de jornalista, tradutor e editor permitindo, assim, entender todo o seu percurso de aprendizagem como romancista. O lapso de

tempo que mediou entre a publicação do seu romance *Terra do Pecado*, e o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* permitiu a Saramago realizar um longo e moroso trabalho de interiorização, de sedimentação e consolidação do seu consistente projeto literário.

De *Terra do Pecado* a *Manual de Pintura e Caligrafia*

Deste modo, podemos considerar o romance *Terra do Pecado* o tubo de ensaio para os futuros romances, independentemente do facto que, os mesmos não se possam identificar com o primeiro. Existe na realidade um elo comum, o seu criador, que desenvolveu as condições necessárias para se tornar um dos expoentes máximos da cultura e da história literária portuguesas. O percurso de José Saramago no romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, desenvolve-se em paralelo com o protagonista-pintor-escritor na construção ao longo da trama narrativa de um processo de desdobramento, cuja personagem literária é simultaneamente o autor. Neste ato contínuo de registo exterior interior assistimos ao renascimento de Saramago como autor-romancista. Este processo de inclusão do exterior no interior do tecido narrativo já tinha sido, aliás, anteriormente utilizado nas suas crónicas. Saramago recorre a dois artifícios metafóricos, nomeadamente, a caligrafia e a pintura, duas artes com as suas próprias especificidades, e, simultaneamente subsidiárias de um elemento comum, a aprendizagem. Assim, o pintor-narrador, procura responder às suas inquietudes recorrendo a variados procedimentos metaficcionalis com o objetivo de responder ao problema de fundo, o que é a verdade? Onde começa e onde acaba? «(...) essa pluralidade de verdades outras, passíveis de ser

descortinadas de dentro da verdade que se julgava única.» (Arnaut, 2002:155). O seu posicionamento estético-literário exterioriza-se através da escrita, num processo dialético do eu e do outro, cuja arquitetura semântica nos remete aos processos de alteridade e de desdobramento existencial de herança modernista. Saramago aventura-se em novas experimentações, abandonando as anteriores técnicas na busca de alcançar uma verdade possível. A arquitetura interna desenvolve-se numa polifonia narrativa onde se destaca o papel ativo do leitor, que passa a assumir o papel de recetor empenhado e cúmplice no ato da leitura. O leitor é convocado e advertido ao longo da obra, a acompanhar o narrador-personagem a desvendar a verdade. Saramago irá recorrer ao tema da viagem como estratégia discursiva porquanto está nela implícito tanto o ato espacial como o temporal. Esta deslocação no tempo e no espaço é elemento facilitador do processo de autoconhecimento. Nele, o personagem-narrador efetua uma viagem interior onde verificamos o lento percurso evolutivo enquanto autor e personagem. Realiza-se um processo de apropriação do espaço exterior no espaço interior num ato contínuo de inclusão, diremos mesmo de fusão, cujos efeitos mais visíveis são os estados anímicos da personagem. Este efeito do espaço exterior no estado anímico da personagem, Horácio Costa denominou-o como a «poética do espaço» nos romances de Saramago (1997:293). Assim sendo, Saramago, viabiliza o processo de autoconhecimento e, simultaneamente orienta e convida (supostamente) o leitor a acompanhá-lo nesta sua caminhada.

A exteriorização, levada a cabo nas páginas que sempre parecem folhas de um diário, e materializada na utilização de um 'verbo verbal' sempre posto em paralelo com um 'verbo pictórico', traveste-se, pois,

em caminho duplamente epifânico que orienta também o leitor nos meandros dessa introspecção gnoseológica e fenomenológica. (Arnaut, 2002:156)

Seguindo a nomenclatura do subtítulo da primeira edição, *Ensaio de romance*, constatamos que estamos na presença de uma aprendizagem da própria identidade, num exercício autobiográfico, onde convivem vários registos, uma multiplicidade de vozes que se mesclam num autêntico puzzle a fim de dar vida e corpo ao romance. Este processo de conhecimento implicou tanto do personagem-narrador como do escritor, uma aprendizagem narrativa não isenta de incertezas, de hesitações, de tentativas que oscilaram desde a autobiografia, à narrativa de viagens ou até mesmo à crónica. Se por um lado a viagem veio a tornar-se um dos tópicos saramaguianos, não deixa de ser um facto incontestável que, as crónicas de Saramago desempenharam um papel fundamental na sua escrita como iremos ver mais adiante.

Segundo Horácio Costa, a crónica, não obstante ser considerada como um género menor, de carácter aberto e polivalente encerra em si componentes relevantes no campo da narrativa: a concisão e a digressão. Este género literário caracteriza-se também pela sua hibridez, nela, concorrem os dois princípios discursivos acima mencionados numa convivência dialética onde a analogia, cuja figura se encontra implícita na digressão faz a aproximação do texto em prosa ao poético «(...) o prosaísmo inerente à crónica cede *metodicamente* lugar para um tipo de texto que, sejam quais forem os condimentos que o caracterizem na sua hibridez, jamais se afasta de um horizonte poético, ainda que o seja apenas parcialmente» (Costa, 1997:89)

O carácter híbrido da crónica faz com que encontremos um conjunto bastante vasto de procedimentos textuais das mais distintas origens e proveniências. Contudo, apesar da diversidade tão díspar de discursos, verificamos que convivem todos em harmonia não existindo a preponderância de um sobre os demais. Iremos então encontrar desde a escrita memorialística, ao comentário histórico ou moral, ao lirismo, ao ensaio, ao jornalismo em que todos eles, sem exceção, concorrem para um único objetivo: o alcançar da comunicação.

A crónica enquanto género revela algumas dificuldades quanto à sua definição, porquanto como salientaram Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes «(...) não constituir um género estritamente literário, no mesmo sentido em que são o romance, a tragédia ou a écloa.» (2000: 87). Contudo, concorre para uma possível definição da crónica a origem etimológica da palavra, que tem na sua base o termo grego *Krónos*, tempo. A dimensão temporal está intimamente ligada à crónica, como o podemos comprovar quanto às características associadas quer à crónica como relato historiográfico medieval quer à crónica como texto de imprensa.

Relativamente à primeira aceção da crónica, relato historiográfico medieval, encontramos o incipit da moderna historiografia tal como a conhecemos nos dias de hoje. Dando primazia aos relatos dos acontecimentos de uma forma ordenada e cronológica, em que a veracidade dos factos nem sempre é coadjuvada por fontes fidedignas, leva então, o cronista, a preencher as possíveis lacunas através da ficcionalização. Do ponto de vista narratológico, a unidade temporal, apresentar-se-á extremamente rudimentar já que são

enaltecidos, sobretudo, os feitos heróicos de determinada personagem, e o seu correlato impacto na história.

Quanto à segunda aceção, a crónica de imprensa, afigura-se-nos como o registo de acontecimentos recolhidos do quotidiano, em que o cronista os enuncia num discurso subjetivo, onde sobressai o seu posicionamento face à realidade que o cerca, ou seja, exterior aos factos relatados, valorando «(...) nele dimensões (culturais, ideológicas, sociais, psicológicas, etc.) que à primeira vista escapariam a um observador desatento.» (Reis et al., 2000:88) Instituem-se, assim, dinâmicas narrativas algo similares às verificadas entre o narrador de um relato ficcional.

Assim sendo, a crónica, pela sua natureza e dimensão reúne qualidades ímpares na utilização pragmática e sociocultural, tendo adquirido relativa notoriedade pela sua capacidade comunicacional e interativa em estabelecer relações dialógicas entre duas entidades: o emissor e o recetor. Concorrem, para o efeito, várias estratégias narrativas com a finalidade última de agir sobre os homens e a sociedade de uma forma integrada, e indissociável quer do contexto histórico-cultural em que a obra se inscreve quer da incidência socioideológica almejada. Grande parte do fascínio da crónica se deve à capacidade demonstrada em interpelar o leitor num tom dialogante e, relativamente familiar potenciando, assim, a comunicação narrativa num «(...) tom marcadamente *causeur* – de mediação entre o universo ‘literário’ do escritor e o ‘prosaico’ do leitor (...)» (Costa, 1997:88)

Contudo, a dimensão narrativa da crónica não se esgota somente no aspeto comunicacional extrapolando para além dos limites redutores da comunicação

numa projeção sociocultural. A esta componente pragmática decorrente da interação do emissor/recetor encontram-se subjacentes com frequência variável sentidos ideológicos de forma expressa ou tácita, que pela sua natureza pressionam o recetor a alterar as suas possíveis crenças e convicções. Esta capacidade de influir no recetor e, subseqüentemente na sociedade resulta das potencialidades injuntivas da comunicação, acrescentando igualmente a importância social da literatura e, a sua conseqüente ação sobre a sociedade e os homens. De facto e, à guisa de conclusão, constatamos que grande parte da literatura comprometida encerra esta componente de influenciar e, inclusive, de modificar os referentes e comportamentos socioculturais do recetor. Constituindo-se como tal, a ferramenta, eleita pelos escritores para veicularem através do seu discurso narrativo certos sentidos ideológicos e, ulterior ação pedagógica e didática na sociedade em geral.

Saramago tem sido um dos continuadores nesta arte de contar, que remonta a nomes tão sonantes da nossa literatura medieval tal como o cronista Fernão Lopes, que viveu nos meados dos séculos XIV. Neste sentido, devido ao seu carácter aberto e fluido a crónica permite um campo de experimentação bastante vasto, e produtivo na atividade do escritor como cronista. Sendo ela um dos traços distintivos do processo criativo da ficção de Saramago, sobretudo na sua evolução escritural, mencionaremos as duas crónicas correspondentes ao primeiro período de formação *Deste Mundo e do Outro* datada de 1971, e *A Bagagem do Viajante* de 1973. De facto, ambas já pressagiam a «matriz escritural» (Costa, 1997:304) de Saramago, cuja

continuidade formal e temática vamos encontrar na sua produção literária posterior.

Para um melhor entendimento da obra de Saramago, há que recorrer às suas crónicas como ele próprio reconheceu na sua entrevista com Carlos Reis, onde mencionou o seguinte:

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

Na realidade, o processo criativo da ficção de Saramago encontra-se plasmado nas crónicas, que contêm o embrião da arquitetura interna da obra futura de Saramago.

Assim, o seguinte excerto ilustra as qualidades requeridas para o exercício da crónica:

(...) o cronista deve transparecer uma fidelidade ao tempo colectivo traduzido no tema que elege para sua crónica, sem abdicar, no entanto, da expressão do ponto de vista de seu tempo individual que, a partir deste mesmo tema, busca a sua fusão com o tempo do leitor; o cronista deve, usando da mediação do tempo social, do tema elegido, fazer a ponte entre duas subjectividades: a sua e a do leitor, agora «historicizando» o seu assunto para, logo mais adiante, considerá-lo em função de marcas que, nem por subjectivas, deixem de encontrar uma ressonância precípua naquelas do leitor. (Costa, 1997:91)

Como já mencionámos anteriormente, a crónica, pelas suas características de abertura, hibridez e polivalência encontra-se numa posição privilegiada para a

apreensão do devir temporal, fator este determinante para o exercício da mesma. Se por um lado a apreensão do tempo coletivo por parte do cronista, bem como do tema por ele escolhido é fundamental, não pode contudo olvidar a sua perspetiva enquanto sujeito da enunciação, na medida em que se inscreve numa posição polivalente onde por um lado perpassa a sua subjetividade, e por outro lado, apreende o momento «historicizando» o tema elegido. Para além desta relação subjetiva com o devir temporal, o cronista procurará a fusão do seu tempo com o do leitor. Portanto, mediante o equilíbrio obtido entre o tempo social e o tema elegido, e, conseqüentemente, das duas subjetividades quer do cronista, quer do leitor resultará a qualidade da crónica como produto literário.

Apesar da crónica ser considerada por alguns como um género menor verificamos, contudo, que muitos ficcionistas têm-na elegido para exercitarem a sua competência narrativa tanto pelo seu carácter aberto como, e também, pela conjugação de vários registos permitindo, então, a alguns escritores utilizarem-na como esboços de contos, ou inclusive, recolherem sugestões temáticas para futura atividade de criação literária. Desta atitude advém também a dimensão paraliterária da crónica presente em escritores tais como; Eça de Queirós, Vitorino Nemésio, Fernando Namora, Maria Velho da Costa e José Saramago entre outros. Se é sabido que encontramos nestes escritores esta dimensão paraliterária da crónica, é também consabido que o inverso se encontra em romancistas, cujos cenários ficcionais são relacionáveis com a crónica, como por exemplo a *Crónica de uma morte anunciada* de Gabriel García Marquez.

Desde logo, como podemos verificar no excerto aqui selecionado, Saramago, através das suas crónicas exercita e consolida toda a sua arte enquanto escritor criativo e original na melhor tradição literária portuguesa.

(...) os seus livros de crónicas representam o lugar em que se cristalizam, já indissociavelmente vinculados, a sua cosmovisão e a sua textualidade em prosa, o seu *paideuma* – onde fica incluída, obviamente, a sua relação com a tradição literária portuguesa, bem como a sua problematização do ‘aqui-e-agora’ civilizacional e muitos dos recursos narrativos que o acompanharão no futuro, tais como a digressão como forma narracional da sua preferência e a composição frásica por subordinação, como a sua contrapartida sintáctica. (Costa, 1997:116)

Regressando à obra de *Manual de Pintura e Caligrafia*, realçamos uma vez mais a importância que a mesma teve na obra de Saramago, porquanto ela encerra em si, o embrião dos veios temático-ideológicos pelos quais o escritor se irá pautar futuramente. Aliás, já Horácio Costa, no estudo realizado sobre o período formativo de José Saramago realçou a importância da produção saramaguiana anterior a 1980, pois ela permite aos estudiosos não só descobrir a sua obra, como também as estratégias por ele utilizadas a fim de dominar o processo da escrita.

A observação da obra de José Saramago revela ao estudioso uma divisão extraordinariamente nítida entre a sua primeira parte, na qual o escritor se dedicou a explorar os mais diversos terrenos da expressão literária, e a segunda, que prossegue até à actualidade, marcada pela publicação do ciclo de romances que afirmaram o seu nome como um dos mais importantes no âmbito da literatura escrita em português em

ambos os lados do Atlântico na segunda metade do século em curso.
(1997:17)

Segundo ciclo da obra saramaguiana

José Saramago desenvolveu a sua atividade literária numa trajetória ziguezagueante, no intuito de afinar e se descobrir não só como escritor mas também como homem inserto no mundo. Este projeto literário desenrolou-se num lento processo de aprendizagem, na busca incessante para dominar o exercício da escrita, e é no ano de 1980, com a avançada idade de 58 anos, que publica a obra *Levantado do Chão*, obra, esta, que lhe irá conferir notoriedade e, simultaneamente, irá marcar uma «reviravolta», se assim lhe podemos chamar na vida e obra do escritor. A importância deste momento revela-se, sobretudo, pelo facto de Saramago a partir da publicação de *Levantado do Chão* e, principalmente depois da publicação do *Memorial do Convento* descobrir a existência de um público leitor interessado na sua obra.

Encontro-me escritor quando, de repente, a partir do *Levantado do Chão*, mas sobretudo a partir do *Memorial do Convento*, descubro que tenho leitores. E foi a existência dos leitores (de muitos leitores) e de certo modo também uma pressão não quantificável, mas que eu poderia imaginar que resultava do interesse desses leitores, que me levou a continuar a escrever. (Reis, 1998:44)

Convém aduzir que, a existência de um público interessado na sua escrita não determinou nem coagiu o seu perfil enquanto escritor. É algo mais complexo e intrínseco à sua própria realidade como ser humano. Radica na necessidade de registar por escrito, as suas dúvidas e inquietações enquanto homem interventivo na sociedade, transpondo para o papel as suas constantes

interrogações sobre o que o rodeia, sobre o devir da própria condição humana. A escrita é, iniludivelmente, o meio de eleição privilegiado do autor para se comunicar com o *outro* como podemos atestar num dos diálogos com Carlos Reis. «De qualquer um dos meus romances creio que se pode demonstrar que foram escritos porque o autor deles tem umas quantas questões a resolver que só pode resolver (ou tentar aproximar-se da resolução delas) escrevendo um livro.» (1998:44-45)

Nos seus romances depreendemos a preocupação constante em alicerçar com bases sólidas a arquitetura de cada um deles, sendo a estrutura organizada paulatinamente, a par e passo respeitando o ritmo natural da sua escrita. Cada elemento irá encaixar-se de forma organizada num puzzle, cujo efeito final será o próprio romance. A sua lenta maturação foi-se desenvolvendo ao longo das mais de três décadas, que vão desde a publicação do seu primeiro romance *Terra do Pecado* em 1947 até à publicação de *Levantado do Chão* em 1980. Saramago soube utilizar de forma sábia, o binómio tempo e vontade fatores preponderantes para a sua obra, na medida em que, se tornaram as forças propulsionadoras do engenho e da arte do escritor. O fator tempo contribuiu para o desenvolvimento e consolidação da sua vontade, ou seja, a de escrever movimentando-se nos mais diversos terrenos, fazendo múltiplas incursões genérico-literárias, sem contudo, optar por uma em concreto, pois todas elas foram palco de aprendizagem, e de experimentação. Com um trajeto algo errante espreiado ao longo do tempo, Saramago, torna-se o artífice do seu próprio projeto literário afirmando-se na cena literária com um perfil sólido como romancista. É, de facto, singular todo o seu percurso, ao se adentrar nos mais

diversos terrenos da criação literária demonstrando uma enorme capacidade em auto superar-se nos mais distintos géneros literários num percurso ascendente e progressivo.

Relativamente ao caso concreto do romance *Levantado do Chão*, ele surge na sequência de uma estada sua no Alentejo, em 1976, mais precisamente na Unidade Coletiva de Produção Boa Esperança, em Lavre. A partilha do quotidiano de Saramago com os camponeses suscitou nele, a necessidade de partilhar as várias histórias ouvidas tendo o romance apenas surgido em 1980. Há que referir que a gestação deste livro tardou três anos para que a sua feitura tomasse forma, pois, como já foi mencionado anteriormente a estrutura interna do romance é primordial para Saramago, na medida em que ela deve assentar numa estrutura sólida.

É verdade que me preocupa muito a estrutura, a arquitectura do romance, que todas as coisas se apoiem umas nas outras, que não haja nada que tivesse ficado suspenso, em falso; mas isso só posso consegui-lo se for organizando essa estrutura passo a passo. (Reis, 1998:128)

Este lapso de tempo entre a concepção e a realização do livro, deveu-se em muito, e de acordo com a própria afirmação do escritor, à dificuldade por ele sentida em como escrevê-lo, já que a matriz ficcional do neorrealismo não comportava a marca da diferença e da renovação tão almejada por Saramago.

E a prova de que eu não sabia como havia de escrever o *Levantado do Chão* encontra-se talvez no meio dos papéis que tenho para aí, onde é possível ver o momento em que ele nasceu. Acabei por me decidir a escrever o livro, sabia o que queria contar, mas aquilo não me

agradava, havia uma resistência em escrever o livro; mas comecei a escrevê-lo, fui até à página vinte e tal e de repente, sem reflectir, sem pensar, sem planear, sem ter posto de um lado os prós e do outro lado os contras, achei-me a escrever como hoje escrevo. (Reis, 1998:42)

Se por um lado a parte estrutural e formal é de extrema importância, por outro lado não podemos ignorar o aspeto emocional, ideológico e a pulsão que o homem enquanto escritor sente em registar por escrito uma parte de si, como podemos verificar no excerto aqui selecionado.

(...) *Levantado do Chão* era uma questão de outro tipo que eu tinha que resolver e que tinha que ver com a minha própria vida, com o lugar onde nasci; eu não nasci no Alentejo, mas, *mutatis mutandis*, a história é a mesma. Assim como se eu tivesse que agarrar naquela gente que foram os meus avós, os meus pais e os meus tios, essa gente toda, analfabetos e ignorantes, e tivesse que escrever um livro. (Reis, 1998:45)

Deparamo-nos com uma das facetas de Saramago enquanto escritor e pessoa, onde não só nos revela a importância da arquitetura interna dos seus romances como, transversalmente, encontramos a arqueologia da sua própria pessoa. Poderíamos mesmo atrevermo-nos a considerar a escrita para Saramago como algo terapêutico, e simultaneamente sublimatório. Ao longo das mais diversas entrevistas por ele já concedidas, aparece de forma reiterada este aspeto identificativo da sua obra com a sua pessoa, este constante questionamento sobre a vida, o amor, a morte, a procura da verdade elementos estes que todos irão confluír para o mapeamento interior de Saramago.

(...) uma arqueologia da minha própria pessoa. Há sempre uma participação da minha própria memória pessoal, que não aparece como

tal, mas que muitas vezes ajuda a dar sentido àquilo que estou a narrar, porque é o próprio sentido da minha vida e da minha existência, que de uma certa maneira ajuda ao sentido da própria narração. (Reis, 1998:130)

Este romance irá abarcar um leque temporal de quase um século de história, entre o início do século XX até aos momentos pós-revolucionários do 25 de abril de 1974. Retrata uma sociedade latifundiária representada pelas diversas gerações da família Mau-Tempo, e pelos restantes trabalhadores rurais do latifúndio alentejano, tendo sido o livro dedicado a duas vítimas do salazarismo, Germano Vidigal e José Adelino dos Santos, ambos assassinados pela Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) durante o regime do Estado Novo.

Saramago, neste romance, irá entretecer dados históricos no tecido ficcional aportando à instância narrativa o material elucidativo de todo o percurso realizado pela *arraia-miúda*, protagonizada pela família Mau-Tempo através de três gerações. O narrador saramaguiano denunciará as difíceis condições dos trabalhadores rurais, ao visitar a planície alentejana palco de conflitos de classes, de miséria e de exploração por uma tríade dominadora exercida pela igreja, pelo estado e pelo latifúndio. Esta triangulação exercia uma asfixia social nas liberdades individuais a que estavam votados os camponeses alentejanos de então.

(...) exercido por uma ridícula santíssima trindade que, nas páginas do romance, surge constituída pela igreja, pelo estado e pelo latifúndio; a igreja na pessoa do redivivo padre Agamedes (p. 219), o estado na pessoa do *eterno* tenente Contente e o latifúndio sucessivamente

encarnado pelos muitos –bertos que, desde tempos remotos, ignoram os mais fundamentais direitos do Homem. (Arnaut, 2008:25-26)

Neste romance, Saramago, revisita o passado histórico português através do universo do quotidiano do latifúndio (...) «pondo em relação o passado e o presente, afirmando-se como o discurso colectivo (...)» (Besse, 2008:50-51) um discurso, cujo narrador nos apresenta o longo percurso realizado pelos trabalhadores rurais, que passa pela tomada de consciência da alienação de que eram vítimas até à conquista traduzida na ocupação final das terras dos latifundiários. É-nos apresentada uma sociedade marcada pela dualidade entre ricos e pobres, pelas perseguições e opressões a que eram votados os trabalhadores numa revisitação crítica da História. Na verdade, Saramago, ao visitar a História tem a oportunidade de tecer críticas severas ao sistema sociopolítico, que vigorou até ao 25 de abril de 1974.

A História reveste-se de extrema importância neste ciclo de produção romanesca, porquanto permite tecer asserções de jaez político-ideológico contra todo e qualquer tipo de opressão sobre os mais fracos como bem assinala, Ana Paula Arnaut, na sua monografia sobre José Saramago.

E porque, de facto, a h(H)istória pode ser contada de outra maneira (na qual se assume, também, quando necessário e quando narrativamente oportuno, a defesa e o ponto de vista daqueles a quem a História não tem concedido o devido valor), o autor revisita outros tempos e outras personagens que lhe permitirão tecer severas críticas à maneira como a memória histórica tem vindo a ser perpetuada. (Arnaut, 2008:27)

A ficção saramaguiana adquire uma maior complexidade textual, que transparece nos romances escritos posteriormente a 1980 através de uma

maior liberdade criativa, e correspondente abertura temática. Na sequência evolutiva e formativa da sua obra, encontramos o realismo como a referência base para o texto saramaguiano, no entanto, como conclui Horácio Costa «(...) a vinculação do autor com o realismo é antes orgânica (...)» (1997:352) o escritor incorporará e aglutinará as inúmeras vertentes associadas à matriz realista ao seu discurso, absorvendo na sua narrativa os recursos acumulados ao longo do seu período formativo. Neste trajeto literário ainda em formação em *Terra do Pecado* (1947), e a partir de 1980 com *Levantado do Chão* organiza-se e consolida-se uma obra consistente, que se desenha numa curva progressiva e ascensional coroada pelo Prémio Nobel de Literatura em 1998. O escritor abarca vários géneros desde a ficção e ensaio, teatro e poesia, diálogo e monólogo permitindo-lhe desenvolver um trabalho de depuração optando, finalmente, pela ficção romanesca.

Depreendemos ao longo do percurso evolutivo de Saramago momentos chave, cujas inflexões de rumo se encontram refletidas nas obras aqui referenciadas. A opção pelas mesmas deve-se, essencialmente, pelo contributo que cada uma delas, isto sem desvirtuar as restantes, confluíram e marcaram todo um processo evolutivo, que partiu da génese até ao ponto de viragem infletido por este romance, *Levantado do Chão*.

Saramago constrói-se ao longo dos tempos no afã lento e compassado, de alguém curioso por natureza não conformado pelos dogmas instituídos pela sociedade. Num trajeto algo errático traça o seu próprio caminho, transversal ao curso natural da História do país. Um país, que após o 25 de abril de 1974, e segundo as palavras de Maria Graciete Besse «(...) sente a necessidade de

se redefinir, de procurar uma nova identidade (...). (2008:90) A literatura pela sua ligação com a sociedade e com a História, possibilita ao escritor inserido num tempo e espaço concretos, dialogar de variadíssimas formas com a cultura e com o imaginário em que se encontra inserto.

O lastro da História na ficção saramaguiana

No caso concreto de Saramago assistimos a um novo ciclo produtivo a partir de 1980, onde a História é o principal vetor organizativo dos futuros romances. Através dela, Saramago, partindo de fontes oficiosas da nossa História incide o essencial da ação romanesca em figuras que se mantiveram na sombra, num exercício de recuperação-revisitação da História, num movimento dialético entre o passado e o presente, articulando elementos ficcionais com personalidades e cenários históricos, no contexto de uma interação História / ficção. Neste diálogo contínuo entre a História e a literatura, o escritor traduz a sua relação com o seu tempo e espaço históricos, relação essa por onde perpassa o seu ponto de vista emotivo-valorativo perante temas, valores, enfim, a sua mundividência expressa numa resposta estética materializada no romance como podemos atestar na declaração feita a Carlos Reis.

(...) o que há ali são livros que eu, como cidadão, como pessoa que sou, diante do tempo, diante da morte, diante do amor, diante da ideia de um Deus existente ou não, diante de coisas que são fundamentais (e que continuarão a ser fundamentais), procuro colocar ali o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que me acompanham e que podem ser de carácter tão imediatamente político (é o caso d'*A Jangada de Pedra*) como podem ser interrogações de outro tipo. (1998:45)

Na continuidade do parágrafo anterior, e no âmbito da conceção do romance post-modernista contrariamente ao romance histórico tradicional, (cujo lema era ressuscitar o passado com o intuito de tirar ilações morais e pedagógicas para o presente) o que impera é uma nova moral e pedagogia, que segundo as palavras de Ana Paula Arnaut « (...)chamam a atenção para a parcialidade do conhecimento histórico. Levantando o véu da suspeição sobre o que a História diz ter acontecido, valida-se, em consequência, a hipótese de as coisas poderem muito bem ter sido como o(s) romance(s) as re-apresentam.» (2008:32)

Reportando-nos à ficção saramaguiana, e na esteira do preconizado pela ficção histórica post-modernista, verificamos que o autor revisita o passado recorrendo a procedimentos metaficcionalis, cujo resultado implica um exercício interativo por parte do leitor. Ao leitor ser-lhe-á exigido uma maior participação no processo de descodificação de toda uma trama intertextual, não mais poderá adotar o papel de mero recetor passivo do discurso, intensificando-se o seu papel como agente ativo das estratégias narrativas instauradas pelo autor.

Estabelece-se, portanto, um jogo artístico cujas regras são subvertidas: a linearidade e a passividade dos dados históricos são submetidos quer a uma reelaboração quer a uma modelização paródica. A História será objeto de manipulação, inscrevendo-se a sua essência num projeto mais amplo, ou seja, o de revelar através da tessitura narrativa a ideologia do escritor.

É criado no leitor a suspeição e a dúvida, contrariando as tradicionais expectativas do leitor, instila-se desconforto e incerteza se o que aconteceu foi como reapresenta o romance, ou as consabidas lições da Historiografia

convencional. Esta perplexidade conduz o leitor, por seu turno, a acionar os mecanismos necessários no preenchimento das supostas lacunas, na confirmação das possíveis verdades aí expostas, encetando as pesquisas necessárias que corroborem ou não o exposto no romance. A este processo dialogante, entre a obra e o leitor, coadjuva a dinâmica intertextual materializada por um discurso paródico, por onde desfila uma multidão de textos primeiros, o hipotexto, por textos segundos, o hipertexto como ocorre na paródia. A esta estratégia narrativa onde podemos identificar como observa Maria Graciete Besse «(...) a dimensão lúdica, subversiva, transformadora, cómica ou satírica» (2008:67) exige ao leitor estabelecer um diálogo constante com o seu saber, «(...) uma leitura polissêmica, participativa, aberta a itinerários diversos, oferecida à alteridade.» (Besse, 2008:66). Pelo exposto inscrevem-se numa primeira fase os romances que revisitam o passado histórico português, sendo essas revisitações realizadas com maior ou menor amplitude e de natureza variadas como podemos destacar em *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *A Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa* ou *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. As obras mencionadas inscrevem-se num arco temporal de 1980 a 1991 refletindo na sua base uma busca identitária, fruto da conjuntura sociopolítica vigente, e consequência direta das transformações aportadas pelo 25 de abril de 1974. Assistimos então, a uma mutação tanto interna como externa de um país, cuja identidade sente a necessidade de se redefinir, e se adequar à nova realidade como o ensaísta, Eduardo Lourenço, bem o demonstrou em *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade* onde afirma o seguinte: «O tempo de um povo é trans-histórico na própria medida em que é ‘«historicidade»,’ jogo

imprevisível com os tempos diversos em que o seu destino se espelhou até ao presente e que o futuro reorganizará de maneira misteriosa.» (2001:9)

Sendo assim, José Saramago, num ato consciente, revisita outros tempos permitindo-lhe questionar como a memória histórica tem sido perpetuada. Ela será um instrumento privilegiado para denunciar as injustiças, tentar repor a justiça dos mais desfavorecidos e anónimos no xadrez sociopolítico da nossa História, como bem demonstram as palavras de Ana Paula Arnaut.

(...) pelo passado são também responsáveis pessoas singularmente comuns, mas também pelo facto de, problematizando a (im)parcialidade das fontes, o narrador tomar posição (arrastando o leitor) sobre os procedimentos da *doxa* implicada na construção e na transmissão da História. (2002:346)

A História encerra o nóculo da viagem, movimento intrínseco ao devir do ser humano, porquanto ela contextualiza e revela o seu percurso num movimento errático e aleatório assente na trindade humana indivíduo-sociedade-espécie, assim, Edgar Morin a propósito deste tema refere o seguinte.

Aussi, l'histoire n'est pas guidée par et vers le progrès, mais elle est animée par les dialogiques propres à la trinité humaine individu-société-espèce, avec une surdétermination de *sapiens-demens*. (...) Elle permettrait de contextualiser l'émergence des complexités individuelles, l'essor de l'esprit, des progrès, certes instables, de la conscience, l'éclosion des qualités d'âme.

Elle serait le révélateur du caractère erratique, errant, inconstant, souvent délirant de l'aventure humaine. (...) Le destin individu/société, autonomie/conscience, se joue et se rejoue sans cesse. (Morin, 2001 :207-208-210)

Com efeito, Saramago, revitaliza através da História a nossa própria condição humana, questionando-se sobre a razão de ser da nossa presença no mundo, e como ele próprio afirma «(...) em relação ao que estamos a fazer do mundo e de nós próprios.» (Reis, 1998:48). Assim, constatamos que o escritor implicitamente nos conduz a reposicionarmo-nos enquanto seres humanos no universo e na vida. Visto que, e segundo Edgar Morin abrimo-nos para a vida significa também abrimo-nos sobre nós próprios, o que entendemos fazer todo o sentido, sobretudo, quando analisamos o excerto aqui selecionado de Edgar Morin sobre o assunto.

Nous ouvrir sur le cosmos, c'est nous situer dans l'aventure inconnue où nous sommes peut-être à la fois des éclaireurs et des déviants. Nous ouvrir sur la vie, c'est aussi nous ouvrir sur nos vies. (...) Nous contenons en nous, en microcosme, l'univers et la vie. (...) Nous contenons en nous la culture dans son universalité humaine et ses caractères singuliers. Nous sommes les créateurs et les créatures de la sphère de l'esprit et de la conscience. Nous sommes les créateurs et les créatures des royaumes du mythe, de la raison, de la technique, de la magie. (2001 :43)

A plurivocidade no texto saramaguiano

À semelhança deste raciocínio, sobre o ser humano, extrapolemos para a predisposição de Saramago em compreender o seu/nosso posicionamento no mundo, corporizado num estilo peculiar e inovador, que tanta celeuma aportou ao mundo das letras. Será, então, efetivado através de estratégias discursivas algo inusitadas, pondo assim em prática a sua criatividade num discurso fluido, cuja voz aspira apreender vários momentos de todo um espaço narrativo, e

onde apela à interatividade do leitor no ato da leitura. Todo este processo, não se circunscreveu a uma simples condicionante, foi o resultado de um conjunto de circunstâncias, que despoletaram um dos traços estilísticos mais duradouros na produção romanesca de Saramago nos anos oitenta. A sua estada no Alentejo forneceu-lhe a base inovadora do seu traço escritural, ao juntar a linguagem oral com a literária.

A oralidade ocupará, mormente, um lugar de relevo na produção romanesca saramaguiana dos anos 80. Ela apelará a uma maior participação por parte do leitor, implicando uma espécie de ‘«actividade muscular»’ como Saramago afirmou nos diálogos mantidos com Carlos Reis (1998:101) sendo a efetivação realizada por meio de um pacto tácito entre o escritor e o leitor. Aproveitamos, desde logo, para citar Saramago sobre a relação estabelecida entre o escritor e o recetor no ato da leitura. «E ele só pode entender o texto se estiver ‘«dentro»’ dele, se funcionar como alguém que está a colaborar na finalização de que o livro necessita, que é a sua leitura.» (1998: 101-102) O estreitamento dos laços entre o escritor e o recetor auguram uma relação de estreita convivência entre dois atores de papéis a priori tão distintos, e, contudo, tão complementares. A voz que fala e que é ouvida, numa simbiose de sentidos por onde perpassa um riquíssimo imaginário materializado por uma presença plurivocal. Sendo ela assumida na utilização de provérbios populares, tanto na sua forma exata como na forma alterada, de aforismos, do fluir constante e associativo de imagens, de contínuos jogos verbais a que o leitor adere e participa de forma cúmplice, quer na reorganização quer na articulação dos diversos exercícios metaficcionalis postos aí em prática. A esta prática metaficcional se

consustancia a tradição intertextual, cujas referências literárias se desenvolvem num fragmentado e entrecruzado mosaico de citações, «Isto é, o carácter polifónico da instância narrativa (...)» (Arnaut, 2002:348) traduzida numa escrita **desprogramada**, expressão utilizada por José Manuel Mendes, e mencionada por Saramago na sua entrevista com Carlos Reis. «(...) há uma espécie de ‘«desprogramação»’ em mim (o José Manuel Mendes diz – e eu acho que sim – que sou um romancista desprogramado)». (1998:128)

A tudo isto, e para além do que já foi mencionado temos a marca inconfundível de Saramago a «(...)famosa reformulação da pontuação» (Reis, 1998:14) ato consciente e responsável de alguém detentor de um projeto literário sólido e coerente, resultante como sabemos, de uma longa e morosa aprendizagem. Saramago com, *Levantado do Chão*, porá em marcha uma das suas melhores criações discursivas numa dupla vertente; *de auralidade e conversacionalidade* segundo Horácio Costa e, «(...) que se afirmará com um desempenho textual preciso como um traço estilístico dos mais duradouros na obra romanesca de Saramago nos anos 80.» (1997:269) Neste sentido temos a musicalidade da língua transposta no verbo, as marcas da oralidade presentes ao longo do romance são fruto da sua estada em Lavre, das muitas conversas mantidas com os camponeses, o húmus criativo do seu novo sistema escritural. Dá-se, sem dúvida, uma viragem no mundo das letras protagonizada pelo registo da fala popular com a literária. A esta prática romanesca não podemos deixar de referenciar o aspeto particular da obra de Saramago, pois ela, sempre se pautou por um movimento de rutura e de dúvida constantes. Uma escrita longamente ensaiada onde se vislumbra afinidades culturais, nomeadamente,

com os escritores Padre António Vieira, Almeida Garrett e Eça de Queirós. Representantes de uma herança literária à qual Saramago se insere quer na utilização exímia de cada palavra, quer na valorização do país como motivo, quer ainda pela ironia subtil com que critica a sociedade atual e/ou a de outrora. Na sua prática romanesca encontramos todo um universo povoado de imagens, de ritos, de mitos, de um entrecruzar contínuo da História e da ficção ensaiado num perpétuo jogo de modelação artística, por onde emerge todo um imaginário cultural. Para o efeito considerámos oportuno transcrever os dois parágrafos do livro, *Diálogos com José Saramago* de Carlos Reis.

(...) a consciência da representação artística como **veículo de subversão** de imagens estabelecidas, de figuras e de eventos históricos canonizados pelos discursos oficiais; a descoberta da narrativa como **revelação do mundo**, do devir do tempo e das transformações da História; a afirmação da **singularidade** (dos olhares, dos sentidos redescobertos) como critério e veículo de conhecimento; a noção de que a validade do artista é também a do **homem** dele indissociável.

Tudo isso e ainda o prenúncio da descoberta do mágico poder inventivo de símbolos, alegorias e estranhas personagens que abundantemente têm povoado a ficção deste escritor: passarolas voadoras, mulheres de visão penetrante, jangadas e cegos à deriva, poetas que sobrevivem à morte de quem os gerou, obscuros escribas que reinventam a História, burocratas à procura de identidades perdidas. (1998:26-27)

Em suma, temos representado em traços breves os aspetos mais significativos da criação literária saramaguiana, um escritor algo irreverente e contestatário, que instrumentaliza a sua voz utilizando-a como arma de arremesso contra o plácido comodismo instituído. «(...) porque o mundo que os escritores inventam

não é, passe o paradoxo, propriamente inventado: é o **nosso** mundo, revelado pelo milagre da linguagem que só eles sabem articular.» (Reis, 1998:171) Nos romances saramaguianos, a palavra mobiliza e viabiliza múltiplas funções, quer metalinguísticas quer metaficcionais traduzidas numa viagem duplamente física e mental. Porquanto, na viagem é desenvolvido um processo de autoconhecimento, de autognose derivado de um desdobramento do sujeito da observação em objeto observado, aptidão que Edgar Morin sintetiza da seguinte forma: «Cette aptitude à l'auto-objectivation permet à chacun de dialoguer mentalement avec soi-même. (...) Le double est en quelque sorte la concrétisation corporelle du Moi objectivé.» (2001 :76-77)

Viagem e História estiveram sempre presentes nesta longa caminhada, empreendida há milénios pelo Homem. Elas foram companheiras indissociáveis do nosso périplo por este Mundo, marcado por variadíssimas civilizações num ato contínuo de contaminação recíproca, de avanços e retrocessos traduzidos numa dinâmica espaço-temporal. «Le déploiement d'une connaissance objective du monde doit aller de pair avec une connaissance intersubjective d'autrui.» (Morin, 2001 :71) É um facto inegável que todo o conhecimento pressupõe a priori um conhecimento simultaneamente objetivo e subjetivo, pois sem essa capacidade dual do ser humano dificilmente poderia dialogar consigo próprio como atestam as palavras de Edgar Morin.

C'est cette capacité du sujet à se voir comme objet (Moi) sans cesser d'être sujet (Je) qui lui permet d'assumer en même temps son être subjectif et objectif, de traiter objectivement son problème subjectif comme celui d'une maladie. C'est ce qui lui donne la capacité de

survivre dans le monde, c'est-à-dire de confronter en toutes circonstances un principe de réalité au principe du désir.

C'est à partir de cette aptitude que l'individu humain a pris la première conscience de soi en s'objectivant dans son '«double»', puisque l'esprit humain a pu s'auto-examiner, pratiquer l'introspection, l'auto-analyse, le dialogue avec lui-même. (2001 :71)

Por conseguinte e, extrapolando para a obra de Saramago constatamos que o escritor realizou um processo de aprendizagem efetivado por incursões nos mais variados géneros literários e temáticos, culminando assim num projeto literário sólido. Desse processo simultaneamente de criação literária, de depuração, e de reflexão meta-artística deparamo-nos com uma demonstração da evolução interna, bem como do seu crescimento como autor. Na realidade viajámos dentro e através da obra saramaguiana tendo como guia privilegiado, o escritor, é ele quem nos conduz aos meandros mais profundos da alma humana bem como da nossa cultura. Viagem não isenta de mudanças de rumo, de paragens, de avanços e de retrocessos muitos deles provenientes dos estados de alma do escritor.

Viagem a Portugal: a presença de Garrett

Viagem a Portugal, obra charneira que me proponho analisar nesta tese, foi publicada em 1981. Ela articula não só o tema como percurso geográfico, como também depreendemos da sua leitura, quer uma dimensão física e cultural quer uma dimensão humana, expoente primacial da identidade do povo português. Esta narrativa de viagens nasce na sequência do convite realizado pelo Círculo de Leitores, que pretendia comemorar os seus dez anos de existência no mercado português. A obra em causa, demarca-se das outras

suas congéneres pelo seu carácter híbrido, «numa zona de hesitação entre a crónica e a ficção» (Seixo, 1999:21), mais aparentada com o guia turístico que decorre ao longo de um percurso geográfico devidamente abalizado através do território continental português. Esta obra remete-nos para o modo discursivo da crónica caracterizada por um tipo de prosa, simultaneamente, aberto e híbrido, onde concorrem entre si os mais variados tipos de discursos, sem no entanto, exercerem uma posição preponderante sobre os demais. Neste livro de viagens converge tanto o registo factual como o ficcional exercido numa dialética comunicacional equilibrada, onde o texto em movimento se traduz quer pela fusão do olhar subjetivo com a realidade objetiva quer pelo registo descritivo de um itinerário por terras portuguesas, no sentido descendente de Norte para Sul. Esta narrativa de viagem no interior do território nacional facilita, indubitavelmente, a (re)descoberta instituindo-se num exercício de autoconhecimento aberto à alteridade. Materializa-se nas deslocações de um sujeito, um viajante, que se confunde com o autor da narração organizado num discurso na terceira pessoa do singular. Encontraremos patente o recurso à intertextualidade, estratégia discursiva mobilizadora da dinâmica da viagem, tendo como referente matricial a voz de Almeida Garrett.

O livro, *Viagem a Portugal*, é um hino ao ilustre escritor oitocentista, expoente do romantismo português, cuja referência axial Saramago perfilha quer na relação com o seu país como motivo e como tema quer na inovação da prosa portuguesa. Garrett foi um precursor, um *avant la lettre* da modernidade tanto na aproximação feita à língua falada, como na inovação e atualização vocabular como podemos atestar pela seguinte citação; «Procurou o vocábulo

mais corrente e familiar, atualizando-o com estrangeirismos (*coquete* do francês, *desapontado*, do inglês) e procurando reavivar certos arcaísmos (*soidão*) (Saraiva, Lopes, 1978: 787) É, indiscutivelmente, o criador da língua literária moderna a quem tanto devemos, não só pela sua capacidade recreativa no tratamento da língua como pela presença de estratégias metaficcionalis, prática pouco frequente naquela época, «(...) ou seja, da alusão, entre irónica e narcísica, à construção do próprio livro.» (Gastão, 2010:52) Temos, aliás, a sublinhar a predisposição para o carácter digressivo da sua obra, patente nas *Viagens na Minha Terra*, publicada em 1846. Este livro representou uma lufada de ar fresco no panorama literário de então, não só pelo seu carácter inovador e original como, também, pela coexistência harmoniosa de vários géneros literários. Pelo seu hibridismo torna-se difícil de o enquadrar e classificar quanto à sua tipologia literária, pois concorrem diversos registos que vão desde o diário da viagem, da novela sentimental, da crónica jornalística, do comentário político e até ao registo autobiográfico. Neste entrecruzar multifacetado de registos diversos encontramos um homem comprometido, e empenhado em denunciar o mal-estar que grassava na sociedade de então. Socorre-se de uma linguagem irónica e demolidora consubstanciada por uma sólida cultura por onde perpassa uma nova conceção da identidade portuguesa.

Garrett contribui de forma ímpar para a revitalização da literatura de viagens encapsulada pela consciência artística do autor, que percebe a obra como um constructo, um artefacto, cuja trama textual subjaz todo um complexo jogo artístico e criativo, onde o denominador comum se encontra na figura do

narrador. Estratégia algo inusitada onde já se pode antever o carácter inovador do escritor, mediante a forma como habilmente gere a relação autor-leitor ativado por um discurso coloquial em que transpira frescura e cumplicidade. O narrador assume um papel preponderante na feitura do texto realçando o seu papel enquanto criador revelando, assim, os próprios bastidores da criação, conceção invulgar para aquele tempo. O texto torna-se, como tal, o palco privilegiado para expor as suas reflexões quer sobre os problemas do país quer do ser humano num exercício metaficcional deveras revolucionário para então. O leitor é constantemente interpelado pela instância narrativa na ficcionalidade da obra, numa insistente alusão ao seu carácter de simulacro, admitindo com isso a ilusão da própria arte. A realidade deixa de ser mimeticamente reproduzida para dar ênfase à simulação, à invenção, à produção realçando assim o trabalho artesanal de alguém que produz uma arte, consabidamente fictícia instaurando-se uma coprodução entre o leitor e «(...) algo que não tem um significado objectivamente estabelecido, que será entretanto resultado de um trabalho de construção a que deve seguir-se uma recepção atenta, capaz, ao mesmo tempo, de perceber o fio com que se tece a obra, e de participar de sua elaboração.» (Duarte, 1994:52) Na verdade, constatamos que o autor orchestra toda uma vasta gama de informações partindo do pressuposto, que o seu público-alvo detém o conhecimento necessário para entendê-las, o que para um leitor de hoje seria impossível atendendo ao hiato existente que medeia os séculos XIX e XXI.

Na sequência do aqui exposto, resta-nos reconhecer não só a filiação de Saramago a Garrett enquanto «mestre de viajantes», dedicatória com que

inicia o seu livro, *Viagem a Portugal*, como a validação da precocidade deste escritor quanto à modernidade patenteada na sua obra.

Encontraremos, portanto, na obra de Saramago, e em particular no livro de viagens, *A Viagem a Portugal*, a repercussão da voz de Garrett glosada através de uma rede intertextual complexa e dialogante de um texto noutros textos, que veicula todo um universo mitológico, radicado essencialmente nos mitos fundadores bem como em elementos de tradição popular, componentes inerentes à identidade nacional permitindo, assim, difundir uma visão do seu próprio país.

Saramago traçou o seu próprio caminho por trilhos inusitados ao transformar a sua relativa fraqueza, o ser autodidata, num atributo, encontrando na escrita o meio afortunado para se desvelar a si e aos outros, numa trajetória ainda que errática radicada em torno do indivíduo e da sua identidade tanto a nível individual como coletiva. Esta busca identitária encontra-se sistematizada através das suas obras, adquirindo múltiplos rostos num percurso original onde a representação do real traduz-se num duplo jogo, quer da narrativa quer do espírito crítico, coadjuvada a uma imaginação fértil que orienta e guia o leitor à participação ativa das dinâmicas interpretativas do texto. Através de vários jogos metaficcionalis o leitor é compelido a ativar as suas competências descodificadoras estabelecendo-se uma espécie de relação interativa onde concorre não só a sua enciclopédia individual como a coletiva. É de sublinhar o carácter polifónico da instância narrativa, consubstanciada na multiplicidade de vozes que nos remete para outros textos ou outros autores, e subsequentes implicações intertextuais e arquitextuais, elementos fundamentais na coesão

textual do texto literário. A coesão textual remete-nos indubitavelmente para o conhecimento do mundo quer do emissor quer do recetor, elementos intervenientes para uma efetiva interpretação, sendo que o seu desconhecimento dificulta, e até impossibilita a interpretação do mesmo. Neste sentido e de forma a contextualizar o aqui exposto, citaremos Vítor Manuel de Aguiar e Silva relativamente à questão de coesão.

(...) avulta um fenómeno verificável em todos os textos literários: *a sua coesão é em parte produzida pelo seu receptor* (o que constitui apenas uma consequência particular do princípio geral de que o texto literário só existe em plenitude enquanto objecto de uma transacção estética com um leitor). A leitura é sempre uma busca, um desvelamento e uma construção da coesão textual. (2000:635)

Assim o texto estabelece uma dinâmica intertextual, entretecida pelo diálogo de vários textos, de vozes e de consciências que aduz ao texto literário a capacidade tanto diacrónica como sincrónica de criar múltiplos e novos significados aliados à *memória* do sistema semiótico literário. A esta interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s) concorre manifestamente variadíssimos fatores, todos eles contribuindo com maior ou menor amplitude para uma efetiva leitura de um texto literário. De forma sumária abordaremos a importância da memória como um dos operadores para a progressão no conhecimento do texto. Sem a sua presença dificilmente o recetor/leitor conseguiria desfrutar do texto literário como objeto estético.

A função da memória, quer da memória de curta duração (*short term memory*), quer da memória de longa duração (*long term memory*), assume assim grande relevância no processo da leitura do texto literário, não só porque nela estão conservados os dados semióticos

relativos ao sistema e aos códigos literários e ao conhecimento de outros textos em que se fundam, tanto sob o ponto de vista da ontologia textual, como sob o ponto de vista da hermenêutica textual, os fenómenos da intertextualidade, mas também porque sem ela não seria possível a progressão no conhecimento do texto. (...) nos textos narrativos, por exemplo -, a memória, ao longo da leitura linear, conserva predominantemente informação sobre as macroestruturas textuais e, em particular, sobre as macroestruturas semânticas, submetidas a um processo de sumarização variável em função de múltiplos factores; (Aguiar e Silva, 2000:325)

Deste modo, se justifica a importância do leitor na obra de Saramago, na medida em que, se revela um dos artifícios mais recorrentes do seu sistema escritural. É dado ao leitor um papel de relevo, instaurando-se um acordo tácito entre duas entidades com funções a priori distintas, e contudo complementares uma da outra. A liberdade semiótica do leitor é desenvolvida e potenciada, levando-o a uma participação e cooperação dinâmica, atenta, e reflexiva quanto às indeterminações como às lacunas existentes na tessitura narrativa, de forma a concretizar o texto literário. O leitor será constantemente advertido pela presença de uma entidade na tessitura narrativa, que assume e manipula os factos a seu bel-prazer criando uma peculiar cumplicidade entre ambos, designadamente, sobre o processo da criação literária. Destarte, a linearidade do fluxo narrativo é perturbada, obrigando o leitor a rever o seu papel enquanto ator ativo e participativo na abordagem do texto como artefacto. Este novo caminho estético é o oposto ao comumente aceite pela ficção realista tradicional em que se permitia uma leitura linear, onde o leitor aceitava passivamente o que lhe era proposto.

Assim sendo verificamos que, à semelhança de outros escritores portugueses, Saramago contribui para a aplicação de novas coordenadas estéticas e ideológicas no panorama literário português. Esta nova tendência da ficção portuguesa com notórias influências norte-americanas surge nos meados da década de sessenta, imprimindo como tal um novo fôlego à cena literária lusa. Assiste-se, então, a uma nova produção romanesca, cuja mudança não significa uma rutura na aceção da palavra mas sim, uma apropriação e posterior articulação de coordenadas estéticas, literárias e culturais correspondentes aos movimentos literários anteriores, principalmente, os escritores do século XIX. Com efeito, assistimos à utilização recorrente e sistemática de técnicas e de artifícios de narração a que anteriormente se recorria só pontualmente, para constatarmos que a partir de agora registamos uma maior frequência e abrangência na sua utilização, permitindo assim, adquirir o estatuto de características a ser integradas na nova corrente literária apodada de post-modernista.

Deste modo e, para uma melhor contextualização do paradigma post-modernista português citaremos a título de exemplo Ana Paula Arnaut.

Referimo-nos, destarte, à polifonia narrativa, à fluidez genológica, à modelização paródica da História e da história, e aos exercícios metaficcionalis ou autorreflexivos. (...) deverão ser considerados, em virtude do seu carácter recorrente e mais abrangente, e sempre na esteira de influências norte-americanas, a grande tendência da ficção portuguesa post-modernista. (2002:357)

Assim, e no âmbito das linhas teóricas propugnadas pelos post-modernistas norte-americanos o romance, *O Delfim* de José Cardoso Pires publicado em

1968, foi considerado o primeiro romance português que reuniu as principais linguagens estéticas do futuro sócio-código literário. Contudo, se por um lado é inquestionável que a obra *O Delfim*, marca o ponto de viragem na cena literária portuguesa, é a José Saramago e ao seu romance *Manual de Pintura e Caligrafia* como Ana Paula Arnaut sublinhou.

(...) que poderemos atribuir o mérito de ser o primeiro escritor a, de forma sistemática, precisa e objectiva, inscrever num romance uma vertente ensaística (no caso sobre o próprio processo de escrita) que, mais uma vez através de procedimentos metaficcionalis, diluirá, implodindo (e entre outras), as fronteiras canonicamente apontadas aos dois géneros em causa (ou seja, romance e ensaio) (2002:19)

Os territórios da identidade em Saramago

Destarte, verificamos que o romancista José Saramago revela uma faceta pouco comum no seio da comunidade literária, o chamado «fenómeno Saramago» (Reis, 1998:18) que se afirma tardiamente na cena literária portuguesa como alguém que, encara a atividade de escritor não como uma carreira mas, sobretudo, como uma vocação, atreveríamos mesmo a afirmar como uma missão. A sua obra basilar reflete um jogo artístico complexo, ancorada num sistema sociocultural bem definido. Nela perpassam as suas inquietações e interrogações traduzidas num movimento pendular onde por um lado se confrontam as suas contradições internas e, por outro lado defronta-se com as realidades exteriores do mundo justapostas às realidades organizacionais da sociedade. Esta dicotomia arrasta inevitavelmente para alguém com uma consciência muito aguda sobre a condição humana. E, como o próprio reconhece e sustenta nos diálogos mantidos com Carlos Reis, não

podemos desvirtuar a importância de fatores externos às coincidências da própria vida. De forma a clarificar o atrás exposto, aproveitaremos para transcrever parcialmente alguns comentários do escritor sobre o assunto.

(...) eu limito-me a dizer esta coisa (e é de mim que falo) e que é o seguinte: a minha família toda era formada por camponeses, sem-terra, gente pobre, analfabetos todos ou quase todos; se o meu pai não tem vindo para Lisboa, depois de fazer a guerra de 14-18, pensando que tinha que largar a enxada e ir tentar viver de outra maneira na cidade, não existiria o *Memorial do Convento*, não existiria o *Ensaio sobre a Cegueira*, não existiria nada disso. Pode dizer-se: e que importância isso teria? O mundo seria exactamente igual ao que é se não existisse nada disso. (...) O que acontece é isto: é que o tal filhito desse senhor que foi guarda da Polícia de Segurança Pública e que viveu em condições complicadíssimas, difíceis e tudo o mais, chegou a ser um senhor escritor, conhecido, traduzido em trinta línguas, de quem se fala, que por sua vez pode falar aqui e acolá; (1998:82-83)

A estas coincidências da vida confluem vários fios como uma filigrana quer da herança cultural quer da hereditariedade genética, cuja combinação introduz «em cada indivíduo uma dualidade mais ou menos bem integrada entre a sua personalidade social – o seu ‘personagem’ – e a sua pessoa subjectiva.», (Morin, 2000:166) ou seja, «Toda a personalidade é o produto da interferência de dois princípios generativos, o biológico e o cultural (e, evidentemente, da interferência complementar, concorrente, antagonista, dos acontecimentos singulares da sua própria história).» (Morin, 2000:166)

Na verdade, não podemos dissociar a importância de uma em detrimento da outra, porquanto a interação entre a herança cultural e genética

complementam-se, contribuindo de sobremaneira na ontogénese individual de cada um.

Em todo o caso, sem querermos aprofundar demasiado esta temática, considerámos pertinente referir-nos a este aspeto, na medida em que, somos a peça de um todo, contemos em nós tanto o princípio da unidade como o princípio da diversidade, motores da evolução da espécie humana. Assim, e na sequência do já exposto citaremos a propósito, Edgar Morin, sobre a inclusão destes dois princípios aglutinadores da identidade pessoal de cada um.

L'identité personnelle se définit d'abord par référence aux ancêtres et aux parents : (...) Dans notre société, nous nous définissons par notre nom de famille, et par un prénom, dont nous ne sommes pas le seul titulaire.(...) Notre identité se fixe non en s'en détachant, mais au contraire en incluant ses ascendants et ses appartenances.

(...) En fait, d'une certaine façon, nos parents et nos ascendants sont en nous ; leurs marques étroitement associées dans notre génome, resuscitent sans cesse leur présence en nous. Nous portons de façon confuse, indistincte, cette multiplicité d'êtres qui survivent ainsi au-delà de leur mort.(...) Nos ascendants sont inclus dans notre identité. (2001 :77).

A esta multiplicidade de seres, e à pertença de uma determinada cultura Saramago procurou responder de forma cabal ao enigma da natureza humana, socorrendo-se da linguagem aliada a uma criatividade e imaginação que, juntas, permitiram refletir sobre a vida e sobre a condição humana no seu todo.

Iremos, portanto, encontrar um traço dominante nas suas obras, nomeadamente, nas publicadas a partir de 1995, ou seja, uma mudança no tipo

de registo para um teor mais universalizante. Sendo assim, os romances pertencentes a este segundo ciclo produtivo indiciam uma vertente crítica de maior abrangência histórico-social, evidenciando sempre uma estreita ligação com a realidade que lhes dá origem. É de ressaltar, contudo, que a nível da escrita denotamos uma maior clareza, um menor barroquismo e, uma efetiva **ressimplificação** como inclusive Saramago admitiu num dos *Diálogos* com Carlos Reis. «(...)embora eu julgue estar a assistir, nestes últimos livros (sobretudo no *Ensaio sobre a Cegueira* e no que estou a escrever agora), a uma espécie de **ressimplificação**.» (1998:43) É de sublinhar que o livro em causa se refere ao romance, *Todos os Nomes*, de 1997. Reportando-nos a esta fase do percurso ficcional de Saramago incluiremos portanto os romances publicados a partir de 1995 tais como: *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2000), *O Homem Duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004).

Saramago dá início a uma viagem sem retrocesso, uma viagem protagonizada num tempo e num espaço só seu que, pela pertinência, pelo alcance da sua obra é extrapolada para uma dimensão planetária. Todos nós lhe somos devedores, porquanto representar o papel de arauto da humanidade. Na realidade, constatamos que Saramago reflete continuamente sobre a humanidade no seu todo, nas suas contradições, no conhecimento de si e do Outro, na racionalidade e afetividade, na razão e no mito, na história e na liberdade. Todos concorrem para explicar as suas preocupações e angústias sobre a complexidade da trindade humana representada pelo indivíduo, a sociedade e a espécie tanto na sua complementaridade como no seu

antagonismo. Em resumo, a essência de Saramago radica na citação de Edgar Morin.

L'esprit humain s'ouvre au monde. L'ouverture au monde se révèle par la curiosité, l'interrogation, l'exploration, la recherche, la passion de connaître. Elle se manifeste sur le mode esthétique, par émotion, sensibilité, émerveillement devant les levers et couchers de soleil, la lune nocturne, le déferlement des vagues, les nuages, les montagnes, les abîmes, les parures animales, le chant des oiseaux, et ces émotions vives pousseront à chanter, dessiner, peindre.

Elle incite à tous les départs.

L'esprit humain se sentira animé par son appartenance au monde, d'une part, son sentiment d'étrangeté au monde, de l'autre, ce qui correspond à notre statut d'enfants du cosmos étrangers au cosmos.
(2001:34)

Um espírito aberto e inquisidor plasmado na linguagem com que representa o mundo, suporte natural da imaginação e invenção dirigida ao olhar do leitor «(...)e que se manifesta numa configuração teatral da narração, isto é numa encenação permanente da narrativa e da actividade da escrita (...)Esta escrita caracteriza-se também pela importância do espaço, da viagem, da deambulação, da errância,» (Besse, 2008:93)

No que concerne o espaço verificamos que, as estruturas espaciais adquirem um papel ativo na ação, para além de servirem de suporte à narração serão o elemento aglutinador por onde perpassam as representações coletivas, sociais e culturais substanciadas na busca identitária sobre a vida, sobre a condição humana. Saramago, reitera ao longo da sua obra determinadas coordenadas estético-ideológicas de profunda coerência atravessadas por uma lógica consentânea com a sua personalidade. Encontramos enraizados desde as

suas crônicas passando pela poesia, de que se fala pouco, culminando nos romances uma constante invariável reveladora da pessoa que o autor é, uma espécie de «fil rouge» (Reis, 1998:53) como ele próprio afirmou num dos seus diálogos com Carlos Reis. Esta coerência remete-nos invariavelmente à participação da sua memória, imprimindo a pegada da sua pessoa, aquela que dá sentido à narração, independentemente do tempo em que a história se desenrola. Pois, como Saramago sublinhou «(...) essa espécie de ponte que é a minha própria memória: é por ela que constantemente transito entre o que estou a escrever, seja o *Ano da Morte de Ricardo Reis*, seja *A Jangada de Pedra*, seja *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, e o meu tempo.» (Reis, 1998:130) Na sequência desta constatação remeteremos para a entrevista com Juan Arias, em que o escritor reconhece esta constante entre a sua pessoa e a sua obra, na medida em que constitui a sua marca pessoal e inconfundível.

(...) sí creo que hay una coherencia muy fuerte entre la persona que soy, la vida que tengo, la vida que he vivido y lo que escribo. (...) Diría que entre el narrador, que en este caso soy yo, y lo narrado no hay ningún espacio que pueda estar ocupado por esa especie de filtro condicionante o de algo impersonal o neutral que se limita a narrar sin implicaciones. Se puede decir que hay una implicación personal en lo que escribo. (Arias, 1998:35)

Contudo, não nos equivoquemos ao considerar a participação da sua memória como equivalente à sua autobiografia, pois como Saramago já manifestou por diversas vezes, ele é um dos menos autobiografistas romancistas, à exceção da sua obra *Manual de Pintura e Caligrafia* como anteriormente já foi referido. O que está aqui em causa é, sobretudo, a comunicação que se estabelece entre o autor e o leitor consequência direta do narrador se confundir com o

autor induzindo, assim, o leitor a tornar-se o cúmplice privilegiado na consciencialização e partilha para com as preocupações e angústias do próprio autor.

Nesta perspetiva, as coordenadas espaço-temporais são apagadas, abandona-se a nomeação precisa, individualizada das personagens passando à indefinição quer topográfica quer onomástica. Neste sentido, é conferida uma dimensão mais universal ao permitir uma reflexão sobre a identidade porquanto, como anteriormente já referimos, a nossa identidade define-se tanto pelo nome de família como pelo apelido; «Dans notre société, nous nous définissons par notre nom de famille, et par un prénom, dont nous ne sommes pas le seul titulaire.» (Morin, 2001:77) Assim sendo, no que se refere aos Ensaio, tanto no *Ensaio Sobre a Cegueira* como no *Ensaio Sobre a Lucidez* as personagens são referenciadas por atributos distintivos tais como: (o primeiro cego, a rapariga de óculos escuros, a mulher do médico, o velho da venda preta, a cega das insónias, etc.) e, no caso concreto do romance *Todos os Nomes*, somente, o nome do protagonista é identificado pelo nome próprio, José, enquanto os restantes são simplesmente designados quer pelas funções exercidas (o enfermeiro, o pastor, o chefe, etc.) quer pelas suas qualidades (a mulher do desconhecido). Através da ausência de nomes próprios, e eliminando a existência de referentes concretos com os quais nos podemos identificar, emerge uma estratégia conducente a um conhecimento de si e dos outros, a um registo de teor mais universalizante.

Desde logo, a obra saramaguiana é um repositório de territórios imaginários, por onde transita toda uma potenciação de sentidos. É efetivada por um estilo

peçoal e inconfundível, reflexo quer afetivo quer estético da personalidade do autor, e que segundo Gilbert Durand, o imaginário, representa a marca da nossa vocação ontológica. «(...) la véritable liberté et la dignité de la vocation ontologique des personnes ne reposent que sur cette spontanéité spirituelle et cette expression créatrice qui constitue le champ de l'imaginaire.» (Durand, 1992:49) Outrossim, o mundo do imaginário cria as condições propícias para as emanações do espírito humano quer na sua capacidade inventiva quer na sua criatividade, tornando-se o agente transgressor por excelência, aquele que não se circunscreve aos ditames impostos pelo mundo exterior. Afirma-se pois, como o elemento suscetível de transformar o impossível em possível, onde as coordenadas espaço-temporais deixam de exercer um papel limitativo, «castrador» para um mundo onde tudo é permitido sem restrições. É bem verdade, e parafraseando o que Morin afirmou sobre o *Homo complexus* (2001:130) todo o ser humano é simultaneamente *sapiens* e *demens*. A esta bipolaridade resume-se a essência do ser humano, pois em cada um de nós coexiste estas duas realidades de índole tão diversas, antagónicas entre si e, paradoxalmente complementares. Com efeito, uma e outra interpenetram-se tornando-se numa só entidade, no *Homo complexus*, cuja complexidade assenta nesta relação de interdependência; por um lado objetivamos e racionalizamos o espaço que nos rodeia, e por outro lado perspetivamo-lo segundo os nossos anseios, as nossas pulsões num contínuo/descontínuo, de interior/exterior onde o ser humano se movimenta ao longo do seu périplo pelo mundo. Em conclusão, o mundo do imaginário permite ao ser humano transmutar-se, e projetar-se em mundos outros para além do imaginável, cuja destreza Saramago se revelou num exímio discípulo. A criatividade

saramaguiana repousou no seu imaginário, revelando-se a mola de alavanca de toda uma obra consagrada na contínua busca ontológica de si e do mundo. Mapeou e cartografou os mais variados territórios imaginários conferindo-lhes um tempo e um espaço, definindo lugares, articulando temporalidades individuais e coletivas com base num território. Se num primeiro momento temos um espaço territorializado devidamente delimitado, e circunscrito dentro das suas fronteiras como a vila de Mafra ou até mesmo a Lisboa histórica de *Memorial do Convento*. Num segundo momento verificaremos a transmutação para um espaço aberto, cujas fronteiras até aí bem demarcadas são desafiadas e ultrapassadas para se projetarem num espaço global, onde os limites são desvanecidos e alargados à imensidão do Oceano Atlântico como o que encontramos n' *A Jangada de Pedra*.

Neste romance, Saramago, revela-nos uma vez mais a consciência de si e do seu tempo onde radica o seu posicionamento frente à História, na construção hipotética de uma realidade possível, ou seja, a rotura geológica da Península Ibérica, que abala o quotidiano quer coletivo quer individual do ser humano desencadeando, assim, instabilidade e desconforto quanto à identidade e subsequentes raízes culturais atinentes aos povos da Península, para além de pôr em causa a sustentação dos sistemas sociopolítico e económico do mundo ibérico. Somos, então, conduzidos a uma tomada de reflexão sobre a nossa própria realidade enquanto seres humanos, reduzidos à nossa insignificância enquanto seres autónomos e independentes. Na realidade, por mais avançada que a ciência esteja, existem relações de causa e efeito naturais, que são completamente alheias à esfera do nosso conhecimento. Melhor dizendo,

somos completamente impotentes perante forças externas, tornando-nos reféns de algo incomensurável e, para além do nosso controlo.

Já o crítico português Luís de Sousa Rebelo no posfácio da obra *A Jangada de Pedra*, sintetizava a obra saramaguiana da seguinte forma.

Toda a sua obra nasce desta funda preocupação com a vida, com o destino do homem e da mulher, colhidos na trama de um presente, que tece o futuro com os fios do passado e se esvai no instante, que é o da sua própria criação. O sofrimento dos seres anónimos, que vivem as contradições do seu tempo no trabalho e nas agruras do quotidiano – sejam eles os camponeses de *Levantado do Chão*, ou os obreiros simples do *Convento de Mafra*, cujo memorial lhes confere o lugar a que têm jus na consciência dos povos, ocupa o espaço de uma narrativa, onde o drama e o problema da escolha são captados nas duplicidades da experiência individual. (2002:341)

Aqui reside a arte de Saramago, a capacidade de especular sobre a vida, o homem e a História, topos literário e filosófico, em que o mundo imaginário tem um papel fulcral e central no conhecimento, na reconstrução de novos mundos possíveis, na assunção da diversidade do real, ou até mesmo na dissolução das fronteiras entre o real e o imaginário onde paira uma «pulsão utópica» como reconhece Maria Graciete Besse «(...) parece-nos reconhecer em José Saramago uma verdadeira pulsão utópica que se afirma várias vezes como uma recusa da incoerência do mundo.» (2008:101) É desenvolvido um sentimento de abertura e partilha, veiculado por um humanismo planetário, modelizado por um discurso polissémico, ambíguo, e plurissignificativo, que constantemente desafia o leitor a desconstruir as escritas aí instituídas, participando ativamente na lógica da ficção, e ulterior fruição do texto.

Saramago representa o mediador das nossas consciências, na medida em que verbaliza num exercício catártico os meandros mais profundos da alma humana. A veia ficcional saramaguiana é duplamente valorizada pela contribuição de um imaginário riquíssimo assim como pela opção do romance como género literário, pois ambos encerram o nódulo estético criativo do escritor.

Segundo Morin,

On peut aussi dire que tout individu même le plus réduit à la plus banale des vies, constitue en lui-même un cosmos. Il porte en lui ses multiplicités intérieures, ses personnalités virtuelles, une infinité de personnages chimériques, une poly-existence dans le réel et l'imaginaire, le sommeil et la veille, l'obéissance et la transgression, l'ostensible et le secret, des grouillements larvaires dans ses cavernes et gouffres insondables. (2001 :84)

Os estudiosos Morin e Durand afirmam que o mundo do imaginário representa um papel fundamental em todo o ato criativo, na medida em que o real e o imaginário coexistem, influenciam-se reciprocamente de forma dinâmica e ativa na concretização das capacidades criativas do ser humano. «Dans toute création humaine, inconscient et conscient, imaginaire et réel collaborent. Reconnaître le rôle de l'inconscient et de l'imaginaire dans la créativité nous amène, non à la nier, mais à reconnaître son mystère.» (Morin, 2001 : 98) e também como diz Durand «Et c'est bien l'imaginaire qui apparaît comme recours suprême de la conscience, comme le cœur vivant de l'âme dont les diastoles et les systoles constituent l'authenticité du cogito. (Durand, 1992 :500) As citações, aqui, seleccionadas, vêm com efeito reforçar a importância do real

e o seu correlato, ou seja, o imaginário, pois ambas concorrem para a ultimização do ato criativo, cuja ação repousa na relação dialógica que se estabelece entre ambas, e vice-versa.

A estética e o imaginário segundo Morin complementam-se, porquanto quer uma quer outra se alimentam reciprocamente. «L'esthétique et l'imaginaire ont une partie commune: l'esthétique nourrit l'imaginaire et est en partie nourrie par l'imaginaire (épopées, romans, poésies, sculptures, etc.).» (2001 :123) Estas reflexões levam-nos a contextualizar Saramago enquanto escritor, no foro do conhecimento da condição humana, na complexidade da consciência, que se manifesta de forma bipartida e oposta, efetivada por relações de interdependência múltiplas e diversas, para onde confluem a maior parte das preocupações do escritor, e nas quais tem vertido, diríamos quase de forma compulsiva, a temática principal da sua prosa de ficção.

Iremos, pois, uma vez mais referir Luís de Sousa Rebelo, (que no seu posfácio ao romance, *Jangada de Pedra*) afirma o seguinte: «(...) o escritor consegue dar-nos a totalidade de uma experiência humana, surpreendida tanto dentro das condições, que socialmente constroem o Homem, como na sede de infinito, que o distingue, e é anseio de outros destinos.» (2002:342)

Esta consciência quer individual quer coletiva da ação do Homem, esta consciência de si e dos outros encontram eco nos diálogos tidos com Carlos Reis, onde Saramago conjetura o seguinte: «'(...) provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios'.» (1998: 46) Para logo mais adiante reconhecer, que a obra *per se*

poderia extrapolar da área dos estudos literários, para uma área de conhecimento mais abrangente como por exemplo a filosofia.

Julgo que há aqui matéria para abordar aquilo que tenho feito, não apenas do ponto de vista dos estudos literários, mas também de um outro ponto de vista que eu não saberia como chamar, mas que tem que ver com investigações de outra espécie. Vale a pena meter aqui a filosofia ou uma busca desse tipo? (1998:46)

Salvaguardando, evidentemente, os devidos juízos de valor sobre uma suposta abordagem da obra pelo crivo de esta ciência humana, atrevíamo-nos mesmo a correlacionar com uma outra, ou seja, a antropologia.

Com efeito, reconhecemos que a obra saramaguiana pela sua vertente humanista reúne matéria de enfoque antropológico pelo que, frequentemente, temos recorrido a obras de estudiosos reconhecidos neste campo, nomeadamente, Edgar Morin e Gilbert Durand. Assim, seguindo as premissas de Morin sobre o papel da consciência no indivíduo, cuja natureza e complexidade, Saramago, é um exímio mago, especialmente, na arte de desvendar as profundezas da alma humana, iremos nos socorrer de algumas citações de Morin sobre a função da consciência quanto à sua complexidade e, principalmente, quanto à sua validação enquanto produto derradeiro do espírito humano.

La conscience ne peut être que subjective, mais le dédoublement qu'elle opère permet au sujet de considérer objectivement sa propre pensée, ses propres actes, sa personne ; la conscience exprime le fort besoin d'objectivité du sujet humain. Elle unit en elle le comble de la subjectivité et de l'objectivité. (...)

D'où la complexité de la conscience, qui est à la fois toujours subjective et toujours objectivante, intérieure à soi et distante de soi, étrangère et intime, périphérique et centrale, épiphénoménale et essentielle, nécessaire et menacée.

La conscience émerge toujours dans des interdépendances. La pensée met en activité l'intelligence et s'éclaire d'elle-même par la réflexivité (conscience). La conscience contrôle la pensée et l'intelligence, mais a besoin d'être contrôlée par elles. La conscience a besoin d'être contrôlée ou inspirée par l'intelligence, laquelle a besoin de prises de conscience. (2001 :102-103)

Deste modo, constatamos que nos últimos romances de Saramago a abordagem feita, quer em relação à sociedade quer ao mundo em que vivemos, passa do meramente local para o global transpondo, assim, as fronteiras do particular para o universal numa projeção planetária. Denotamos a prossecução de uma maior consciencialização do devir da humanidade, cujas angústias e incertezas se encontram plasmadas nos universos saramaguianos a que o escritor nos habituou.

De facto, e, segundo Gilbert Durand a vocação ontológica dos seres reside, principalmente, sobre as emanações do espírito, e o subsequente mundo do imaginário. Nele se consubstancia quer a atividade criadora quer a atividade transformadora do mundo em mundos possíveis, pois através da imaginação o ser procura apreender e dominar o inexorável mundo objetivo da morte, permitindo assim escamoteá-la na esperança da sua perenidade. Assim é, e a prová-lo temos os últimos romances de Saramago, nomeadamente, *As Intermittências da Morte* (2005). Neste romance, Saramago, lança um novo repto ao leitor convidando-o a embarcar nessa viagem fantasiosa da

inexistência da morte. O leitor é conduzido aos meandros mais profundos da alma humana num turbilhão de sentimentos contraditórios, que vão desde o alívio momentâneo até à incredulidade do fenómeno da ausência da morte num espaço, e num tempo indefinidos. O que importa é o acontecimento em si, a ausência da morte, e as consequências daí advindas. À inexistência da morte ainda que temporária pressupõe a derrocada e falência das bases estatutárias da nossa sociedade, enquanto sociedade de consumo baseada no mundo do capital. Saramago realiza um exercício hipotético e inverosímil de uma realidade impossível, pois a morte é algo apenso à nossa existência enquanto seres humanos. De uma forma simplista, e sucinta o ser humano nasce, vive e morre, é pois o ciclo natural da vida. A tomada de consciência da morte é um elemento perturbador, e causador de angústia no ser humano, sendo razão suficiente para o levar a se questionar sobre o como e quando o desenlace fatídico acontecerá. A constatação de realidades antagónicas entre si, e simultaneamente complementares levam-nos a condensar toda a nossa existência em momentos únicos e irrepetíveis, que têm o seu desfecho num único momento, na morte. Pela morte participamos à tragédia cósmica, que segundo Morin «Par la mort nous participons à la tragédie cosmique, par la naissance nous participons à l'aventure biologique, par l'existence nous participons à la destinée humaine. L'être le plus routinier, la vie la plus banale participent à cette tragédie, cette aventure, cette destinée. (2001:42)»

Sem dúvida, temos vindo a assistir a uma digressão sumária do percurso de Saramago enquanto ser humano e escritor, ultimando em si, o papel de personagem principal da sua própria vida e da vida de outros. Assim,

assistimos a um percurso errático feito de experiências e tentativas, todas elas vitais para a sua criação, evolução e futura maturação como escritor. Concomitantemente, verificamos a existência de um certo paralelismo entre a sua vida e obra a atestar pelas suas próprias palavras; «(...) toda a minha vida foi feita sem planos, sem projetos, sem estratégias, sem definir caminhos para chegar a determinados objetivos. Na vida, claro, mas também na literatura.» (Saramago, 2013:20) Desta forma, não deixa de ser surpreendente e inesperada tal afirmação, principalmente quando a pessoa visada se autodefine como alguém «(...) essencialmente racionalista» (Saramago, 2013:18) contudo, tal declaração é já o prenúncio da sua obra vindoura assim como uma aproximação ao homem que Saramago foi, um ser autêntico nas suas convicções, insatisfeito por natureza e, em incessante busca de si e do outro. Tomou a seu cargo o papel, quantas vezes ingrato, de timoneiro na descoberta de novas rotas, de criar novos e hipotéticos vaticínios no devir da humanidade, de procurar e aprofundar a essência das coisas. Ou seja, não se cingir à superfície mas, adentrar-se nas profundezas da matéria escavando-a até ao seu núcleo e, daí extrair a seiva que alimenta toda a sua obra. Por isso, como já dissemos, a par da racionalidade caminha o mundo dos sentimentos, motores complexos da engenharia humana, agentes diferenciadores do ser humano comparativamente aos outros seres. Deste modo, serão os facilitadores privilegiados do espírito saramaguiano na urdidura narrativa da sua obra na medida em que vão modelar e responder às cogitações sobre quem somos? E, para onde vamos? Somos, com efeito, uma parte do puzzle do universo, um elemento entre muitos, por onde se transita numa viagem que se quer pessoal, intransmissível e, conjuntamente, global. Assim sendo,

Saramago transfere para os seus romances as suas inquietações e, até mesmo, as suas obsessões como ele próprio confidenciou a Baptista-Bastos «o romance, para mim, hoje, é o modo que encontrei para fazer passar umas quantas preocupações, ou, se quiseses, nalguns casos, obsessões minhas.» (1996:37) Foi, sem dúvida alguma, o mote de partida para a sua aventura no mundo da escrita e, porque nada é linear somos muitas vezes confrontados com a imponderabilidade do ser. Como tal, não deixa de ser interessante a participação direta e indireta de elementos quer pessoais quer conjunturais da sociedade portuguesa como fatores determinantes no rumo seguido por Saramago. Assim, iremos recorrer uma vez mais à entrevista de Baptista-Bastos a Saramago do atrás exposto.

Mas há também aquilo a que se pode chamar a importância, não direi dos factores pessoais, mas das decisões que uma pessoa toma, numa circunstância determinada da sua vida. Evidentemente que, se depois do 25 de Novembro, eu não tivesse decidido averiguar até que ponto poderia chegar como autor de livros, esses livros não teriam existido e isto, que parece uma redundância, e certamente o é, explica-se melhor se eu disser que se tivesse, depois do 25 de Novembro, procurado e encontrado um emprego onde me sentisse economicamente estável, as condições para o trabalho que vim a fazer talvez não se verificassem. Foi exactamente o ter assumido a situação de desemprego em que me achei que me levou a dizer: agora vou viver conforme puder e vou tentar ver o que sou capaz de fazer.

Há aqui, concomitantemente, dois aspectos: o 25 de Abril, com tudo aquilo que significou, deu-me a possibilidade de olhar para todas essas coisas, com um olhar novo, se se quiser, ou com o meu próprio olhar. E também essa decisão pessoal de criar as condições em que o trabalho iria decorrer. (1996:28)

São as incongruências da vida, que de forma abrupta e inesperada alteram a carreira de alguém, são os desígnios imprevistos e causais que se sobrepõem à lógica afetando de forma aleatória o curso, supostamente, natural da vida. Uma vez mais nos vimos confrontados com o mistério da vida e, como diria Edgar Morin «Le mystère humain est lié au mystère de la vie et au mystère du cosmos, puisque nous portons en nous la vie et le cosmos.» (2001:271) Com efeito, idêntica consciência habita na pessoa de Saramago como uma parte constituinte e, intrínseca ao próprio ser. Assim e, em consonância com o seu sentir mais profundo, clama a si a árdua tarefa de situar, conjuntamente, o humano e a humanidade no mistério da vida. Este propósito foi, indubitavelmente, um dos grandes contributos de Saramago enquanto escritor, porquanto transpôs para o seu trabalho as aporias quer do homem quer da sociedade, cuja máxima subjacente seria a obtenção de respostas e, a busca da verdade. Isto é, «Vivre pour vivre signifie vivre poétiquement.» (Morin, 2001:269) Como tal, decorre do exposto que Saramago nos aconselhou sempre, a olhar para além do visível, do concreto, e ingressar no mundo dos sentidos, no mundo do inefável como podemos atestar pelas suas palavras.

(...) nos domínios da arte e da literatura estamos lidando com aquilo a que damos o nome de inefável. E o inefável, precisamente por sê-lo, é o que não pode ser explicado ainda que tenha de se evitar a tentação de cair em ideias de carácter transcendente, onde tudo encontraria uma explicação precisamente no facto de não ter explicação nenhuma. (Saramago, 2013:27-28)

Enfim, ler Saramago torna-se um exercício didático e, de sobremaneira antropológico na forma como representa o ser humano, um ser complexo na

sua diversidade e único. Poderemos considerar algo contraditório porém, e de acordo com os estudos realizados por Edgar Morin na sua obra, *L'identité humaine*, o indivíduo é entendido não só como um todo como também pelas partes que o constituem, não obstante, a sua unidade se constitui sob uma base genética, fisiológica, cerebral não podemos descartar um aspeto importante, ou seja, a noção de sujeito. Assim é com ela e, através dela exercido um duplo princípio de exclusão e inclusão, princípios, que regem a nossa integração no seio de uma comunidade enquanto ser individual e social. O ser humano é uma entidade complexa que encerra em si uma multitude de valências desde pressupostos egoístas, intersubjetivos e, até altruístas. Este arco intencional desenha-se conforme as necessidades mais básicas e integrativas do indivíduo enquanto sujeito, e como sublinha Morin a subjetividade humana desdobra-se numa espécie de dupla-consciência ou até mesmo tripla, na medida em que se vê a si própria, se inclui num nós ou num outro. Assim sendo, não se consegue definir o Homem por um ou dois princípios, mas pela congregação dos mesmos, isto é, estabelece-se uma dualidade de princípios conjuntamente opostos e complementares que alimentam, cerceiam e, ao mesmo tempo sustentam toda a complexidade humana. A este fenómeno de consciência se pressupõe um eu individual por onde perpassa, necessariamente, a coordenada da afetividade elemento intrínseco à natureza básica da espécie humana. Desta forma, a consciência está inevitavelmente adstrita à trindade humana: indivíduo, sociedade, espécie, porque o indivíduo encontra-se interligado numa rede complexa de forças internas e externas que dinamizam e fomentam a excecionalidade do mesmo enquanto ser vivo, racional e afetivo.

Salientamos, a propósito o nosso escritor em estudo, Saramago, destacando a pertinência dos aspetos apontados como elementos basilares e estruturais do seu pensamento estético. Pois, desde sempre se caracterizou por se questionar e auto questionar num processo contínuo e apenso à sua forma de estar na vida como escritor e como cidadão. Assim, e de forma indelével fomos conduzidos entre várias e sinuosas estratégias pelos meandros da consciência individual e coletiva de um povo, que desde os alvares da nacionalidade traçou a sua aventura planetária.

Com efeito, Saramago denotou uma certa apetência por revisitar o passado histórico português, sobretudo, na primeira fase da sua produção romanesca, isto é, até à década de 90. Assim, se consubstanciou algumas das suas preocupações humanitárias como fonte de inspiração ou, até mesmo de álibi para expor e desenvolver a sua relação com o tempo e posição perante a história. Registem-se, a título de exemplo alguns dos seus romances como *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *A Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa* ou *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Pese embora as obras d' *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, cuja ação se passava no ano de 1936, e d' *A Jangada de Pedra*, publicada em 1986 se circunscreverem a tempos mais próximos não invalida a sua pertinência, pois em ambos o autor captou a essência dos tempos conturbados que grassavam à época. Ou seja, a tentativa de instauração de uma ideologia política e militar fascista na Europa por volta de 1936, e a inclusão da Península Ibérica na Europa assim como a sua correspondente inserção no mercado comum. Deste modo, o autor interroga o passado a partir do seu

tempo, «Ver o tempo de ontem com os olhos de hoje.» (Saramago, 2013:25) O que nos remete para outra questão não menos importante e, inclusive abordada por Saramago na comunicação dada em Turim, *A estátua e a pedra*, no que concerne a datação cronológica da História. Como podemos constatar, o seu interesse é por demais evidente a ver pelo seu depoimento.

Isto levanta uma curiosa questão – já antes enunciada – que é a de saber quando começa a História. O que ocorreu há cem anos é História? Parece que sobre isso ninguém tem muitas dúvidas, mas cinquenta anos, é História? E vinte anos, também será História? E vinte e quatro horas, é História o dia de ontem? A verdade é que não se sabe onde está a fronteira que separa a noção de um Presente sem dimensão de um Passado que as contém todas, partindo do princípio de que tudo quanto tem que ver com o Passado é História e tudo quanto tem que ver com o Presente é Atualidade.» (Saramago, 2013:24)

Assim, caminhamos pelos territórios escusos da consciência num constante vai e vem de interior e exterior, onde o eu individual se perspectiva simultaneamente como sujeito e como objeto de conhecimento, e, correlativamente se transporta para o exterior (o mundo). Deste modo, o eu individual considera o ambiente objetivo como o corolário da própria existência subjetiva, na medida em que lhe dá forma e razão de existir como um todo. Portanto, este fenómeno de consciência pressupõe, à partida, uma capacidade refletiva pela qual o sujeito pensante avoca a sua dualidade enquanto sujeito e objeto de conhecimento estabelecendo-se um duplo jogo subjetivo-objetivo, isto é, a consciência ao olhar para si própria torna-se, por sua vez, objeto de conhecimento. Aliás, e como afirma Morin «Esta aptidão só pôde aparecer

quando as ideias e as noções se objectivaram em palavras e em sinais, isto é, quando se puderam constituir sistemas cognitivos.» (2000:132) Na verdade, a que vêm estas reflexões? Não se trata aqui, simplesmente, de referir gratuitamente algumas linhas genéricas da corrente antropológica de Edgar Morin. Mas, pela simples razão, que o seu posicionamento face à percepção da natureza humana, da sua unidade assim como da própria natureza da sociedade se apresentarem como as peças chave de uma estrutura altamente complexa sujeita a transformações constantes de atualização ou, em última instância, de recuo. Acresce também dizer, que por consequência direta e/ou indireta o sistema cognitivo esbarra num jogo aleatório de reavaliação contínua da verdade e do erro. Ou seja, o sistema cognitivo evolui num contexto aberto, no tempo e no espaço, por onde transita o eu individual desdobrado, simultaneamente, em sujeito e objeto de conhecimento. Assim, e, por consequência, a consciência descobre a relatividade da verdade e do erro, conceitos ambíguos e dúbios quanto à sua natureza complexa e volátil que implicarão, necessariamente, um reajuste e validação constante dos seus posicionamentos. Decorre do exposto, que frente à ambiguidade e à dúvida surgida a consciência atualiza-se e, reorganiza-se tornando-se cada vez mais crítica, complexificando-se numa rede de forças diversas, opostas tendo como propósito desenvolver-se nos mais variados campos, isto é, desde os campos comportamentais, de conhecimento, de ação, mas também aos de decisão. É bem verdade, que os conceitos de verdade e de erro são princípios complexos pela sua natureza ambígua e flutuante, conforme se encontram associadas a uma determinada organização ou a outra completamente distinta da primeira, no tempo e no espaço. De acordo com esta linha de raciocínio, quando o

sistema evolui joga-se um jogo algo perverso, isto é, aquilo que era verdade deixa de o ser em determinado contexto e organização para voltar a sê-lo noutras condições, noutros momentos, com outros indivíduos, numa espécie de jogo do gato e do rato. Em suma, o que pretendemos com esta abordagem, ainda que sucinta, é de sobremaneira aclarar e iluminar o nosso caminho na compreensão do homem, do escritor, da sua obra, e, por entendermos que somos o resultado de ínfimas contingências perpetuadas ao longo da nossa cadeia evolutiva como seres únicos e, irrepetíveis. Portanto, a diversidade humana é a soma de uma multitude de princípios vários e diversos, que se aliam e conjugam para confluír numa unidade humana. Deste modo, achámos por bem não circunscrever o nosso estudo, estritamente, à obra de Saramago, mas realizar uma abordagem mais abrangente e totalizadora socorrendo-nos, como tal, da *teoria aberta* da natureza humana de Edgar Morin. A pertinência e a utilidade prática desta teoria residem no facto de apresentar a natureza humana como uma amálgama de princípios diversos e contrários que se fundem num só, ou seja, o princípio de unidade contém em si quer o princípio de diversidade quer o princípio de evolução baseados num sistema auto-organizado e complexo. A este propósito, não podemos deixar de completar esta reflexão sem incluir a posição de Morin em relação ao que foi explanado.

L'individu lui-même est un et multiple ; son unité se conçoit non seulement sur une base génétique, physiologique, cérébrale, mais aussi à partir de la notion de sujet, dont on donne ici une définition nouvelle, comportant notamment un double principe d'exclusion et d'inclusion qui permet de comprendre à la fois l'égoïsme, l'intersubjectivité et l'altruisme.

Enfin, l'être humain est défini d'une façon bipolarisé en *yin yang*, où l'affectivité est toujours présente :

Sapiens/demens

Faber/ludens/imaginarius

Aeconomicus/consumans/aestheticus

Prosaicus/poeticus (2001,268)

Com efeito, a bipolarização de *yin yang*, respetivamente, são princípios emprestados à filosofia chinesa e, que na sua essência traduzem as forças opostas reinantes no universo. Assim, e, extrapolando para a nossa realidade humana, estes princípios aplicam-se na medida em que o todo está nas partes assim como as partes estão contidas no todo. É neste sentido que se compreende a não existência de uma hierarquia entre eles, pois todos eles sem exceção concorrem e complementam-se um no outro numa interação e coexistência dinâmicas repercutindo-se, desde sempre, no seio da humanidade. Deste modo, é necessário equacionar um entendimento mais amplo, e aprofundado da temática saramaguiana, porque se numa primeira fase, como ele próprio afirmou, descreveu a estátua, a partir da segunda fase passa à escavação. Isto é, o tempo que mediou desde a sua obra, *Manual de Pintura e Caligrafia* até a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, este lapso de tempo de catorze anos, foram o germe do segundo grande ciclo da sua produção romanesca. Assim, e nas palavras de José Saramago com o livro d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* terminou a estátua, ou seja, a etapa correspondente à sua construção e descrição. Foi um processo moroso e continuado de experiências e vivências várias, que paulatinamente foram adquirindo substância e ganhando corpo para, finalmente, entroncar no edifício que foram os seus livros. A este propósito Saramago confirmará o seguinte.

A partir de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e isto sei-o agora que o tempo passou, começou outro período da minha vida de escritor, no qual desenvolvi novos trabalhos com novos horizontes literários, dispondo portanto de elementos de juízo suficientes para afirmar com plena convicção que houve uma mudança importante no meu ofício de escrever. Não falo de qualidade, falo de perspectiva. (2013:33)

Notemos que a esta mudança de rumo no campo da ficção subjaz uma outra mais profunda e, também ela admitida pelo próprio Saramago como podemos depreender pela seguinte afirmação; «Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*.» (2013:34)

Podemos constatar que no interior da sua trajetória se evidencia uma subtil mudança, passagem do local, do concreto para uma projeção planetária, globalizante. Deste modo temos vindo a assistir, ainda que de forma impercetível, a um projeto de longa maturação, a um longo processo criativo, cuja linha matricial nunca foi desfeita, bem pelo contrário, sempre esteve presente. Isto é, as questões sociais e humanitárias presentes nos romances publicados a partir de 1995 refletem uma maior abrangência territorial, não se circunscrevendo apenas a Portugal, mas projetando-se para uma dimensão mais universal e contemporânea. Desta forma, Saramago, expande os seus horizontes para os confins do universo conduzindo-nos, qual temerário comandante intergaláctico, pelos labirintos insondáveis da consciência humana. Uma viagem exploratória feita aos mais recônditos e inusitados lugares, perpetuada ao longo das suas obras por gente comum a atestar pelo próprio Saramago; «Reflito e escrevo sobre pessoas comuns porque essa é a

gente que conheço.» (2013:35) Assim, decide enveredar por caminhos menos trilhados em busca de respostas plausíveis às suas dúvidas, às suas inquietações e angústias permanentes num crescendo contínuo de emoções onde, invariavelmente, somos convidados a acompanhá-lo bem como a participar nessa viagem surpreendente, e, ao mesmo tempo inesquecível ao mundo da criatividade humana. Pois, como temos vindo a verificar a criatividade humana é um dos redutos inabaláveis da nossa evolução, e como tal repositório da nossa cultura.

II. CAPÍTULO

Um lugar nunca é apenas «'aquele'» lugar somos um pouco também nós. (...) Depende de como lermos esse lugar, da nossa disponibilidade para o acolhermos dentro dos nossos olhos e dentro da nossa alma, de estarmos alegres ou melancólicos, eufóricos ou disfóricos, de sermos jovens ou velhos, de nos sentirmos bem ou de nos doer a barriga. Depende de quem somos no momento em que chegamos a esse lugar. Essas coisas aprendem-se com o tempo e, sobretudo, viajando.

ANTONIO TABUCCHI

A CONSTRUÇÃO DO VIAJANTE

A viagem

Desde o início, o leitor é convocado por Saramago a embarcar nesta sua viagem, uma viagem realizada em dois tempos; uma física através do seu país, e uma outra espiritual como podemos verificar na página cinco onde afirma ter viajado não só no seu país como também «por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando (...)» (*Viagem a Portugal*, p. 5). Deste modo, o leitor é imediatamente posto de sobreaviso, e aconselhado a participar nesta caminhada sem ideias pré-concebidas, recetível a tudo o que possa surgir, pois o ato de viajar por si só já propugna determinados condicionalismos. Isto é, existem sempre pontos de indeterminação, como seja a deslocação de A para B não é obrigatoriamente um movimento linear, pois para isso concorrem inúmeros fatores de vária ordem tanto objetivos como subjetivos. Desde logo, Saramago no prefácio sintetiza e alerta o leitor para o binómio; «(...)de subjetividades e objetividades, choque e adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa.» (*Viagem a Portugal*, p.5) assim como explicita o tema do livro nas seguintes palavras:

Esta *Viagem a Portugal* é uma *história*. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades. Logo: choque e adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa. 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. (*Viagem a Portugal*, p.5)

Finalmente, no último parágrafo, desafia e convida o leitor a realizar o seu próprio projeto, incentivando-o a desempenhar o papel de protagonista e não de simples figurante. Como tal, mobiliza-o a correr riscos, sem temor, sem receios de se perder por trilhos desacostumados, e, sobretudo, a desenvolver certos atributos como a perseverança e a combatividade.

Eis o que este livro quis ser. Eis o que supõe ter conseguido um pouco. Tome o leitor as páginas seguintes como desafio e convite. Viaje segundo um seu projecto próprio, dê mínimos ouvidos à facilidade dos itinerários cómodos e de rasto pisado, aceite enganar-se na estrada e voltar atrás, ou, pelo contrário, persevere até inventar saídas desacostumadas para o mundo. Não terá melhor viagem. E, se lho pedir a sensibilidade, registre por sua vez o que viu e sentiu, o que disse e ouviu dizer. Enfim, tome este livro como exemplo, nunca como modelo. A felicidade, fique o leitor sabendo, tem muitos rostos. Viajar é, provavelmente, um deles. Entregue as suas flores a quem saiba cuidar delas, e comece. Ou recomece. Nenhuma viagem é definitiva. (*Viagem a Portugal*, p.5)¹

Quiçá sob estas palavras, as do último parágrafo, não encontraremos as regências de conduta e de estar do próprio autor em relação ao estar aqui e agora. Um mundo, que se movimenta a um ritmo vertiginoso, palco de forças

¹ Daqui para a frente, e dada a quantidade de referências a esta obra, indicaremos apenas a sigla “VP”, seguidas dos números das páginas citadas.

várias onde o insólito e o incongruente muitas vezes supera o expectável e o desejável.

Saramago propõe-se através desta narrativa de viagens desempenhar o papel de «tutor», pedagogicamente falando como podemos asseverar pelas suas palavras «Enfim, tome este livro como exemplo, nunca como modelo.» (VP,5) Portanto, o leitor, é convidado a realizar um processo gnoseológico ativo onde concorre tanto a dimensão racional como a espiritual.

Sem mais delongas vamos embarcar na viagem «De nordeste a noroeste, duro e dourado», e com o subtítulo de «O sermão aos peixes». Aqui, de imediato, verificamos que o título por si só já indicia os limites espaciais em que a ação irá decorrer ao situar-nos na região norte do país e, de leste para oeste. Porém, o subtítulo causa no leitor alguma estranheza e perplexidade, pois, a priori, encontra-se descontextualizado do topos da viagem remetendo-o, quer para a enciclopédia individual do leitor quer para a coletiva. Destarte, Saramago compele o leitor a acionar mecanismos de descodificação e, simultaneamente a preencher as lacunas que eventualmente possam surgir ao longo da leitura. Deste modo, e apesar da advertência feita pelo autor no prefácio ao antever alguns desconcertos relativamente às expectativas em torno da obra, inevitavelmente, somos confrontados com o carácter híbrido da mesma. Como já vimos, Maria Alzira Seixo inscreve esta obra «numa zona de hesitação entre a crónica e a ficção» (1999:21), aparentada com o guia turístico pela exaustividade dos lugares seleccionados e índice toponímico, cujos itens orientadores facultarão ao leitor a informação desejada. No entanto, não deixa de se aproximar do modo discursivo da crónica pelo tipo de prosa utilizado,

assim o entende, entre outros, Horácio Costa (1997), ao considerar «um tipo de prosa fundada na abertura ou, ainda, na hibridez.» (1997:87) É, pois, este espaço de hibridez genérica que de modo geral caracteriza a crónica enquanto discurso literário. Porquanto, concorrem entre si os mais variados tipos de discursos e proveniências numa convivência harmoniosa e equilibrada de forças em que o objetivo é a obtenção de uma verdadeira comunicação. Portanto, neste livro de viagens registamos a convergência tanto do registo factual como do ficcional onde é veiculada toda uma cultura, embebida de sons, de vozes, de cores e de imagens transpostas para o texto, tela em branco, que Saramago se dispôs a preencher recorrendo às mais variadas estratégias estético-literárias. Na trama mais profunda do seu texto, na sua arquitetura, subjaz o recurso à intertextualidade, nomeadamente, a referência ainda que sub-reptícia ao famoso «Sermão de Santo António aos Peixes» do Padre António Vieira com o qual Saramago mantém afinidades culturais, e, cuja herança literária se reflete na utilização e mestria da língua portuguesa.

Refira-se, porém, que o sermão de Santo António aos Peixes foi inspirado em Santo António de Lisboa, defensor dos pobres, e foi pregado na cidade de S. Luís do Maranhão a 13 de Junho de 1654. No que particularmente respeita a figura do Padre António Vieira (1608-1697) foi um homem do seu tempo, interessado pela *res pública* destacando-se por ter um discurso inflamado que convencia e cativava plateias das mais variadas proveniências num exercício de verdadeira instrumentalização, asseverado pela força da palavra encantatória. Com efeito, Vieira terá ingressado na Companhia de Jesus, na Bahia, em 1623 e, aqui terá forjado a sua sólida e vasta formação académica. Neste seu percurso, o ensino da Filosofia, revelou-se a pedra basilar do seu

virtuosismo em bem falar e bem pensar pelos ensinamentos que lhe foram ministrados. Aliás, a oratória de Vieira filiada à retórica desenvolvida pela civilização grega revelou-se, desde logo, o filão imanente da sua arte como exímio pregador de massas, missionário, diplomata e profético utopista. Neste sentido, o domínio das artes da oratória permitiram-lhe o manejo eficaz nos objetivos por ele a atingir, isto é, não se limitar a cativar o ouvinte ou o leitor através de conteúdos semânticos mais ou menos elaborados mas, igualmente, a dar a descobrir de forma sub-reptícia a sua visão do mundo. Desta forma, de entre as várias características formais que a sua obra nos obsequia há a salientar, entre outras, a propriedade vocabular, a adjetivação contida, a clareza e moderação escolástica, atributos essenciais na arte de convencer e cativar o ouvinte/leitor. Acrescente-se ainda que, Vieira escrevia sob a forma de diálogo para quem o ouvisse ou o lesse estreitando, assim, os laços com o seu público ouvinte/leitor indiciando já uma capacidade enorme em articular conceitos e metáforas através de uma linguagem clara e concisa de grande força persuasiva. Logo, esta mecânica estilística, era tanto ou mais impactante consoante o propósito da sua mensagem.

Como temos vindo a verificar, a matéria-prima do «Sermão de Santo António aos Peixes» do Padre António Vieira bem como a sua presença tutelar na escrita de Saramago encontram-se bem presentes na abertura da obra em estudo, *Viagem a Portugal*, quer pelo tipo de retórica usada quer pela força imagética da linguagem adotada para descrever o norte do país.

Assim, a viagem iniciada de carro atravessa o rio Douro, fronteira natural, que separa Espanha Portugal. Subitamente passa de um registo descritivo como

seja o simples atravessar da ponte para um registo ficcional, cujo tema é o Sermão aos Peixes.

Então, sobre as águas escuras e profundas, entre as altas escarpas que vão dobrando os ecos, ouve-se a voz do viajante, pregando aos peixes do rio:

«Vinde cá, peixes, vós da margem direita que estais no rio Douro, e vós da margem esquerda que estais no rio Duero, vinde cá todos e disse-me que língua é a que falais quando aí em baixo cruzais as aquáticas alfândegas, e se também lá tendes passaportes e carimbos para entrar e sair. Aqui estou eu, olhando para vós do alto desta barragem, e vós para mim, peixes que viveis nessas confundidas águas, que tão depressa estais numa banda como da outra, em grande irmandade de peixes que uns aos outros só se comem por necessidade de fome e não por enfados de pátria. Dais-me vós, peixes, uma clara lição, oxalá não a vá eu esquecer ao segundo passo desta minha viagem a Portugal, convém a saber: que de terra em terra deverei dar atenção ao que for igual e ao que for diferente, embora ressaltando, como humano é, e entre vós igualmente se pratica, as preferências e as simpatias deste viajante, que não está ligado a obrigações de amor universal, nem isso se lhe pediu. De vós, enfim, me despeço, peixes, até um dia, ide à vossa vida enquanto por aí não vêm os pescadores, nadai felizes, e desejai-me boa viagem, adeus, adeus.» (VP, 7)

Deste modo, Saramago, socorre-se desta estratégia discursiva com a finalidade de veicular a sua posição relativamente às duas realidades geopolíticas, uma vez que os países em causa têm mantido ao longo dos séculos uma história comum. Assim, menciona os peixes de ambas as margens, uma e outra confundindo-se numa linha invisível onde não existem demarcações fixas. Desta forma, comungam de um espaço único, que

contrariamente ao mundo dos homens não é regido por inúmeras regras, alfândegas ou outras entidades artificiais, mas apenas se conforma a um espaço natural em que as necessidades básicas de sobrevivência da espécie são satisfeitas, e onde tudo o mais é relativizado tanto quanto à sua importância como à razão da sua existência. Ora, são justamente estes artifícios usados por Saramago, que dão forma e corpo à matéria aqui veiculada constituindo, por assim dizer, uma crítica velada às guerras fratricidas entre países vizinhos, cujos motivos arrolados são na maioria das vezes arbitrários e irracionais. De modo distinto aos seres humanos, os animais apenas matam por razões de sobrevivência bem como de manutenção da espécie.

Assim, de acordo com o exposto, Saramago perfilha do método de Vieira recorrendo como tal para alguns recursos de estilo, especialmente o da ironia. Desta maneira, a operação da ironia é-nos apresentada sob a forma de um exercício lúdico de opostos, em clara dicotomia, que opõe os peixes aos homens num jogo dual e contínuo, sendo asseverado por uma lógica de causa/efeito de modo a transmitir ao mundo a sua visão.

De modo semelhante, o recurso de Saramago à imagem dos peixes como elemento didático para sintetizar o objetivo da viagem deixa já antever aquilo que nos aguarda. Em primeiro lugar, uma viagem que será realizada de terra em terra, cujo mote é o de salvaguardar e respeitar quer a diversidade quer as semelhanças para com os lugares visitados em justaposição com as preferências e simpatias pessoais do viajante.

Esse encontro com as características particulares dos lugares visitados, não fica alheio ao olhar penetrante do viajante, isto é, um olhar que simultaneamente observa não só as imagens reais como também as subjacentes sentidas pela sensibilidade do observador. Deste modo, estabelece-se uma rede de comunicação em que participam os cinco sentidos; a visão, o tato, o olfato, a audição e o gosto. Todos eles sem exceção participarão na viabilização da mensagem do autor:

O viajante gosta dos seus vinte sentidos, e a todos acha poucos, embora seja capaz, por exemplo, e por isso se contenta com os cinco que trouxe ao nascer, de ouvir o que vê, de ver o que ouve, de cheirar o que sente nas pontas dos dedos, e saborear na língua o sal que neste momento exacto está ouvindo e vendo na onda que vem do largo. Do alto da Rocha do Conde de Óbidos o viajante bate palmas à vida. (VP, 179)

Se nos primeiros parágrafos o leitor ficou perplexo ante a irrupção do sermão aos peixes, algumas linhas mais adiante será esclarecido pelo próprio viajante.

Mas o viajante não é taumaturgo de profissão, milagriza por acidente, por isso já está resignado quando regressa ao automóvel. Sabe que vai entrar num país abundoso em fastos de sobrenatural, de que logo é assinalado exemplo esta primeira cidade de Portugal por onde vai entrando, com seu vagar de viajante minucioso, cuja se chama Miranda do Douro. (VP, 7)

É-nos de alguma forma satisfeita a nossa primeira surpresa, para ingressarmos num universo povoado de imagens, de ritos, de mitos, de ressonâncias oníricas que justapõem a realidade concreta com uma outra, o mundo do imaginário português. Um mundo transposto pela pena saramaguiana, e viabilizado pelo

viajante numa tarde de Outubro, a partir da cidade de Miranda do Douro. Tomemos a título de exemplo a observação do nosso viajante quando menciona que «(...)vai entrar num país abundoso de fastos de sobrenatural, (...)» (VP, 7) é, efetivamente, recorrente ao longo da história portuguesa manifestações de teor mítico, as quais remontam desde os primórdios da sua formação, ou seja, aos meados do século XII, e que perduram até aos nossos dias.

Concentremo-nos, então, no relato de viagens de Saramago, onde ele irá personificar a alma do povo português através da sua pena dando a conhecer não só a história convencional como e, sobretudo, todo um repositório imagético com que a memória coletiva dos portugueses se identifica. Saramago percorre o seu país de lés a lés dando a conhecer os locais mais recônditos, preferindo os caminhos menos trilhados e costumeiros para se adentrar no país profundo. Como tal mergulha nas brumas da memória de um povo, recheado de discursos míticos, cujos ecos se repercutem pelas sendas da história medieval num clamor de vozes, que perpetua glórias passadas e vindouras. De facto, não podemos entender o povo português sem olharmos para a sua história em termos históricos e trans-históricos, e concomitantemente para certos traços culturais inalteráveis que subsistem ao longo dos tempos, conferindo-lhes assim a sua identidade. Eduardo Lourenço define esta realidade da seguinte forma:

(...) um povo é já um futuro e vive do futuro que imagina para existir. A imagem de si mesmo precede-o como as tábuas da lei aos Hebreus no deserto. São projectos, sonhos, injunções, lembrança de si mesmo

naquela época fundadora que, uma vez surgida, é já destino e condiciona todo o seu destino. Em suma, mitos. (2001:10)

Portanto, compreender a realidade de um povo como destino não é só conhecer a sua história como também as várias ficções ativas que enformam esses mesmos mitos. Daí a importância que reveste este livro de viagens, pois ele reflete não só as imagens de um país físico, real, como também as de um imaginário coletivo onde a lenda e o mito superabunda.

Como já foi dito, a descrição da viagem é feita através da narrativa em duas ações temporais em que o autor utiliza o tempo presente e o tempo passado. A descrição paisagística, feita através de cor intensa por onde desfilam imagens carregadas de história, é de quando em vez entrecortada por momentos de silêncio alternados com o passado, que remonta às lutas da Restauração nos meados do século XVII. Neste contexto é narrada a lenda do Menino Jesus da Cartolinha cuja intervenção incutiu ânimo e coragem à população sitiada e a levou a pegar nas armas e lutar. O viajante mais uma vez refere-se aos fenómenos milagreiros quando menciona a intervenção da própria Providência na autonomia do reino português, «Afinal, se as potências celestiais favoreceram um dia os Portugueses contra os Espanhóis, mal parecia que os humanos deste lado passassem por cima das intervenções do alto e as desautorizassem. (...) (VP, 7) Nesta linha de pensamento, aproveitamos para fundamentar esta ideia da história lusitana com a seguinte afirmação de Eduardo Lourenço «(...)uma espécie de milagre contínuo, expressão da vontade de Deus – é uma constante da mitologia, não só histórico-política, mas também cultural portuguesa.» (2001: 12) Como podemos depreender a singularidade do povo português segundo Eduardo Lourenço é «(...) viver-se

enquanto *povo* como existência miraculosa, objecto de uma particular predilecção divina.» (2001:12)

Contudo, a viagem ainda vai no seu início, e já o viajante se questiona sobre a arte de viajar.

Afinal, que viajar é este? Dar uma volta por esta cidade de Miranda do Douro, por esta Sé, por este sacristão, por esta cartolinha e esta ovelha e, isto feito, marcar uma cruz no mapa, meter rodas à estrada, e dizer, como o barbeiro enquanto sacode a toalha: 'O senhor que se segue'. Viajar, deveria ser outro concerto, estar mais e andar menos, talvez até se devesse instituir a profissão de viajante, só para gente de muita vocação, muito se engana quem julgar que seria trabalho de pequena responsabilidade, cada quilómetro não vale menos que um ano de vida. (*VP*, 8)

Segundo o nosso viajante, o ato de viajar, implica um conjunto de requisitos que nem todos conseguem reunir. Dever-se-ia, inclusive, propor a criação de uma nova profissão, a de viajante, pois para além de implicar o gosto pelo desconhecido, a facilidade em comunicar com o outro, a presença de uma certa abertura de espírito para além de outras qualidades há a registar a importância da bagagem cultural do viajante. Este atributo está invariavelmente associado à forma como o viajante interpreta e valora os locais por onde passa, assente numa estrutura dialógica de objetividade e de subjetividade. O viajante objetiva o mundo exterior, e simultaneamente ativa a sua subjetividade, o seu mundo interior. «É um viajante, um sujeito que passa, um homem que, passando, olhou, e nesse rápido passar e olhar, que é superfície apenas, tem de encontrar, depois lembranças das correntes profundas. São também volteios, mas da banda da sensibilidade.» (*VP*, 90-91) Estas duas realidades

aparentemente contraditórias complementam-se, contribuindo assim para a interpretação do que se vê, objetiva e subjetivamente. De acordo com Edgar Morin o ser humano é um ser complexo que reúne em si duas realidades simultaneamente antagónicas e complementares que se contaminam de forma recíproca, permitindo-nos por um lado racionalizar, ao qual designa como o estado prosaico, e por outro lado temos o espiritual, o que ele classifica como o estado poético. Estes dois estados da existência humana são veiculados através da linguagem, ferramenta complexa inerente a toda a organização social de que fazemos parte e elemento fusional, que congrega em si a capacidade de exprimir através do adequado manejo das palavras toda a realidade circundante quer interior quer exterior. O estado prosaico segundo Morin, comporta a dimensão racional, técnica e utilitária, enquanto o estado poético configura a afetividade, a estética, a poesia e o mito. Daí, considerarmos relevante abordar a viagem de acordo com esta perspetiva, por entendermos que o viajante encerra em si estas duas componentes, sendo ele parte integrante da cultura ocidental contemporânea, e digno repositório da psique portuguesa.

Assim, e na esteira do pensamento de Morin, a estética contemporânea abarca várias áreas entre elas se incluem as viagens turísticas isto para além de contemplar os aspetos gastronómicos e enológicos, os quais estão implícitos no ato de viajar.

L'esthétique contemporaine couvre une très vaste gamme, allant du monde imaginaire des romans et films aux spectacles, aux fêtes, aux voyages touristiques pour visiter monuments et paysages, et

comportant en plus mille plaisirs de la vie, mille petites jouissances gastronomiques et œnologiques, (...) (Morin, 2001 :124)

Contudo, convém abordar outro aspeto de não somenos importância, que é uma marca inconfundível do traço escritural saramaguiano, que alia o registo da fala popular com a literária. Aqui encontraremos um discurso pontuado por intromissões, e muitas vezes com afirmações de índole valorativa do foro autoral organizado em torno da terceira pessoa do singular. Será também recorrente a utilização de provérbios populares, tanto na sua forma exata como na forma alterada, de aforismos, de estratégias discursivas, que implicam uma participação virtual entre o autor e o leitor na descodificação das mensagens instituídas na tessitura do texto. O narrador manifestar-se-á ao longo do discurso num registo dialógico, manipulando e apelando frequentemente para a cumplicidade do leitor, estabelecendo-se, assim, um pacto tácito entre ambos.

No entanto, a viagem continua no seu ritmo compassado de quem parte à descoberta ou até mesmo à redescoberta quer do presente quer do passado, coadjuvada pela vasta bagagem cultural do viajante, que desempenhará o papel de bússola na escolha de determinada localidade em detrimento de outras. Prossegue, então, a viagem em direção a Malhadas, pequena aldeia transmontana, onde o viajante aproveita para entabular conversa com alguns autóctones que por ali se encontravam. Para este viajante, o ato de viajar não é somente calcorrear os caminhos mais ou menos conhecidos do comum dos mortais, é também conhecer os seus habitantes, pois são eles que modelam a paisagem humana para além da física. «Por onde passa encontra, e se pede informações para o caminho sabe sempre aonde quer chegar: é portanto um viajante que a si próprio se achou.» (VP, 214) É uma viagem por dentro da

cultura de um Povo, em que se alia tanto a cultura popular como a cultura erudita numa simbiose equilibrada de referências quer de uma quer de outra. Relativamente a esta última, a cultura erudita, temos o exemplo da localidade de Caçarelhos referenciada no texto em alusão à figura de Camilo Castelo Branco, e a uma das suas obras *Queda Dum Anjo* que segundo as palavras do autor é uma «(...) novela de muito riso e alguma melancolia.» (VP, 9)

Uma viagem realizada a dois compassos, que se auto-contamina e, simultaneamente se complementa numa simbiose quase impercetível por um lado; de estados factuais, objetivos e, por outro lado de estados subjetivos e emocionais. Estados que se revertem em mensuráveis, ou seja, de quem anda a viajar quer seja a pé ou por outro meio de transporte visitando vilas e aldeias, em estados não mensuráveis, cujas perceções exteriores são transmutadas para o mundo dos sentidos traduzidas numa escrita imagética e conotativa. Poderíamos até considerar como uma escrita cinematográfica pela sua capacidade em reproduzir, em enquadrar e até mesmo em movimentar os vários planos da imagem quer de longe, médio ou curto alcance em que o leitor, inconscientemente, adquire o papel de personagem secundária da ação. O viajante, por sua vez, detém na maior parte das vezes o papel de protagonista, quando não é silenciado pela força das circunstâncias quer seja por razões históricas quer seja pelas forças do momento presente. Isto poderá parecer à primeira vista ambíguo e pouco claro, todavia iremos constatar ao longo da análise do livro *Viagem a Portugal* o acima exposto. Vimioso, apenas uma passagem mas que no entanto contém descrições da localização da vila e da sua história relatada num tom irónico. Ao chegar a Sendim, momento tão desejado são horas do almoço. O nosso viajante pergunta-se «'Que será, onde

será'» (VP, 10) pois como sabemos são questões muito pertinentes para alguém que anda a viajar, e não se contenta só com paisagens e monumentos, é visto ser também através das iguarias gastronómicas locais e tradicionais que se conhece um povo. Neste parágrafo temos patente a visualização da cena mediante a reprodução da fala do interlocutor «'Siga por essa rua fora. Aí adiante há um largo é o Restaurante Gabriela. Pergunte pela senhora Alice.'». (VP, 10) A identificação do restaurante com alguém, neste caso, a senhora Alice é muito comum nos meios pequenos, pois existe uma maior familiaridade e aproximação das pessoas umas com as outras. Desta forma, ao se personalizar e individualizar um espaço com alguém é-lhe conferido um cunho pessoal e familiar particularizando, assim, o referente. «O viajante gosta desta familiaridade.» (VP, 10) Visualiza-se não só o ambiente onde decorre a ação como a refeição propriamente dita descrita quer a nível de cheiro, cor, quer ao nível da apresentação do prato. Tudo isto sem esquecer a referência às particularidades e subtilezas da língua portuguesa quanto à sua terminologia. Neste caso, a palavra «posta», que geralmente se identifica com uma posta de peixe como aliás o viajante perplexo se questionou «(...) que será a posta de vitela? Porquê posta? Então posta não foi sempre de peixe? Em que país estou, pergunta o viajante ao copo do vinho, que não responde e, benévolo se deixa beber.» (VP, 10) Temos a presença de um discurso plurivocal em que as marcas da oralidade se afirmam através de um narrador oral participante e ativo, que constantemente convoca o leitor a participar e a descodificar os vários fios que como uma filigrana tecem o texto. À originalidade desta voz comparticipa uma imaginação prodigiosa que proporciona ao recetor momentos

de partilha, de empatia, de grande satisfação e de plenitude na vivência de momentos únicos e irrepetíveis mediante o simples ato de leitura.

Aproveitamos para transcrever um excerto do parágrafo em questão, a fim de demonstrar o acima exposto.

(...) O viajante espreita à porta, há grandes odores de comida no ar que se respira, um caldeirão de verduras ferve a um lado, e, da outra banda da grande mesa do meio, a senhora Alice pergunta ao viajante que quer ele comer. O viajante está habituado a que lhe levem a ementa, habituado a escolher com desconfiança, e agora tem de perguntar, e então a senhora Alice propõe a Posta de Vitela à Mirandesa. Diz o viajante que sim, vai sentar-se à sua mesa, e para fazer boca trazem-lhe uma succulenta sopa de legumes, o vinho e o pão, que será a posta de vitela? Porquê posta? Então posta não foi sempre de peixe? Em que país estou, pergunta o viajante ao copo do vinho, que não responde e, benévolo, se deixa beber. Não há muito tempo para perguntas. A posta de vitela, gigantesca, vem numa travessa, nadando em molho de vinagre, e para caber no prato tem de ser cortada, ou ficaria a pingar para a toalha. O viajante julga estar sonhando. Carne branda, que a faca corta sem esforço, tratada no exacto ponto, e este molho de vinagre que faz transpirar as maçãs do rosto e é cabal demonstração de que há uma felicidade do corpo. O viajante está comendo em Portugal, tem os olhos cheios de paisagens passadas e futuras, enquanto ouve a senhora Alice a chamar da cozinha e a mocinha das mesas ri e sacode as tranças.» (VP, 10)

No próximo parágrafo temos a primeira alusão às origens do nosso viajante, quando se refere ao facto de ser natural de terras baixas, ora como sabemos Saramago é oriundo da aldeia de Azinhaga, concelho da Golegã, região do Ribatejo. Região também denominada geomorfologicamente como as lezírias do Ribatejo. «O viajante é natural de terras baixas, muito lá para o Sul, (...)»

(VP, 10) Para além de mencionar as suas origens refere-se também às memórias da sua infância, respetivamente ao seu sonho de infância, o de ser maquinista dos caminhos de ferro. Este facto é despoletado pela visão da linha-férrea que bordeja a estrada ativando-lhe a memória, e traz-lhe à mente factos esquecidos que outrora marcaram um tempo, o da sua meninice. Assim acontece, temos uma viagem no tempo, um visitar lugares, recordações da sua infância que pertencem à sua história de vida, «Foi aqui, em Azinhaga, que o viajante nasceu.» (VP, 156) entre outros exemplos e, de um modo mais pormenorizado teremos a seguinte confidência.

Voltou ao caminho. Não precisa de olhar o mapa. Estas terras têm nomes de uma grande família que abrange lugares, as pessoas que neles vivem ou viveram, árvores, bichos, milhos e meloais, olivais, restolhos, cheias de aflição, aflitas secas. São nomes que o viajante conhece desde que nasceu: Riachos, Brogueira, Alcorochel, Golegã. Esta é a vila, para o viajante a mais fechada de todas as vilas, mesmo abrindo-se tanto em sua feira celebrada. 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.

São particulares das vidas. (VP, 155)

Assim, e de regresso ao nosso ponto de partida iremos mais adiante encontrar a aldeia de Azinhoso, onde o nosso viajante irá não só confessar o nascimento da sua paixão pelo estilo românico rural do Norte como também aconselhar o como as apreciar no seu todo. O viajante aconselha a melhor forma de abordar o monumento, ou seja, num passo devagar, silencioso, respeitando ao mesmo

tempo a solenidade do edifício, a sua história, quem o construiu e quem por lá passou como se de um rito de passagem fosse, a ver pelas palavras do viajante. «O pequeno adro está coberto de erva, o viajante assenta nela as suas pesadas botas e sente-se, não sabe porquê, reabilitado. Por mais que pense, é esta a palavra, não há outra, e não a sabe explicar.» (VP, 10) Será que a partir deste momento, o nosso viajante se reencontra algures perdido no meio de nenhures, numa pequena aldeia nordestina? Deixamos aqui o repto para mais tarde ensaiar uma resposta plausível. Uma viagem iniciada com o simples propósito; de dar a conhecer o seu país viajando por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando, isto parafraseando o próprio autor. Mas, é também uma viagem de reconhecimento, de conhecimento e de reencontro consigo e com o país. Toda a cultura é informação, e segundo Cesare Segre «O escritor ‘reconhece’ a sua experiência com os meios da própria cultura, a cultura assimila a experiência colhida pelo escritor.» (1999:165) Para além deste facto incontestável, iremos aditar os seguintes axiomas, que em certa medida fundamentam e clarificam a importância da cultura na representação da sociedade.

(...) a cultura é informação (depósito não hereditário das informações possuídas pela memória de uma colectividade; mecanismo para a produção de nova informação); a cultura tem como instrumento principal a língua, que não é apenas o meio mais perfeito para comunicar informação, mas constitui também uma espécie de quadro ao qual se pode confiar a massa de informações, a ‘enciclopédia’, de uma colectividade. Consequentemente, a realidade só se revela à consciência colectiva através de signos, estereótipos, arquétipos, isto é, através daquela linguagem do conhecimento sem a qual as

percepções não seriam mais do que um fluxo indistinto. (Segre, 1999:164)

No entanto, continuemos então a viagem pelo país tendo como guia privilegiado, o nosso viajante, e nós meros acompanhantes virtuais prosseguimos expectantes as novas revelações ante o (des)conhecido. Estamos no Outono, depois de ter pernoitado numa quinta em Vale da Vilariça, regressa a Torre de Moncorvo onde visita duas igrejas de estilo renascentista. Neste seu deambular por montes e vales vai-nos descrevendo não só as paisagens como também as condições climatéricas em que a viagem se desenrola. Uma viagem não isenta de contratempos umas já referidas como as condições climatéricas, outras como a deficiente sinalética rodoviária ou, então o mau estado em que as estradas se encontram. Todas estas vicissitudes e peripécias fazem da viagem algo inesquecível e insubstituível para o viajante. E, segundo o próprio viajante «Todo o viajante tem o direito de inventar as suas próprias geografias. Se o não fizer, considere-se mero aprendiz de viagens, ainda muito preso à letra da lição e ao ponteiro do professor.» (VP, 187) Assim, cada momento é vivenciado à sua maneira, segundo o seu gosto pessoal e os seus estados de alma. A história de cada lugarejo poderá despoletar maior ou menor simpatia desencadeando quer a sua curiosidade e compreensão quer a sua imaginação relativamente ao que vê. O viajante porá em marcha um vasto leque de referências culturais estabelecendo uma ponte entre si e o leitor num exercício intertextual, onde é evocado Almeida Garrett, o «mestre de viajantes». Como podemos ver pela seguinte transcrição.

Esta seria a ocasião de recordar o mestre de todos nós, o Garrett, quando chega à Azambuja e diz, por palavras suas: 'Corremos a

aprear-nos no elegante estabelecimento que ao mesmo tempo cumula as três funções de hotel, de restaurante e de café da terra. Santo Deus! que bruxa que está à porta! que antro lá dentro!... Cai-me a pena da mão.'Ao viajante não caiu a pena porque a não usa. Também não havia nenhuma velha à porta. Mas o antro era aquele. O viajante fugiu, fugiu, até que foi dar com um hotel sem imaginação mas bem apessoado. Ali, ficou, ali jantou e dormiu. (VP, 13)

Como vemos, portanto, a viagem será um veículo de informações por onde perpassa um vasto leque de referências. Um conhecimento não apenas histórico-geográfico mas, sobretudo histórico-cultural em que cartografa e, mapeia os territórios de toda uma memória cultural. Os lugares visitados são frequentemente a confirmação, o testemunho visível de um conhecimento adquirido, transmitido de geração em geração, que enforma o imaginário da sensibilidade portuguesa. Temos o exemplo da passagem pela aldeia de Rio de Onor, cuja bagagem cultural prévia determina a visita.

Mas o viajante traz uma ideia fixa: ir a Rio de Onor. Não é que da visita espere mundos e maravilhas, afinal Rio de Onor não passa duma pequena aldeia, não constam por lá sinais de godos ou de mouros, porém quando um homem mexe em livros colam-se-lhe à memória nomes, factos, impressões, e tudo isto se vai elaborando e complicando até chegar, é este o caso, às idealidades do mito. O viajante não veio fazer trabalho de etnólogo ou de sociólogo, dele ninguém esperará supremas descobertas, nem sequer outras menores: tem apenas o legítimo e humaníssimo desejo de ver o que outras pessoas viram, de assentar os pés onde outros pés deixaram marcas. Rio de Onor é para o viajante como um lugar de peregrinação: de lá trouxe alguém um livro que, sendo obra de ciência, é das mais comovedoras coisas que em Portugal se escreveram. É essa terra que o viajante quer ver com os seus próprios olhos. Nada mais. (VP, 13)

Apesar da extensa transcrição, temos aqui patente *grosso modo* as razões pelas quais o viajante se rege. Escudado por uma bagagem cultural prévia, o nosso viajante optará por eleger determinado destino segundo aspirações do foro pessoal e cultural, despertando no leitor a curiosidade quando não a necessidade em conhecer esses mesmos lugares. Como diria Maria Luísa Leal no seu ensaio «*Viagem a Portugal*»: *os passos do viajante*.

A articulação entre a escrita e a representação do real obedece a um princípio de organização que é a consciência subjectiva, centro móvel preenchido não só pelo mecanismo da percepção do real como também por um reino fantasmático assente nas referências culturais do sujeito. O tipo de representação dos lugares que resulta desse princípio de organização só pode ser imputável a um indivíduo culto. No caso de Saramago, observamos constantemente a emergência do seu acervo de referências. (1999:199)

Se por um lado temos um registo muito concreto associado às suas referências culturais por outro lado temos um registo onírico ligado ao mundo do sonho, das sensações. Um mundo repleto de imagens, de sons e de cores despertado pelos lugares visitados, pelas gentes que ali vivem.

(...)A lembrança que guarda deste lugar é a de um ermo, ou, talvez mais exactamente, de uma ausência. E esta impressão não se desfaz mesmo quando lhe pode sobrepor uma outra imagem, quando já vinha de regresso, de três mulheres dispostas de maneira teatral nos degraus duma escada, ouvindo o que, inaudivelmente para o viajante, outra lhes dizia, enquanto suspendia a mão sobre um vaso de flores. Tão parecido isto é com um sonho que o viajante, afinal, chega a suspeitar que nunca esteve em Sacoias. (VP, 14)

Contudo, temos ao longo da viagem o desfilar de sentimentos contraditórios em estreita conexão com os lugares visitados. Dá-se a transmutação de sentimentos, aquilo que há muito se desejava deixou de o ser a partir do momento em que foi obtido. Estamos na presença de um espírito humano sensível ao que o rodeia, atento aos pormenores e interessado no outro. A viagem incita o ser humano à abertura e partilha com a realidade empírica, que segundo Edgar Morin «Elle incite à tous les départs.» (2001:34) E é nesse contexto que o nosso viajante embarca nesta aventura de descoberta, de procura, de curiosidade e de paixão para com o seu país. Para ilustrar o atrás exposto, iremos transcrever o excerto aquando da sua chegada a Rio de Onor, e correspondente insatisfação.

Afinal chegou a Rio de Onor, tanto o quis e agora nem parece contente. Certas coisas que muito se desejam, não é raro que nos deixem perdidos quando as obtemos. Só assim se entende que o viajante vá perguntar pelo caminho para Guadramil, aonde, contudo, não chegará a ir, por causa da estrada.» (VP, 14)

Assim, e prosseguindo a nossa leitura, deparamo-nos com as confidências do viajante acerca das gentes e, das terras por onde passa num misto de desabafo e de reflexão. O viajante confia-nos em voz quase sussurrante, o quotidiano daquelas gentes humildes que trabalham de forma árdua nas lides da terra perpetuando, assim, as tradições milenares que grassam pelo país fora. É uma voz que ora nos sussurra ao ouvido ora se levanta contra as injustiças dos mais desfavorecidos na busca de dar a conhecer o seu país, as suas gentes. Nesta demanda, muitas vezes vê-se confrontado com realidades inesperadas como a imprecisão do espaço entre duas localidades,

nomeadamente, Rio de Onor e a localidade homónima espanhola, Rihonor de Castilla, ambas estão separadas, unicamente, pelo rio de Onor, um afluente do rio Douro. Podemos assim constatar o quão relativo é a posse e, respetiva delimitação geográfica de fronteiras. Ora, vejamos:

‘Como é isto aqui? Dão-se bem com os espanhóis?’ A informante é uma velha de grande antiguidade que nunca dali saiu, e por isso sabe do que fala: ‘Sim senhor. A gente até tem terras do lado de lá’ Confunde-se o viajante com esta imprecisão de espaço e propriedade, e torna a ficar confundido quando outra velha acrescenta tranquilamente: ‘E eles também têm terras do lado de cá.’ Aos seus botões, que lhe não respondem, o viajante pede auxílio de entendimento. Afinal de contas, onde está a fronteira? Como se chama este país, aqui? Ainda é Portugal? Já é Espanha? Ou é só Rio de Onor, e nada mais do que isso? (VP, 16)

Para logo depois, nos transportar ao Museu do Abade de Baçal, em Bragança, onde nos fornece de forma sumária quer a identidade deste abade quer a localização do museu. Desde logo, para além de admirar o vasto e valioso património museológico revela-nos uma faceta mais íntima e pessoal, «as oscilações do sentimento» (VP, 16) diante dos objetos aí expostos.

O viajante não tem o espanto fácil, fez suas viagens pela Europa, onde não faltam outras grandezas, mas, medindo em si mesmo as oscilações do sentimento, conclui que deve estar embruxado. Doutro modo se não entenderia a sua comoção quando circula pelas salas do museu, aqui tão longe da capital e das capitais, sabendo muito bem que se trata apenas de um pequeno museu de província, sem obras-primas, a não ser a do amor com que foram recolhidos e expostos os objectos. Pedras, móveis, pinturas e esculturas, coisas de etnografia, paramentos, e tudo posto com ordem e sentido. (VP, 16-17)

Está de sobremaneira patenteada a sua sensibilidade, é o despertar de emoções ocultas perante as pequenas coisas que o rodeiam, desde as mais triviais às mais extraordinárias num processo de autognose facultado pela experiência de viajar «foi aonde se vai sempre, mas foi também aonde se vai quase nunca.» (VP, 5) A viagem é propiciadora de momentos de grandes cogitações sobre os mais diversos assuntos e, da mais variada índole. Tanto pode recair sobre os famosos «berrões», toscas pedras de granito representando animais diversos, e neste caso em particular representando porcas, como divagar absorto em comparações estéticas sobre uma escultura do século XVI, da *Virgem com o Menino* e/ou de pinturas de autores distintos, ambas representando animais. «Ao viajante custa-lhe despegar-se, mesmo estando a chover foi ao jardim, passeou por entre as lápides, respirou o cheiro das plantas molhadas, e, enfim, caiu em meditação diante das «'porcas'» de granito, dos «'berrões'», também assim chamados: (...)» (VP, 17)

Últimas moradas

Prosseguindo à boleia do nosso viajante continuamos a nossa marcha virtual através da região transmontana, onde a seu jeito vai discorrendo sobre o que vê e o que há para ser visto, interrompendo de quando em vez para tecer as suas opiniões, e exprimir os seus gostos pessoais. Na página dezoito é mencionado de forma indelével o tema da morte, assim como uma crítica velada ao ser humano e correspondentes vaidades terrenas. Sobretudo, na forma como o ser humano exterioriza e materializa a sua passagem enquanto ser efémero num espaço concebido para tal efeito, último reduto do seu trânsito por este mundo, e palco derradeiro das suas emoções.

(...) o viajante tem um gosto, provavelmente considerado mórbido por gente que se gabe de normal e habitual, e que é, dando-lhe a gana ou a disposição de espírito, ir visitar os cemitérios, apreciar a encenação mortuária das memórias, estátuas, lápides e outras comemorações, e de tudo isto tirar a conclusão de que o homem é vaidoso mesmo quando já não tem nenhuma razão para continuar a sê-lo. (VP, 18-19)

Contudo, não nos equivoquemos porque sob a aparente e ingénua referência à visita de cemitérios, subjaz uma razão de fundo mais pertinente, ou seja, a própria condição humana. O lado mais animalesco do ser humano, a sua falta de carácter, pois como sabemos o ser humano é algo muito complexo. Já Edgar Morin no seu estudo, *L'identité humaine* se referiu a esta questão, definindo o individuo como alguém bipolarizado entre dois estados: *demens* e *sapiens*. Esta bipolaridade é simultaneamente antagónica, e complementar exprimindo-se em relações interdependentes, nela se consubstancia quer o lado racional quer o lado irracional do ser humano culminando em acontecimentos desde os mais trágicos da nossa História aos desfechos mais gloriosos perpetuando, assim, o ciclo natural da nossa existência no mundo. «La dialogique *sapiens-demens* a été créatrice tout en étant destructrice. Raison et folie ne s'excluent même pas l'une de l'autre. *Demens* a souvent inhibé mais aussi parfois favorisé *sapiens*.» (Morin, 2001 :116) Por esta ordem de ideias urge contextualizar o atrás exposto com a transcrição de um excerto, em que se retrata a força de carácter, a preponderância de valores éticos e morais de um soldado ao invés do seu suposto amigo. À luz desses mesmos valores foi sentenciado, (estando ele inocente), pois todas as provas e factos indiciavam a sua culpabilidade. Esta história tocou profundamente o nosso viajante, levando-o a indagar sobre «'Porque foi que nasceu este homem?

Porque foi que morreu?’ O viajante tem muito destas perguntas sem resposta.» (VP, 20) Como afirma Morin, «Le travail de la mort sur l’esprit humain le pousse à s’interroger sur les mystères de son existence, de son destin, de la vie, du monde.» (2001:41) E, assim, passemos à transcrição do excerto, que tanto perturbou o espírito do viajante.

‘«Aqui jaz José Jorge foi sentenciado à morte em 3 de Abril de 1843.» (...)'«Conta-se que era um soldado que viveu naquela época. Um dia um amigo pediu-lhe a farda emprestada, sem dizer para quê, mas eram amigos, e o soldado nem perguntou, o caso é que mais tarde apareceu uma rapariga morta e toda a gente começou a dizer que a tinha morto um soldado e que esse soldado era o José Jorge. Parece que o fardamento tinha ficado sujo de sangue, o José Jorge não conseguia explicar, ou não queria, por que tinha emprestado a farda.’ (...) ‘Calou-se o José Jorge, o amigo não se apresentou, ruim amigo era, e o José Jorge foi enforcado, e depois enterrado naquele sítio. (...) (VP, 19-20)

Porquanto, a versão da história não termina aqui, a mesma apresentará uma reviravolta com um final inesperado, ora vejamos. «‘Aqui há muitos anos quiseram levantar a campa, mas deram com o corpo em perfeito estado, tornaram a tapar, e nunca mais se lhe mexeu.’» (VP, 20) Desde sempre, a morte é algo que nos transcende e a consciência da mesma nos conduz por um lado à constatação inevitável de um facto consumado, e por outro lado à dificuldade em gerir e aceitar essa realidade fatal, o fim de uma existência terrena. Concomitantemente surgem os ditos mistérios inexplicáveis à luz da razão, perante os quais o ser humano ante as evidências procura dar uma explicação empírica à não decomposição de um corpo. «C’est en la mort que se trouve la plus grande rupture entre l’esprit humain et le monde biologique. C’est en la mort que se rencontrent, se heurtent, se lient l’esprit, la conscience,

la rationalité, le mythe.» (Morin, 2001 :39) A morte desencadeia processos mentais de grande conflitualidade interna, e fonte de grande angústia quer para o indivíduo quer para a coletividade. Geralmente, associamos à morte um sentimento de perda, ela é sentida como um cataclismo de grandes proporções, onde tudo aquilo em que se acreditava deixa de o ser a partir desse momento. Vimo-nos confinados e subordinados à nossa pequenez, confrontados com algo que nos transcende e do qual não controlamos por mais que tentemos. A morte é algo incontornável desde sempre, pois representa a essência da própria vida humana. Desde a pré-história aos dias de hoje, a morte, foi sempre uma presença assídua no quotidiano dos povos, envolta em ritos e mitos no intuito de sanar as feridas provocadas na esperança renovada de uma possível perenidade. Já os gregos se referiam aos seres humanos como os mortais, relegando a imortalidade para os deuses ou, então, reservada para alguns «felizes» mortais, desde que preenchessem os devidos requisitos. «Car la mort est notre destin cosmique, physique, biologique, animal. Et en même temps est notre rupture psychologique, mythologique et métaphysique radicale avec ce destin.» (Morin, 2001 :41) Esta é a nossa realidade, e embora pareça um paradoxo nós somos o fruto do universo, ligados à Mãe Terra, a nossa identidade terrena.

Discurso plurivocal – intertextualidade - Comunicação

Ao longo das páginas seguintes, o nosso viajante, veicula um discurso valorativo onde o leitor é convocado de forma subtil a participar na compreensão da mensagem, anunciando assim o investimento subjetivo do leitor na sua descodificação, e respetiva viabilização do «par de representação

virtual *sujeito emissor-sujeito emissário*». (Leal, 1999: 195)

Concomitantemente, à boa maneira saramaguiana, é instituído um pacto tácito entre ambos, onde o leitor será constantemente advertido pela presença de uma entidade na tessitura narrativa que assume e manipula os factos a seu bel-prazer conduzindo-o pelos meandros do texto narrativo a preencher as lacunas e indeterminações aí existentes. Assim, se consubstancia um dos artifícios mais recorrentes do sistema escritural saramaguiano protagonizado pelo papel ativo do leitor nas dinâmicas interpretativas do texto, sendo um dos recursos de estilo mais consentâneos com esta cumplicidade partilhada por ambos a ironia, «carro-chefe da exploração do rico jogo entre significado e significante» (Costa: 1997: 97), cuja presença assídua temos a assinalar na obra de José Saramago, nomeadamente na sua escrita de ficção. Contudo, e como já assinalado anteriormente convém ressaltar a importância de certos vultos-chave da literatura portuguesa, particularmente a figura tutelar de Garrett quanto à inovação da prosa portuguesa de então. Aliás, como podemos constatar pelo excerto do texto *Viajando à boleia de Garrett*, de Maria de Lourdes Lima dos Santos que aqui se transcreve.

Se para esta minha abordagem avanço numa simulação do papel de 'entrevistadora', pelo seu lado o meu 'entrevistado' simula, ele mesmo, uma situação de perguntas-respostas (diálogo imaginário com o leitor) com repercussões sobre a natureza da própria informação fornecida pelas suas 'respostas'. Com efeito, Garrett geria habilmente esse expediente literário, então inovador, com que oportunamente ia estimulando uma relação de interactividade autor-leitor, mediante interpelações, apartes, diálogos simulados, de que as *Viagens* dão exemplos vários. Um piscar de olho ao leitor, na presunção de que 'ele sabe que eu sei que ele sabe', pressuposto a que, de resto, poderia

objectivamente corresponder o conhecimento que o público-leitor de Garrett teria sobre esta figura pública e sobre certos acontecimentos do momento. (2010:10)

Efetivamente, na narrativa de Garrett denota-se já as marcas precursoras da modernidade frente ao modelo clássico; Na sua escrita, o texto é visto como um simulacro ao invés da perspectiva clássica, o que já nos augura a sua precocidade. Para além da relação inovadora autor-leitor temos também a salientar o registo coloquial, o carácter digressivo do seu discurso, bem como o predomínio do registo irónico e outros tantos indícios proeminentes do carácter inovador de Garrett. Portanto, há a registar a grande similitude entre Garrett e José Saramago no qual a referência tutelar e matricial quer como modelo textual quer como modelo estético são evidentes, nomeadamente no seu livro de viagens, *Viagem a Portugal*. Destarte, aproveitamos para transcrever um excerto da entrevista de Carlos Reis a José Saramago em que o próprio reconhece a filiação estilística a Garrett.

CR- Tenho aqui na minha frente um texto seu que é uma espécie de entrevista que a Clara Ferreira Alves lhe fez há uns anos (isto é de 1989) e em que você diz assim: 'Tenho uma tendência digressiva que tem exemplo na nossa literatura e o melhor é o do Almeida Garrett.' Você revê-se muito neste seu antepassado.

JS – Sim, sim, sobretudo nas *Viagens*. (...) (1998:127)

No decurso da nossa análise deparar-nos-emos com estes afloramentos de «pendor 'arqueológico'» (Costa, 1997:112) procedimento constante na obra saramaguiana consubstancializada num exercício dialogante a várias vozes e textos vários, repositório de uma herança literária a que Saramago não se exime. Assim, verificamos o recurso reiterado da intertextualidade como fator

de enriquecimento e de mais-valia de todo o texto literário exercido de uma forma dinâmica, onde coexiste uma relação de intersecção entre emissor e recetor contribuindo para uma adequada decodificação e subsequente comunicação literária. Para além dos mecanismos da intertextualidade concorre todo um conjunto de fatores e condicionantes resultantes por um lado do próprio texto literário e, por outro lado da competência do leitor na decodificação do mesmo. Ou seja, não podemos circunscrever de forma unilateral o papel de cada um, (por um lado o texto literário e por outro lado a liberdade semiótica do leitor) na realização da comunicação literária, ambos são agentes fundamentais do processo. É no processo de leitura que o leitor ativa mecanismos de interpretação determinados por um lado pela sua competência enciclopédica e, por outro lado pelas próprias características ônticas e funcionais do texto literário. Com efeito, estabelece-se simultaneamente uma cooperação dialógica e interpretativa entre o texto que pressupõe *a priori* estratégias de abordagem e o leitor, que deverá atualizar de forma atenta, reflexiva e dinâmica as lacunas e indeterminações existentes na estrutura textual. Nesta perspetiva, todo o texto literário que apresenta um nível elevado de indeterminações é considerado um *texto aberto* conquanto solicita uma pluralidade de leituras.

Como vemos, Saramago, edifica a sua obra num diálogo construtivo com os seus condignos predecessores, representantes da tradição literária com a qual se identifica. Esta atitude assemelha-se a um arqueólogo que «escava» sob a espessura do tempo as várias camadas que aí se acumularam, permitindo assim o reavivar de uma memória esquecida ou, pelo contrário contestar o que era até então considerado como status quo. De facto, esta «necessidade

egógica do escritor» (Costa, 1997:105) foi sempre um procedimento constante em Saramago, pois como sabemos a intertextualidade define-se pela interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s). Por conseguinte, a absorção por parte do escritor quer de formas literárias do passado quer da tradição da língua foram incorporadas numa base dialógica, trazendo grande fortuna ao fenómeno da semiose cultural.

Intromissões estilísticas

Assim sendo, prosseguimos o nosso périplo guiados pela mão do nosso viajante, acompanhando-o por montes e vales, linha após linha, parágrafo atrás de parágrafo na (re)descoberta das suas terras e gentes, dispostos a deixar-nos surpreender pelos acasos próprios do momento. Temos por exemplo o caso concreto da escolha do itinerário em que a sua preferência recai no nome da povoação de Carrazedo de Montenegro em detrimento de outras. Portanto, o factual e objetivo é remetido para segundo plano, prevalecendo o mundo subjetivo, ou seja, o seu gosto pessoal. Assistimos a um movimento pendular entre dois mundos opostos e, simultaneamente complementares; por um lado o mundo objetivo, o mundo da razão e, por outro lado o mundo subjetivo, o mundo da irracionalidade. A constatação que o ser humano é simultaneamente uno e diverso, ou seja, apesar de cada indivíduo ser um sujeito único, ele encerra em si uma multiplicidade de competências que são sistematizadas pelo pensamento numa base dialógica, simultaneamente, complementar e antagónica.

Le mouvement organisateur et créateur de la pensée est un complexe dialogique mettant en œuvre les compétences complémentaires et antagonistes de l'esprit, comme distinguer-relier, différencier-unifier, analyser-synthétiser, individuer-généraliser, abstraire-concrétiser, déduire-induire, objectiver-subjectiver, vérifier-imaginer.

La pensée établit une dialogique entre le rationnel et l'empirique, le logique et l'analogique, le rationnel et le mythique, le précis et le flou, la certitude et l'incertitude, l'intention et l'action, les fins et les moyens. (...) C'est dire que la pensée implique tout l'être. (Morin, 2001:93-94)

Daí, a dificuldade ressentida pelo nosso viajante em justificar a razão da sua escolha como aqui se transcreve.

Veio a prevalecer uma que só ele provavelmente será capaz de defender: tomou-se de amores por um nome, pelo nome duma povoação que está no caminho de Murça, e que é Carrazedo de Montenegro. É pouco, é suficiente, pense cada um o que quiser. Mas esta decisão não se tomou sem intenso debate interior, tanto assim que o viajante se enganou no caminho e meteu pela estrada que segue para Vila Real, por Vila Pouca de Aguiar. (VP, 22)

De facto, não deixa de ser curioso e, de alguma forma, surpreendente o que a sonoridade de um nome em particular pode influir na escolha de uma povoação e, não de outra, pois aparentemente apenas prevalece esta justificação causal, retomando as palavras do viajante «É pouco, é suficiente, pense cada um o que quiser.(...)» (VP, 22) O nosso viajante prossegue o seu caminho discorrendo sobre o que vê, já que ver tudo é impossível «Não vendo tudo, o viajante ficou com o melhor.» (VP, 23) Para logo, inesperadamente, depararmo-nos com a seguinte informação. «Mas em Carrazedo de Montenegro foi o viajante pela primeira vez tentado pelo demónio, e desta sua vitória se alimentou em futuras tentações outras, que tornou a vencer. Nunca

se sabe o que espera o viajante que se mete ao caminho, mas o aviso cá fica.» (VP, 23-24) Subitamente, o leitor fica perplexo ante a informação lida, a que se refere o viajante precisamente? O que aconteceu na realidade? Desde logo são acionados por parte do leitor, os mecanismos interpretativos com vista a preencher as indeterminações presentes no parágrafo. Saramago atua qual estratega, consciente das manobras a efetuar a fim de atingir os seus propósitos entretecendo o texto quer de elementos factuais quer de elementos ficcionais num movimento pendular, de ritmo cadenciado a dois tempos, que se justapõem na tessitura interna formando um todo coeso e, que finalmente culmina numa resposta ativa do leitor. Estratégia essa bem conseguida e meritória, já que desperta no leitor a centelha da curiosidade criando um efeito de *suspense*. Prosseguimos, então, a leitura na tentativa de desvendar o véu do mistério, que as próprias palavras encobrem. Assim, decidimos transcrever uma boa parte do parágrafo pela pertinência com que o mesmo se reveste na descodificação da mensagem velada do nosso viajante.

Enfim, quando já cuidava desistir ou procurar guia competente, deu com uma escada exterior e lá no alto uma porta meio cerrada. Seria o acesso para a torre sineira. Não chegou o viajante a confirmar a hipótese, ou não guarda agora lembrança, mas, tendo subido as escadas e empurrado discretamente a porta deu três passos e achou-se no coro alto, excelente ponto de vista para abarcar toda a nave. O viajante debruçou-se do balaústre, demorou seu tempo, é um viajante que, podendo, vê devagar, e quando enfim se retirava, sem que viva alma na igreja estivesse de oração ou vigia, dá com uma imagem ali a um canto, uma Nossa Senhora com anjos aos pés, mesmo à mão de apanhar. Aproximou-se para apreciar melhor, e neste instante, vindo certamente do campanário, aparece-lhe o demónio, tão à vontade que

nem trazia disfarce: era chavelhudo, rabudo, cabeludo e barbichudo, como mandam as regras. Diz o tentador: '«Então, andas a viajar?»' O viajante trata muita gente por tu, mas não o inimigo. Respondeu secamente: «Ando. Deseja alguma coisa?» Torna o fulaninho: «Vinha dizer-te que esses anjos estão seguros só por um espigão. Basta puxar e ficam-te nas mãos. A Virgem, não te aconselho. É pesada, grande, e viam-te à saída.» O viajante zangou-se. Filou o diabo por um corno e disse-lhe das boas: «Ou você desaparece já da minha vista, ou leva um pontapé que só pára em casa.» Isto é, no inferno. O diabo tem aquele aparato todo, porém, no fundo, é um covarde. Tinha o viajante mais para dizer, mas ficou com a palavra no ar: diabo, viste-lo tu. Chocadíssimo com o atrevimento do mafarrico, o viajante encaminhou-se para a saída. Abriu a porta, desceu os primeiros degraus, olhou a povoação ali do alto. (...) Então o viajante voltou atrás, tornou a entrar no coro, chegou-se à imagem que piedosamente o fitava, e fez o que o diabo lhe ensinara: agarrou num anjo, puxou-o, e ficou com ele na mão. Durante três segundos, céu e terra pararam para ver o que ia acontecer: perdia-se aquela alma, ou salvava-se? O viajante tornou a colocar o anjo no seu lugar, e desceu a escada, enquanto ia resmungando que não são maneiras próprias da igreja empalar assim os tenros anjinhos como se fossem uns ganimedes quaisquer. Riu-se a terra, corou o céu envergonhado, e o viajante continuou viagem para Murça. (VP, 24-25)

Saramago no seu jeito peculiar narra um acontecimento trivial, a visita da igreja de Carrazedo de Montenegro, uma entre muitas que já foram visitadas até àquele momento bem como outras tantas que serão visitadas no futuro. Até aí nada de anormal, pois como bom viajante e, conforme o prefácio do autor, «É verdade que se acharão os lugares selectos da paisagem e da arte, a face natural ou transformada da terra portuguesa (...)» (VP, 5) Portanto, temos aqui a confirmação dos propósitos do nosso viajante, no entanto, sob tão banal

evento oculta-se algo mais profundo e intrínseco que se cola à pessoa de Saramago. Ou seja, o seu posicionamento no mundo enquanto cidadão empenhado e atento quer com preocupações humanitárias quer com questionamentos religiosos. Questões a que o nosso escritor ao longo da sua obra sempre tentou responder «De qualquer um dos meus romances creio que se pode demonstrar que foram escritos porque o autor deles tem umas quantas questões a resolver que só pode resolver (ou tentar aproximar-se da resolução delas) escrevendo um livro.» (Reis, 1998:44-45) Será, com efeito, um aspeto transversal e apenso a toda a sua obra, selo que norteará toda a sua trajetória de elementos temáticos profusamente trabalhados e reelaborados até quase à exaustão. Na realidade é sempre possível no mundo da criação literária recriar, reinventar, sobretudo, quando os agentes intervenientes, e mais precisamente os escritores são detentores de grande criatividade e, imaginação como é o nosso autor.

Saramago e a Igreja

Assim, o nosso viajante irá abordar o assunto do papel que desempenha a igreja e a religião na sociedade em *latus sensu*, ou seja, a eterna luta entre o bem e o mal, valores e códigos de conduta transmitidos ao longo dos séculos por uma presença secular e onipotente personificada pela Igreja. Esta entidade teve sempre um papel primordial na humanidade influenciando o Homem enquanto indivíduo e, concomitantemente a sociedade enquanto ser coletivo. Veja-se o que, a propósito deste último aspeto, refere o nosso viajante:

O viajante não está de boa maré, quer a cultura em que se formou que a arte, quase toda ela, ou pelo menos as suas expressões mais altas, tenha sido criada no seio da instituição religiosa. Ora, tal religião apregoa mais preocupações de vida eterna do que alegrias desta transitória vida, que alegre devia ser e, plena. Quer a religião católica que tudo sejam macerações, cilícios, jejuns, e, se isto não quer tanto hoje, continua a resistir mal às tentações. Alegrias, não as há, e os júbilos hão-de ser celestes, ou contemplativos, ou místicos e extáticos. O viajante procura a arte dos homens, essa vontade de vencer a morte que se exprime em pedras levantadas ou suspensas, em adivinhações do traço e da cor, e encontra-as nas igrejas, no restante dos conventos, nos museus que daquelas e destes afinal se alimentaram. Procura a arte onde ela está, entra nas igrejas, nas capelas, aproxima-se dos túmulos, e em todos os lugares faz as mesmas perguntas: que é isto?, quem fez?, que quis dizer?, que medo foi o seu, ou que coragem?, que sonho para realizar amanhã? (VP, 84)

De um certo modo, a Igreja desempenhou ao longo dos séculos papéis distintos consoante o contexto sociopolítico do momento, ideológico e, económico afirmando-se sob a forma de compromisso quer com a realidade exterior quer com a realidade interior. Ela tornou-se o elo de ligação entre dois mundos distintos e, contudo complementares ao estabelecer uma espécie de pacto entre o espírito e a realidade. Esta manutenção de realidades tão díspares veio a frutificar ao longo da História civilizacional como a fonte inesgotável ora de forças de equilíbrio ora de focos destabilizadores e, de tensão para com a humanidade. Edgar Morin tal como Freud considera a religião como a neurose obsessiva da humanidade caracterizando-a como aqui se segue.

A neurose não é unicamente uma consequência, mas também uma resposta a uma incerteza, a uma angústia, a uma ameaça, a um conflito, e essa resposta, de carácter mágico-ritual, estabelece um compromisso entre o cérebro e a realidade exterior (no interior da sua própria realidade). (Morin, 2000:139)

Salientamos, a propósito, entre muitos exemplos possíveis, a visita à igreja de Telões. Pois, para além do que temos vindo a registar apercebemo-nos de uma crítica de cariz religioso, sobretudo, patenteada na forma mais ou menos subtil como as cenas bíblicas são descritas e representadas. Ora vejamos:

Lá dentro, na igreja, há um painel das almas que atrai o viajante. Tem S. Miguel da santificada lança umas labaredas de cor natural, mas os olhos vão cobiçosos para aquela formosíssima condenada, de peitos firmes e apetitosos, que arde voluptuosamente entre as chamas. Não está bem que a igreja castigue as tentações da carne e ao mesmo tempo as provoque desta maneira em Telões. O viajante saiu do templo em pecado mortal. (*VP*, 34)

O que assim se ilustra é o posicionamento de Saramago face à religião, temática transversal a toda a sua obra e, que lhe terá criado, não raras vezes, uma fonte de discórdia com a Igreja. Saramago é, essencialmente, um ser agnóstico, ou seja, a sua relação com Deus é fundamentalmente epistemológica na medida em que não crê na sua existência. Aliás, e como justamente terá afirmado em diversas entrevistas a sua relação com Deus sempre foi de descrença, desde logo aproveitamos para citar uma das suas afirmações a propósito deste assunto tão melindroso e, que vem corroborar com o atrás exposto.

Tengo que hablar de Dios, en cuya existencia no creo, no porque tenga algún conflicto íntimo sin resolver. No soy un católico que vivió una crisis, que no la tiene resuelta y porque no la tiene resuelta sigue en esta lucha con Dios. No tiene nada que ver con eso. No creo en Dios ni en la vida futura ni en el infierno, ni en el cielo, ni en nada. (Arias, 1998:126)

Efetivamente, Saramago, nunca se coibiu de exteriorizar através da escrita as suas ideias e convicções ainda que, com isso, pudesse molestar os poderes instituídos. Revelou desde sempre uma atitude coerente e íntegra nas batalhas travadas em nome de uma sociedade mais justa e igualitária. Foi o porta-voz dos mais desfavorecidos, a voz incómoda que abalou consciências aceites canonicamente veiculados como estruturantes da ordem hierárquica e social da humanidade. Com efeito, a relação de Saramago com a Igreja foi, de sobremaneira, o reflexo do seu modo de estar no mundo. Foi pelo crivo do intelecto, que submeteu e filtrou as supostas incongruências e complexidades quer do ser humano quer da sociedade. Desde logo, transferiu para as suas obras essa necessidade imperiosa de clareza, de racionalizar e, de questionar a veracidade do comumente aceite oferecendo, em contrapartida, um novo modo de ler a História sacra. Destarte transcrevemos parte de uma entrevista dada ao jornalista e escritor Juan Arias onde manifesta o seu entendimento sobre a matéria.

(...) El diálogo que mantengo es un diálogo humano, nada más que humano. Si se habla de Dios, entonces lo que quiero saber es qué Dios es ése, qué relación mantiene o no mantiene con el hombre, pero sobre todo con la humanidad. Las filosofías y las teologías las hacen un grupo de hombres, la humanidad cogerá las rosas, a veces ya marchitas, y se pinchará con las espinas.

Lo que para mí está claro es que cuando se acabe la humanidad no habrá más Dios porque no habrá nadie para decir Dios o para pensar en él. Eso me parece clarísimo, pero incluso imaginando que se acabase la humanidad y, a pesar de todo, se quedara Dios, no sabemos qué Dios sería, qué atributos tendría, no sabemos nada. Desde mi punto de vista de ignorante de todas las cosas del mundo, y sobre todo de todas las cosas del cielo, hay un sólo lugar donde Dios existe, y el diablo y el bien y el mal, que es mi cabeza. Fuera de mi cabeza, fuera de la cabeza del hombre no hay nada. (1998: 129)

Estamos, pois, na presença de um ser cético e inconformista que retratou, questionou, reinventou histórias num exercício lúdico, consciente e original de (re)construção da interminável viagem do Homem na Terra. Espírito contestatário, Saramago, indigna-se e refuta de forma acérrima certos valores morais e sociais como a hipocrisia, um sentimento que lhe procura um profundo desagrado. «Si algo rechazo con todas las fuerzas del corazón, del alma, o de lo que quieras, es la hipocresía y lo peor que tiene la Iglesia es que en ella reina con demasiada frecuencia la hipocresía. » (Arias, 1998:138)

Se é certo que este sentimento, a hipocrisia, lhe causa descontentamento sabemos também, no entanto, que outros tantos concorrem para a sua veemente contestação à Igreja como podemos aferir pelas suas palavras:

É por todo esse jogo de poderes que condiciona as pessoas e que as reduz; é pela invenção do pecado, incluindo essa coisa de dizer ‘«isso é pecado»’ e a partir daí poder-se transformar a vida do crente num verdadeiro inferno, porque ele é acusado de pecar; (...) é por tudo isso que há em mim uma espécie de indignação surda – afinal não tão surda quanto isso, porque eu escrevo e dou voz a esta indignação. (Reis, 1998:144)

Aliás, à voz de indignação aliam-se outras tantas vozes que irão pautar a viagem como Saramago bem referiu no seu prefácio, isto é, o ter sido «(...) uma placa sensível que registou, em trânsito e processo, as impressões, as vozes, o murmúrio infundável de um povo.» (VP, 5) De modo semelhante vamos encontrar já no final da sua jornada por terras de Lagos a mesma referência ao povo, «Depois, como quem diz o nome do autor da obra: ‘«O povo.»’ Não há dúvida. Quase no fim da sua viagem, o viajante veio ouvir a Lagos a palavra final.» (VP, 232) Desta forma, por entre a multitude de vozes ouvidas e, por ouvir a que impera é sem sombra de dúvida, a voz do povo. Essa mesma voz que se fez ouvir ao longo de décadas na pessoa de Saramago, uma voz louvada e respeitada outras vezes incómoda e amesquinhada pela força das circunstâncias mas, sempre com a vontade expressa de dar voz a quem não a tem ou não pode dela fazer uso.

Assim e, extrapolando para o ser humano constatamos que, na sua ânsia de controlar, de manipular, de harmonizar ou até mesmo de exorcizar os seus fantasmas e temores o Homem socorreu-se de um sistema complexo de ritos, de práticas, de adorações e de sacrifícios afins com o fito último de perpetuar a aventura humana. Pela sua própria natureza, estas práticas, foram o garante do desenvolvimento, da sobrevivência e, correlata perenidade da diáspora humana neste mundo. Deste modo, é estabelecido um compromisso não só com o ambiente exterior como também no interior do espírito humano, «(...)com as suas próprias fantasias, com a sua própria desordem, com a sua própria *ubris*, com as suas próprias contradições, com a sua própria natureza crísica.» (Morin, 2000: 141). De resto, a religião é um reflexo civilizacional pois, corresponde ao desenvolvimento sociocultural do *sapiens* como resposta às

suas eternas dicotomias, um fenómeno intrínseco à sua existência. Melhor dizendo, a própria noção de sujeito institui-se com base num jogo intervertível de interior/exterior, cuja ambivalência induz o *sapiens* a aceder ao saber, pedra basilar da sociedade moderna.

Ora, justamente, a cultura aglutina e organiza no seu seio o compromisso mitológico e religioso protegendo simultaneamente quer a sociedade quer o ser humano da realidade circundante. «Un compromis avec le réel prend un caractère névrotique dans le sens où toute névrose est un compromis entre l'esprit et le réel, qui suscite des conduites et des rites atténuant ou conjurant sa cruauté.» (Morin, 2001 :134) Por consequência, e, tendo em conta o atrás exposto convém salientar que a religião, direta ou indiretamente, encerra no seu âmago a sobrevivência da humanidade pois, ela foi e é o reflexo da hipercomplexidade humana.

Logo, atendendo à complexidade do tema e, correspondentes idiosincrasias constatamos que o mesmo escapa não só a uma definição simples como também a uma definição complexa do ser humano no seu todo. Pois, na realidade, ele inscreve-se num contexto mais lato e abrangente, a existência do ser humano na Terra, que remonta desde os alvares da humanidade até aos nossos dias, ou seja, «A prodigiosa diáspora que espalhou o *Homo sapiens* sobre todo o planeta, nalgumas dezenas de milhares de anos, (...)» (Morin, 2000: 150) Não pretendemos aqui responder às várias questões, que de momento se nos apresentam como por exemplo; ao como, ao porquê e para quê. Já todos nós, certamente, as formulámos um dia enquanto seres pensantes, seres constituintes de um ecossistema no qual estamos inseridos.

Precisamente o que se verificou ao longo dos séculos para além da incrível diversidade e, complexidade da humanidade resume-se a um princípio muito simples, à natureza humana. E, como tal, as sociedades por mais diversas que sejam ou, foram, partilham da mesma matriz organizacional, quer dizer, todas elas sem exceção giram em torno de um núcleo centrípeto e gerador que é a cultura. Apesar da sua diversidade, encontramos esta unidade fundamental e integracional, pois «Todas usam linguagem com dupla articulação. Todas conhecem regras de parentesco, de casamento, de exogamia, ritos, mitos, magias, cerimónias da morte e da vida, crença numa sobrevivência, arte, dança, canto ...» (Morin, 2000:151) Desta forma, a sociedade humana não só se organiza como autoperpetua-se através de gerações, reproduzindo-se em cada indivíduo como o legado da errância humana.

Estratégias narrativo-literárias: o narrador vide leitor, em Saramago

Assim, quando o nosso viajante é pela primeira vez interpelado e tentado pelo demónio na igreja de Carrazedo de Montenegro (páginas 23-25) assistimos ao desenrolar da cena e, respetivo desfecho através de uma narrativa vivida pelo narrador contada à boa maneira saramaguiana. Isto é, num discurso autorreflexivo e irónico dirigido aos leitores em que não só os compele a rever como, também, a se questionarem sobre a solidez dos ensinamentos adquiridos. Como tal, e não obstante boa parte da citação já ter sido reproduzida no anterior subcapítulo: Intromissões estilísticas tomámos a

decisão de a reproduzir porque, a consideramos bastante pertinente para os argumentos ulteriores.

Mas em Carrazedo de Montenegro foi o viajante pela primeira vez tentado pelo demónio, e desta sua vitória se alimentou em futuras tentações outras, que tornou a vencer. Nunca se sabe o que espera o viajante que se mete ao caminho, mas o aviso cá fica. (...) dá com uma imagem ali a um canto, uma Nossa Senhora com anjos aos pés, mesmo à mão de apanhar. Aproximou-se para apreciar melhor, e neste instante, vindo certamente do campanário, aparece-lhe o demónio, tão à vontade que nem trazia disfarce: era chavelhudo, rabudo, cabeludo e barbichudo, como mandam as regras. Diz o tentador: '«Então andas a viajar?»' O viajante trata muita gente por tu, mas não o inimigo. Respondeu secamente: '«Ando. Deseja alguma coisa?»' Torna o fulaninho: '«Vinha dizer-te que esses anjos estão seguros só por um espigão. Basta puxar e ficam-te nas mãos. A Virgem, não te aconselho. É pesada, grande, e viam-te à saída.»' O viajante zangou-se. Filou o diabo por um corno e disse-lhe das boas: '«Ou você desaparece já da minha vista, ou leva um pontapé que só pára em casa.»' Isto é no inferno. O diabo tem aquele aparato todo, porém, no fundo, é um covarde. Tinha o viajante mais para dizer, mas ficou com a palavra no ar: diabo, viste-lo tu. Chocadíssimo com o atrevimento do mafarrico, o viajante encaminhou-se para a saída. (...) Então o viajante voltou atrás, tornou a entrar no coro, chegou-se à imagem que piedosamente o fitava, e fez o que o diabo lhe ensinara: agarrou num anjo, puxou-o, e ficou com ele na mão. Durante três segundos, céu e terra pararam para ver o que ia acontecer: perdia-se aquela alma, ou salvava-se? O viajante tornou a colocar o anjo no seu lugar, e desceu a escada, enquanto ia resmungando que não são maneiras próprias da igreja empalar assim os tenros anjinhos como se fossem uns ganimedes quaisquer. Riu-se a terra, corou o céu envergonhado, e o viajante continuou viagem para Murça. (VP, 23-25)

Finda a leitura de este excerto, dificilmente, resistimos a um esgar irónico ante o caricato do episódio aqui reproduzido o que, de sobremaneira, vem corroborar com a afirmação de Kryszynski ora vejamos: «L'ironie de Saramago – l'ironie comme instrument polémique – peut être alors comprise de la manière suivante: le narrateur s'adresse à la communauté des lecteurs pour que ceux-ci puissent constater la solidité des enseignements qu'ils ont reçus.» (1999 :404)

Desde logo, Saramago interrompe de forma sub-reptícia a linearidade do fluxo narrativo ao advertir o leitor de ter sido pela primeira vez tentado pelo demónio, em Carrazedo de Montenegro, o que inevitavelmente obrigará o leitor a acionar os mecanismos necessários de descodificação para a respetiva compreensão da mensagem aí implícita. Deste modo, temos um narrador que em certa medida se confunde com o autor, apesar do estatuto ontológico e funcional de cada um serem completamente distintos, ou seja, enquanto o autor é uma entidade real e empírica, o narrador é uma entidade fictícia, um *ser de papel* como o denominou Roland Barthes, que tem como função enunciar um discurso. Portanto, temos a presença de um narrador onisciente, que exerce sobre a narração o seu poder, a seu bel-prazer, qual timoneiro navegando pelo oceano traçando as melhores rotas para chegar a bom porto são e salvo. À primeira vista poderá parecer algo incongruente o compararmos o narrador a um timoneiro, porém, ambos detêm papéis fundamentais na orientação, no tomar o rumo, isto é, cada um na salvaguarda dos seus interesses orientará os seus interlocutores com vista a alcançar os seus intentos. Para isso, o narrador consciente do seu papel irá se socorrer de estratégias discursivas como a utilização da ironia a fim de veicular determinadas atitudes ideológicas, e respetivos posicionamentos ético-culturais sobre os temas em causa. Uma voz

narrativa que se faz ouvir, e por onde escoa em fluxos ininterruptos a sua subjetividade, essa espécie de ponte recorrente em Saramago por onde transita constantemente. Aliás, Saramago é um exímio contador de histórias e, a ver pelas observações de Walter Benjamin sobre o papel do narrador verificaremos que se encaixam de sobremaneira no perfil do nosso escritor.

A narrativa, que durante muito tempo prosperou no círculo do trabalho manual – do camponês, do marítimo e, depois, do homem urbano – é, ela também, como que uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o que há de puro ‘em si’ nas coisas, como o fazem a informação ou o relato. A narrativa mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir aí buscar de novo. Por isso a narrativa tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o modelou. É tendência dos narradores começar as suas histórias com a descrição das condições em que tomaram conhecimento do que se segue, quando não as fazem passar, pura e simplesmente, por histórias vividas por eles próprios. (...) Assim, as suas marcas surgem, frequentemente, nas coisas que narra, quer seja naquele que as vive, quer naquele que as relata. (1992: 37)

Assim o é, e neste sentido vem reforçar a figura do narrador saramaguiano tal como a perspectivamos, um narrador pró-ativo que conta as suas experiências e vivências pessoais, imprimindo-lhes a sua marca única e intransmissível como se de um legado se tratara. Para além destes considerandos temos também a acrescentar o facto do próprio Saramago considerar a escrita como um trabalho «No meu caso – (...) é que eu insisto tanto em chamar **trabalho** à escrita» (Reis, 1998:124) Destarte, o narrar é como um ofício, um mister, trabalha-se cada palavra, moldamo-la e, aperfeiçoamo-la a cada gesto até chegar ao produto final. No entanto, e retomando o episódio sobre a primeira

tentação do diabo ao nosso viajante iremos presenciar quais espectadores na sombra o eterno debate entre as forças contrárias, do Bem e do Mal, entre as identidades do divino e do satânico orquestrado por um discurso lúdico-irónico e, concomitantemente viabilizado através do jogo de falas de tom cortante e, acintoso protagonizadas entre o viajante e, o suposto demónio. Um diálogo, a que ninguém fica indiferente, não só pelo tom irreverente mas, sobretudo, por pressentirmos que sob esta aparente displicência se entrevê algo mais, uma alusão à delapidação da arte sacra em Portugal.

Viagem interior: espaço-temporalidade

A viagem prossegue o seu curso natural por entre montes e vales fazendo as delícias do nosso viajante até chegar a Murça próxima paragem a fim de aprovisionar algumas garrafas do afamado vinho da região e, como é o seu apanágio, visitar a Capela da Misericórdia ato imprescindível para viajar no tempo. Aqui, e de uma forma sumária irá enaltecer o trabalho artístico da pedra, a delicadeza e fragilidade da matéria bruta transformada pela mão dos artífices em objetos de grande beleza estética, e ornamental. Contudo, o nosso viajante prossegue a sua viagem em direção a Vila Real onde para surpresa nossa é encaminhado e dirigido para norte, porquê esta direção e não outra? Perguntar-nos-emos. A resposta ser-nos-á dada muito em breve.

Não o espera mina de ouro ou encontro secreto, (...) A poucos quilómetros de Vila Real está Vilarinho de Samardã, e logo a seguir a Samardã. Hão-de perdoar-se ao viajante estas fraquezas: vir de tão longe, ter mesmo à mão de ver coisas tão ilustres como um palácio velho, dois vales, cada qual sua beleza, uma serra lendária, e correr,

em alvoroço, a duas pobres aldeias, só porque ali andou e viveu Camilo Castelo Branco. Uns vão a Meca, outros a Jerusalém, muitos a Fátima, o viajante vai à Samardã. (VP, 26)

À expectativa criada quanto ao destino, o nosso viajante tratou de nos elucidar em pouco tempo justificando a sua escolha e móbil. «Uns vão a Meca, outros a Jerusalém, muitos a Fátima, o viajante vai a Samardã.» (VP, 26) E, nesta sequência de ideias porque não extrapolar estes lugares de culto, de romaria para um outro culto, o das belas letras. Esta é a justificação dada pelo nosso viajante ao incluir Samardã como parte integrante do roteiro literário. Todavia, como já pudemos constatar anteriormente, a figura de Camilo Castelo Branco tinha sido referenciada previamente aquando da sua passagem pela localidade de Caçarelhos como o lugar de nascimento do herói da sua novela, *Queda Dum Anjo*, nomeadamente na página nove. Estas referências literárias juntar-se-ão a um universo mais amplo, ao espólio cultural português por onde o nosso viajante continuamente nos remeterá numa perspetiva dinâmica mediado pelas suas deslocações quer temporais quer espaciais. Razões por demais evidentes para que o nosso viajante-espectador inclua no seu roteiro as localidades de Vilarinho de Samardã e Samardã, porque ambas foram marcantes na vida do «doido do Camilo» (esta expressão é usada por Saramago, na página 26) sobretudo, enquanto Camilo era jovem. Aqui, o nosso viajante-espectador terá um dos primeiros momentos de epifania quando da sua visita à casa onde Camilo viveu, em Samardã. Momentaneamente, tudo o que o rodeia é redimensionado a uma outra escala, ou seja, o aqui e agora são transpostos para uma outra realidade, remetidos a um passado longínquo numa espécie de transe que o leva a reviver os hipotéticos passos de outrem,

desdobrando-se e, projetando-se num tempo que não é o seu numa espécie de viagem sideral. Deste modo Saramago explica.

Esta casa, por exemplo, com a data de 1784 na padieira da porta, esta casa viu-a Camilo deste mesmo sítio onde o viajante põe os pés, o mesmo espaço ocupado por ambos, em tempos diferentes, com o mesmo Sol por cima da cabeça e o mesmo recorte dos montes. Há moradores que vêm ao caminho, mas o viajante está em comunicação com o além, não liga a este mundo, perdôe-se-lhe por esta vez. (VP, 27)

Ao acrescentar a este momento único e pessoal de experienciar, de corporalizar as várias sensações que outrora terão sido sentidas e vivenciadas por Camilo, o nosso autor corrobora a presença inequívoca da natureza. A descrição de determinados elementos será primordial para a representação cénica em que se desenrola a ação. O modo como Saramago vê a natureza perpassa essencialmente pelo ato de olhar em redor, absorver os pequenos detalhes da moldura cénica da paisagem bucólica. «Las descripciones del entorno natural no son un mero telón de fondo, sino comentarios aclaratorios que el narrador incorpora a sus intervenciones.» (Guillén, 1998:165) Deste modo, serão fornecidos ao leitor os elementos essenciais, as guias de orientação com que ele se regerá para visualizar a cena. Um dos indicadores será o zumbido das abelhas, a sensação auditiva é privilegiada comparativamente com as outras (olfato, gosto, tato), sendo-lhe associada o sentimento de felicidade, os momentos despreocupados e felizes em que nada pode conturbar tais momentos únicos de partilha e, vivência em harmonia com o universo. E aqui passamos a palavra ao viajante.

Ainda teve o viajante tempo para ouvir o zumbido das abelhas e seguir ao longo da casa, espreitando as varandas corridas, a desejar ingenuamente viver ali, e é aí que lhe aparece uma senhora a indagar destas curiosidades. É ela sobrinha-bisneta de Camilo, cumpridora parente que dá resposta cabal às perguntas do viajante, aos pés de ambos corre um regueiro de água, e as abelhas não se calam, há realmente momentos felizes na vida. (VP, 26-27)

Neste parágrafo, a apreensão da natureza é efetuada pela associação de elementos sensoriais, nomeadamente, na primazia da sensação auditiva, e correlata ligação à imagem visual, recurso utilizado de forma a definir um estado interior da personagem através das sensações pelas quais percebe a natureza. Estamos perante um indivíduo aberto, recetivo ao que o rodeia que faz a ponte entre o sujeito e o objeto, cujas fronteiras se diluem contaminando-se reciprocamente num processo dialético e bifacial. «Deste ponto de vista, o espaço seria, pois, entendido como coordenada vital do funcionamento do sentido, através justamente da sensação e da actividade perceptiva.» (Buescu, 1990: 88) Não obstante, convém referir que para além do ato de perceber o espaço, elemento fundamental no registo descritivo, existe uma temporalidade que lhe é associada. Ou seja, cada vez que se percebe o espaço ele estará irremediavelmente contido num tempo. Pois ambos, quer o espaço quer o tempo são elementos constituintes e interdependentes do mundo objetivo. Contudo, para além da conceção espaço-temporal do mundo sobrevém a presença de um sujeito também ele adscrito como parte integrante do mesmo. Neste contexto, vamos encontrar na narrativa de viagem um terreno fértil para o registo descritivo das sensações visuais, olfativas, auditivas e, táteis tornando-se o material de eleição dos escritores que elegeram este subgénero

narrativo. Finalmente, e na sequência do aqui exposto, sobretudo na relação que se estabelece entre o escritor e a paisagem seleccionámos esta citação de Cláudio Guillén pela sua pertinência relativamente ao tema.

En primer lugar, la multiplicidad del observador, en el tiempo pero también en el presente, simultáneamente. Lo que sintió el yo un día, no lo siente hoy, ni lo siente todo el yo. Hay distintas relaciones con el entorno, y así como no es lo mismo admirar que despreciar un paisaje, tampoco es lo mismo despreciarlo cuando llueve que cuando sale el sol. (1998: 170)

Na verdade, a viagem implica a deslocação de um lugar por um outro mediante um percurso determinado. Porém, associado ao ato de deslocação encontramos uma entidade preceptiva, ou melhor *operador de mudança* (Seixo, 1998:23) que apreende e avança para o conhecimento. Por conseguinte, temos um sujeito inscrito num espaço e num tempo, que ao viajar realiza várias paragens num movimento pendular, de temporalidades múltiplas ora presente ora passado, e em que os elementos espaciais são geradores, e despoletadores de processos cognitivos e afetivos quer de si quer do mundo. Assim, a narrativa de viagem é consentânea com o devir da existência humana, configura a respiração cadenciada do quotidiano de cada um de nós desde que nascemos até que morremos, ou seja, somos os representantes da nossa própria diáspora. Quem melhor do que nós, seres humanos, para entender o conceito de viagem? Desde o momento da conceção passando pelo nascimento e, posteriores fases de crescimento e maturidade até ao culminar do nosso périplo de existência terrena efetuámos uma longa viagem, uma travessia não isenta de avanços e, retrocessos, de múltiplas paragens sempre com o propósito de adquirir conhecimento, de indagar e de perceber-nos a

nós e aos outros numa busca contínua de sentido. Este movimento constante de indagação da identidade é percecionado de uma forma dinâmica, e reflexiva constituindo um espaço dialogal entre a entidade perceptiva e o espaço por ela percorrido. Assim, a viagem funcionará como operador cognitivo na medida em que o viajante-narrador que se encontra numa posição exotópica, ou seja, exterior relativamente ao objeto do seu olhar desloca-se num tempo e num espaço onde o saber se patenteia em cruzamentos semânticos materializados em discursos de sentido produzido e comunicado, homólogos ao sentido da viagem. Consequentemente, o narrador irá modelizar com base num discurso em que apela para o sentido do outro como complemento da identidade, entre o Eu que vê e o Outro, aquele que é visto, complexificando toda uma rede inteligível e perceptível correspondente à nossa realidade cosmogónica enquanto sujeitos insertos no universo. Nesta perspetiva Álvaro Manuel Machado afirma o seguinte,

De certo modo, dizemos também o mundo que nos rodeia, dizemos o lugar de onde partiu o 'olhar', o juízo sobre o Outro: a imagem do Outro revela as relações que estabelecemos entre o mundo (espaço original e estranho) e eu próprio. A imagem do Outro surge como uma língua segunda, paralela à língua que falamos, coexistindo com ela, sendo, de certo modo, a sua dupla, para dizer *outra* coisa. (2001:53)

Portanto, temos um sujeito perceptivo que ao iniciar a sua travessia põe em marcha vários elementos tais como: «(...) objectos, sujeitos, espaço, tempo, meios e operações, e que, em termos de morfologia discursiva, procede à articulação da narrativa, rigorosamente, homóloga, nestas condições, do próprio processo da viagem na sua dimensão escrita.» (Seixo, 1998: 24) Neste contexto, a viagem, foi, é, e sempre será palco de representações várias

materializando-se num movimento dialógico em que a entidade percetiva desempenhará um papel crucial na apreensão e, posterior interpretação do que o rodeia pondo em cena um «(...) sujeito em viagem, pois só viaja aquele que apreende o processamento da deslocação e se apercebe (ou tenta aperceber-se – e para isso normalmente redige a sua narrativa) do seu sentido.» (Seixo, 1998: 23) Com efeito, a viagem é um dos arquétipos temáticos e simbólicos mais produtivos da literatura facultando um manancial de matéria-prima em constante renovação e, atualização a que Saramago aceitou brindar-nos, permitindo, assim, o conhecimento quer do seu país quer de si a ver pela transcrição seleccionada do seu prefácio da obra em estudo. «(...) 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 de um povo.»

E assim, prosseguimos a nossa viagem por terras de Trás-os-Montes, nomeadamente, pela cidade de Vila Real onde podemos encontrar o Solar de Mateus, edifício de estilo barroco que remonta ao século XVIII tendo sido projetado pelo arquiteto italiano, Nicolau Nasoni. O nosso viajante como todo e qualquer turista que visita a cidade de Vila Real irá cumprir o itinerário rotineiro aos habituais monumentos de referência, ou seja, ao solar de Mateus. Porém, contrariamente ao que seria de esperar, somos aconselhados a iniciar a visita a partir do jardim, pois no entender do viajante o monumento só por si é insuficiente para uma efetiva leitura e compreensão do conjunto, sendo que a individuação de espaços quer interiores quer exteriores evidenciam uma leitura compartimentada e não abrangente de um todo. Assim, e segundo o ponto de vista do nosso viajante há que ler e interpretar a realidade empírica numa

dimensão mais ampla articulando-a num tempo e num espaço, cujas coordenadas são fundamentais para uma efetiva compreensão do conjunto, ou seja, o património natural e o património edificado. Nesta perspetiva, o nosso viajante-narrador fará uma apologia à beleza natural do jardim quando recorre à imagem metafórica de «(...) ter caído dentro dum caleidoscópio, Viajante no País das Maravilhas.» (VP, 27). Aliás, vamos encontrar nas páginas 27 a 29, descrições de rara beleza em que o viajante usa o olhar como meio privilegiado para a apreensão de um espaço global em que a parte está no todo contendo-se um no outro, e dando sentido ao nosso mundo. Como tal, temos um indivíduo que interage de forma dinâmica com o espaço circundante num movimento dialético e, simultaneamente reversível de sujeito/objeto. Somos convidados a acompanhá-lo nesta sua viagem por entre as terras de Vila Real e Peso da Régua numa apologia ao trabalho braçal do homem, que em tempos idos revelou a façanha de domar aquelas montanhas de xisto, áridas e inférteis em terraços a perder de vista de culturas diversas. O reconhecimento visível desta capacidade é-nos traduzida pela força imagética dos homens e das mulheres comparados aos anões do reino de Liliput².

² Personagens da obra-prima de Jonathan Swift (1667-1745), *As Viagens de Gulliver*, este livro foi publicado pela primeira vez em 1726. A obra divide-se em quatro partes e, em cada uma delas é descrita uma parte da aventura do capitão Gulliver. Na primeira parte faz referência à sua viagem à ilha de Liliput, de 4 de Maio de 1699 a 13 de Abril de 1702, ilha povoada de pessoas minúsculas. Tornou-se uma obra de referência tanto pela sátira à natureza humana como uma paródia ao subgénero literário tão em voga na época, que descrevia as aventuras dos viajantes.

Vistos de longe, estes homens e estas mulheres parecem anões, naturais do reino de Liliput, e afinal desafiam em força as montanhas e mantêm-nas domesticadas. São gigantes pessoas, e isto não passa de imaginações do viajante, que as tem pródigas, quando se está mesmo a ver que têm os homens o seu tamanho natural, e basta. (VP, 29)

Sempre na senda de trilhar caminhos novos o nosso viajante consulta os seus mapas, devagar, deleitando-se a percorrer o traçado que o levará a conhecer as terras do interior. Saramago não é um turista accidental nem um turista qualquer que por razões de vária ordem quer sejam elas de lazer, de suprir conhecimentos, ou porque é moda, decidiu viajar. É antes de mais uma viagem por encomenda e, sendo assim, exige um cuidado redobrado na sua planificação, nas distâncias a percorrer, nos itinerários escolhidos com o firme propósito de fornecer aos leitores uma visão não só panorâmica como também das riquezas arquitetónicas e culturais do país tão conformes à matriz tipológica dos guias turísticos mas, que no seu papel de viajante e comentador, ele dá voz à massa anónima, a maior parte das vezes esquecida. Para isso ele valoriza o trabalho manual, os afazeres simples e quotidianos de um povo que labuta de sol a sol para retirar os proventos da terra, base de sustentação da sua economia doméstica. Logo, a programação diária dos itinerários serão conformes a estes pressupostos o que não invalida porém, alguma flexibilidade ou, até mesmo uma inflexão na trajetória segundo as preferências pessoais do viajante, relativamente, aos lugares a visitar ou, até já visitados. Pois, como sabemos o nosso viajante é um turista muito *sui generis*, característica esta já invocada no prefácio pelo autor, que logo ao princípio faz a seguinte advertência: «Resigne-se pois o leitor a não dispor deste livro como de um guia

às ordens, ou roteiro que leva pela mão, ou catálogo geral.» Mais adiante esclarece o seguinte:

História de um viajante no interior da viagem que a fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades. (VP, 5)

Assim, iremos encontrar outros tantos testemunhos que reforçam o posicionamento de Saramago, relativamente, a esta matéria. Neste sentido, o nosso viajante irá reivindicar, e clamar por um papel completamente distinto do turista comum como podemos depreender da seguinte citação «O viajante não é turista, é viajante. Há grande diferença. Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar.» (VP, 175) Ou, em outro momento em que, claramente, reafirma e reforça a sua posição, não deixando margem para dúvidas, isto caso as houvessem.

O viajante não se confunde com o turista de leva-e-traz, mas nesta sua viagem não lhe cabe tempo para mais indagações que as da arte e da história, ciente de que, se souber encontrar as pontes e tornar claras as palavras, ficará entendido que é sempre de homens que fala os que ontem levantaram, em novas, pedras que hoje são velhas, o que hoje repetem os gestos da construção e aprendem a construir gestos novos. Se o viajante não for claro no que escreve, aclare quem o ler, que é também sua obrigação. (VP, 112)

De facto, é bastante elucidativo todo o ideário de viagem aqui preconizado por Saramago, pois iremos encontrar ao longo da sua obra, *Viagem a Portugal*, uma tensão constante entre objetividade e subjetividade, entre aquele que vê e

aquilo que é visto, traduzido num discurso narrativo em que o olhar do viajante será o elemento aglutinador e, simultaneamente o elemento desencadeador de sensações. Ou seja, a perceção visual será o eixo organizacional para onde confluem quer o sujeito quer o objeto influenciando-se mutuamente, mesclando-se e fundindo-se com vista a dar sentido ao mundo empírico. Na realidade, temos um viajante-narrador que avança para o conhecimento de si próprio e do mundo assente na sistematização do saber adquirido e reflexionado para finalmente ser transposto para a escrita. E é, Maria Alzira Seixo que afirma:

(...) toda a escrita da viagem manifesta um discurso (que é em si próprio uma linearização temporal) cujas relações com o percurso que implica assentam em figurações de enunciação e de enunciado, isto é, de sentido produzido e comunicado, que, por mais diversas que possam ser (e são), sempre remetem para uma tipologia reduzida e para modelos de base (ou de recolha interpretativa que ajudam a explicitar a sua construção e o seu intento humano. (1998:22)

Percursos paralelos: *Manual de Pintura e de Caligrafia* vide *Viagem a Portugal*

Sabendo-se já e recordando o percurso inusitado de Saramago no mundo da escrita, propomos retroceder no tempo, até ao ano de 1977, aquando da publicação do romance *Manual de Pintura e Caligrafia* obra esta que, na opinião de Horácio Costa foi « (...) o primeiro romance do Saramago adulto (...)» (1997: 277). A importância deste romance reveste-se, especialmente, pela representatividade da marca escritural do escritor quanto à sua prosa narrativa bem como o facto de abastecer o filão recorrente das obras

posteriores. Aliás, Carlos Reis vem reforçar o atrás exposto com a seguinte afirmação:

(...) *Manual de Pintura e Caligrafia*, relato que é tentativa, aprendizagem e reflexão metaliterária sobre a narrativa como modo de representação; e nesse sentido, *Manual de Pintura e de Caligrafia* anuncia, como que inscritos no seu código genético, os rumos fundamentais de desenvolvimento da ficção de José Saramago. (1998:19)

Por conseguinte, e pelas razões já apresentadas constatamos similitudes entre o *Manual de Pintura e de Caligrafia* e, o livro, *Viagem a Portugal*. Embora, as duas obras sejam de natureza diferente, ambas têm a particularidade de resistir a uma definição taxativa, ou seja, revelam uma fluidez genológica onde coexistem vários géneros. Relativamente, ao *Manual de Pintura e de Caligrafia* iremos presenciar a articulação do género da narrativa de viagens, da crónica e da autobiografia. Comparativamente, na *Viagem a Portugal* teremos um híbrido quer de guia turístico quer de crónica como também de autobiografia. Na verdade é que qualquer um dos géneros mencionados detém grandes potencialidades subjetivas sendo todas elas revertidas e, plasmadas na narrativa saramaguiana.

A viagem é um dos tópicos saramaguianos mais recorrentes da sua prolixa obra na medida em que permite o conhecimento do mundo e de si próprio, em articulação com as coordenadas espaço-temporais. Sendo assim, na obra *Manual de Pintura e de Caligrafia* assistiremos a um duplo percurso evolutivo, pois estamos na presença de um artista em mudança, que na tentativa de superar os bloqueios criativos próprios de qualquer artista, submete-se a uma

viagem interior, e esta será um «(...) caminho epifânico que orienta também o leitor nos meandros dessa introspecção gnoseológica e fenomenológica.» (Arnaut, 2002: 156) Esta viagem que encontrará paralelo numa outra facultada pela deambulação quer pelo espaço da cidade de Lisboa quer pela cidade de Veneza, que é a '«via deambulatória»' (1997: 292) como a designou Horácio Costa, ou seja, a que diz respeito ao tema da viagem. Portanto, encontramos perante um deslocamento pelo espaço quer interior (por dentro do pintor-narrador) quer pelo exterior, efetivado através das viagens, em que o sujeito entra em contacto com o espaço referencial descobrindo-o e fundindo-se numa perspectiva dinâmica e intervertível. Segundo Horácio Costa o reconhecimento do espaço exterior «(...) passa, de alguma maneira, pela *inclusão* do espaço exterior no interior, de fusão, diríamos assim, do estado anímico do personagem com o que poderíamos chamar de '«poética do espaço»' nos romances de Saramago, (...)» (1997:292-293) Em conclusão, citaremos a este propósito Helena Buescu, que sintetiza a noção de espaço nos seguintes termos.

(...) sendo o espaço uma construção, ele é radicalmente efeito de sentido, nunca distinto, por definição, da sua representação: pelo contrário, o espaço é representação, construção e projecção cultural, fruto de pressupostos, parte integrante da *visão do mundo*, que é sempre modo de produzir sentido. É neste contexto que podemos considerar que o espaço (ou a forma de o conceber) *não é imutável e perene*, mas sim passível de mutações que são tantas outras alterações no modo de o homem se pensar a si próprio, enquanto por um lado elemento organizador desse espaço e, por outro, parte integrante nele. (1990:76-77)

Deparamo-nos, assim, com a confluência de estratégias discursivas análogas quer no *Manual de Pintura e de Caligrafia* quer na *Viagem a Portugal* porque, como mencionámos antes, o primeiro romance do escritor maduro *Manual de Pintura e de Caligrafia* encerra e, anuncia os novos caminhos estéticos pelos quais ele se irá pautar futuramente.

Encontros e desencontros do Eu e do Outro

Destarte, o viajante prossegue a sua viagem pontuada por algumas ruturas temporais, isto é, pelo reavivar de memórias passadas, «(...) recordações da sua própria infância passada noutras terras,» (VP,29) O discurso narrativo traduzir-se-á num movimento pendular, situando-se ora no passado ora no presente em que se perfila o ‘«mapeamento interior»’ (Costa, 1997:292) do viajante-espectador. Este encontro de objetividades e de subjetividades, refletirá o percurso iniciático do sujeito em busca do eu e do outro. Foi Wladimir Krysinski que em 1997 sintetizou a viagem como sendo o operador cognitivo da humanidade.

Le voyage conditionne les rapports et les formes symboliques qui s’interposent entre le voyageur-narrateur, l’espace et le temps. Ces rapports et ces formes sont portés par un discours qui insère sa subjectivité dans l’objectivité du réel, de l’historique, du social et du politique. (1997:236)

Deste modo, o apelo ao outro está sempre implícito na viagem, pois o viajante enquanto sujeito de enunciação será alvo de estímulos vários à medida que se desloca em busca de conhecimento quer de si próprio quer do mundo empírico. Portanto, temos um viajante-narrador que avança para o conhecimento de uma

forma dinâmica instituindo-se entre o objeto (a realidade empírica) e, o sujeito em trânsito (o viajante) um espaço dialogal, cujas relações são compartilhadas e, alternadas em ambas as direções para confluir num processo de autognose. Ou melhor, o olhar apreende e interroga o espaço centrando-se, por exemplo na visão dos vinhedos (comparados à oitava maravilha do mundo) para logo alertar o leitor mais incauto, que sob a aparente enunciação estéril e fastidiosa dos lugares percorridos, esconde-se algo mais importante, como seja o atravessar a serra do Marão. E qual será a razão dada pelo viajante se esta é aparentemente uma serra como tantas outras que já foram atravessadas e, certamente não será a última. A resposta encontra-se no significado de Marão, que significa Casa Grande e, segundo o viajante-narrador «(...) as coisas ganham o seu aspecto verdadeiro, e o viajante sabe que não vai apenas atravessar uma serra, mas entrar numa casa.» (p. 29) A analogia da serra a uma casa corporiza e desenvolve significados simbólicos que todo o texto literário contém. Com efeito, e no que diz respeito a esta característica do texto literário Aguiar e Silva explica o seguinte:

O texto literário é *plurissignificativo* ou *pluri-isotópico*, porque nele o signo linguístico, os sintagmas, os enunciados, as microestruturas e as macroestruturas são portadores de múltiplas dimensões semânticas, tendem para uma multivalência significativa, fugindo da univocidade característica, por exemplo, dos discursos científico e didático (...)» (2000:658)

Desta forma, o escritor, explora de forma incondicional o amplo leque de variáveis que a polissemia das palavras lhe oferece. Qual mago, o escritor, introduz e reinventa níveis mais extensos de significação num trabalho artístico por onde perpassa a sua veia criadora. Por outras palavras, tudo se resume à

capacidade ímpar de todo o criador em modificar o nosso olhar sobre o mundo como é apontado por Morin «L'activité pensante comporte invention, création. Les grands penseurs sont des créateurs qui modifient notre regard sur le monde.» (2001:93) Nesta perspectiva, o recurso à analogia será o agente potenciador que liga, associa e desenvolve os mais variados campos de ação evocativa, cujos nexos causais constituem um fator de enriquecimento e de abertura do texto literário. Destacamos, a propósito, o seguinte excerto de Morin pela pertinência da sua reflexão sobre o assunto.

Le processus analogique s'effectue à la façon d'ondes qui parcourraient les divers champs de l'esprit, c'est-à-dire transportant d'un domaine en un autre images, notions, modèles, selon le sens littéral du mot métaphore : porter au-delà. La métaphore dispose de vertus souvent méconnues : (...) Un jeu combiné de métaphores peut apporter plus de connaissance qu'un calcul ou une dénotation : ainsi les métaphores d'un œnologue, évoquant le corps, le fruité, le bouquet, la jambe, le nez, le velouté, et nommant ses arômes par analogie, décrivent de façon à la fois plus précise, plus concrète et plus sensible les qualités d'un vin que ne le font les analyses moléculaires et les proportions chimiques. (2001:90)

Portanto, a aceção de Marão a Casa Grande materializa-se na sua correspondência analógica tanto pela sua similitude como pela correlata representação. Desta forma, podemos asseverar a semântica do texto literário através do significado simbólico da serra do Marão a Casa Grande. Como tal, é feita a apologia da boa educação e das boas maneiras, apanágio de quem entra pela primeira vez num determinado espaço.

Que faz qualquer visitante ao entrar? Tira o chapéu, se o usa, baixa ligeiramente a cabeça, se a traz ao léu, dá, enfim, as devidas mostras

de respeito. Este viajante torna-se visitante, e entra, depois de convenientemente lavada a alma, como no capacho se limpam os pés.
(*VP*, 29)

Transposto este primeiro passo, o nosso viajante reúne as condições, supostamente, ideais para efetuar a sua caminhada.

Assim, a travessia da serra do Marão converte-se no elemento operativo, sendo que «(...) a paisagem é sempre humanizada, e porque através dela se interroga o lugar do sujeito/homem: onde, a que pertencemos?» (Buescu: 2012:11) Ora, justamente, não surpreenderá perceber o quão significativo é para o viajante-narrador a descrição da travessia da serra do Marão, isto é, o trajeto que medeia de Vila Real a Amarante, páginas 29 e 30. De facto e, como sublinha Helena Carvalhão Buescu, a organização do espaço perceptivo implica de forma explícita ou implícita a existência de um sujeito com capacidade quer para ver de forma estruturada quer para compreender o que vê com sentido. Trata-se pois, de um espaço humanizado e dinâmico na medida em que permite ao viajante-narrador a perceção e apreensão dos elementos constituintes da realidade empírica assim como as suas vivências e, a sua estética. Assim entendido, o espaço será visto como um conjunto heterogéneo de elementos que se conformam de forma irregular, captados por um olhar que explora a perspetiva, a verticalidade e a lateralidade. Nesta perspetiva, importa sublinhar a forma como Saramago mobiliza o espaço dentro do qual os acontecimentos têm lugar, um espaço de funcionamento dinâmico, que permite o seu movimento enquanto viajante-narrador. O mesmo movimento gerador das condições suscetíveis para a mudança, a introspeção ou, até mesmo, o conhecimento. Destarte, e em consonância com o atrás exposto, Mieke Bal

afirma a este propósito o seguinte: «En muchas historias de viajes, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento.» (2001:104) Da mesma forma, Maria Graciete Besse declara que «(...) o território transforma-se num atributo importante da construção de qualquer relação à exterioridade, ou seja, à alteridade. (2008:100)

Ora, em qualquer destas citações, a mudança é algo implícito que subjaz no processo de autoconhecimento do nosso viajante. Trata-se de um processo pelo qual os elementos da natureza desempenham um papel de catalisadores nas mutações sofridas pelo viajante. Melhor dizendo, o conhecimento é polarizado pela atividade perceptiva na medida em que permite ao viajante-narrador se questionar acerca do seu posicionamento no mundo. Assim e, segundo as premissas de Merleau-Ponty «Il n'y a pas de monde intelligible, il y a monde sensible.» (2011:262) Deste ponto de vista, o mundo por onde circulamos é, pois, entendido como o nódulo central por onde perpassa os vários estados de: consciente/inconsciente, desconhecido/conhecido, objetividade/subjetividade todos eles congregam em si relações de interação e de coexistência por forma a dar visibilidade ao espaço circundante, ao acontecimento que tem lugar, isto é, «(...) um *acontecimento* que o sujeito constrói na história.» (Buescu: 2012:9)

Esta expressiva constatação parece coadjuvar o manancial simbólico atribuído quer à serra quer à casa. Com efeito, ambas participam de significados simbólicos de elevação espiritual, isto, pese embora as manifestas diferenças quer volumétricas quer corpóreas de uma e de outra. Deste modo, os dois

elementos participam e coexistem na cosmogonia universal do Homem na Terra. Isto é, quer a serra quer a casa interpenetram-se na medida em que cada um dos espaços referenciados se traduz em movimentos ascendentes/descendentes bem como interiores/exteriores. De igual forma que o simbolismo da serra representa a ascensão espiritual, a casa, por sua vez representa o psiquismo humano, o lado mais íntimo e subjetivo da fase evolutiva ou, estacionária de cada ser humano. Cada um destes elementos concilia, na sua globalidade, o posicionamento do indivíduo dentro do mundo, de se pensar dentro dele e em relação a ele.

Como tal, iremos seguidamente acompanhar o nosso viajante no seu processo de autognose onde as fronteiras do visível e, do invisível são ténues e, indefinidas. Ora vejamos.

O Marão não é a aguda fraga, o penhasco vertiginoso, o desafio para alpinistas. Já foi dito que é uma casa, e as casas são para os homens morarem nelas. A estas alturas toda a gente pode subir. Poderá? Os montes sucedem-se, tapam o horizonte, ou rasgam-no para outro monte ainda maior, e são redondos, enormes dorsos de animais deitados ao sol e para sempre imóveis. Nos fundos vales ouve-se o cachoar da água, e das encostas, por todos os lados, escorrem torrentes que depois acompanham a estrada à procura de uma saída para o nível abaixo, de patamar em patamar, até caírem de alto ou mansamente desaguarem na corrente principal que é apenas afluente de afluente, águas que tanto podem ir dar ao Corgo, que ficou lá para trás, como ao Douro, muito para sul, como ao Tâmega, que espera o viajante.

E há as florestas. Torna o viajante a dizer-se afortunado por estar viajando no Outono. Não se descreve uma árvore. Como se há-de descrever uma floresta? Quando o viajante olha a encosta do monte

fronteiro, o que vê é os altos fustes dos troncos, as copas redondas ou esgalgadas, escondendo o húmus, o feto, o brando mato destes lugares. Assim fica sabendo que viaja, ele também, no invisível, tornou-se gnomo, duende, bichito que vive debaixo da folha caída, e só torna a ser homem quando, de longe em longe, a floresta se interrompe e a estrada corre a céu aberto. (...) Atravessar a serra do Marão, de Vila Real até Amarante, deveria ser outra imposição cívica como pagar os impostos ou registar os filhos. (VP, 29-30)

Excertos como este repetem-se ao longo da obra, espelhando uma das características da escrita saramaguiana, que é a de tentar captar até ao ínfimo pormenor o quadro que se lhe apresenta mediado pelo olhar inquieto e ávido de conhecimento. Para isso, Saramago transpõe para o seu discurso todo um espaço narrativo recheado de sensações várias que se mesclam e, se confundem em simultâneo a fim de traduzir o visível e, o invisível.

A apreensão da paisagem é, pois, bastante ilustrativa e evocativa na medida em que o espaço é aqui entendido «(...) o lugar da coexistência entre o sujeito que sente e o sensível, (...)» (Buescu, 1990:88) onde não só descreve o que vê e, o que ouve como também transmite o que sente, passando da realidade concreta para o irreal. Embora impere a atividade percetiva na captação da paisagem, também participa e coexiste em consonância com o olhar, uma outra sensação, a auditiva. Assim, associada à visão da serra do Marão com os seus montes, árvores e floresta vem aflorar neste excerto descritivo, a sensação auditiva. Deste modo, e, à semelhança da descrição visual do espetáculo da serra junta-se a sonoridade das águas que escorrem encostas abaixo seguindo o curso natural da água em movimento. Poder-se-ia dizer até, que a deslocação das águas se encontra em clara analogia com a deslocação

do sujeito em trânsito. Pois, de igual forma que as águas realizam, sinuosamente, o seu percurso natural até à foz do rio, quantas vezes atribulado e não isento de sobressaltos. Do mesmo modo o nosso viajante realiza a sua caminhada, numa trajetória ziguezagueante de contornos imprecisos, cujas fronteiras do visível e do invisível coexistem de forma a dar sentido ao mundo percecionado. Com efeito, é notória a similaridade de ambos quanto ao movimento realizado pois, cada um, à sua maneira desenha um trajeto irregular e intermitente adstrito à sua própria essência.

Para além disto, e retomando a descrição que o nosso viajante realiza na serra do Marão convém salientar um aspeto de não somenos importância, ou seja, o progressivo mesclar entre sujeito e objeto bem como a manifestação das sensações, elemento primordial para o entendimento de si e do outro, uma operação reciprocamente atuante de autognose. Portanto, o sujeito avança para o conhecimento de si e do outro numa perspetiva dinâmica e integradora, cujo eixo de construção radica na busca de sentido. Assim, não é pois de admirar que se assista à associação entre o sentido da vista e o sentido da audição, pois ambos concorrem para dar corpo e forma ao percecionado e, concomitantemente ao experienciado pelo sujeito. Desta forma, a associação das sensações será um processo recorrente ao longo da obra, porquanto vai permitir transmitir e, conseqüentemente, reproduzir as imagens de uma natureza vegetal assim como a sua voz. Neste sentido, temos um viajante inscrito num espaço «'bifacial'» (interior e exterior)» (Buescu, 1990:88) por onde caminha avassalado e aturdido pela beleza da serra quer pelo quanto os seus olhos veem quer pelo som das águas em movimento. Tudo passa, pela experiência única de ver e sentir, daquele que sente e o sensível; duas

coordenadas que, efetivamente, se complementam e se sintonizam na arquitetura do universo. Assim e, em termos genéricos, mas não menos adequados ao excerto em causa, Maurice Merleau-Ponty refere-se aos aspetos do visível e do sensível como:

(...) le présent visible n'est pas *dans* le temps et l'espace, ni, bien entendu, *hors* d'eux : il n'y a rien avant lui, après lui, autour de lui, qui puisse rivaliser avec sa visibilité. Et pourtant il n'est pas seul, il n'est pas tout. (...) Le visible ne peut ainsi me remplir et m'occuper que parce que, moi qui le vois, je ne le vois pas du fond du néant, mais du milieu de lui-même, moi le voyant, je suis aussi visible ; ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair. L'espace, le temps des choses, ce sont des lambeaux de lui-même, de sa spatialisation, de sa temporalisation, non plus une multiplicité d'individus distribués synchroniquement et diachroniquement, mais un relief du simultané et du successif, une pulpe spatiale et temporelle où les individus se forment par différenciation. (...) elle est éprouvée par moi du dedans en tant que je suis parmi elles et qu'elles communiquent à travers moi comme chose sentante. (2011 :150-151)

Por isso, e de acordo com o atrás exposto, não podemos, deixar de ter em conta a simultaneidade e a continuidade no espaço. Sendo que, estes dois aspetos refletem bem o posicionamento do humano no todo. Com efeito, encontramos-nos inscritos nesse todo como parte integrante, funcional e comunicante que congrega idêntica vibração ontológica. Podemos aliás dizer que, na compreensão do todo subjaz uma rede de conexões intrínsecas a

todos nós, ou seja, implica-nos direta e indiretamente na feitura do universo enquanto seres pensantes. Portanto, e, segundo gradações diversas o visível e o invisível traduzem-se num jogo contínuo de encobrimento e de revelação, de significações plurais materializadas através da força da palavra. Logo, e, nas palavras de Merleau-Ponty :

De même la parole, soutenue par les mille relations idéales de la langue, et qui, devant la science, comme langage constitué est donc une certaine région dans l'univers des significations, est aussi organe ou résonateur de toutes les autres, et, par là, coextensive au pensable. La parole est partie totale des significations comme la chair du visible, comme elle, rapport à l'Être à travers un être. Et, comme elle, narcissique, érotisée, douée d'une magie naturelle qui attire dans son réseau les autres significations comme le corps sent le monde en se sentant. (...) si la parole, qui n'en est qu'une région, peut être aussi l'asile du monde intelligible, c'est parce qu'elle prolonge dans l'invisible, étend aux opérations sémantiques, l'appartenance du corps à l'être et la pertinence corporelle de tout être qui m'est une fois pour toutes attestée par le visible, et dont chaque évidence intellectuelle répercute un peu plus loin l'idée. (2011 :155-156)

Destarte, e na sequência do que temos vindo a argumentar o viajante-narrador condensa e cruza vários planos cognitivos em torno da viagem no seu país. Ou seja, articula duas viagens; por um lado apresenta-nos uma viagem efetiva, física e, por outro lado uma viagem interior que em nada são semelhantes quanto à sua natureza. Na verdade, o discurso do viajante-narrador subordina-se a esta ambivalência de visível/invisível, pois, claramente se estabelece este diálogo impercetível de elos operativos que convergem para o conhecimento do aqui e agora. Aliás, e como justamente refere Merleau-Ponty «(...) le monde et moi sommes l'un dans l'autre, et du *percipere au percipi* il n'y a pas

d'antériorité, il y a simultanéité ou même retard.» (2011: 162) Outrossim, e numa perspectiva mais abrangente, o que se conclui é, sem dúvida, que associado à visão do mundo concorrem estas duas instâncias do visível e do invisível. Esta coparticipação converte-se, de certa forma, no elemento-chave da conceção do espaço narrativo, porque a ela se deve as diversas formas de conhecer o mundo.

Uma vez que viagem e movimento se encontram intimamente relacionados, existe claramente entre ambos um paralelismo na medida em que a viagem pressupõe a deslocação de um lugar para outro, segundo um percurso determinado. Assim, temos inerente ao processamento da deslocação e, correlata apreensão da detenção (melhor dizendo as paragens) uma entidade percetiva que avança para o conhecimento do mundo e de si traduzidos na sua narrativa. Deste modo, a viagem apresentar-se-á numa forma binária na medida em que as paragens servirão de contraponto para a efetiva transposição do percurso realizado, visto que ambos imprimem movimentos homólogos quanto à configuração rítmica necessária quer no gesto dinâmico do traço transposto para o papel quer no traçado do percurso efetuado. Como já foi dito, a maioria dos relatos de viagens, e em particular o *corpus* da obra em estudo, *Viagem a Portugal*, exprime por escrito as impressões referentes a percursos concretamente materializados. Consequentemente, e segundo Maria Alzira Seixo a matriz tipológica da viagem escrita centrar-se-á na «deslocação» (1998: 22) e, efetiva transferência de locais ao longo de um percurso determinado sendo este último intercalado por pausas em número variável (atendendo às premissas do sujeito em viagem ou da imponderabilidade das variáveis de quem anda a viajar) que servirão de plataforma por um lado para

escrever e, por outro lado de marcar o fim do movimento. Entretanto, e apesar da constatação feita relativamente ao movimento quer da escrita quer da viagem no plano da horizontalidade isso já não se aplicará ao movimento que o discurso literário requer e, correlativamente ao movimento iterativo do percurso. Sendo assim e, «Se o movimento é o coração da viagem, (...)» (Seixo, 1998:13) prosseguimos, então, à boleia do nosso ilustre viajante que por estas alturas chega a Amarante, cidade, que pela sua traça peculiar mais se assemelha a uma cidade italiana ou espanhola. Atravessada pelo rio Tâmega as suas águas fazem despertar no nosso viajante reminiscências oníricas conferindo-lhe, assim, uma pueril satisfação de felicidade.

Agora vai o viajante entrando em Amarante, cidade que parece italiana ou espanhola, a ponte e as casas que na margem esquerda do Tâmega se debruçam, o balcão dos reis virados à praça, e este hotel modestíssimo cujas varandas traseiras dão para o rio, donde a esta hora do entardecer se levanta uma neblina, talvez só a poalha da água precipitada nos rápidos, rumor que povoará os sonhos do viajante, para sua felicidade. (...) Quando o viajante acordou, ainda mal aclarava, percebeu que não fora só o marulhar da corrente do rio que o embalara. Chovia, as goteiras despejavam cataratas sobre os ladrilhos da varanda. Acostumado já a viajar com todo o tempo, encolheu o viajante os ombros debaixo dos cobertores e tornou a adormecer. (...) Ao levantar-se, já manhã franca, o céu está descoberto, o Sol anda a fazer arco-íris pequeninos nas gotas penduradas das folhas. É uma festa. (VP, 30)

Temos aqui novamente, a apologia da paisagem que alia as condições climatéricas (a chuva) à cromática (arco-íris). Neste sentido, ambos concorrem de forma preponderante na visibilidade imagética criada em torno das gotas de

água, elementos quase insignificantes e de dimensões reduzidas que, no entanto, serão determinantes para desencadear imagens de grande intensidade e comunhão com o espaço envolvente. Com efeito, Saramago, continuará a fazer jus da sua arte ao descrever o efeito do sol nas folhas molhadas direcionando o olhar para as gotículas de água «(...) o Sol anda a fazer arco-íris pequeninos nas gotas penduradas das folhas. É uma festa.» (VP, 30)

Porém, o nosso viajante-narrador continua o seu périplo por terras portuguesas à semelhança dos navegadores portugueses quinhentistas. Com o mesmo zelo com que foram alargados os horizontes do mundo de então, o nosso viajante-narrador lança o germe do saber ancestral encapsulado nas gentes e terras de Portugal ao visitar e, inventariar grande parte do património cultural português. Por outras palavras e numa perspetiva memorialista, assim como foram sulcados os percursos marítimos também foram trilhados itinerários terrestres e, aqui não vamos problematizar quer a natureza dos territórios mar/terra quer os meios de locomoção utilizados mas, equacionar os aspetos de visibilidade e de saber: a viagem corresponde a um movimento de busca, e de expectativa, experienciado por uma entidade percetiva que se revelará o filtro e espelho refletor da realidade empírica. A primazia do olhar será determinante para a conceção do espaço, a que não se exauria a participação dos outros sentidos, nomeadamente, o sentido da audição. De um modo geral privilegia-se na descrição da paisagem a associação entre a visão e a audição numa simbiose harmoniosa de sensações que permitem, assim, ao viajante-narrador traduzir a simultaneidade daquilo que o rodeia. Com efeito, «(...) na narrativa de viagem cada sequência do

percurso é autónoma e representa uma aventura em si, do facto de que a viagem é uma soma de espaços e de tempos diferentes.» (Júdice, 1997: 622) Nessa medida vamos encontrar no tecido narrativo uma integração das sensações visuais e auditivas, de experiência(s) vivenciada(s), que por sua vez serão consubstanciadas na deslocação. Em guisa de conclusão e, neste contexto, a associação entre as sensações visuais e auditivas como processo descritivo tornar-se-ão o foco centralizador da apreensão e verificação de tudo quanto é significativo e, suscetível de relatar pelo sujeito em viagem.

Saramago à conversa com o leitor

De uma forma sub-reptícia o leitor comparticipa no ato de olhar, de se deslumbrar ante a profusão de cores, de detalhes e, de informações veiculadas pelo viajante-narrador. Deste modo, a visita prossegue e o nosso viajante dirige-se ao Museu Alberto Sardoeira onde, para além de algumas peças arqueológicas e de umas tábuas quinhentistas de pouco interesse, ficou cativado pelas telas do pintor Amadeu de Sousa Cardoso pela mestria demonstrada, apodando-as inclusive, de «suculenta pintura». (VP, 30) O nosso viajante-narrador maneja com grande desenvoltura todo o processo comunicativo, na medida em que os elementos visuais são transpostos para a linguagem. Com efeito, o sujeito do olhar irá organizar a sua perceção num relato duplamente perceptível quer para a entidade perceptiva (o viajante-narrador) quer apreendendo e vertendo os dados da experiência na narrativa para o leitor que, por sua vez, visualiza as imagens pela mediação da leitura. Desde logo, é instituída uma dupla dependência por parte do leitor versus narrador como afirma Nuno Júdice a este propósito.

O leitor sofre, portanto, uma dupla dependência: em primeiro grau, do narrador; e em segundo lugar, do seu olhar sobre o mundo descrito. É esse facto que, finalmente, determina a sua identificação absoluta (nos planos consciente e inconsciente) com o sujeito do texto. (Júdice, 1997: 623)

Portanto, estamos na presença de um narrador que manipula os mecanismos semântico-formais a fim de lhes conferir plasticidade pictórica, isto é, grafa as representações visuais em imagens que, por sua vez serão passíveis de adequada interpretação e descodificação mediante a competência enciclopédica do leitor. Neste sentido, gera-se uma interação dialógica entre o par; autor/leitor na medida em que cada sujeito que fala/escreve pressupõe à partida uma instância recetora. Deste modo, o leitor durante a leitura acionará os mecanismos operatórios necessários para uma efetiva inteligibilidade do texto, sendo-lhe solicitado uma maior e mais estrita participação na desconstrução das estratégias literárias perfilhadas pelo autor quando da construção do texto narrativo. Neste contexto, a descrição pictórica do património cultural na obra em apreço é, sobretudo, equacionada a partir do olhar, elemento cognitivo, placa giratória por onde trespasa o conhecimento e o saber do sujeito percetivo. Desta forma, é disponibilizado ao leitor *in situ* a acessibilidade às obras de arte mediante o recurso à linguagem.

Como sabemos, a linguagem é dotada de uma grande complexidade e flexibilidade, pois veicula todo o manancial cognitivo e afetivo do ser humano. Com efeito, e de acordo com Edgar Morin, a linguagem é um sistema com dupla articulação tal como o nosso código genético, isto é, emergiu para além da própria organização biótica constituindo-se por assim dizer o primeiro

sistema discursivo complexo dotado de uma extraordinária complexidade tanto a nível antropológico, cerebral, social e individual tendo-se repercutido nos mais variados sectores da atividade humana. Destarte, a linguagem considerada comumente como «natural» é na realidade, cultural, na medida em que a mesma propugna uma infinidade de combinações sintáticas e gramaticais que enriquecem continuamente o vocabulário, desvelando, assim, novos significados num tributo incontestável à riqueza polissémica das mesmas. Neste mesmo sentido aproveitaremos para citar Edgar Morin que afirma o seguinte:

La vie du langage est très intense dans les argots et les poésies, où les mots s'accouplent, jouissent, s'enivrent des connotations qu'ils invoquent et évoquent, où les analogies prennent leur envol, où les phrases secouent leurs chaînes grammaticales et s'ébrouent en liberté. Le langage dit «'naturel'» (en fait culturel) est d'une extrême complexité, et il est de fait beaucoup plus complexe que les langages formalisés. Il comporte des mots flous, des mots polysémiques, des mots d'une extrême précision, des mots abstraits, des mots métaphoriques; il obéit à une organisation logique, et en même temps peut se laisser porter par l'analogique. D'où son extrême souplesse: il permet le discours technique, le jargon administratif, la littérature et la poésie; il est le support naturel à l'imagination et à l'invention. La pensée ne peut se développer qu'en combinant des mots à définition très précise avec des mots flous et imprécis, en extrayant des mots de leur sens usuel pour les faire migrer vers un nouveau sens. (2001:31)

Portanto, e por esta ordem de ideias concluimos, que a linguagem independentemente da língua é um instrumento imprescindível à humanidade no seu todo. Permite a comunicação, o intelecto, a espiritualidade, quer dizer, torna-se a base de sustentação da estrutura social que se encontra em estreita

coexistência com a totalidade humana: uma e outra contém-se mutuamente tornando-se únicas e, indissociáveis do espírito humano. «Le langage est une partie de la totalité humaine, mais la totalité humaine se trouve contenue dans le langage.» (Morin, 2001:31)

No caso de *Viagem a Portugal*, Saramago articula o texto e a imagem conferindo-lhe a hibridez típica das narrativas de viagens na medida em que conjuga códigos de natureza diversa na tessitura narrativa, nomeadamente, o pictórico e o verbal. Tal procedimento enriquece, aprofunda e, dinamiza a relação entre o escritor e o leitor. As descrições feitas em torno das várias formas artísticas providenciarão os elementos reconhecíveis por parte do leitor para uma adequada interpretação, compreensão e, posterior imagem dos objetos visualizados pelo sujeito percetivo, ou seja, o viajante-narrador. Desta forma, o leitor, tornar-se-á o companheiro de viagem por excelência ao desempenhar um papel ativo e dinâmico no processo comunicativo entre as duas instâncias: o emissor/autor e o recetor/leitor. O ato de leitura revela-se um momento de extrema importância na efetivação da comunicação literária, pois sob a sua aparente simplicidade subjaz uma complexa rede de forças intervenientes a que não é alheio o conhecimento recíproco dos policódigos quer do emissor quer do recetor. A decodificação/leitura de um texto só é consubstanciada quando o recetor domina um policódigo parcialmente coincidente com o do emissor, quer isto dizer que a exclusão de um dos policódigos cerceia qualquer comunicação literária sendo esta imprescindível a todo e qualquer escritor. Pois como sabemos, todo o texto literário pressupõe um diálogo entre o autor textual e o leitor porém, o mesmo não se manifesta de forma presencial mas sim, «(...) *in absentia* do autor textual com o leitor.»

(Aguar e Silva, 2000: 300) Assim, não é pois de admirar que se valore o papel do leitor neste circuito de comunicação sendo o seu contributo de extrema importância para uma realização cabal entre os intervenientes em questão. Negar ou subestimar a função relevante que o leitor desempenha no processo comunicativo para além de não ser plausível é impensável. Nesta perspetiva, Saramago, traduz através da escrita o que o seu olhar inquieto e perscrutador apreende em cada momento da sua passagem por terras portuguesas. O património artístico e cultural português será a musa inspiradora do seu labor escritural na medida em que servirá de palco para a sua veia criadora, isto é, implicará um exercício longamente ensaiado e repetido na arte de imortalizar cada objeto pela palavra, na capacidade em apreender a sua essência captando-o e aprisionando-o em palavras carregadas de significado e de carga imagética. Veiculará através da linguagem esse instante de gozo sensorial ou, pelo contrário de insatisfação segundo a experiência originária do viajante-narrador. Com efeito, viajamos à boleia de um Saramago ávido de conhecimento, que decide realizar as suas incursões viáticas pelos caminhos mais inusitados sempre na esperança de ser surpreendido por algo inesperado, quiçá em resposta às suas inúmeras questões pois, para as quais nem sempre encontramos respostas. E, perguntar-se-á, quais? Para isso, tentaremos ao longo do nosso trabalho satisfazer a curiosidade natural de quem ler este trabalho. No entanto, apreciemos a nossa viagem deixando-nos envolver por esta espécie de bola de cristal a que Saramago nos remete constantemente mediante o uso inteligente da linguagem. Afinal, é através dela que, por instantes, nos é dado a conhecer alguns vislumbres do nosso património artístico e cultural.

As viagens encerram no seu âmago, a mudança, o autoconhecimento bem como a consciencialização da alteridade, elemento intrínseco à própria condição humana enquanto ser pensante. Desta forma, o conhecimento advém de um conjunto heterogéneo e complexo de forças interdependentes que confluem num único sentido, a aquisição do saber. Neste sentido, cada um de nós em todo o ato de reflexão se desdobra quer no papel de objetivação quer no de subjetivação, ou seja, e de acordo com Edgar Morin uma das nossas virtudes, é a capacidade de objetivar, sobretudo de se auto-objetivar a si próprio ‘«Je-suis-moi»’ (Morin, 2001:71). Quer isto dizer que o Eu tem simultaneamente a capacidade de se considerar como objeto sem deixar todavia de ser sujeito. «L’individu humain peut disposer de la conscience de soi, capacité à se considérer comme objet sans cesser de demeurer sujet.» (Morin, 2001 :33) De idêntica forma, é indubitável a importância que esta capacidade assume para o conhecimento do Outro, pois só é exequível o conhecimento de outrem através da aptidão demonstrada por cada um de nós em analisar de forma objetiva assim como também de compreender subjetivamente o outro. Nesta perspetiva mais do que apenas uma aptidão ela representa, efetivamente, um papel crucial e significativo para o entendimento do percurso evolutivo do viajante-narrador. Pois, assistimos e acompanhámos a transmutação do indivíduo «... que viajou por dentro de si mesmo e pela cultura que o formou e está formando...» (VP, 5) fomos os espectadores, os ouvintes privilegiados da trama urdida de uma viagem balizada de norte a sul materializada num percurso duplamente trilhado de encontros e de desencontros, de começos e de recomeços, uma constante recorrente do sistema binário de descoberta e de redescoberta quer de si quer do seu país,

aliás a ver pelas próprias palavras de Saramago no prefácio «O viajante viajou no seu país.» (VP, 5) É, pois, afinal aqui que podemos observar com mais acuidade o lento processo de descoberta e de redescoberta despoletado pelas viagens, elemento axial de mudança, fator que desencadeia a autoanálise, a prática da introspeção, o diálogo consigo mesmo e, onde de um modo geral, todos eles sem exceção concorrem para dar resposta às eternas questões de: Quem somos nós? De onde vimos? Para onde vamos? Compreendermo-nos e situarmo-nos enquanto protagonistas no papel de colonizadores do planeta Terra. É, afinal, uma prática constante do nosso viajante que utilizou melhor do que ninguém a sua arte para desvendar quer o seu país quer a alma humana e, a que Edgar Morin afirma a este propósito o seguinte, «L'âme humaine émerge à partir des bases psychiques de la sensibilité, de l'affectivité; (...) L'âme n'est pas une entité stable, elle est fluctuante, comme la conscience.» (2001:99) Portanto, é uma entidade não perceptível, sensitiva e intuitiva que se manifesta através dos sentimentos quer de dor quer de alegria, é um contentamento descontente parafraseando o nosso poeta, Luís Vaz de Camões, cujas linguagens de eleição são, na realidade, a poesia e a música. Ora, como sabemos uma das características da escrita saramaguiana é a sua musicalidade, uma escrita repleta de sons e de cheiros que nos transportam ao mundo das nossas memórias, da imaginação, à História bem como às nossas histórias quantas vezes esquecidas no baú das recordações. Aliás, e como justamente refere Saramago na sua entrevista com Carlos Reis a este propósito «(...) nos romances que faço, há provavelmente muito mais essencialidade poética do que na poesia propriamente dita.» (Reis, 1998: 111) Assim, inferimos esta capacidade ímpar do escritor em plasmar na sua obra a

representação da alma humana nas suas variantes quer atormentada quer exultante, indubitável repositório das contradições humanas, atributo, a que sempre nos habituou e cultivou através da sua incomensurável obra.

A viagem prossegue sem, todavia, ter deixado de visitar o convento de S. Gonçalo de Amarante como convém a todo e qualquer viajante que se preze, sobretudo, no que toca a cumprir os ritos das crenças locais e populares como é o caso. Ora, vejamos.

Estão polidos os pés do milagroso santo, de afagos que lhe fazem e de beijos que neles depõem as bocas que vêm implorar mercês. É de acreditar que os pedidos sejam satisfeitos, pois não faltam as oferendas, pernas, braços e cabeças de cera, (...) Salva-se a fé que é muita neste S. Gonçalo de Amarante que tem reputação de casar as velhas com a mesma facilidade com que Santo António, por condão das raparigas, passou à história. (VP, 31)

Este facto vem corroborar com o acervo enciclopédico do escritor que atravessa de forma transversal a cultura nas suas mais diversas manifestações, ou seja, da cultura erudita à popular. Neste contexto, institui-se uma dinâmica entre elas que permite uma constante atualização e, reatualização da memória cultural tornando-se um veículo de conhecimento por excelência. Se por um lado temos a presença de manifestações de cariz popular temos por outro lado a referência à História através da menção da conhecida Varanda dos Reis do convento de S. Gonçalo de Amarante, cuja estatuária ornamental representa três monarcas portugueses e, um espanhol sendo eles: D. João III, D. Sebastião, o cardeal D. Henrique e, por último Filipe I. A enumeração destes reis deve-se, sobretudo, pelo simples facto que a

construção do monumento foi feita na vigência dos seus reinados, para além do posicionamento pessoal do viajante-narrador relativamente a cada um deles não ser a mais benevolente como o demonstram as suas palavras «Amarante é tão graciosa cidade que se lhe perdoa o perverso gosto histórico.» (VP, 31) É de facto patente o seu desagrado face à presença de tais personagens, no entanto, continua a sua saga para logo desembocar na sacristia. Aqui, depara-se com uma pessoa sentada à secretária lançando averbamentos num grande livro acompanhado de um pequeno rádio, a música enche o espaço sagrado de melodias inapropriadas atraindo de imediato a atenção do nosso viajante, que de permeio pede autorização para continuar a visita. Autorização concedida, o viajante não se faz rogado aproveitando desde logo para deambular pelo espaço em redor, apreciando simultaneamente os tetos pintados e, as imagens artísticas ao som do *rock and roll*. Com efeito, é uma situação invulgar e, algo caricata na medida em que se encontram num local de culto considerando as palavras do viajante:

E enquanto o viajante dá a volta à sacristia, examina os tectos pintados, as imagens de boa nota artística, um S. Gonçalo patusco e bem disposto, vai o transístor chegando ao fim do *rock* e começa outro, até parece invenção, mas não é, são verdades inteiras, nem aparadas, nem acrescentadas. (VP, 32)

Ante esta situação improvável, mas por demais evidente, o nosso viajante muito contrafeito deixa Amarante e segue para S. João de Gatão, isto, com muito pesar seu pois ter-lhe-ia dado um enorme prazer ter ficado à conversa com o sacristão como ele próprio afirma «(...) perde-se muito não falando com as pessoas.» (VP, 32) Aliás, este aspeto por si só individualiza este livro de

viagens contrariamente aos guias e roteiros turísticos. Neste livro de viagens para além do carácter descritivo factual, histórico- geográfico e, artístico das localidades visitadas existe, acima de tudo, a componente humana, a proximidade com o outro, a interação com as gentes, com os autóctones, os verdadeiros guardiãs da sabedoria popular tão do agrado do nosso viajante. Todos eles concorrem para despertar nele quer as suas memórias quer o mundo do imaginário, da fantasia, dos mitos enfim os mistérios da vida. É o ingrediente *plus*, aquele que marcará a diferença pelo tom confessional revelando-se numa das necessidades prementes do autor em emprestar a sua voz ao povo anónimo, último reduto da portugalidade. Com efeito, de entre a sua vária obra publicada destaca-se este denominador comum, o seu empenhamento pessoal e ideológico vertido em defesa dos mais desprotegidos como se tratara de uma justiça poética, um ato redentor para com os mais fracos e indefesos, aliás, Saramago afirma numa das suas entrevistas a Carlos Reis o seguinte:

É esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registar, é a isso que eu chamo as vidas desperdiçadas. Talvez eu não tivesse consciência muito aguda disto, se não visse de que dependem as vidas das pessoas, de coisas que se lhes são totalmente alheias, em que elas não foram parte. E não sendo nenhuma pessoa totalmente livre para dispor da sua vida como entende e sabendo nós que a nossa vida é também orientada, determinada e empurrada pelas outras pessoas sem disso nos darmos conta muitas vezes, eu limito-me a dizer esta coisa (e é de mim que falo) e que é o seguinte: a minha família toda era formada por camponeses, sem-terra, gente pobre, analfabetos todos

ou quase todos; se o meu pai não tem vindo para Lisboa, depois de fazer a guerra de 14-18, pensando que tinha que largar a enxada e ir tentar viver de outra maneira na cidade, não existiria o *Memorial do Convento*, não existiria o *Ensaio sobre a Cegueira*, não existiria nada disso. ... É essa a minha preocupação com as tais vidas que não deixaram sinal, que neste caso foram as vidas que puseram de pé o convento de Mafra ou as pirâmides do Egipto ou o Aqueduto das Águas Livres. E não são só esses que fizeram os grandes monumentos e os tornaram visíveis: também há o trabalho comum das pessoas que, pela sua própria natureza, não deixaram sinais; (1998: 82-83)

Ora, podemos detetar neste excerto da entrevista a referência a este denominador comum anteriormente citado, este «(...) reclamar a presença.» (Reis, 1998:85) de dar voz a essas tantas vidas quantas vezes esquecidas e desprezadas pela História, dando a conhecer o outro lado do espelho da vida. Pela mesma ordem, Saramago, reivindica, chamando a si a tarefa de clamar pelas verdades outras, completando ou reinventando a versão da História à luz do saber secular e popular, já que, como todos nós sabemos e citando o próprio «(...) a História não só é parcial como é parcelar.» (Reis, 1998:87)

Uma Casa Portuguesa – estratégias técnico-compositivas

Finalmente, chegamos a S. João de Gatão um local entre muitos se não fosse o facto de nele ter vivido o poeta e escritor, Teixeira de Pascoaes, 1877-1952, principal representante do *Saudosismo*, movimento literário do início do século XX, e cujo órgão representativo foi a revista *Águia* (1910-1932). Segundo Pascoaes assim como a maioria dos colaboradores que perfilharam o ideário doutrinário do Saudosismo, os seus princípios radicavam em sentido estrito a uma forma de estar muito própria da alma lusitana perante a vida, ou seja, a

saudade. Este sentimento indefinível de sentir e de estar dos portugueses na vida foi o mote de partida para esta doutrina político-social, que teve na figura de Pascoaes, o seu mentor e, um dos diretores de uma das mais prestigiadas revistas da nossa História. Como tal, Saramago, prossegue na sua senda de (re)descoberta de um Portugal profundo ao recolocar no mapa turístico a localidade de S. João de Gatão que deve a sua notoriedade por ter sido «(...) a cava de um lobo manso.» (VP,32), ou seja, a casa do então falecido poeta Teixeira de Pascoaes. Aliás, não é a primeira vez e, certamente, não será a última que o repertório literário determinará os lugares a visitar. Já, anteriormente, a localidade de Samardã tinha sido alvo de semelhante tratamento assim como a aldeia de Vilarinho de Samardã, ambas aldeias transmontanas, cuja escolha recaiu fundamentalmente por aí ter vivido Camilo Castelo Branco como podemos constatar pelas palavras do viajante «(...) e correr, em alvoroço, só porque ali andou e viveu Camilo Castelo Branco.» (VP, 26) Contudo, não podemos ficar indiferentes à descrição, embora sumária, de todo o processo que medeia desde a chegada, a visita e a partida de S. João de Gatão. Tudo se resume à casa, símbolo da vida terrena de um ser, «Nestas salas andou um lobo, isto não é casa de gente avulsa e paisana. (...) Todos deixamos no mundo o que no mundo criámos. Teixeira de Pascoaes teria merecido levar consigo esta outra criação sua: a casa em que viveu.» (VP, 32-33) Não nos iludamos, pois a casa de Teixeira de Pascoaes representa muito mais do que uma simples casa, ela é parte integrante de um todo, elemento de um percurso iniciático já encetado na página 29 como podemos depreender pelo excerto aqui citado: «Atravessar a serra do Marão, qualquer o pode fazer, mas quando se sabe que Marão significa Casa Grande, as coisas ganham o

seu aspeto verdadeiro, e o viajante sabe que não vai apenas atravessar uma serra, mas entrar numa casa.» (VP, 29) Assim, se por um lado a casa é o último reduto da passagem de um ser, independentemente da sua notoriedade ou não, por outro lado poderá representar os vários estados de alma. Daí, o quanto importante é a descrição da visita à casa do poeta, pois através da sua leitura vivenciamos os vários estados de alma do viajante. O leitor é impelido a seguir os passos do viajante e, em decifrar o rasto deixado pelas palavras carregadas de tensão e de sentido. Palavras que traduzem ora expectativa ante o desconhecido ora de acanhamento ante o vulto da cultura portuguesa, todas elas espelham o que lhe vai na alma como podemos constatar.

Casas, lugares onde vive ou viveu gente, tem visto muitas. Mas não a cava de um lobo manso. São três salas dispostas em fiada, o sítio de dormir e trabalhar, a biblioteca, a chaminé ao fundo, dizer isto é o mesmo que nada dizer, porque as palavras não podem exprimir a indefinível cor de barro que tudo cobre ou de que tudo é feito, a não ser que a origem da cor ambiente seja a luz da manhã, assim como não dirão que súbita comoção é esta que enche de lágrimas os olhos do viajante. (...) E o viajante tem de disfarçar e enxugar os olhos sentimentais, assim lhes chamaria quem cá não veio, mas entenderá melhor se se lembrar de que Marão é Casa Grande, e entrar aqui é o mesmo que estar no mais alto monte da serra, recebendo todo o vento na cara e olhando de cima os vales profundos e negros. Teixeira de Pascoaes não é dos mais preferidos poetas do viajante, mas o que comove é esta casa de homem, este leito pequeno como o de S. Francisco em Assis, esta rusticidade de ermitério, a lata de bolachas para a fome das horas mortas, a tosca mesa dos versos. (VP, 33)

Após a leitura de este pequeno excerto fica-nos a sensação do quanto tudo é volátil, o aqui e agora é algo relativo, hoje estamos aqui, amanhã quem sabe?

Estamos regidos pelas leis naturais da vida, ou seja, nascemos, vivemos e morremos. Cada um de nós enquanto ser efémero perfaz distintos ciclos de vida, independentemente, da mesma ser curta, média ou de longa duração. A grandeza do Homem não se quantifica pelo ter, pelo haver mas, sobretudo, pelo ser. E, só assim, se justifica a comoção do nosso viajante ao visitar a casa do poeta Pascoaes pois, na realidade, a casa para além de representar um espaço determinado, local de partilha e de vivência de alguém, exprime o ser interior, os diversos estados de alma, a pertença do ser humano ao universo. Sendo assim, a casa adquire um significado tanto maior quanto o protagonismo do seu ocupante. Destarte, a escolha da forma lexical «cava» para a casa do escritor vem em grande medida reforçar este sentimento de refúgio, de espaço protetor e, simultaneamente, de potenciador do espírito criador assim como a menção de «rusticidade de ermitério», sinónimo de desapego material contrariamente à envergadura intelectual do seu ocupante. Como podemos constatar, a conotação, atribuída à casa do poeta Pascoaes obedece a uma escolha criteriosa das formas lexicais, que visa conferir densidade e profundidade. Pois, importa observar que esta estratégia técnico-compositiva constitui uma das características da obra saramaguiana, cuja seletividade de palavras em detrimento de outras nunca é arbitrária mas sim, consciente e intencional. Assim, o nosso emissor/autor, Saramago, reforça quer a experiência viática do viajante-narrador quer a missão a que se impôs, ou seja, a de dar visibilidade ao invisível, o de fazer ressurgir do esquecimento: homens, coisas e momentos da nossa História, que devido a vicissitudes várias ficaram nas brumas da memória. Como tal, o emissor/autor inclui o leitor «*in absentia*» (Aguiar e Silva, 2000:300) num complexo jogo de máscaras e

espelhos atribuindo-lhe um papel dinâmico no processo da comunicação literária. Uma das consequências deste processo é o de valorar o papel do leitor como um recetor ativo e não de um passivo consumidor, cujas capacidades efetivas em interpretar e, intervir na decodificação do texto são solicitadas e, esperadas. Deste modo, temos um narrador que para além de chamar a atenção para a sua presença exerce um efetivo controlo na tessitura do texto convocando o leitor a uma estreita participação e, correlativamente, desempenha o papel de guia nos meandros dos vários planos narrativos.

De modo semelhante terminamos este capítulo: com a enumeração seletiva de alguns excertos da obra em estudo como forma de representar e de enfatizar assim o que em nossa opinião constituiu a viagem em Saramago. Em qualquer dos casos mencionados tentámos, a nosso ver, explicitar quer as posições quer as reflexões do viajante Saramago no seu périplo pelo território português. Um percurso, afinal, pautado pelas incursões viáticas de alguém que procura conciliar o inconciliável, ou seja, « (...) a de ficar em todos os lugares, a de chegar a todos os lugares.» (VP, 70) Por outras palavras, é a conscientização da impossibilidade de não abarcar o todo, o que por arrastamento e de forma subterrânea influiu quantas vezes no seu estado de espírito. Aliás, como aqui se segue: «O viajante não vai de bom humor. Sabe porém o bastante de si próprio para suspeitar que o seu mal nasce de não poder conciliar duas opostas vontades: (...)» (VP, 70) Neste sentido, salientamos a preponderância da subjetividade no interior do universo narrativo o que em consequência vai eivar o tipo de discurso adotado. Logo, temos um sujeito perceptivo que mobiliza todos os sentidos com vista a criar uma narrativa pessoal de experiências vivenciais em torno de uma «*história*». (VP, 5) « História de um viajante no

interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto (...)» (VP, 5)

Por isso, a viagem, torna-se palco de uma narrativa interpretativa do mundo na medida em que procura desvendar o muito que há por descobrir. De acordo com o nosso viajante-narrador, ele é « (...) um viajante, um sujeito que passa, um homem que, passando, olhou, e nesse rápido passar e olhar, que é superfície apenas, tem de encontrar depois lembranças das correntes profundas. São também volteios, mas da banda da sensibilidade. » (VP, 90-91)

Deste modo, é-nos validado e justificado o seu itinerário como viajante pois, afigura-se-nos como um sujeito que apreende sob o crivo do olhar e da sensibilidade o mundo que se lhe apresenta. Como tal, constrói uma rede de sentido por onde comunica as suas experiências, a sua afetividade, o seu imaginário, o seu saber num cruzamento intersubjetivo e objetivo da realidade circundante.

III. CAPÍTULO

(...) uma viagem tem limites, que são os do olhar do viajante; e, apesar desses limites, já não foi pouco o que se descobriu...

NUNO JÚDICE

Los espejos de la vida incrementan la vida, la complejidad y la emoción de vivirla y recordarla.

LUIS MATEO DíEZ

AS POÉTICAS DA VIAGEM

As incursões do viajante no texto.

O nosso viajante andou em viagem e, como tal cartografou o seu país ao sabor dos ditames pessoais e, imperativos contratuais. Deste modo, viabiliza os seus conhecimentos e experiências através de uma estratégia textual que procurará incorporar informações de carácter paisagístico, de património cultural (monumentos, museus, igrejas, arquitetura, urbanismo) e de história. Sendo que, os dois primeiros veiculam preferencialmente as componentes líricas e descritivas enquanto o último se prestará a uma componente mais reflexiva sobre a condição humana, a história, a passagem do tempo, etc. Assim, os textos obtidos serão o resultado de operadores distintos, ou seja, em primeiro lugar teremos um saber modelizado pela predominância do olhar, respetivamente, as informações paisagísticas e culturais e, por último, um saber mediado pelos conhecimentos livrescos, pela cultura filtrada e assimilada pela subjetividade do viajante. Desta forma, no texto de José Saramago vai-se refletir, qual espelho refletor de imagens processadas, toda uma panóplia de experiências vividas, outras tantas por sonhar, de encontros e desencontros pelos trilhos pisados e marcados numa busca ôntica de si e dos outros em constante diapasão com um tempo múltiplo. Ou seja, «(...) por um lado, o tempo da experiência e, por outro lado, o tempo da escrita em que a aventura se inscreve na ordem de uma totalidade.» (Besse, 2008:23) Portanto, num primeiro momento a experiência vai consistir na verificação do que se encontra de significativo ao longo do percurso. E, porque estamos ante uma narrativa de

viagem com o tudo o que isso implica, isto é, dar a conhecer espaços desconhecidos ou até quando é já conhecido dar a ver um aspeto novo desse mundo percorrido, não será de todo descabido, realçar a importância da fase subsequente, melhor dizendo «(o tempo do conhecimento)» (Júdice, 1998: 622). Pois, como sabemos a viagem tem como móbil inicial o conhecimento nos mais diversos domínios e, como tal, o sujeito viajante irá comunicar o mundo percebido organizando os dados empíricos, fruto da experiência da viagem, num relato por onde perpassa quer o conhecimento quer a educação do viajante. Sendo assim, o escritor conforma na escrita todo o seu périplo de andanças de norte a sul do país numa fusão de saberes vividos e apreendidos para consagrar e ultimar no corpo do texto narrativo, a morfologia do mundo contemporâneo. Por outro lado, toda a escrita da viagem pressupõe um movimento, uma linearidade no tempo, cujo movimento de escrita não se afigura consentâneo com o movimento do percurso, contudo, ambos denotam uma similitude na sua configuração. Isto é, ambas imprimem uma dinâmica rítmica, de cadência alternada ora de «(caminhada-paragem; escrita-pausa; frase-parágrafo) e em traçado de estadia e de gravação de sinais (...)» (Seixo, 1998:13) Deste modo, os elementos espaciais servem de quadro de referência ou, melhor dizendo, serão a macroestrutura por onde o sujeito viajante transita de lugar em lugar conforme o percurso estabelecido. Com efeito, a matriz tipológica da viagem escrita segundo Maria Alzira Seixo «(...) centra-se na *deslocação* (um lugar é substituído por outro lugar mediante um percurso determinado).» (1998:22) Desta forma, a deslocação, é operacionalizada numa perspetiva dinâmica através de um sujeito inscrito num espaço referencial que mediante as suas deslocações avança para o conhecimento.

De permeio convém lembrar que a viagem se traduz em movimento e, como tal, deverá ser também entendida de uma forma mais abrangente, isto é, «andar em viagem significa no fundo parar em algum sítio, deter-se na via, suspender o caminho (para um olhar, um diálogo, uma apreensão, um gesto, uma escrita, a renovação do viático, paragens)» (Seixo, 1998.13) Destarte, o acentuar da paragem na deslocação vem de sobremaneira reforçar o carácter viático do sujeito percetivo na medida em que o seu processamento segue uma cadência ritmada tornando-se, assim, mais consentânea com a existência humana. Por outro lado, acresce dizer que ao ato de parar Maria Alzira Seixo refere o seguinte: «(...) a *paragem* é, não apenas, e mesmo não tanto, o acto que suspende o movimento de prosseguir, mas, sobretudo, a consciência simultânea da deslocação e da detenção, como melhor no plural (paragens) (...)» (1998:23) Deste modo, a escrita da viagem cria o seu universo de referência a partir das coordenadas espaço-temporais referidas em cada sequência do percurso materializando-se em sentido produzido e comunicado. Ou seja, a narrativa estará ligada ao percurso, assim como a descrição estará, por sua vez, ligada à paragem, uma e outra participam de forma dinâmica na tessitura do texto. Assistimos, assim, a uma interpenetração entre a narração e a descrição, dois tipos de discurso que convivem de forma harmoniosa a fim de potenciar a comunicação com o leitor. Igualmente, convém lembrar que para uma efetiva comunicação literária concorrem vários fatores na medida em que acoplado à plurissignificação do texto literário, cuja *indeterminação* textual entre outras estruturas implícitas a toda a obra literária coexiste também, dialeticamente um *efeito de leitura*. Na realidade, existe uma complementaridade entre ambos na medida em que se estabelece uma

cooperação interpretativa, ou melhor dizendo uma parceria já que as duas instâncias quer o texto quer a leitura são partes intervenientes ativas de um todo, ou seja, a fruição do objeto estético e, a sua correlata inteligibilidade. Portanto, estamos na presença de duas instâncias autónomas (texto vide leitor) que interagem semioticamente no processo de leitura. De tal modo que, relativamente, a este processo de leitura Aguiar e Silva observa o seguinte:

Se a metáfora do itinerário e da viagem exprime frequentemente o labor e a aventura da escrita com que o autor/emissor vai construindo o seu texto, preenchendo, uma após outra, as páginas vazias do seu manuscrito ou do seu dactiloescrito, também representa adequadamente o processo de leitura linear, mediante o qual o leitor, linha após linha, página após página, perfaz a «“travessia”» do texto. (2000:326)

Com efeito, o leitor através da mediação da leitura coparticipa na «(...) descoberta do espaço da viagem - » (Júdice, 1997:621) pois, à semelhança do viajante o leitor vive a viagem à medida que lê. Isto é, segundo Nuno Júdice a narrativa de viagem é estruturada a partir de determinados pressupostos de tempo e espaço que por sua vez colidem com o tempo da leitura e com o quadro referencial do leitor. Assim sendo, o leitor num primeiro momento entra em contacto com os primeiros elementos conhecidos da viagem, ou seja, de tempo (a partida) e de espaço (o aqui) para num segundo momento, passar à «(...) experiência da *duração/percurso*, tal como o actor da narrativa.» (Júdice, 1997:621) Por conseguinte, quer o leitor quer o viajante associam-se de forma conjunta e paralela a esta prova específica, isto é, a viagem. No entanto, a materialização da viagem é, de modo geral, realizada em planos distintos na medida em que o leitor viaja através do texto sob uma forma incorpórea, virtual,

enquanto que o viajante a realiza fisicamente. Desta forma, a percepção do espaço que o relato dá forma caracteriza-se pelo mimetismo da «linguagem-mundo» (Júdice, 1997:621), ou seja, uma das condições que o texto deverá ter para convencer o seu leitor da veracidade daquilo que conta.

Na verdade e, na sequência do exposto «(...) o percurso continua a ser para o homem a única matriz possível de habitar o lugar e de o dizer em literatura.» (Seixo, 1998:161) Assim, temos um viajante inscrito num tempo e espaços determinados que avança para o conhecimento de si e dos outros e, como diria Krysinski «(...) le voyage est subordonné à l'intellection des sensations.» (1997:427) Dir-me-ão a que propósito surge a menção das sensações neste contexto? Pois, a nosso ver, é imperativo refletir sobre elas na medida em que orquestram toda a percepção do espaço. Poderá, à primeira vista, parecer descontextualizado as reflexões que se seguem, no entanto, a sua formulação, tal como é feita, decorre em grande medida das leituras efetuadas para o nosso estudo. Destarte, e como bem observa Merleau-Ponty «(...) le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir.» (2011:18) Por conseguinte e, nesta perspetiva podemos extrapolar para Saramago na medida em que as abordagens são semelhantes na conceção do mundo e, correspondente visibilidade. Assim acontece na obra em estudo, *Viagem a Portugal*, quando o viajante comenta na página 99 «(...) o viajante tem clara consciência de que só vendo se vê, embora não esqueça que mesmo para ver se requer aprendizagem. Aliás, é isso que o viajante tem andado a tentar: aprender a ver, aprender a ouvir, aprender a dizer.» O que daqui também ressalta é a possibilidade de assegurar a visibilidade do mundo pela aprendizagem, pela experiência, pelo escopo do olhar que interroga as coisas,

fazendo-as sair do silêncio em que elas se encontram para finalmente dar-lhes voz. Da mesma forma, o viajante reconhece a importância de educar o olhar quando da visita às ruínas da vila romana de Milreu, no Algarve, comenta o seguinte: «(...) viu conforme soube, mas sente a falta de alguém que identifique os lugares, as dependências, alguém que ensine a olhar.» (VP, 223)

Com efeito, existe em Saramago uma apetência natural na arte de questionar apenas a toda a sua obra. De facto, ela converteu-se num lugar de interrogação e análise com laivos filosóficos recorrentes tornando-se, por assim dizer, uma das marcas inconfundíveis e consistentes da sua viagem pelo mundo da escrita. Aliás, o próprio escritor reconheceu haver matéria de sobeja importância para abordar na sua obra, não apenas do ponto de vista dos estudos literários como também noutras áreas de conhecimento, nomeadamente, na área da filosofia. Outrossim, e como podemos atestar pela pergunta que aventou «Vale a pena meter aqui a filosofia ou uma busca desse tipo?» (Reis, 1998:46) Pois, a nossa resposta seria, definitivamente, sim, com todas as implicações que isso traduz na medida em que Saramago utilizou a Literatura como um instrumento de pensamento e de reflexão, um combate intelectual pelo seu ideário social e político conglutinado a um humanismo libertador, características por demais óbvias da sua visão do mundo.

De modo semelhante, vamos encontrar em Merleau-Ponty no seu ensaio sobre «*La foi perceptive et son obscurité*» a atribuição de determinadas competências à filosofia que em nada são compatíveis com outras ciências, isto é, adstritas ao âmbito do estudo da filosofia estão, em primeiro lugar, o questionar o mundo e a visão do mundo que dele nós temos. Portanto, e, segundo este autor a

filosofia postula do mundo em geral interessando-lhe, de sobremaneira, compreender o sentido de estar no mundo. Assim, e em síntese, quer o mundo quer nós próprios existimos sob a forma de uma interrogação contínua como lembra aliás, de modo emblemático, Merleau-Ponty:

Si nous sommes nous-mêmes en question dans le déroulement même de notre vie, (...) c'est parce que nous-mêmes sommes une seule question continuée, une entreprise perpétuelle de relèvement de nous-mêmes sur les constellations du monde, et des choses sur nos dimensions. Les questions mêmes de la curiosité ou celles de la science sont animées intérieurement par l'interrogation fondamentale qui apparaît à nu dans la philosophie. (...) Toute question, même celle de la simple connaissance, fait partie de la question centrale qui est nous-mêmes, de cet appel à la totalité aucun être objectif ne donne réponse (...)» (2011 :138-139)

Daqui, efetivamente, resulta o equipararmos a obra de Saramago às premissas filosóficas que enformam todo o seu trabalho num cruzamento de questões axiais como: a indagação da condição portuguesa no espaço ibérico e no espaço europeu, as crenças e valores fundamentais da cultura ocidental consignadas num exercício construtivo e dialogante com o mundo empírico. Aliás, e, porque o mundo presente existe sob a forma interrogativa, a filosofia é «(...) la foi perceptive s'interrogeant sur elle-même.» (Merleau-Ponty, 2011:137) Nesta perspetiva entendemos que, de uma maneira geral, Saramago pôs em prática os mesmos funcionamentos que regem a filosofia. Ou seja, Saramago é o fiel depositário da dúvida existencial do Homem no mundo na medida em que a sua obra reflete, num primeiro momento as suas preocupações para logo consubstanciá-las na sua escrita singular. Assim, pois, vamos recordar o seu entendimento quanto a esta matéria:

(...) são as minhas preocupações – que por sua vez aparecem nos meus livros (...) o que acho é que as questões que me preocupam são questões que, queiram as pessoas reconhecê-lo ou não, a todos preocupam. E, assim, quando vou falar das minhas preocupações, vou acordar, se estão adormecidas, as preocupações dessas outras pessoas. (Reis, 1998:49)

Efetivamente, encontramos, desde logo, na obra saramaguiana todo um repositório de premissas que refletem esta preocupação constante sobre o Homem. Logo, não é pois de admirar que, apenso à sua obra se consigna todo um percurso de experiências, de saber, de busca, revelados pela força da linguagem que só os escritores e, nomeadamente, Saramago, tão bem soube articular.

Os aspetos espaciais: a perceção do espaço

Como bem se sabe, o nosso viajante-narrador anda em viagem pelo seu país perfazendo um projeto próprio, o de contar o que vê. Assim, nesta sua demanda de (re)descoberta deambula pelo território nacional de lugar em lugar desenhando itinerários múltiplos programados ou, em última instância, ditados pelas flutuações do momento sendo que, todos eles sem exceção, permitem captar e aprisionar o espaço geográfico natural. Encontramo-nos, pois, perante a pesquisa do espaço cuja bissectriz se traduz num exercício de carácter percetivo e descritivo na medida em que confere sentido e significado à paisagem enquanto objeto da narrativa. Aliás, a paisagem é apreendida numa perspetiva dinâmica, isto é, ela é sentida, corporizada e, materializada através da visão. Nesta medida não podemos dissociar o termo «descrição» do termo «paisagem», um e outro complementam-se vertendo as suas capacidades

figurativas e, conceptuais no tipo de prosa em estudo. Portanto, a natureza para além de objeto passivo de contemplação passa também a sujeito de comunicação na medida em que se torna visível o cruzamento do sujeito e da paisagem/objeto fundindo-se num só.

Neste sentido, vamos estar perante um viajante que se torna o espelho refletor privilegiado das realidades objetivas ao converter os espaços visíveis em realidades oníricas e sensoriais, isto é, transporta-nos ao mundo sensorial emprestando ao espaço vida e significado. Desta forma, a paisagem passa de mero objeto contemplativo a sujeito de comunicação tornando-se um polo aglutinador e fusional de duas entidades que se interpenetram numa dinâmica e intercâmbio bilateral.

É assim que, por exemplo, vamos encontrar na página 20 da obra em estudo, a travessia da ponte do rio Tuela. Aliás, será, inclusivamente, a própria passagem do rio que desencadeia os ímpetus poéticos do momento na medida em que destaca aquele instante preciso e não outro como podemos aqui verificar: «Porém, o melhor deste dia será a passagem do rio Tuela. Da ponte não tem o viajante memória, nem sequer do rio, (...)» Para logo depois, reforçar esta satisfação momentânea da passagem do rio a uma outra, ou seja, à visão do vale ali, a seus pés. Desde logo, somos inebriados por uma miríade de sensações de tipo diverso ao perpetrarmos a leitura do excerto da página 20 como um exemplo claro do modo pelo qual a percepção e a descrição veiculam os estados de alma do viajante aqui presentes. Da mesma forma, vamos assistir à preponderância dos sentidos aqui transmitidos numa comunhão ativa quer do modo como os sentidos se organizam quer das sensações daí

decorrentes. Sendo que, o simples facto de estar ali, naquele momento, àquela hora lhe proporcionaram momentos de indescritível plenitude, uma sensação de beatitude em estreita consonância com o universo. Destarte, vamos apresentar o excerto descritivo do vale a fim de validar as nossas premissas quanto à importância dos sentidos nas relações instituídas entre o espaço e o sujeito.

O viajante pára, olha para o vale, e tem uma impressão que pensaria não ser possível: gosta de nada ver, apenas esta brancura irreprimível, que mais adiante se tornará a rasgar para mostrar outra vez a floresta, neste mundo quase desabitado que se prolonga até Vinhais. (...) Aquilo que ao viajante não esquecerá enquanto viver é a sufocante beleza do vale neste lugar, nesta hora, nesta luz, neste dia. (...) o viajante sabe que vive um momento único. Dir-lhe-ão que todos os momentos são únicos, e isso é verdade, simplesmente ele responde que nenhum outro é este. A bruma já se levantou, apenas sobre a crista dos montes se vão arrastando esfarrapadas névoas, e aqui o vale é um imenso e verde prado, com as árvores que o cortam e povoam em todas as direcções, fulvas, douradas, negras, e há um profundo silêncio, um silêncio total, raro, angustioso, mas que é necessário a esta solidão, a este minuto inesquecível. O viajante vai-se embora dali, não pode lá ficar para sempre, mas afirma e jura que, de uma certa maneira que nem sabe explicar, continua sentado na beira da estrada, a contemplar as árvores, a olhar esta primeira porta do paraíso. (VP, 20)

Toda a descrição da visão do vale é duplamente ativada pela associação da sensação visual ao silêncio, essa ausência de ruído que permite uma apreensão e, correspondente interiorização estética do espaço circundante no sujeito e vice-versa. O silêncio desempenha um papel de catalisador, na medida em que a sensação visual é redimensionada como uma atividade

constituente de todo um espaço percetivo, ou seja, a visão do vale. O olhar do viajante recai maravilhado ante a beleza da paisagem, cujo simples objetivar da mesma é interiorizada pela ação do olhar estabelecendo-se por assim dizer uma relação do sujeito com aquilo que o rodeia. Assim, pois, a captação da paisagem é sentida extravasando para além do corpo do viajante, para o corpo da natureza numa descrição com base no mesclar de sensações, desde a vista ao próprio silêncio metaforizado «(...) um silêncio total, raro, angustioso, mas que é necessário a esta solidão (...)» (VP, 20) privilegiando-se assim, «a manifestação *corporal* do sujeito do texto *no* texto (...)» (Buescu, 1990: 106)

Há como que uma dinâmica integrativa entre o sujeito e o objeto, já referenciada por Helena Carvalhão Buescu na sua dissertação de doutoramento em Literatura Comparada, *Incidências do olhar*, em que aborda a importância do tema da paisagem no romance romântico. Ou seja, até que ponto a articulação da paisagem com o registo descritivo se influenciam e, predeterminam o romance romântico. São de facto questões relevantes para refletirmos sobre a importância da paisagem como elemento modelizador do nosso mundo e, relativamente ao nosso livro de viagens, *Viagem a Portugal* reconhecemos ser um elemento preponderante na articulação entre o objeto e o sujeito. De facto, é de salientar a importância que a paisagem assim como o registo das sensações visuais, auditivas e táteis são marcantes na feitura deste livro de viagens.

Para além destes considerandos convém referir as afinidades culturais de Saramago com o escritor Almeida Garrett, expoente máximo do romantismo português, cuja presença se faz sentir quer na dedicatória dirigida a Garrett

«mestre de viajantes» quer em exemplos de intertextualidade apostos ao longo do relato de viagens.

A viagem é *per se* potenciadora de sensações na medida em que temos um sujeito percetivo inscrito num determinado espaço que capta e regista os sinais, os murmúrios (im)perceptíveis do mundo circundante. Trata-se de traduzir a perceção do espaço através dos sentidos, nomeadamente, à predominância dos três sentidos: a visão, o ouvido, e o tato. Isto é, e, segundo as palavras de Mieke Bal:

Hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído, y tacto. Todos ellos pueden provocar la presencia de un espacio en la historia. Las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente, siempre desde una perspectiva concreta. Los sonidos pueden contribuir, aunque en menor medida a la presentación del espacio. (...) En tercer lugar, está el tacto. (2001: 101-102)

Sendo assim, verificamos que quer os elementos espaciais quer a natureza, para além de desempenharem o papel de objeto podem também de forma análoga e reversível tornarem-se sujeito da comunicação na medida em que o espaço é sentido. Deste modo, redundando em uma indefinição entre sujeito e objeto, cujas linhas de demarcação tornam-se ténues e esbatidas confluindo, assim, num cruzar de interior e exterior que culmina numa fusão sentida de ambos (sujeito e objeto).

Da mesma forma e, como já constatámos anteriormente, é deveras pertinente referir a importância do espaço assim como a figura tutelar de Garrett nesta obra, *Viagem a Portugal*. Com efeito, são notórias as similitudes encontradas

entre os dois escritores quer na inovação da prosa quer na relação com o seu país como motivo e tema. Mas, sobretudo por detetarmos na estrutura arqueológica de *Viagem a Portugal* um outro livro, a conhecida obra de Garrett, *Viagens na Minha Terra*, que em grande medida foi o germe da nossa obra em estudo. Assim e, nesse contexto, iremos citar um excerto de uma entrevista de Ana Marques Gastão a Ofélia Paiva Monteiro, coordenadora da linha de investigação sobre os Estudos Garretianos, do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras de Coimbra. Através deste excerto podemos depreender algumas das qualidades ímpares e inovadoras de Garrett no mundo das letras de então.

Refiro-me à libertação de quaisquer constricções genológicas, à simulação da espontaneidade da escrita, como se acompanhasse o que estava sendo visto ou pensado ('isto pensava, isto escrevo'), à fragmentação do discurso a sugerir a desconexão da vida psíquica, à deliberada mistura de níveis estilísticos muito díspares, com ousado recurso muitas vezes à 'desgramaticalização' praticada na linguagem coloquial ou na onírica. Garrett usou da inovação vocabular com humorístico aportuguesamento de estrangeirismos (*flartar, desapontar, fashionável*), jogou com a língua pelo cruzamento do culto com o vulgar (...) usando enriquecimentos conotativos – notáveis na adjectivação – por meio de alianças inéditas de campos semânticos afastados e contrastantes (...) De referir é ainda a prática, hoje tão frequente, da 'metaficção', ou seja, da alusão, entre irónica e narcísica, à construção do próprio livro. (Monteiro, 2010:52)

Como podemos depreender da leitura existe, com efeito, esta semelhança de José Saramago com o seu predecessor, Almeida Garrett, sobretudo na associação das sensações como processo descritivo, no mesclar de sensações diversas em que o sujeito se incorpora no espaço «numa progressiva

corporalização do sujeito no texto, efectuada pela insistência na sensação». (Buescu, 1990:106) Estamos perante um sujeito que se posiciona dentro do espaço, integrando-o e vivenciando-o, cujo *modus operandi* é veiculado pelo mundo das sensações numa operação de interior e exterior, cuja técnica narrativa é manipulada por ambos.

Por outras palavras, é desenvolvida uma nova metodologia de conceptualizar o espaço na medida em que a paisagem apreendida pelo sujeito dispersa-se, pulveriza-se mediante a diversidade de sensações sentidas pelo sujeito percetivo inserto na paisagem. Consequentemente, vamos assistir a uma desagregação da paisagem por via interposta da pluralidade de sensações, sendo que as mesmas vão se consubstanciar no texto numa progressiva linha de continuidade do sujeito para a realidade e vice-versa. Assim, e como assinala Helena Carvalhão Buescu na sua tese «A sensação formula um espaço sentido como contínuo em relação ao sujeito, já que este se define pelo espaço que contém e do qual faz parte integrante, e o espaço/objecto pelo sujeito que o organiza, situando-se *dentro* dele. (1990:106)

Da mesma forma, importa sublinhar mais uma vez, a menção da «progressiva *corporalização* do sujeito no texto» (Buescu, 1990:106) pois, através da sensação dá-se o desdobramento do sujeito e objeto facultando de permeio o uso sistemático da sinestesia como técnica narrativa. Aliás, esta figura de estilo foi prática usual e recorrente por um grande número de utilizadores, sobretudo pelos escritores dos finais do século XIX, nomeadamente e, entre outros, Garrett com a sua obra *Viagens na Minha Terra*. Não esqueçamos, porém, que a prática reiterada desta figura de estilo facultou ao leitor inúmeras páginas de

puro deleite pela interposta acessibilidade do mundo no texto fruído. Assim, a articulação da sensação como *barómetro* pulsional do sujeito preceptivo permitiu não só os registos descritivos da paisagem como, também, dos estados de alma do sujeito enquanto elemento «'interpretador'» (Buescu, 1990:111-112) da paisagem envolvente.

Aliás, e na sequência do aqui exposto cremos importante sublinhar a posição de Helena Carvalhão Buescu a propósito da sinestesia:

Através da sinestesia concebe-se a criação de um espaço entendido, mais do que como plano, enquanto *rede* e *profundidade*: porque cruzamento e substituição teoricamente provável entre as sensações; porque a segregação possível, vinda da distinção entre as sensações, é substituída pela apreensão do espaço como *campo* globalizante, criador de uma noção de profundidade, em que elementos aparentemente diferenciados e distintos se podem cruzar e intersectar – o que, necessariamente, corresponde já à elaboração de uma *nova concepção de espaço*. Este processo de fusão das sensações conduz, por um lado, e como vimos, à fragmentação e desagregação da paisagem enquanto todo e, por outro lado, também à composição de um espaço imaginário, tão imaginário como o outro (o da distinção entre sujeito e objecto), mas aceitando-se e assumindo-se como tal. (1990: 108)

Do mesmo modo reconhecemos em Saramago, assim como o foi com o seu congénere Garrett, a preponderância do uso da sinestesia. Ou seja, a faculdade em registar a paisagem, o real, mediante a apreensão de sensações diversas, onde a própria paisagem passa a ser sentida em que, no dizer da Buescu «(..)a paisagem (o real) começa, pela sensação, a aparecer como 'agente', não apenas 'agido'». (1990:97) O que prefigura uma nova visão das

relações instituídas de sujeito e objeto traduzindo-se num cruzamento reversível de posições, cujas linhas de demarcação se diluem.

É exatamente no âmbito desse exercício, corolário sistemático da utilização das sensações, que vamos encontrar todo um manancial de sentidos diversos vertidos nos excertos descritivos da obra em apreço, *A Viagem a Portugal*, de Saramago. Por conseguinte e, embora pese a distância cronológica reconhecemos a influência subsidiária de Garrett no modo como as sensações e, correlativamente a natureza foram trabalhadas.

Em suma, vamos assistir à coexistência e a um progressivo mesclar de contacto entre sujeito e objeto que redundam em descrições sentidas do nosso viajante-narrador. Porquanto e, em todas elas, os sentidos convertem-se em elementos primordiais na forma como é espreado o mundo sensível. Sendo que, este mesmo mundo sensível é captado por um sujeito percetivo, que realiza um exercício interpretativo e convergente da sua relação imanente com aquilo que o rodeia. Logo, privilegia uns sentidos em detrimento de outros na tentativa de os abarcar e de os integrar numa experiência única, que redundando com frequência numa difícil verbalização do experienciado. Disso mesmo nos dá conta o parágrafo por nós aqui selecionado a ver na página seguinte, um exemplo entre muitos, onde é possível apreciar a descrição e o quão impactante foi a visão da serra da Arrábida no nosso viajante-narrador. Pois, como temos vindo a verificar a paisagem é interpretada pelo filtro ótico, isto é, captada pelo olhar do sujeito percetivo que a apreende, a interpreta e, a decifra em múltiplos sentidos segundo a capacidade sensorial e a bagagem cultural do sujeito.

Neste sentido, estão reunidas as condições de acesso a um '«mundo de sentido»' (Buescu, 1990:113) cujo processo é desencadeado de forma dinâmica, polarizado entre duas entidades autónomas e, concomitantemente equidistantes: isto é, por um lado o sujeito percetivo e por outro lado a paisagem/natureza. Aliás, assistimos a um movimento contínuo de contaminação e comunicação, cuja reversibilidade de papéis é por demais evidente. Deste modo, passemos ao parágrafo já citado a fim de ilustrar o exposto:

Depois de não ter tentado, sequer, descrever a serra de Sintra, o viajante não iria cair agora na tentação de explicar a Arrábida. Dirá apenas que esta serra é masculina, quando a de Sintra é feminina. Se Sintra é o paraíso antes do pecado original, a Arrábida é-o mais dramaticamente. Aqui já Adão se juntou a Eva, e o momento em que esta serra se mostra é o que antecede o grande ralhó divino e a fulminação do anjo. O animal tentador, que no paraíso bíblico foi a serpente e em Sintra seria a alvéola, tomaria na Arrábida a figura do lobo.

Claro que o viajante vai procurando por metáfora, dizer o que sente. Mas quando do alto da estrada se vê este imenso mar e ao fundo dos rochedos a franja branca que inaudível bate, quando apesar da distância a transparência das águas deixa ver as areias e as limosas pedras, o viajante pensa que só a grande música poderá exprimir o que os olhos se limitam a ver. Ou nem mesmo a música. Provavelmente o silêncio, nenhum som, nenhuma palavra e, também nenhuma pintura; apenas, afinal, o louvor do olhar: a vós, olhos, louvo e agradeço. (VP, 186)

Assim e, a exemplo do que acabamos de expor faz todo o sentido, uma vez mais, asseverar o já anteriormente mencionado com as seguintes palavras:

Não é pois de admirar que, se o espaço, e particularmente a natureza é *sentido*, ele possa ser também sujeito da comunicação que se estabelece, e não apenas objecto de contemplação, ou receptor da comunicação de outro sujeito: encontramos-nos, pois, já perante uma certa forma de reversibilidade, que transparece no reconhecimento reiterado das vozes e da melodia que emergem da própria natureza. (Buescu, 1990:91)

Com efeito, o viajante-narrador é avassalado pela força imagética e poderosa de uma natureza inebriante, subjugado pelo turbilhão de sentimentos, de sensações diversas que o deixam num *pathos* em crescendo. Desde logo, o nosso viajante-narrador encontra-se perante um dilema de contornos difíceis; qual ou quais os elementos por ele aventados, que por si só, reúnem idêntica ou similar capacidade de representação estética. Na realidade, as atividades artísticas nomeadas, quer a música quer a pintura congregam entre si grandes potencialidades estéticas; no entanto, nada consegue subtrair e rivalizar com a força dos olhos. Efetivamente, impera, aqui, a supremacia de um dos sentidos, o olhar, em detrimento dos outros cinco sentidos. Por outro lado, o silêncio, embora aludido não consegue suplantar a força deste sentido, o olhar.

Assim, e, tal como o parágrafo sobre a serra da Arrábida que acabámos de citar, da mesma forma iremos assistir à exaltação da paisagem do Douro vinhateiro, na página 28 da obra em estudo. Ora vejamos:

O mundo não está bem organizado. Já não é só a complicada história do que falta a uns e sobeja a outros, é, para este caso de agora, o grave delito de não se trazer a esta estrada todos os portugueses de aquém e de além, para que nos seus olhos ficasse a formidável impressão destas encostas cultivadas em socalcos, cobertas de vinhas de cima a baixo, a grafia dos muros de suporte que vão acompanhando

o fluir do monte, e as cores, como há-de o viajante, em prosa de correr, dizer o que são estas cores, é o jardim do solar de Mateus alargado até ao horizonte distante, é a floresta junto do rio Tuela, é um quadro que ninguém poderá pintar, é uma sinfonia, uma ópera, é o inexprimível. Por isso mesmo quereria ver nesta estrada um desfile ininterrupto de compatriotas, sempre por aí abaixo até Peso da Régua, parando para dar uma ajuda aos vindimadores de monte acima, aceitando ou pedindo um cacho de uvas, cheirando o mosto dos lagares, metendo nele os braços e tirando-os tintos do sangue da terra. O viajante tem destes devaneios, e espera que lhos desculpem, porque são de fraternidade. (VP, 28)

Tal como sucede no parágrafo anterior, o olhar do viajante, será bombardeado de forma insistente por uma profusão de imagens que o imergem num turbilhão de sensações várias. A natureza tornar-se-á a sua mentora ao embriagá-lo pelas tonalidades outonais produzindo-lhe uma sensação de plenitude e, de desejo de partilha com os seus compatriotas: é o tentar explicar o inexprimível.

De entre os vários elementos naturais que o viajante enumera, perpassam em movimentos rápidos todo um desfilar de imagens carregadas de cor, de cheiro e de som. Um som que se pressente, que penetra no mais ínfimo do nosso ser pela sua envolvência e, carga sensorial «(...) é uma sinfonia, uma ópera, é o inexprimível.» (VP, 28) Temos a exortação da paisagem mediada pela atividade perceptiva do viajante que recai preferencialmente pela sensação visual desdobrada e multiplicada. O seu olhar não fica imune perante o espetáculo visual da paisagem recaindo nele a sua atenção, seduzindo-o e, concomitantemente tornando-se em objeto de descrição. O viajante abraça a imensidão da paisagem (o real) aprisionando-a no olhar para logo a extrapolar para o mundo da fantasia, (o irreal), quando por exemplo se compara a um

Viajante no País das Maravilhas: «São as artes do Outono, esta frescura debaixo dos pés, esta alegria maravilhosa dos olhos, e os lagos que reflectem e multiplicam, de repente o viajante cuida ter caído dentro dum caleidoscópio, Viajante no País das Maravilhas.» (VP, 27) Ou seja, ante a visão feérica da paisagem o viajante sucumbe no experienciar de sensações várias projetando-se numa dimensão outra, o mundo da imaginação. Assim sendo, e nas palavras de Maria Graciete Besse, Saramago organiza o seu discurso em torno do olhar como elemento operatório do conhecimento. «No jogo de espelhos das trocas e das reciprocidades (ver/ser visto), o olhar é antes de tudo relação, elemento operatório de um encontro e marca de uma presença.» (2008:27) Saramago socorrer-se-á da natureza como pano de fundo para dar largas à sua imaginação e criatividade qual pintor manuseando os seus pincéis na esmerada arte de recriar, de trabalhar as formas esboçando o retrato de um povo recém-saído de outros tempos e, como diria Eduardo Lourenço «Todos os povos e culturas são multiplicidade de ‘tempos’, sendo estes que condicionam a relação com o futuro.» (2004:63) Assim, o escritor reinventa a cada passo a sua escrita com o fito de reproduzir o pulsar de um povo, exortando-o a descobrir pela sua mão quer o passado quer o presente para finalmente o configurar em ecos de um futuro imprevisível e ficcional.

Como temos vindo a verificar as descrições saem beneficiadas, pela profusão e variedade de sensações, promovendo um ambiente descritivo mais realista e empático, o que permite ao recetor/leitor uma cooperação ativa na decodificação do texto como objeto estético. Aliás, e segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2000:327), o texto literário constitui um objeto semiótico que se por um lado orienta e controla em parte o leitor, por outro lado, permite e

obriga-o em grau variável ao exercício de uma ‘«liberdade semiótica»’ sendo esta subsidiária de correlata competência comunicativa. Ora, como sabemos, ao leitor saramaguiano é-lhe exigido uma participação descodificadora configurada em parte por:

(...) certos predicados ontológicos e funcionais do próprio texto literário e, especialmente daqueles caracteres do texto literário que Roman Ingarden designou como *pontos de indeterminação* (...) e que constituem fenómenos resultantes quer da natureza da linguagem verbal, quer da inevitável selectividade da arte literária, quer de uma intenção estética. (Aguiar e Silva, 2000: 329)

É, pois, de um modo geral, o papel que assim cabe ao leitor saramaguiano. De facto, encontramos de forma mais ou menos explícita uma estreita cumplicidade entre o escritor/emissor e o seu leitor, sendo que, a este último é-lhe exigida uma cooperação hermenêutica, ativa e reflexiva a fim de apreender e interpretar a obra literária. Destarte, acreditamos que a insistência no processo da sensação vem não somente reforçar os elos como também o grau de cumplicidade entre eles, culminando finalmente na fruição estética da obra. Porquanto, a manifestação da sensação tal como foi entendida pela estética do Romantismo permite integrar o indivíduo no seio do universo. Assim, podemos recordar outras tantas descrições na obra em apreço, *Viagem a Portugal*, que veiculam, de forma clara, a insistência no processo da sensação como um imperativo fundamental de coexistência referencial entre sujeito e objeto.

Neste sentido, e, a fim de consubstanciar o atrás exposto seleccionámos algumas descrições para esse efeito.

Como tal, e sem mais delongas, o nosso cicerone seguiu o seu caminho na peugada de Tabuado para onde de uma forma rápida e sumária foi visitar a igreja matriz do século XII, de estilo românico. Porém, e, como já é seu apanágio, aproveitou para exprimir a sua opinião quanto às mudanças de gosto sofridas ao longo das épocas bem como da sua famigerada falta de tempo: «Dentro e fora, a igreja justificaria um dia inteiro de apreciação, e o viajante sente grande ciúme de quem esse tempo já aqui gastou ou possa vir a gastar.» (VP, 34) De qualquer modo, prossegue a sua rota, marcha adentro pela serra do Marão, conotada como a Casa Grande, para logo tomar a decisão de visitar uns dólmenes que por ali se encontravam devidamente assinalados nas imediações.

O estado de espírito do nosso viajante-narrador mescla-se com a paisagem em seu redor, uma paisagem agreste, onde reina o silêncio e a solidão. Sendo que, estes dois elementos, o silêncio e a solidão, tornam-se os artífices fundamentais de um movimento regressivo no tempo na medida em que o induzem para momentos de pura reflexão. Da mesma forma, verificamos existir entre a paisagem e o estado de alma do viajante-narrador uma certa consonância «espiritual».

Não há limites para o silêncio. Debaixo destas pedras, o viajante retira-se do mundo. Vai ali à Pré-História e volta já, cinco mil anos lá para trás, que homens terão levantado à força de braço esta pesadíssima laje, desbastada e aperfeiçoada como uma calote, e que falas se falaram debaixo dela, que mortos aqui foram deitados. O viajante senta-se no chão arenoso, colhe entre dois dedos um tenro caule que nasceu junto de um esteio, e, curvando a cabeça, ouve enfim o seu próprio coração. (VP, 34)

O viajante alheia-se do mundo físico num processo fusional e de corporização onde reina a soberania dos sentidos, o pulsar da vida, lenta e compassada de momentos únicos e irrepetíveis despoletados pelos estímulos sensoriais em movimentos sistólicos e diastólicos. A estrutura do dólmen, por si só, convida ao recolhimento, a ver pela descrição feita pelo viajante «... o primeiro dólmen meio soterrado, com o chapéu redondo assente sobre esteios de que só se vêem as pontas, é como uma fortificação abandonada.» (VP, 34) Ou seja, a comparação feita do dólmen a uma fortificação personifica o símbolo do refúgio interior do homem, a «*caverna do coração*». (Chevalier e Gheerbrant, 1994:337). Nela, são aprofundados e reforçados os estratos mais profundos do psiquismo humano num exercício introspectivo, que perpetua e alimenta o nosso ser em constante diapasão com o nosso cosmos.

O espaço, assim entendido, desenvolver-se-á em dois momentos; num primeiro momento pelo olhar perceptivo do sujeito e, num segundo momento num movimento de interiorização e, de autognose. Vejamos o que, a propósito do espaço, refere Mieke Bal:

El hecho de que ‘«esto está sucediendo aquí»’ es tan importante como ‘«el cómo es aquí»’, el cual permite que sucedan esos acontecimientos. En ambos, en los que están implicadas tanto el espacio marco como el tematizado, el espacio puede operar de forma *estable o dinámica*. Un espacio consiste en un marco fijo, esté o no tematizado, dentro del cual tienen lugar los acontecimientos. Un espacio de funcionamiento dinámico es un factor que permite el movimiento de personajes. Los personajes caminan, y por ello precisan un sendero. Viajan y, por consiguiente, necesitan un gran espacio, países, mares, aire. El héroe de un cuento infantil tiene que atravesar un bosque oscuro para demostrar su valor. Así que hay un bosque. El espacio no se presenta

como marco fijo, sino como zona de paso susceptible de grandes variaciones. Desde un tren veloz, el pasajero no ve los árboles por separado sino como si fueran una larga masa. El espacio se indica, precisamente por esta causa, como espacio en el que se mueve el viajero.

El movimiento puede constituir una transición de un espacio a otro. (...) El espacio no tiene por qué ser la meta de ese movimiento. Puede tener un objetivo distinto en el que represente un interludio de importancia variable entre la partida y la llegada, con mayores o menores facilidades de paso. (...) En muchas historias de viajes, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento. (2001:103-104)

Com efeito, a visão do dólmen apreendido no seu todo permite ao nosso viajante-narrador catapultar-se para uma dimensão outra tendo como alavanca, o silêncio. Esta ausência de ruído tornar-se-á o elemento desencadeador do processo de subjetivização em que o sujeito percetivo se enfrenta a si mesmo, com o seu lado mais íntimo, num crescendo de emoções que culmina em conhecimento de si próprio. Neste sentido, a viagem facultará o conhecimento do mundo e do eu consubstanciados quer no movimento quer na visibilidade e saber, fatores que por si só enformam o processo de autognose como o demonstra Maria Alzira Seixo.

Visibilidade e saber são dois termos dominantes na literatura de viagens de praticamente todos os tempos, mas muito em particular das épocas da modernidade, pelo sentido de aquisição que o Renascimento neles sublinha, pela respectiva irrisão que o Romantismo assume, e pela dimensão de absoluto niilista com que o Simbolismo a ambos enriquece (visibilidade do objecto e conhecimento

do sujeito, em suma: uma operação reciprocamente actuante de autognose em processo apenas tendencial): (1998:25-26)

Por conseguinte, o posicionamento espacial e temporal do viajante-narrador dentro da mamoa irá contribuir na sua globalidade para acentuar a forma como interpreta a realidade objetiva e, correlata atividade cognitiva enquanto sujeito percetivo inserto no mundo.

No âmbito do que acima expusemos é notória a forma como a realidade objetiva se cruza, se mescla e, se funde no indivíduo recetivo ao mundo das sensações. Deste modo, vamos encontrar um pouco mais tarde o nosso viajante-narrador soçobrado por uma grande melancolia ante o entardecer e, correspondente esmorecimento da luz do dia. Trata-se da sua passagem por Pombeiro de Ribavizela onde manifestamente a realidade exterior influi, de tal forma na realidade interior, que cada uma é reflexo da outra. Em consequência, vamos encontrar o nosso viajante-narrador de voz triste e desalentada, efeito da hora tardia da visita. O dia já vai longe, a luz enfraquece emprestando tonalidades mais obscuras ao mosteiro em ruínas e, o nosso viajante é assolado por uma grande melancolia, tudo à sua volta o confrange. Estamos perante a primazia dos sentidos associados ao entardecer, elemento desencadeador do processo de subjetivização no sujeito percetivo enquanto símbolo de tristeza. Esta luz ténue converte-se num espelho refletor na medida em que projeta no viajante um estado de alma equivalente. «São cinco horas da tarde, o dia vai escurecendo, e o viajante cai em grande melancolia.» (VP, 34) Simbolicamente, a luz é conotada como símbolo da vida, da felicidade, enquanto a escuridão lhe é associada estados depressivos e ansiosos. Com efeito, o entardecer vai aparecer como agente despoletador no sujeito percetivo

de correspondente estado anímico – este processo traduz-se numa coexistência entre o sentido e a sensação, ou seja, na intersecção do sujeito e objeto em que cada um é efeito de representação do outro, num efeito de espelho.

De modo semelhante, vamos encontrar na página 35 a apreensão da natureza do vale de Arões em paralelo com a descrição do arco-íris em espaços sentidos. Ou seja, cada uma das paisagens converte-se em sujeito da comunicação e, já « (...) não apenas objecto de contemplação» (Buescu, 1990:91) na medida em que é notório o cruzamento entre sujeito e paisagem:

Lástima tem o viajante de que uma linha de palavras não seja uma corrente de imagens, de luzes, de sons, de que entre elas não circule o vento, que sobre elas não chova, e de que, por exemplo, seja impossível esperar que nasça uma flor dentro do o da palavra flor. Vem isto tão a propósito de Arões como de qualquer outro lugar, mas como a paisagem é esta beleza, como a igreja matriz é este românico, tem o viajante este desabafo. Mesmo agora sentiu o cheiro das folhas molhadas e não sabe onde está a palavra que devia exprimir esse cheiro, essa folha e essa água. Uma só palavra para dizer tudo isso, já que muitas não o conseguem.

E este vale, como explicar o que ele é? (...) o viajante tem de parar, e na página mais clara da sua memória vai pôr a grande extensão que os seus olhos vêem, os planos múltiplos, as cortinas das árvores, a atmosfera húmida e luminosa, a neblina que o Sol levanta do chão e perto do chão se dissipa, e outra vez árvores, montes que vão baixando e depois tornam a erguer-se, ao fundo, sob um grande céu de nuvens. O viajante está cada vez mais crente de que a felicidade existe.

Estas coisas merecem a sua coroação. (...) aparece o arco-íris, o arco do céu, aqui tão perto que o viajante cuida que lhe pode chegar com a

mão. (...) não é um arco, mas sim um quase invisível segmento de círculo franjado de faixas coloridas, assim como um cortina de tule finíssimo em frente de um rosto. (...) Quando passa debaixo do arco-íris, vê que lhe caem sobre os ombros tintas de várias cores, mas não se importa, felizmente são tintas que não se apagam e ficam como tatuagens vivas. (VP, 35)

Difícilmente, se consegue ficar imune a um excerto descritivo tão efusivo e eloquente, sobretudo pela força sugestiva e imagética, que dele emana. Excertos como este repetem-se na obra sendo que, a opção por este ou outro constituir um verdadeiro desafio. Pois, torna-se de todo impossível reproduzir a quantidade incalculável de descrições merecedoras de tal destaque. Assim, achámos por bem citar este excerto e, não outro apesar da sua extensão.

Dá-se, então, a integração do sujeito percetivo na natureza circundante através do mundo das sensações várias (olfativas, visuais, auditivas) num processo fusional, dialético e reversível cuja herança remonta à estética do Romantismo. Antes de mais nada, convém lembrar o pendor ‘«arqueológico»’ (Costa, 1997:112) de Saramago relativamente à tradição literária lusa como um procedimento constante na sua obra. Assim, o modelo de digressão garrettiano ir-se-á encontrar não só nos seus livros de crónicas, *Deste Mundo e do Outro* e em *A Bagagem do Viajante*, como estará patenteado na obra em estudo, *Viagem a Portugal*. Com efeito, as descrições da paisagem/o real privilegiam as sensações quer sejam visuais, olfativas ou auditivas como um recurso recorrente para definir o estado interior do viajante quanto à forma como a natureza é percecionada. Do mesmo modo, na obra de Garrett, *Viagens na Minha Terra*, as descrições são todas elas feitas com base nas sensações sendo que da associação entre elas resulta, de modo geral, a integração do

sujeito com o ambiente numa perspetiva totalizadora e globalizante. Ou seja, o sujeito percetivo evolui dentro do espaço não só como elemento organizador mas, também, como parte integrante do mesmo.

Destacámos, a introdução da temática da paisagem no texto narrativo na medida em que o espaço é sentido. Isto, equivale a dizer que o espaço é um constructo inteligível passível de representação, de construção e, de projeção cultural estando sujeito a flutuações e cambiantes de ordem variável de acordo com a própria visão do mundo. Portanto, temos um espaço revelado pelo escopo do olhar, um operador cognitivo, que estabelece uma relação de interação entre as várias categorias da narrativa: o espaço, o personagem e a ação. Na verdade, trata-se de uma nova conceção de espaço, cuja ficção do século XIX, nomeadamente a narrativa de viagens, é disso exemplo. Assim, e de acordo com o exposto, assistiremos a um espaço pensado e questionado onde os personagens evoluem, interagem de forma ativa, dinâmica e, reversível de sujeito/objeto, num sentido de interior/exterior despoletado pelo olhar sobre a paisagem enquanto representação do real.

No caso da obra de Saramago, *Viagem a Portugal*, está bem patente o recurso das sensações como elemento operativo e determinante para a conceção do espaço em que se move sendo que, a sensação visual é a que detém o maior protagonismo. No entanto, e como já vimos anteriormente, as outras sensações surgem com maior ou menor incidência de acordo com as necessidades e o contexto: associam-se e mesclam-se em grande profusão permitindo assim definir o estado interior do personagem bem como a paisagem percecionada.

Fotografia: do paratexto à paisagem

Até agora, temos seguido cuidadosamente a narrativa sem imagens, contudo, e segundo referimos no início da nossa análise, ela corresponde à versão ilustrada. Assim, para além dos inúmeros testemunhos vivenciados pelo viajante-narrador temos a referir a inclusão das imagens técnicas, isto é, as fotografias. Não sendo nosso objetivo primacial delinear quer um sistemático percurso técnico quer histórico da Fotografia decidimos, também mencioná-las porquanto, muitas delas são da autoria de Saramago além das legendas que são também do autor.

A partir delas realizamos um percurso complementar ao já iniciado pela narrativa na medida em que «(...) elas são símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem a sua origem, é a capacidade de codificar textos em imagens.» (Flusser, 1998:34) Deste modo, é feita a inserção das fotografias no texto de forma criteriosa a fim de proporcionar uma leitura mais completa e abrangente quer do que foi percecionado quer do texto. Neste sentido, é maximizado o efeito da leitura pela fusão do texto e da imagem técnica, cuja simbiose nos arrasta para um mundo mágico, isto é, o da imaginação. O leitor vê-se imbuído de uma certa aura de omnipresença à medida que avança quer na fruição do texto quer na observação das fotografias sentindo-se, de imediato, catapultado para o mundo lá fora. Um mundo que lhe é franqueado mediante o universo fotográfico colocado ao longo da obra. A vantagem, deste universo fotográfico, é o de permitir ao leitor *in situ* visualizar as cenas previamente descritas pelo viajante-narrador ou, ao invés, permitir-lhe captar o inexprimível. Deste modo,

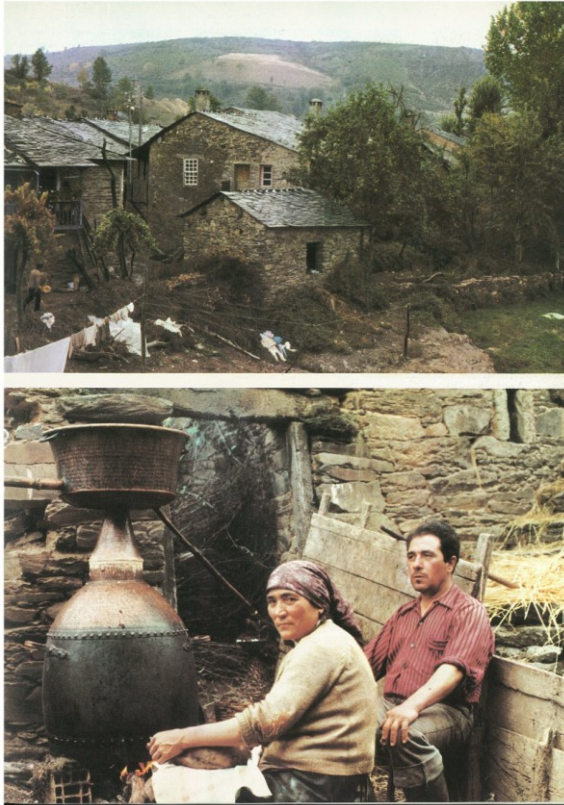
as fotografias exercem um fascínio mágico no leitor permitindo-lhe, naquele instante, transportar-se para um outro mundo, o da imaginação ao viajar num espaço-tempo distinto da sua realidade efetiva. Ele torna-se o companheiro virtual de uma viagem empreendida de norte a sul seguindo o rasto do viajante-narrador que viaja no seu país. Uma viagem realizada duplamente, ou seja, primeiro é física e, segundo é espiritual. Ambas caminham de braço dado numa perspetiva dinâmica influenciando-se reciprocamente e, de forma intervertível. Pois, à medida que o viajante avança no espaço físico ancorado nos cinco sentidos, os mesmos que lhe proporcionam apreender o espaço circundante no seu todo, desenha-se em simultâneo um processo de dupla busca ontológica e ôntica de busca identitária quer da identidade nacional quer da própria identidade.

Com efeito, o registo fotográfico do nosso viajante-narrador permite-nos aceder a uma segunda versão do seu périplo por terras de Portugal ao captar o aqui e agora, os pequenos instantes de uma perenidade volátil fixadas na câmara escura. Deste repertório, constam de forma indiferenciada as impressões de uma viagem, os encontros e desencontros com a sua gente, os registos das paisagens naturais e edificadas enfim, as suas memórias. Assim, e não obstante a habilidade artística do fotógrafo, a apreensão da realidade relega-nos a um plano de consciência outro, isto é, ingressamos nas cavernas do inconsciente. Veja-se o que, a propósito deste último aspeto, refere Walter Benjamin:

(...) quem contempla a fotografia sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar insignificante do acaso com o qual a realidade, por assim dizer, ateou o carácter da imagem, sente o

impulso irresistível de encontrar o ponto singelo em que a existência de cada minuto há muito decorrido contém o vindouro e de forma tão convincente que nós, retrospectivamente, o podemos descobrir. É uma natureza diferente a que fala à câmara ou aos olhos; diferente principalmente na medida em que em vez de um espaço impregnado de consciência pelos homens, surge um outro embrenhado pelo inconsciente. (1992: 118-119)

Da mesma forma, podemos apreciar as fotografias da autoria de Saramago, página quinze, onde se depreende não só um tributo à terra, Rio de Onor, como também a um casal com quem o viajante partilhou pão, bagaço e histórias de vida. Viajamos duplamente, ou seja, através do texto narrativo, e concomitantemente através das fotografias «Se bem que imóvel, a imagem fotográfica não é uma imagem morta.» (Morin, 1997:35) Pois, as fotografias dão-nos acesso a um tempo e a um espaço que não é nosso, permitindo-nos localizar e transportarmo-nos enquanto leitores para essa realidade retida e aprisionada da imagem, essa «presença da ausência» parafraseando Edgar Morin. «*Na fotografia é, evidentemente, a presença que dá vida. A primeira e estranha qualidade da fotografia é a presença da pessoa ou da coisa que, no entanto, está ausente.*» (Morin, 1997:36) Ou seja, é como se o simples ato de olhar uma determinada fotografia tivesse o condão de reanimar a imagem da pessoa ausente ali representada. Aliás, e no dizer de Edgar Morin «A mais banal das fotografias possui ou apela para uma certa presença.» (1997:36). Neste sentido e, para sermos mais precisos diríamos que as fotografias da página quinze da nossa obra em estudo são, não só um tributo como uma «foto-recordação» (Morin, 1997:37).



Seja esta legenda um abraço, primeiro a Daniel São Romão e sua mulher que deram pão e bagaço ao viajante, depois às pedras e às árvores, amigas todas, sem esquecer as frías águas que no rio de Rio de Onor corriam. Onde o contentamento foi tanto, mal parecia serem os braços curtos e retraído o coração.

Fotografia 1

Isto é, a recordação de um momento prazeroso que transporta a história de um momento vivido, partilhado e fixado sobre uma superfície sensível graças a processos óticos, mecânicos e químicos, que daí resultaram na imagem. Efetivamente, e, neste contexto a fotografia vai funcionar como uma recordação, função essa que tem sido apanágio de todo e qualquer turista moderno que se preze. Da mesma forma, o nosso viajante vai desempenhar o papel de turista moderno captando e, retendo na sua máquina fotográfica o universo empírico que o rodeia. Sublinhe-se, no entanto, que a relação estabelecida com a máquina fotográfica é de não subserviência, subordinando-se, principalmente, a critérios pessoais e subjetivos do fotógrafo amador como bem atesta a seguinte citação: «Leva ao ombro a máquina fotográfica, de que

não se serve.» (VP, 74) Assim, as fotografias perpetuam instantes memoráveis ao abrigo do tempo, ultrapassando assim a sua erosão e, prolongando-as num tempo infinito. Neste sentido, as fotografias adquirem o estatuto de recordação, pois perpetuam *ad aeternum* um conjunto de recordações mediante as imagens captadas e retidas na película. Têm o condão de esconjurar ou contrariamente de potenciar emoções mediante o simples ato de olhar. Aliás, «A riqueza da fotografia reside, de facto, no que nela não existe, mas que nela é projectado e fixado por nós.» (Morin, 1997:41) Como tal, esta imagem material transcende do plano da mera objetividade para um plano mais intrínseco, o da subjetividade, em que a objetividade da imagem despoleta «um aperfeiçoamento subjectivo». (Morin, 1997:42) Melhor dizendo, as nossas perceções são palco de representações mentais, características indissociáveis do psiquismo humano em que a fotografia terá o condão de desvendar a qualidade do duplo e do reflexo. Pois como salientou Edgar Morin o duplo projeta-se sobre as mais diversas coisas, desdobrando-se de forma ininterrupta e, influenciando-se reciprocamente, de forma dialética.

O mundo das imagens desdobra incessantemente a vida. A imagem e o duplo são modelos recíprocos um do outro. O duplo é detentor da qualidade alienada da imagem-recordação. A imagem-recordação é detentora da qualidade nascente do duplo. Une-os uma verdadeira dialéctica. *Uma potência psíquica, projectiva, cria um duplo de tudo, para depois o vir a desenvolver no imaginário. Uma potência imaginária desdobra tudo na projecção psíquica.*

Duplo e imagem devem ser encarados como os dois pólos duma mesma realidade. A imagem é detentora da qualidade mágica do duplo, mas uma qualidade interiorizada, nascente, subjectiva. O duplo

é detentor da qualidade psíquica, afectiva da imagem, mas uma qualidade alienada e mágica. (1997:49)

Para concluir, a imagem e o duplo representam as duas faces da mesma moeda, uma e outra compõem as partes de um todo, em que a fotografia «(...) é uma imagem física, com a riqueza duma qualidade psíquica.» (Morin, 1997:50) Por outras palavras, a arte fotográfica é uma entidade reveladora não só estética como também, e sobretudo de valorização afetiva. Ela irá não só intensificar a dimensão afetiva da imagem como a sua correlata imagem efetiva da realidade, num exercício de contaminação recíproca para, finalmente, culminar na fruição da fotografia. Ou seja, «(...) a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas subtrai à sua própria corrupção.» (Bazin, 1992:19) Sendo que, a volatilidade das imagens percebidas pelo sujeito são registadas e fixadas pela objetiva da máquina a fim de atestar a autenticidade do seu referente, isto é, daquilo que representa. Assim, a fotografia reproduz aquele instante preciso, aquele momento único da existência não mais passível de ser repetido. Veja-se o que, a propósito deste último aspeto, refere Roland Barthes:

Nela, o acontecimento nunca se transforma noutra coisa: ela remete sempre o *corpus* de que necessito para o corpo que vejo: ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, impenetrável e quase animal, o Tal (tal foto e não a Foto), em suma, a *tyche*, a Ocasão, o Encontro, o Real, na sua infatigável expressão. (2009:12)

Assim, a imagem técnica, perpetua em nós esse fascínio mágico de reproduzir sensações, impressões, registos que dificilmente as palavras o conseguem. Destarte, o nosso viajante-narrador vem corroborar e legitimar o que se

afirmou, quando diz: «(...) as palavras são fatalmente de mais porque são desgraçadamente de menos. Aqui pedem-se olhos, registos fotográficos que acompanhem o jogo da luz, a câmara de cinema, e também o tacto, os dedos sobre estes relevos para ensinar o que aos olhos falta.» (VP, 54) Não esqueçamos, pois, na sequência do exposto, que as sensações e, nomeadamente o olhar perceptivo são fundamentais para a apreensão e, conseqüentemente para a produção de um discurso literário adstrito à observação da realidade. Sendo que, a realidade apreendida apenas adquire significado quando existe a intersecção ativa quer do sujeito perceptivo quer do objeto, na medida em que este último é transformado em objeto estético pela incidência de um olhar cultural. O que assim ressalta é a estreita interdependência entre sujeito e objeto pois, ambos concorrem de forma indissociável na apreensão e valoração estética da realidade coadjuvada pela bagagem cultural.

Do mesmo modo, a imagem técnica ou melhor dizendo a fotografia carece, ela também, de ser decifrada na medida em que se reconstitui os textos que tais imagens significam. Como diz Vilém Flusser: «Quando as imagens técnicas são correctamente decifradas, surge o mundo conceptual, como sendo o seu universo de significado.» (1998:34) Para além deste aspeto ressalta um outro, isto é, o poder exercido pelo fotógrafo sobre os recetores na medida em que são condicionados, de certa forma, pelas fotografias visualizadas sendo que, as fotografias são «(...) superfícies nas quais se realizam simbolicamente cenas.» (Flusser, 1998:54) Neste sentido, as ilustrações presentes no livro em estudo, *Viagem a Portugal*, instituem uma relação de identificação com os elementos referenciais do texto na medida em que é estabelecida uma relação

contígua entre imagens e textos. Dá-se, por assim dizer, uma convivência de atitude entre o fotógrafo, que neste caso é o viajante-narrador, e o leitor pois, ambos participam e colaboram, cada um à sua maneira, na apreensão das imagens. Por um lado temos alguém por detrás de uma câmara a registar o que vê, o que o toca de forma consciente e/ou inconsciente num exercício comunicativo intrapessoal e/ou interpessoal. E, por outro lado temos o leitor que página após página, foto atrás de foto preconiza através do olhar um exercício dialogante e interpretativo do mundo exterior pela interposição das fotografias previamente seleccionadas e, criteriosamente distribuídas ao longo da obra em apreço.

Neste âmbito, ressalta as inter-relações decorrentes da articulação das fotografias com o texto que vão exigir por parte do leitor/recetor a combinação de duas técnicas direccionais de leitura: por um lado a linear e, por outro lado a multidireccional. Isto é, todo o ato de leitura de um texto literário pré-determina uma direcionalidade que o leitor deverá respeitar. Por outras palavras, o leitor deve começar a leitura na primeira linha da primeira página progredindo da esquerda para a direita e de cima para baixo. Ao invés, a fotografia enquanto texto pictórico não pré-determina um processamento obrigatório de leitura: o olhar do leitor/recetor move-se de forma discricionária entre os elementos representados com uma grande liberdade e quase de tipo idiossincrático.

Por conseguinte, o recetor, isto é, o leitor real tem de necessariamente satisfazer determinados requisitos para poder cabalmente realizar o ato de leitura. Isto é, ele deve possuir uma «*competência comunicativa*» (Aguar, 2000:316) que lhe permita compreender e analisar quer a «*co-textualidade*»

quer a «*contextualidade*» do texto (Aguiar, 2000:317) para uma eficaz realização interpretativa e, subsequente concretização do texto. Refira-se, antes de mais, que a designação de conceito de concretização foi proposto por Roman Ingarden para nomear a forma como um leitor apreendia a obra literária. Da mesma forma e, como explica Umberto Eco a concretização do texto só poderá ser realizada quando:

(...) este é subministrado como expressão. E não podemos começar a actualizá-lo sem carregar de conteúdo as expressões que se referem ao sistema das competências semióticas (códigos e subcódigos), sistema cultural que precede a própria produção da manifestação linear concreta. (1993:73)

Ou seja, o ato de leitura só se realiza quando os policódigos quer do emissor quer do recetor se intersectam mutuamente. Quer dizer, o leitor/recetor enquanto entidade semiótica deve conhecer não só o sistema modelizante primário em que o texto foi construído como também o sistema modelizante secundário que possibilitou a produção do mesmo. Daí, se depreende que no processo de leitura coexistam semioticamente duas instâncias que interagem constantemente, isto é, por um lado, temos a instância constituída pelo texto e, por outro lado, temos a instância representada pelo leitor. Assim, todo o ato de leitura se consubstancia e, se conforma nestas duas instâncias que são parte integrante e constitutiva de toda uma estrutura complexa, a que denominamos comunicação literária. Com efeito, o processo da comunicação literária apenas se conclui quando se dá a intersecção dos dois intervenientes ou melhor dizendo, as respetivas entidades semióticas representadas pelo emissor e pelo

receptor no decurso de um mesmo ato de leitura. Nesta perspetiva, acrescenta-se ao exposto a explicação de Vítor Aguiar:

O texto, antes do acto de leitura, é já um artefacto produzido por um emissor, construído em conformidade ou em ruptura com determinados códigos e possuindo certas características e marcas semióticas que o individualizam na sua corporeidade e na sua *ratio textus* - o seu sentido – e que não permitem *qualquer* leitura por *qualquer* leitor. O receptor, por sua vez, é uma entidade semiótica que se constitui ao longo do tempo, modelada e replasmada no decurso de múltiplas leituras, estruturada pela aquisição de diversificados conhecimentos e pela fruição ou pelo sofrimento de múltiplas experiências vitais. O leitor não é o efeito da leitura de um único texto, nem se configura *ex nouo* e de raiz em virtude da leitura de cada texto, embora se modifique como entidade semiótica, em grau variável, em cada leitura que perfaz. (2000:314-315)

Deste modo e, à semelhança do que foi atrás exposto, o leitor saramaguiano é convocado a desempenhar um papel interventivo na descodificação da obra. Porquanto, de forma mais ou menos explícita o autor/narrador programa o seu leitor orientando-o no ato de leitura assim como o fotógrafo, (neste caso particular fotógrafo e narrador são uma única pessoa, isto é, Saramago) «(...) exerce poder sobre quem vê as suas fotografias, programando os receptores.» (Flusser, 1998:47) Em última análise, o que aqui se chama a atenção é, para o papel cada vez mais avultado do leitor como agente dinâmico e, não de passivo consumidor na instância interpretativa e interventiva do texto artístico. De qualquer modo, é precisamente ao diálogo *surdo* entre o emissor e o receptor que se conforma a fruição da obra literária enquanto objeto estético e cultural. Neste âmbito, o movimento que aqui se desenha é um trabalho

ininterrupto e revertível de descodificação e recodificação, do linguístico para o semiótico, ato que medeia toda a leitura de um texto. Vejamos o que, a propósito deste último aspeto, refere Cesare Segre:

Está demonstrado que não somos capazes de compreender mais do que uma breve frase. Contudo, à medida que prosseguimos na leitura de um texto, ligamos o que vamos lendo a tudo aquilo que já lemos antes, e reconstruímos na memória todo o conteúdo assimilado. Os materiais assimilados já não são organizados linguisticamente (no máximo são memorizados apenas fragmentos da letra do texto), mas segundo modalidades, de outro tipo, governadas pela confrontação da nossa memória. (1999:198)

Por conseguinte, a memória torna-se a peça basilar do processamento do ato cognitivo. Em primeiro lugar, a memória de cada indivíduo é única e intransmissível pois, na verdade, ela é o resultado de impressões mnésicas, isto é, de conexões neurais, cuja soma e distribuição é variável e, são próprias de cada um. Portanto, e de acordo com a bioquímica da memória, a capacidade de aprendizagem e de memorização resulta do modo como as alterações das sinapses (conexões entre neurónios) se processam. Assim, elas envolvem-se por ser as corresponsáveis no estabelecimento de uma impressão mnésica a cada nova informação adquirida. Com efeito, e, de grosso modo, quanto mais conexões houver entre neurónios maior será a sua plasticidade e, correspondente eficácia. Por outras palavras, a eficácia sináptica está bem definida e, como tal «São modificações bioquímicas e morfológicas das conexões sinápticas que estão na origem do registo e da consolidação dos traços mnésicos no cérebro.» (Candau, 2013:21)

Em segundo lugar, o texto literário vai requerer por parte do leitor/recetor movimentos cooperativos e conscientes na sua atualização. Isto é, no decurso da leitura, o leitor/recetor porá em marcha várias estratégias e mecanismos de decodificação em diapasão com o seu código literário e, no qual é coadjuvado pela contínua interação da perceção e da memória. Deste modo, é exigido ao leitor/recetor um profundo investimento da sua parte, porque constantemente sentirá a consciência do jogo artístico por parte do autor empírico da enunciação.

Como se conclui de quanto ficou exposto, o circuito semiótico articula-se em conformidade com múltiplas estratégias cooperativas e operativas, que visam e almejam a interpretação e compreensão da mensagem contida no texto literário.

Desta forma, e regressando ao nosso livro em estudo, *Viagem a Portugal*, versão ilustrada, somos *convidados* a viajar através das palavras, geradoras de imagens mentais para quem as lê e, pelas fotografias. Isto é, imagens técnicas, tendo em conta que são produzidas por aparelhos.

Aliás, ontologicamente, as imagens técnicas nas palavras de Vilém Flusser: «(...) imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.» (1998:33) Ora, justamente e parafraseando-o, ele considera que as imagens oferecem aos seus recetores um espaço interpretativo na medida em que elas são símbolos ‘«conotativos»’ (Flusser: 1998:28). Neste sentido, e seguindo as suas premissas sobre o método de interpretar da imagem quem quiser ‘«aprofundar»’ (1998:28) o significado da mesma deverá em primeiro lugar, permitir ao recetor de vaguear o olhar sobre a sua superfície de forma

multidirecional. Em segundo lugar, a este método de vaguear pela superfície denominada como ‘«*scanning*»’ (1998:28), não só prevê seguir a estrutura da imagem como também os impulsos no íntimo do observador. Assim, e por último, o resultado deste método consiste na síntese entre duas ‘«intencionalidades»’ (1998:28): por um lado a do emissor e, por outro lado a do recetor. Com efeito, trata-se, uma vez mais, de reiterar a importância e a transversalidade de um aspeto majorativo no nosso livro em estudo, *Viagem a Portugal*, que se resume em grande medida, no olhar.

Deste modo, e, como tivemos já ocasião de referir no que respeita às relações instituídas entre o texto e as fotografias, é exigido a correspondente mecânica operativa por parte do recetor quando do processo de decodificação. Convirá, uma vez mais, lembrar que cabe ao recetor, perfazer em cada ato de leitura um itinerário direcional de leitura consoante o seu objeto de estudo. Por outras palavras, o recetor irá realizar uma leitura linear do texto, porque assim o obriga a direccionalidade da cadeia sintagmática enquanto que, pelo contrário, com a fotografia fará uma leitura multidirecional. Assim, e, em consequência, o recetor vagueia o olhar sobre as fotografias estabelecendo relações temporais entre os vários elementos que a compõem. Neste contexto, acrescentamos o que Vilém Flusser afirma a este propósito.

O olhar reconstitui a dimensão do tempo. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim o ‘«antes»’ torna-se ‘«depois»’, e o ‘depois»’ torna-se ‘«antes»’. (...) Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para os elementos preferenciais do significado. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e

estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia.
(1998:28)

Encontramo-nos, na realidade, perante uma encruzilhada de sentidos convergentes e complementares, que se inscrevem numa dialética reversível do olhar. Por outras palavras, tudo se resume na interação do olhar do leitor/recetor ao ler o livro. O leitor desempenha o papel de protagonista no ato de conhecer ao construir pontes de comunicação quer com o texto quer com as fotografias. Assim, e de uma forma bastante sumária iremos nos socorrer do neurocientista, António Damásio, a fim de explicar, na medida do possível, a incomensurável complexidade do cérebro no processamento de imagens mentais. Porque, na realidade, este é um campo de saber no qual faz todo o sentido nos apoiar, na medida em que está tudo inter-relacionado. Por extensão e, nas suas palavras «quando a mente criativa é traduzida em linguagem, facilmente resvala na ficção.» (2000:219) É afinal esta capacidade de criar coisas novas e novas ideias, isto é, a criatividade em si mesma, que permite ao ser humano a aceder ao conhecimento. Ainda assim, convém não esquecer, que subjacente a todo o processo criador está presente de forma inequívoca a consciência como papel regulador homeostático da existência «O conhecer ajudará o ser.» (Damásio, 2000:360) Citemos, mais uma vez, António Damásio neste ponto específico quando considera que,

(...) o que quer que inventemos, desde as normas da ética e do direito, passando pela música e literatura, até à ciência e tecnologia, é directamente inspirado pelas revelações da existência que a consciência nos oferece. Curiosamente, todas essas invenções vêm a ter um efeito sobre a existência, alteram-na para melhor ou para pior.

Imagino um círculo de influências – existência, consciência, criatividade
– (2000:359)

Se nos parece claro que «a consciência é uma revelação da existência» (2000:358) como afirma A. Damásio, é mais do que evidente, que a cada dia que passa reafirmemos o nosso papel de criadores conscientes da nossa própria existência. É, pois, afinal aqui que reside a nossa civilização, ou seja, o tentar melhorar a nossa existência revelou-se desde sempre como um fator determinante e constante ao longo dos séculos. Tal resultado se deve à existência da consciência sendo que, ela está apenas na nossa existência, grudada ao nosso ser mais profundo e intrínseco da nossa espécie.

Consequentemente, e na sequência do que foi já exposto atentemos à construção das imagens mentais na medida em que resultam da interação do organismo/objeto. Assim e, apesar de representar uma área de estudo completamente díspar com as quais temos trabalhado até agora, temos em crer que se justifica a sua abordagem pelo seu contributo no entendimento do ser no seu todo e, pela sua multidisciplinaridade. Deste modo, as imagens que cada um de nós percebe ao ler um texto ou quando observamos uma fotografia são o resultado, grosso modo, da atividade do cérebro. Por outras palavras, consideremos que o leitor representa o organismo e, o objeto, por sua vez, será quer o texto quer a fotografia. Ora, seguindo as premissas de António Damásio, sobre este ponto específico passaremos a aclarar o seguinte: em primeiro lugar, quer o organismo quer o objeto são cartografados no próprio cérebro embora, em regiões específicas. Em segundo lugar, ambos são cartografados sob a forma de padrões neurais e, por último todos eles, sem exceção, são passíveis de se converterem em imagens. Deste modo, e a

fim de se tornar mais claro aproveitamos para citar A. Damásio que resume este aspeto da seguinte forma:

(...) à medida que o cérebro forma imagens de um objecto – tais como um rosto, uma melodia, uma dor de dentes ou a recordação dum acontecimento – e à medida que as imagens do objecto *afectam* o estado do organismo, um outro nível da estrutura cerebral cria um relato imediato e não verbal dos acontecimentos que estão a ter lugar nas diversas regiões cerebrais, activadas em consequência da interacção objecto-organismo. (2000:201)

Da mesma forma, A. Damásio menciona que o representar da inter-relação entre o organismo e o objeto se transforma no sentir de um sentimento, sendo este, quiçá o segredo da consciência. Com efeito, o se considerar os sentimentos como as raízes da consciência levanta-nos questões de diversa índole para as quais, a ciência atual ainda não encontrou resposta. Veja-se o que, a propósito deste último aspeto, refere António Damásio:

Ao apresentarmos os sentimentos como as raízes da consciência somos obrigados a interrogar-nos sobre a natureza íntima dos sentimentos. De que são feitos os sentimentos? Os sentimentos são a percepção de quê? Até onde é que podemos recuar no exame dos sentimentos? De momento, não é ainda possível responder a todas estas interrogações, que definem as fronteiras da pesquisa científica actual. (2000:357)

Deste modo, e, desta feita referimo-nos à presença dos sentimentos pela sua transversalidade e porque temos em crer que a fruição de todo e qualquer objeto estético, independentemente da sua materialidade, quer seja ele um texto, uma fotografia ou outro objeto qualquer radicam no sentir, na expressão de sentimentos. Melhor dizendo, tanto o emissor como o recetor na interação

que estabelecem com o objeto experimentam sentimentos de vária ordem que vão desde o gozo à rejeição. Pese embora o facto, que o sentir de um sentimento perante um mesmo objeto difere de indivíduo para indivíduo de acordo com a experiência individual de cada um. Trata-se de algo subjetivo, pessoal e intransferível, isto é, atinente à nossa natureza humana e nas palavras de A. Damásio «segundo o *design* do organismo.» (2000: 366)

Neste sentido, e regressando ao universo da fotografia, não é de estranhar que a mais insignificante fotografia apele para o sentimento na medida em que, se integra na zona afetivo-mágica. Por outras palavras, e de acordo com Edgar Morin «a fotografia assemelha-se ao mais espontâneo e universo produto mental: contém os genes da imagem (imagem mental) e do mito (duplo): é, por assim dizer, a imagem e o mito, na sua origem.» (1997:53) Daqui decorre que a fotografia apela para uma certa presença exercendo um poder dúplice, ou seja, se por um lado representa o objeto exterior, a realidade, por outro lado tem o condão de ingressar no mundo dos sentidos. Quer isto dizer que «Tudo nos prova que o espírito, a alma e o coração humanos estão profunda, natural e inconscientemente implicados na fotografia.» (Morin, 1997:41) Neste sentido, ela tem essa qualidade mágica de exorcizar, de pôr a nu o que nos vai na alma, despindo-nos de tabus e preconceitos ao permitir captar naquele instante, naquele minuto mágico toda a nossa essência. Daí que, em muitas culturas primitivas, a fotografia é conotada como uma força maléfica porque, se apodera de algo que não lhe pertence tendo a capacidade, inclusive, de lhes poder retirar a alma. Trata-se portanto de um receio inconsciente, de uma crença infundada onde, os poderes do oculto, da magia, da superstição

marcam o quotidiano destas gentes sobrepondo-se, assim, ao espírito científico e experimental.

De qualquer modo, Saramago, ao introduzir fotografias da sua autoria no livro em estudo, *Viagem a Portugal*, mais não faz que alimentar e reforçar o diálogo surdo entre o viajante-narrador e o leitor. Assim, o nosso autor socorre-se de várias estratégias com vista a agilizar o processamento da sua mensagem pelo recetor/leitor para uma efetiva situação comunicativa. Como tal, joga habilmente com as expectativas do leitor ao fornecer um grande número de elementos quer cénicos quer sensoriais tornando-os nesta medida palpáveis e visíveis, não só pela carga imagética conferida pela escolha criteriosa das palavras como, também, pela seleção das fotografias inseridas ao longo da obra em estudo. Com efeito, mais parece um jogo de xadrez, na medida em que as várias peças são posicionadas em lugares simétricos de forma a conferir o dinamismo expectável de uma viagem.

Deste modo, num primeiro momento, o emissor/autor vai imprimir cor e movimento através das suas descrições vividas para logo, num segundo momento arrastar o leitor/recetor a vivenciar essa mesma experiência através das imagens técnicas. Trata-se, de uma vez mais, de dar forma e conteúdo às incursões viáticas de alguém que percorre o seu país em demanda de si e dos outros. De resto, pressente-se em cada página folheada a alquimia do viajante que em trânsito se cruza com as suas gentes. Outrossim, a cada paragem corresponde o (re)descobrir, o (re)acender a chama da curiosidade, o (re)avivar de memórias quantas vezes arrumadas no baú das recordações, de encontros e de desencontros culminando, por assim dizer, no entrecruzar de saberes

universais. Em suma, o nosso viajante-narrador esclarece a sua trajetória da seguinte forma:

Os caminhos por onde os homens circulam só aparentemente são complicados. Procurando bem, sempre se encontram sinais de passos anteriores, analogias, contradições resolvidas ou resolúveis, plataformas onde de repente as linguagens se tornam comuns e universais. (VP, 213)

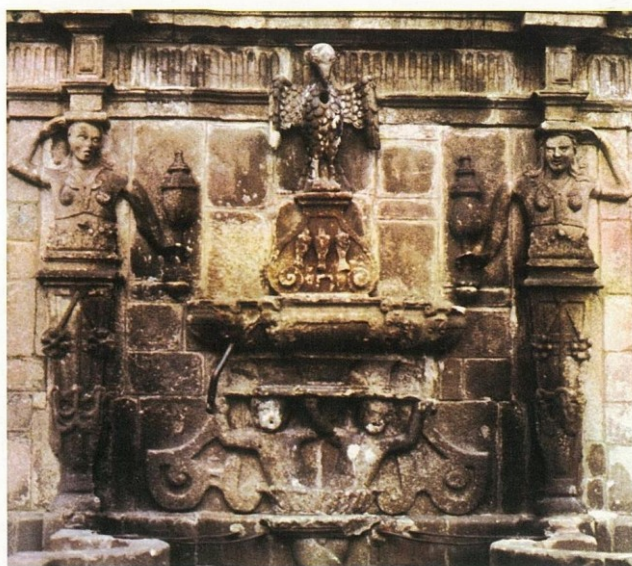
Pormenor curioso, no entanto, ou se calhar não tão curioso como isso pois, afinal, do que se trata é a coexistência de duas linguagens de natureza diversa. Por outras palavras, verificamos que apesar da sua efetiva dissemelhança são em certa medida subsidiárias uma da outra pois, ambas narram, informam, comunicam numa base dialética influenciando-se mutuamente para, finalmente, conferirem ao leitor/recetor perceções e visões novas do real. Concomitantemente, cada ato de leitura aciona um mecanismo de (re)ativação de memórias, de (re)descoberta de sentidos mediados pelo pacto invisível entre as duas instâncias, isto é, o emissor e o leitor, que se consubstanciam, desta forma, pelos acordos tácitos existentes entre ambos.

Assim, e retornando às fotografias acresce dizer tal como refere Walter Benjamin que «Qualquer um terá podido observar que uma imagem, mas, principalmente, uma obra de arte plástica, sobretudo a arquitetura, se apreende mais facilmente numa foto do que na realidade.» (1992:131) Por seu turno, e, neste contexto André Bazin considera que «As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real.» (1992:20)

Neste sentido, a fotografia revela-nos através de métodos mecânicos aspetos que não cabem na ótica natural. Efetivamente, a captação da imagem

resultante dos processos óticos, químicos e mecânicos reproduzem com maior fidelidade o objeto. Parece ser, com efeito, esta qualidade da autenticidade que seduz o observador e, que simultaneamente confere maior veracidade aos inúmeros testemunhos registados pela dupla fotógrafo/máquina fotográfica.

Assim, não é, de modo nenhum, por acaso que o nosso viajante-narrador, isto é, Saramago decidiu registar em fotografia, para além do registado em palavras, a Fonte do Pelicano, também conhecida como a Fonte de São Sebastião. Esta fonte foi construída no século XVIII, tendo sido inicialmente colocada na rua de São Sebastião e, mais tarde, foi transferida para o atual local, Largo do Dr. Pedro Vitorino, no Porto.



Cidade inconfundível entre todas, garde-te o respeito que se deve à beleza grave. Por causa dos maus tratos que já sofreste e dos que a ti mesma infligiste, é que estão porventura coléricas as mulheres da Fonte do Pelicano...

Fotografia 2

Deste modo, gostaríamos, a propósito, de transcrever parte do excerto em causa, que se encontra na página 77, como forma de evidenciar as virtudes desta prática. Referimo-nos, como é evidente, na conjugação da escrita com a

fotografia como instrumentos preferenciais do nosso autor, para conferir uma maior visibilidade às pequenas minudências que se lhe deparam na hora das suas deslocações por terras lusas. Ora, vejamos:

(...) e é quando regressa que vê uma singular fonte adossada ao muro de suporte do terreiro. Tem ao alto um pelicano em atitude de arrancar a própria carne do peito. Da bacia superior sairia a água por quatro carrancas que mal sobressaem no contorno da pedra. Essa bacia é sustentada por duas figuras de criança, de meio tronco, que irrompem de dentro do que parece uma corola floral. O viajante não tem quaisquer certezas diz só o que vê ou julga ver, mas o que para ele é indiscutível é a expressão ameaçadora das figuras de mulher, também de meio tronco, assentes em estípites, segurando cada uma sua urna. O conjunto é uma ruína. (...) O que ninguém foi capaz de dizer-lhe é a razão do olhar colérico com que as duas mulheres de revés se desafiam, nem o que contêm aquelas urnas, nem a quem servia a água que aqui em tempos correu. No peito do pelicano há um orifício: dali manava a água. Os três filhos do pelicano, em baixo esboçados, padeciam da eterna sede. Tal como a fonte agora, toda ela, suja, maculada, sem ter quem a defenda. Se um dia o viajante torna ao Porto e vai por esta fonte e não a encontra terá grande desgosto. Dirá então que foi cometido um crime à luz do dia, sem que ao assassinado valesse a Sé, que está por cima, ou o povo do Barredo, que está por baixo. (VP, 77)

Da mesma forma e, para concluir achámos por bem transcrever outro excerto como exemplo significativo do atrás exposto. Trata-se, portanto, da descrição da visita do nosso viajante-narrador ao Santuário da Senhora dos Remédios, em Lamego.

O que o viajante muito estimou ver foi a cenográfica ordenação dos pórticos do patamar inferior, com grandes estátuas de fantasiosos reis

no alto de pedestais, que, pelo recorte, lembram as figuras dos profetas do Aleijadinho, em Congonhas do Campo, no Brasil. Não que o viajante lá tivesse ido vê-las, disso não se pode gabar, mas correm mundo fotografias, só as não vê quem não quer. (VP, 121)



Entre a Sé de Lamego e Almacave é que saiu ao caminho do viajante o anjo da guarda. Lá em cima, a Senhora dos Remédios, embora abundante em estátuas e carrancas, não poderia ser tão dadivosa.

Fotografia 3

Parece-nos evidente, nos excertos aqui selecionados, a interpenetração entre o descritivo e a perceção, desde logo indiciada pelo olhar do viajante, que de permeio a ultima pela objetiva da máquina fotográfica como se de um «pas de deux» se tratara. Por outras palavras, assistimos a uma imbricada arquitetura de sentidos justapostos quer de palavras quer de imagens técnicas, que entretecem de forma significativa o ato percetivo do sujeito inscrito num determinado universo espaço-temporal, e que dele faz parte integrante.

Por conseguinte, e de acordo com o ponto de partida destas reflexões como já foi aludido, inicialmente, o nosso estudo recai sobre a versão ilustrada, 1.^a edição. Da mesma forma, reiteramos a nossa posição de não realizar um estudo exaustivo da fotografia quer técnico quer histórico. No entanto, achámos por bem mencioná-la porque, o contrário seria restringir uma parte significativa

da obra em estudo. Assim, as reflexões tecidas a propósito da fotografia são o aflorar de questões pertinentes quanto à representação. Sendo que, tal como Roland Barthes afirmou a fotografia «(...) não é apenas a ausência de objeto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objeto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo» (2009:126). Da mesma forma, e nesta perspetiva Helena Carvalhão Buescu diz que: «Todo o *mundo* a que o sujeito tem acesso é, por definição, *uma estrutura de sentido*. (1990:268). Em qualquer dos casos não fica de todo exaurido este campo de saber pelo contrário, permitiu-nos esboçar um ponto de partida para ulteriores estudos.

IV. CAPÍTULO

A paisagem poética de uma época tem qualquer coisa de oceânico: correntes e contra-correntes à superfície de uma comum profundidade.

Não ter passado retira de antemão ao futuro o seu peso de surpresa e, mesmo, qualquer significação.

EDUARDO LOURENÇO

HISTÓRIA E LITERATURA

O diálogo interativo história e ficção

Somos conduzidos ora em passos seguros e firmes ora em passos fortuitos e hesitantes num percurso titubeante onde o fito último permanece inalterável, isto é, transportar-nos na (re)descoberta de um passado, de um presente e, quiçá, esboçar um futuro promissor e, algo incerto. Pois, como sabemos desde tempos imemoriais o país sempre se norteou por encontrar o seu lugar no mundo, quantas vezes glosado ao longo dos séculos pelas mais diversas figuras do panorama literário, social e político, sobretudo, a partir do romantismo com as figuras de proa, Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Ambos à sua maneira, e citando Eduardo Lourenço «...poeticamente um, ideológica e filosoficamente outro, refundaram Portugal, reenquadrando, repensando e remitificando o nosso imaginário cultural.» (2001:27) Foram indivíduos, que moldaram a face do país arcaico para uma nova imagem de «*Portugal novo*» (Lourenço, 2001:29), contributos inestimáveis para a revitalização do nosso imaginário como podemos aferir pelas palavras do ensaísta, Eduardo Lourenço: «Com ambos, Portugal, a sua história, o seu destino, vão ser pensados, problematizados, discutidos em *termos profanos*. (...) todos inscrevem a visão de Portugal numa esfera de conteúdo transcendente. Almeida Garrett e Herculano inscrevem-na na História.» (2001:31)

Assim e extrapolando para a nossa obra em estudo, *Viagem a Portugal*, ela surge num contexto histórico-político e social muito especial. Em primeiro lugar porque, recém-saídos de uma ditadura de quase cinquenta anos, o pós-25 de abril traz com ele ventos de mudança, a democracia começa a ensaiar os seus primeiros passos, abrem-se novas portas de esperança, delineiam-se no mapa novos desígnios para Portugal. Ou seja, reinscreve-se uma nova História, uma nova era para o povo português «Até 1974, Portugal existe na convicção de que o seu lugar no mundo lhe é assegurado, dada a sua subalternidade no contexto europeu, pela renovação da presença em África e pela hipótese de construir lá novos Brasis.». (Lourenço, 2001: 59-60) Depois de 1974, Portugal sofre uma metamorfose cultural de grande intensidade e, tal como Eduardo Lourenço o demonstrou:

Determinada por uma séria revisitação do seu lastro histórico e cultural próprio – em arqueologia, em história, em organização administrativa e jurídica autónomas, em vida simbólica –, tanto como pela pressão de novos saberes e técnicas que já não nos chegam com anos-luz de atraso, mas em tempo real. (2001:71)

Deste modo, e à luz dos factos a História e a Literatura caminham lado a lado numa intercontaminação continuada, pese embora a diferenciação entre elas seja inegável, fruto da especificidade de cada domínio, o facto, é que temos vindo a assistir ao longo dos séculos a variadíssimas tentativas de diferenciação. Desde da Antiguidade Clássica a delimitação de fronteiras entre ambas tem-se revelado objeto de estudo controverso, no entanto, quer a arte literária quer a ciência histórica participam no lastro comum da existência humana, somos atores e protagonistas da História e das múltiplas histórias que

pululam no universo. Assim, a delimitação de fronteiras, torna-se na maior parte das vezes uma tarefa inexecutável pela sua dispersão, complexidade e, pelos múltiplos fatores intervenientes da matéria-prima. Frequentemente, o historiador, enfrenta sérias dificuldades em fundamentar a veracidade dos factos pela ausência de dados objetivos, essa descontinuidade espaço-temporal condiciona o exercício dialogante entre o passado com o presente. Na inexistência de informações plausíveis e incontestáveis no conhecimento sobre o passado, abre-se uma fenda na linearidade espaço-temporal; zonas obscuras e nebulosas de contornos indefinidos alinham-se, tornando-se assim palco de reinvenção, húmus criativo da necessidade imperiosa do ser humano em relatar a sua existência.

Neste sentido, a dicotomia entre a História e a Literatura ingressa numa zona mais ambígua, a apreensão do real e correlata representação organizam-se em dois tipos de escrita sendo que, como sublinha Maria de Fátima Marinho «(...) não é fundamental chegar a uma classificação homogénea, mas antes tentar analisar as formas como a escrita estrutura o real, independentemente desse real pretender ou não recriar o passado ou a memória colectiva de um povo.» (2005:20) O que assim se afirma é a similaridade de papéis do historiador e, nomeadamente do romancista na partilha da matéria-prima, ou seja, na modelação e interpretação da matéria narrada. Como tal, estas duas entidades vão abordar o passado interpretando e/ou reinterpretando-o numa linha de subjetividade, porquanto subjaz na materialização do legado histórico-cultural a voz insubstituível do indivíduo, o historiador e/ou o romancista.

Ora, tal consciencialização arrasta não só um grau de parcialidade e um carácter subjetivo por parte dos intervenientes no processo como, também, concorrem outras componentes tais como: a componente afetiva, a orientação intelectual e, correspondente contextualização sociocultural da época em que se encontram « (...) a história é particularmente afectada pelas circunstâncias materiais e morais da época e sociedade em que ela é escrita.» (Ponte, 1998:22) Assim sendo, o papel do historiador não se exaura na narração dos factos objetivos irá concomitantemente concorrer com a sua própria subjetividade, na forma como os interpreta, os veicula, transpondo-os para a escrita numa linguagem literária, ainda que, subsidiada por uma terminologia rigorosa e científica subjaz a marca indelével do seu criador. E, aqui, retomando o já atrás exposto quanto às relações entre a História e a Literatura constatamos que os modos de relacionamento com o real e correspondente representação apesar de, à primeira vista, nos parecer opostos são, todavia, muito próximos pois, consubstanciam-se num diálogo dinâmico e enriquecedor para ambas as partes. Melhor dizendo, o historiador terá de articular e obedecer « (...) a três regras de primordial importância: a localização espaço-temporal do «'quadro'», a consistência da História com ela própria e, finalmente, a relação com evidências.» (Arnaut, 2002:301-302) Ou seja, o historiador enquanto investigador irá refletir, estabelecer um diálogo a partir do presente para o passado interpretando-o à luz das suas representações mentais, psíquicas e, afetivas seguindo o fio condutor do seu relato. Daqui depreendemos, que apesar de todos os condicionalismos, das mais diversas variáveis bem como das evidências a interpretar e a relatar, todos eles se

concentram num denominador comum, isto é, o pensamento humano. Aliás e, neste sentido, Edgar Morin afirma o seguinte:

La pensée s'applique à tous les problèmes, cognitifs et pratiques ; il y a de la pensée vivante dans les sciences, les techniques, les arts, les religions, dans la vie quotidienne, chez les analphabètes. C'est une activité personnelle et originale, chez tous ceux qui perçoivent par eux-mêmes, conçoivent par eux-mêmes, réfléchissent par eux-mêmes. (...)

La pensée élabore des conceptions, c'est-à-dire des formes ou configurations constituant des unités organisées soit d'idées, de concepts, dans les théories, soit d'éléments matériels dans les œuvres d'art ou les créations techniques. (...)

L'activité pensante comporte invention, création. Les grands penseurs sont des créateurs qui modifient notre regard sur le monde. (2001:93)

Decorre do exposto que, a obra em apreço, encerra em cada uma das suas páginas o reflexo de um país com as suas especificidades e idiosincrasias mediados pelo olhar poético e perscrutador de um viajante-narrador, isto é, Saramago. Com efeito, o olhar dos artistas é mais sensível em captar os mistérios da alma humana, em traduzir os sinais impercetíveis da realidade circundante que os demais. Referimo-nos, destarte, ao atributo dos artistas em transformar os sinais em espaços recheados de significado. Por outras palavras, procuram captar num registo poético o papel do indivíduo na sociedade. Assim, Saramago, é o viajante-narrador por excelência que projeta nessa tela imensa, Portugal, os seus anseios e preocupações desvendando a par e passo os meandros da condição portuguesa.

De facto, Saramago, torna-se o argonauta moderno da interminável epopeia portuguesa perpetuada ao longo dos séculos de História, ou seja, a de

encontrar o rumo da Lusitanidade de «... saber quem *somos*, onde *estamos*...». (Lourenço, 2001:78) Portanto, e nessa continuidade vamos seguindo o nosso caminho, dedilhando as inúmeras páginas que não param de nos surpreender pelo tom ora irónico ora sério com que o autor nos descreve o mundo observado pelos seus olhos. Deste modo, e em consequência do atrás exposto citaremos um dos excertos da obra em estudo, um entre muitos como exemplo elucidativo do diálogo História/Ficção:

O que ao viajante causa grande espanto é ver aqui deitado Afonso Henriques, quando ainda não há muitos dias o deixou à porta do Castelo, mais o seu cavalo, ambos muito cansados. Repreende-se por estar brincando com coisas sérias, e encara primeiro Afonso depois Sancho, um que conquistou, outro que povoou, vê-os deitados sob estes magníficos arcos góticos e decide em seu coração de viajante que neste lugar se celebram quantos desde aquele século XII lutaram e trabalharam para que Portugal se fizesse e perdurasse. Se se levantassem as tampas destes túmulos veríamos um formigueiro de homens e mulheres, e alguns seriam os que tiraram estas pedras da pedreira, as transportaram e afeiçoaram, e, sentados nelas, na hora de jantar, comiam o que mulheres tinham cozinhado, e se o viajante não põe aqui ponto final é a história de Portugal que acabará por ter de contar. (VP, 93)

Com efeito, o romancista oscila entre dois domínios de cariz diverso, por um lado temos a arte literária e por outro lado temos a ciência histórica, na verdade, o que aqui se equaciona são as relações entre dois tipos de escrita e duas conceções da apreensão do real. Sendo que, «(...) toda a História é «interpretativa», e que o seu objetivo não é tanto saber o que aconteceu, mas compreender porquê, (...)» (Mattoso, 2012:86). De qualquer dos modos, o historiador, procura edificar um discurso credível do que aconteceu com base

na representação que melhor se adequa ao seu perfil e posicionamento ideológico. De igual modo, e, no dizer de Mattoso «No fundo, não há História de Portugal, mas a História de Alexandre Herculano, a História de Veríssimo Serrão ou a História de Oliveira Marques.» (2012:86) Deste ponto de vista, a conceção da História perfilha da natureza egóica de cada autor, que à luz das suas interpretações procurará reconstruir um passado a partir do presente. De modo semelhante, todo o historiador evoca os relatos históricos consubstanciando-os num discurso apelativo e didático. Porque, no fundo, um autor não pode subtrair ao escrever um texto a existência do leitor pois, constitui na sua génese um dos parâmetros do condicionalismo semiótico global como afirma Aguiar e Silva. (2000:308) Da mesma forma, qualquer historiador prevê e requer um certo tipo de leitor, isto é, que reúna determinados requisitos indispensáveis à compreensão e decodificação da mensagem por ele veiculada. Por outras palavras, ele vai adotar a estratégia textual mais conforme aos seus intentos e prioridades pessoais de acordo com determinado tipo de leitor. Porquanto, o que subjaz na feitura do discurso histórico é a compreensão do leitor sobre o que aconteceu no passado e, as correlatas implicações no mundo atual.

Assim e, à luz destes pressupostos quer uma ciência quer outra comungam de um objetivo mais lato, isto é, procuram transpor em palavras um tempo outro. Como tal, constroem discursos críveis, que aos olhos dos leitores coevos lhes permitem aceder à rememoração de épocas passadas num eterno afã de conhecimento de si e do outro. Outrossim, a própria tipologia da obra em estudo suscita este ponto de contacto entre a memória e a ficção na medida em que transpõe para a narrativa os registos factuais numa linguagem poética

de forte carga imagética e afetiva. Isto equivale a dizer que, a capacidade criativa do artista congrega no seu texto uma amálgama de saberes ancestrais, de experiências, de vivências assim como de invenção na construção da sua leitura do passado. Aliás, o que assim se legitima é a intromissão do discurso histórico na literatura e vice-versa. Neste sentido, somos compelidos a aceitar e a reconhecer as potencialidades de ambas em reproduzir conhecimentos sobre os tempos idos.

Saramago e a força da palavra

Decorre do exposto que vamos encontrar na obra, *Viagem a Portugal*, todos os ingredientes de uma sábia convivência de objetividades e de subjetividades orquestradas pela pena de um artista, que longe de renegar o seu passado fá-lo reviver sob novas roupagens. Por conseguinte, vamos citar outro excerto como exemplo elucidativo do quanto temos vindo a referir, lembrando de antemão que excertos como este repetem-se e avultam em grande quantidade na obra. Ora, vejamos:

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.

Está assim desamparado, entre as falsas muralhas, quase a suspirar de frustração, quando vencidamente olha para o chão e nele subitamente se reconforta, tão perto se encontrava a explicação de tudo, e ele não a via. Está de pé sobre as grandes pedras brutas que Afonso Henriques pisou e a peonagem popular, quem sabe se mesmo aqui foi deitado alguém que morria, um Martim qualquer, um Álvaro que não ficou escrito na história, 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 todas as palavras portuguesas ditas, de todos os suspiros primeiros e finais, murmúrio do profundo rio que é o povo. (VP, 39)

Como se vê, o leitor vê-se submergido pela força das palavras, seduzido e embalado por uma linguagem poético-literária que o convida a se posicionar num tempo outro onde a imaginação e o mundo onírico imperam e se sobrepõem, de alguma forma, à verdade dos factos. Como tal, e no dizer do neurocientista, António Damásio:

A linguagem com as suas palavras e frases, é a tradução de uma outra coisa, é uma conversão de imagens não linguísticas que representam entidades, eventos, relações e inferências. (...) Dado o grande e supremo dom da linguagem, a maior parte dos ingredientes da consciência, desde os objectos até às inferências, pode ser traduzida em linguagem. Para nós, neste ponto da história natural e individual, o processo básico da consciência é incessantemente traduzido pela linguagem. (2000:134)

Com efeito, a linguagem vai permitir a conversão das imagens não linguísticas em sinais e símbolos compreensíveis para a mente humana. Assim, não será pois de espantar que, o recetor/leitor ao iniciar a leitura do texto literário quer na leitura silenciosa quer na leitura em voz alta coparticipa de forma ativa e dinâmica no complexo processo da decodificação do mesmo. Não esqueçamos, porém, que o leitor deverá estar devidamente munido dos requisitos necessários para uma efetiva decodificação e compreensão do texto literário enquanto artefacto e objeto estético. Por outro lado, e como consequência do que acabamos de dizer, associado ao ato de leitura coparticipam tanto a emoção como o sentimento na apreensão das coisas.

Sendo que, a emoção precede o sentimento, ambas nas palavras de António Damásio são «a mais universal das melodias, uma canção que só descansa quando chega o sono, e que se torna num verdadeiro hino quando a alegria nos ocupa, ou se desfaz num lúgubre réquiem quando a tristeza nos invade.» (2012:17). Isto é, quer a emoção quer o sentimento são fenómenos mentais que vão facultar a todo e qualquer ser humano a capacidade em experienciar os mais diversos estados do corpo. Neste contexto, quando o leitor ou o viajante experienciam prazer ante um objeto em particular, isto significa que foram desencadeados no nosso organismo uma complexa rede de conexões, de interações conjuntas com o propósito de criar uma harmonia entre o corpo e o espírito. Por outras palavras, e de um modo geral, António Damásio afirma que:

Os objetos mais variados da nossa experiência do dia a dia, desde aqueles que são prescritos pela evolução biológica àqueles que aprendemos na nossa história individual, têm a capacidade de produzir certos padrões de reacção homeostática (no seu papel de objetos competentes, (...))» (2012:97)

O mesmo é dizer, de acordo com as premissas de António Damásio, que a nossa capacidade em sentir prazer advém de um conjunto de perceções. Ou seja, consiste num primeiro momento em ter uma perceção do corpo num certo estado, sendo que essa mesma perceção, pressupõe a presença de mapas sensoriais distribuídos por todo o nosso organismo cujos padrões neurais mapeiam a interação multidimensional do organismo com o objeto. Neste sentido, são criadas as condições para a emergência de imagens mentais

consonantes com a estrutura do organismo e com a estrutura do objeto. Uma vez mais e, em virtude do exposto António Damásio salienta que:

O sentimento de uma emoção, no seu mais puro e estreito significado, era *a ideia do corpo funcionar de uma certa maneira*. Nesta definição, a palavra ideia pode ser substituída pelas palavras pensamento ou percepção. No momento em que o leitor considerava o sentimento na sua essência, separado do objeto que o causava e dos pensamentos e modo de pensar que lhe eram consequentes, o conteúdo do sentimento aparecia claramente como a representação de um estado muito particular do corpo.

Este comentário aplica-se inteiramente aos sentimentos de tristeza, aos sentimentos de qualquer outra emoção, aos sentimentos dos apetites e aos sentimentos das várias ações regulatórias que continuamente ocorrem no organismo. (2012:97)

O que para já queremos explicitar é o carácter inclusivo e abrangente entre o organismo e o ambiente, ambos interagem numa estreita e sólida cooperação entre os diversos componentes que estruturam a nossa sociedade. De modo semelhante, esta essencial interdependência entre a emoção-sentimento é acompanhada de um certo estado do corpo que se manifesta interna e externamente. Por outras palavras, os sentimentos são elementos constitutivos do nosso organismo e, como tal são percepções comparáveis às demais, isto é, visuais, auditivas, táteis entre outras. Do mesmo modo, e nas palavras de António Damásio «Os sentimentos são tão mentais como qualquer outra percepção, mas os objetos imediatos que lhes servem de conteúdo fazem parte do organismo vivo de que os sentimentos emergem.» (2012:103). Ora, precisamente, são estas características que contribuem a cada um de nós a capacidade de ter a experiência de um sentimento. Trata-se, por um lado de

perceber que os sentimentos estão intimamente conectados a um objeto imediato, o corpo e, por outro lado encontra-se interligado ao objeto emocionalmente competente que despoletou toda a cadeia emoção-sentimento.

O mesmo é dizer que, estes fenómenos mentais são basilares a todo o ato criativo porquanto participam direta e/ou indiretamente nas nossas perceções na medida em que legitimam ou deslegitimam as imagens de acontecimentos do passado ou do presente. Sendo que, por um lado influem no nosso pensamento e modo de pensar e que, por outro lado acoplados aos sentimentos se encontram, necessariamente, correspondentes estados do corpo. Ou seja, a cada sentimento subjaz uma emoção traduzida nas mais diversas reações homeostáticas.

Assim, do ponto de vista em que nos colocamos, parece óbvio e compreensível a interferência de ambos na apreensão da realidade pois, quer a emoção quer o sentimento encontram-se profusamente presentes tanto no viajante-narrador como no leitor. É afinal esta dupla interativa que aporta ao texto literário a sua concretização enquanto objeto estético. Se, por um lado, temos o viajante-narrador que traduz o que vê e sente para um texto por outro lado temos, de forma equidistante, o leitor que se predispõe a lê-lo. É, pois, afinal aqui que se estabelece uma convivência entre pares na medida em que cada um à sua maneira experimentará as mais variadas emoções e sentimentos ante o objeto emocionalmente competente que está na origem imediata do(s) sentimento(s). Aliás, e como bem sublinha António Damásio «De um modo geral, os sentimentos traduzem o estado da vida na linguagem do espírito.» (2012:97).

O que para já queremos aqui salientar é a correlação entre estes dois estados mentais: a emoção e o sentimento por um lado e, por outro lado a Literatura e a História. Ambas quer queiramos quer não encontram-se interligadas na medida em que cooperam mutuamente na apreensão de um todo formam parte de um todo. Joga-se, assim, a razão de ser de todo o ser humano no xadrez da vida traduzido em movimentos cíclicos e contínuos da diáspora humana. Neste sentido, e à luz dos nossos pressupostos citaremos Manuel Ángel Vázquez Medel que refere o seguinte:

Además, el ser humano no es una criatura que construya su existencia desde cero. Nuestro equipamiento biológico, consecuencia y fruto de millones de años de evolución de la vida, se inserta – desde el momento mismo de la gestación, y ya en la vida intrauterina - en redes de vida social, en sistemas culturales (en su más amplio sentido) que nos hacen – en grandísima medida – ser lo que somos, pensar como pensamos, sentir como sentimos. Tal es el principio de *historicidad* de lo humano al que no podemos escapar: no solo formamos parte de un sistema espacio-temporal, sino que tal sistema está siempre humanamente interpretado a través de las mediaciones culturales. Y ello es especialmente relevante cuando se trata de analizar nuestras manifestaciones verbales, y más aún cuando la palabra implica una dimensión estética. (Vázquez Medel, 2014:26)

O mesmo é dizer, de acordo com o exposto que, a nossa capacidade cognitiva resulta de toda uma rede complexa de interdependências e interações que combinadas traduzem quer as realidades internas quer exteriores da nossa presença no mundo. Um mundo entendido à luz da sua diversidade e abrangência que, congrega em si o uno e o diverso numa simbiose de

realidades desconexas que paradoxalmente perfazem um quadro inclusivo de antagonismos e/ou similitudes.

Parece ser claro, pois, que o conhecimento é o resultado de uma cooperação estreita de vários componentes desde: biológicos, afetivos, sociais, políticos e culturais. Sendo que, todos eles sem exceção, confluem de forma conjunta na descoberta, na interpretação e na compreensão da nossa existência no mundo. Trata-se, afinal, de cada um de nós protagonizar uma parte da história individual nessa História universal que é a Humanidade. No fundo, e de uma forma sintética o conhecimento consiste no seguinte:

A construção inteira do conhecimento, desde o simples ao complexo, desde a imagética e não verbal até ao verbal e literário, depende da capacidade de cartografar aquilo que acontece ao longo do tempo, no *interior* do nosso organismo, *à volta* do nosso organismo, *ao nosso organismo* e *com* o nosso organismo, numa sucessão causal e incessante. (Damásio, 2000:221)

De facto, a nossa abordagem vem em certa medida reforçar as similitudes existentes entre a Literatura e a História, porque desde tempos imemoriais se contavam estórias e histórias, testemunhos da nossa presença enquanto seres complexos, repositórios de toda uma História vivida e por viver em constante indagação de si e do outro.

De modo semelhante, a linguagem preconiza na sua essência a capacidade do ser humano em interpretar, traduzir e em registar em palavras: entidades, ações, acontecimentos e relações. O mesmo será dizer; «Palavras e frases traduzem conceitos e os conceitos consistem numa ideia do que são as coisas, as acções, os acontecimentos e as relações.» (Damásio, 2000: 217-218) Ora, é

bem verdade que a linguagem é para os humanos um instrumento, um entre muitos, dotado de grande versatilidade sobretudo quando a mente criativa traduz os eventos em palavras. Isto é, «(..)quando a mente criativa é traduzida em linguagem, facilmente resvala na ficção.» (Damásio, 2000:219) Melhor dizendo, tudo passa, em primeiro lugar, pelo facto que a linguagem traduz um conhecimento não verbal que abarca a maior parte dos ingredientes da consciência. Diz António Damásio, com efeito que:

A coroa de glória da linguagem vem da sua capacidade de traduzir, com rigor, os pensamentos em palavras e em frases, e as palavras e as frases em pensamentos; da sua capacidade de classificar o conhecimento, rápida e economicamente, sob a capa protectora de uma palavra; da capacidade para exprimir construções imaginárias ou abstracções remotas através de uma palavra simples e eficaz. (2000:138)

Em paralelo, e visando também o enfoque da literatura como uma das criações humanas de maior relevo, aproveitamos para citar uma vez mais o professor e escritor Vázquez Medel que afirma o seguinte:

La creación verbal estética es, antes que nada y por encima de todo, un proceso *comunicativo*, que exige el concurso de la memoria, el entendimiento, la voluntad y la fantasía, y que activa dimensiones no sólo noéticas y racionales sino también (y yo diría, sobre todo) dimensiones afectivas, emocionales, *patémicas*, que también ocupan y transforman nuestra mente e inciden en los comportamientos sociales. En tal sentido, habremos de estar muy atentos a los logros de la neurobiología y las ciencias de la cognición para entender mucho mejor lo que ocurre en nuestro cerebro cuando, como autores o lectores, nos enfrentamos a la literatura. (Vázquez Medel, 2014:31)

Demonstrado, como pensamos, o quanto significativo é para a mente humana, a linguagem, não nos parece difícil compreender de que a mesma reverta como extremamente importante para todo e qualquer ser humano no conhecimento, na inteligência e na criatividade. Aliás, como bem sublinha Edgar Morin «Le langage est en nous et nous sommes dans le langage.» (2001:31) Do mesmo modo, subjaz a todo este mosaico, compósito de contribuições várias, o olhar poético dos artistas que espelham na palavra o que lhes vai na alma sensível corporizado num exercício interpretativo e construtivo de realidades internas e externas. Encontramo-nos, na realidade, perante as virtualidades da linguagem, instrumento e meio de comunicação por excelência, onde prima sobretudo a eficácia e o *logos* como alicerces fundamentais para uma efetiva comunicação literária. Neste sentido, destaquemos de entre muitos outros exemplos este excerto da, *Viagem a Portugal*, onde se evidencia o cruzamento da linguagem poética com a participação da emoção-sentimento. Ora, vejamos:

Para tudo olha o viajante nestas três claras naves, ouve o refluir das vagas do tempo, as vozes dos homens que vêm com ele, o bater da pedra, o serrar e pregar da madeira. Viaja na alta crista dos séculos, e, sendo agora a sua vez de dar à praia, pára diante do sarcófago de D. Pedro de Barcelos, assombrado. É uma imensa arca tumular, e a estátua jazente poderia ser de um S. Cristóvão gigantesco que se cansasse de transportar o mundo às costas e se deitasse a descansar. De granito toscamente lavrado, o túmulo do filho bastardo de D. Dinis é das mais impressionantes coisas que o viajante tem visto e sentido: lá dentro um corpo humano, em sua real dimensão, estará como um barco no mar ou uma ave no espaço. (VP, 124)

É notória, neste excerto, a intercontaminação de duas áreas de conhecimento como a história e a literatura, mundos *a priori* distintos e, contudo, tão próximos pela matéria narrada. Desde logo, é de salientar a carga metafórica da linguagem aqui presente, já que dificilmente o leitor conseguirá ficar imune à poeticidade da matéria diegética. Com efeito, neste excerto descritivo, destacamos o movimento pendular de um tempo, ora passado ora presente, que irrompe um pouco por toda a obra, e vai pontuando a narrativa da viagem privilegiando precisamente as sensações: ouve-se, vê-se e sente-se. Aliás, instaura-se um cruzamento fusional e integrativo de sensações múltiplas e diversas que interagem entre elas num bailado sem fim, onde o que prevalece é sobretudo o sentir. Melhor dizendo, «O sentir constitui, também, a pedra angular para a etapa seguinte – *o sentimento de conhecer que sentimos. (...)* Por outras palavras, ‘«sentir» os sentimentos prolonga o alcance da emoção (...)» (Damásio, 2000: 325)

Por conseguinte, trata-se em primeiro lugar de entender que o ser humano é dotado de uma estrutura biológica assaz complexa. Logo, permite-lhe manipular numerosos dados, cartografando-os e mapeando-os de acordo com a presença de mapas sensoriais, nos quais participam vários componentes adstritos ao nosso sistema único e particular, pertença da nossa espécie, a *Homo Sapiens*.

Em conclusão, o que assim se consubstancia é a relevância do papel da emoção-sentimento na narrativa da viagem enquanto elemento estruturante do comportamento social e ético do ser humano. Para além disso, e como já vimos anteriormente o nosso cérebro realiza operações de grande

envergadura, combinando e harmonizando várias regiões individuais do cérebro para ultimar num produto final, o conhecimento. Adjacente ao delinear de todo este processo, e, na sequência de estudos realizados no âmbito do papel do corpo na emoção, concluiu-se que a mesma detinha um papel substancial no processo de aprendizagem. Aliás, estes estudos foram levados a cabo quer em humanos quer em ratos comprovando-se o papel relevante da emoção como um elemento facilitador e potenciador no processo de aprendizagem e de rememoração.

Do mesmo modo, a presença da emoção é um aditamento transversal a toda a obra em estudo. Assim, não é estranhável que decorrente das estratégias textuais adotadas pelo nosso autor, isto é, Saramago, o seu público leitor é infalivelmente seduzido por uma linguagem profusamente emotiva. De facto, Saramago vai urdir na tessitura do texto os filamentos de uma linguagem de variada força ilocutória e perlocutória por onde veicula o seu sentir, o seu estar, a sua razão de ser. Melhor dizendo, foi alguém, eminentemente indagador da eterna questão humana de: quem fomos, quem somos e para onde vamos. Subjacente a esta atitude, na realidade, não é difícil detetar uma constante busca ontológica de si e dos outros, cujo móbil preferencial e operativo foram as inúmeras viagens efetuadas ao longo do seu país. Conforme, podemos observar pela consideração feita pelo nosso viajante-narrador a determinada altura do seu périplo diz o seguinte: «...anda à descoberta do que não sabe ...» (VP, 36).

No fundo, é alguém com a consciência aguda do quão relativo é o nosso tempo, o aqui e agora é algo que se sente, se vivencia para logo se diluir, se

esfumar nas faldas do tempo. Um tempo não linear, que se desenha em movimentos contínuos e intermináveis de busca incessante na aquisição e compreensão quer da sua realidade quer da realidade que o rodeia. Uma realidade percecionada através dos cinco sentidos tradicionais; a visão, a audição, o tato, o paladar e o olfato. Porém, outro não menos importante concorre para um conhecimento mais amplo e abrangente do mundo visível e invisível, do tangível e do intangível referimo-nos, portanto, ao sexto sentido. Um sentido que apreende e capta o impercetível transformando-o em matéria cognitiva, geradora de novos caminhos, de novas formas de aproximação do sujeito ao objeto e vice-versa. Esta capacidade humana em potenciar elos invisíveis entre o mundo real e o mundo sensorial liberta-nos das grilhetas e condicionamentos materialistas para dar largas à imaginação e, correlativamente à intuição.

Deste modo, permite rumar a novas paragens, traçar novos caminhos, criar novos discursos sobre o devir histórico do homem. Caminhos que se cruzam e descruzam sempre com o propósito de perceber quem somos e para onde vamos nesta interminável caminhada do Homem pela Terra. Este sentido profundo de busca temo-lo presente em Saramago como uma segunda pele, que se lhe cola e adere ao mais profundo do seu ser. Esta partilha de saber temo-la desdobrada e, multiplicada na sua vasta obra como um dos traços vinculativos e constantes da sua essência enquanto humanista convicto e planetário. Melhor dizendo, «Un humanisme planétaire ne peut se fonder sur l'exclusive conquête de la science, mais sur le consentement et la communion archétypale des âmes.» (Durand, 1992: 498)

A dança épica e as dicotomias do tempo

Como tal, a sua obra, transpira um consenso mítico difuso e simultaneamente transversal à História de um povo. Opta por seguir um roteiro impreciso sujeito a correções e precisões de vária ordem quer sejam elas pessoais ou de ordem estritamente informativa. Registemos, ainda, que as suas descrições se encontram imbuídas de grande carga imagética e onírica consubstanciadas num discurso dialogante tanto com a História como com o leitor. Na realidade, vão-se conformar num interminável movimento apelativo de confidências, de sussurros partilhados, de segredos esconjurados. Assim, caminha em direção à cidade de Guimarães, berço da nacionalidade, temporalizando o seu discurso numa efabulação sobre o passado como podemos aqui entrever:

Nesse tempo, os declives que levam até lá deviam estar livres de vegetação de porte para não terem embaraço as hostes nas suas surtidas nem poderem esconder-se os inimigos pela calada. (...) O viajante que sempre exagera no seu respeito histórico, preferia rasa toda a colina, apenas plantada de erva áspera, com pedras aflorando há oitocentos anos. Assim, como isto está, perde-se a venerável sombra de Afonso Henriques, não dá com o caminho da porta, e se de impaciência decide cortar a direito tem certa a intervenção do empregado municipal, que lhe há-de gritar: ‘«Ó cavalheiro, para onde é que vai?»’ E responde o nosso primeiro rei: ‘«Vou ao castelo. Já tenho o cavalo cansado de andar às voltas.»’ O jardineiro não vê cavalo nenhum, mas responde caridosamente: ‘«Leve-o pela arreata e vá aqui por este caminho, não tem nada que enganar.»’ E quando Afonso Henriques se afasta, arrastando a perna ferida em Zamora, o jardineiro comenta para o ajudante: ‘«Vê-se com cada um.»’

Efabulando este e outros episódios da nova história pátria, o viajante entra no castelo. (VP, 38)

Estamos ante a elaboração imaginária do real, na presença de um hipotético cenário centrado num vulto histórico de extrema importância para a formação do que hoje somos como país e como povo. A subjetividade do discurso sobrepõe-se às objetividades, ou seja, é dinamizado por um sujeito complexo que dá largas à veia criadora e poética ao transformar o mundo real numa espécie de outro mundo. Isto é, um mundo paralelo recriado à sua medida. Trata-se, efetivamente, de modelar o passado de modo a urdir novos cenários revelando como tal as malhas da ficção e, subsequentemente impelir o leitor a se reposicionar diante da linearidade perturbada do fluxo narrativo.

O que assim sub-repticiamente ressalta é a relação de Saramago com o tempo e com a História. Aliás, a sua relação com o tempo é bastante peculiar como confessa a Carlos Reis: «A minha relação com o tempo é, antes de mais, muito particular (...) uma relação à qual eu me mantive muito agarrado, provavelmente sem nenhuma objectividade, porque eu, sempre tão racionalizante, também me governo muito pela intuição.» (1998: 80) Ora, aqui, com a devida salvaguarda, gostaríamos de destacar nestas suas últimas palavras a referência à intuição. Porque, na realidade, a dicotomia admitida em nome próprio adquire foros identitários uma vez que, é precisamente esta discrepância entre alguém eminentemente cerebral e conjuntamente instintivo que o definem enquanto criador artístico. Afinal de contas, são esses mesmos traços que marcam a estilete a inconfundível obra literária saramaguiana como uma das referências mais pujantes no universo das Letras Lusas.

Assim, e retomando a sua relação com o tempo José Saramago afirma que,

(...) entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra '«arrumação caótica»' na qual depois seria preciso encontrar um sentido. (...)

Foi esta ideia do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projectado (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, de necessidade de captação daquele todo; e a par dessa, uma outra necessidade que é a de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que não parecem não ter) nada que ver ali: (Reis, 1998:80)

Deste modo, o olhar histórico de Saramago projeta-se numa imensa tela de contornos cénicos por onde desfilam de forma atípica os mais diversos acontecimentos, factos e pessoas numa intenção orientadora dominante. Com efeito, e retomando o episódio do diálogo hipotético e inverosímil entre o rei D. Afonso Henriques e o jardineiro, Saramago revisita um passado de há mais de oitocentos anos. Doravante, somos surpreendidos pela orquestração de uma efabulação algo risível na medida em que, não só se apropria de um personagem histórico, o primeiro rei de Portugal, como o insere na cidade de Guimarães num tempo outro. Neste sentido, são postas em marcha estratégias narrativas subversivas e inesperadas que jogam com a unidade de tempo a seu bel-prazer num jogo de vai e vem, de perguntas e respostas. Muito embora, assistamos a uma certa irreverência por parte do autor/narrador na forma como representa e recupera o passado, na verdade, compraz-nos a utilização lúdica dos personagens, da cor local assim como da inserção da

ação em tempos muito remotos da História pátria. Logo, não é de estranhar que um leitor mais incauto a estes artifícios se veja surpreendido e conseqüentemente confuso ante a incongruência de tempos.

Assim, esta dicotomia de tempo quer presente quer passado vai validar, uma vez mais, o tão consabido pacto tácito entre o autor e o leitor na concretização do texto literário como objeto estético. Outrossim, o leitor deverá reunir determinados requisitos a fim de decodificar o texto literário e, subsequentemente apreender a obra literária. Como tal, o leitor terá de correlacionar uma bagagem prévia que lhe permita intersectar e coincidir parcialmente com o policódigo do autor e, correlativamente com o seu «(...) já que a exclusão mútua de ambos os mencionados policódigos impediria qualquer forma de comunicação e a sua coincidência perfeita só é conjecturável em termos de utopia.» (Aguiar e Silva, 2000:303) O mesmo se pode ainda afirmar a respeito do circuito comunicativo que tem por base a materialidade do texto escrito. Uma vez que, a sua existência enquanto texto literário só existe em plenitude numa situação comunicativa. Deste modo, é valorizado o papel do leitor/recetor não só na constituição do texto-objeto estético como na decodificação/leitura do mesmo, como nota Aguiar e Silva (2000:303-304). Porque, na realidade, para além do emissor/autor o outro polo da comunicação é, de facto, o leitor/recetor que através do ato de leitura ativa o circuito comunicativo. Por conseguinte, o ciclo produtivo de um texto não se exauria no ato criativo do seu emissor/autor, na verdade, ele representa um entre vários dos intervenientes que contribuem tanto para a estática como para a dinâmica do processo semiótico literário. Isto equivale a dizer que, todo o texto artisticamente concebido encerra uma pluralidade de significados tanto

literais como não referenciais que mediante a cooperação reflexiva e dinâmica dos seus sucessivos leitores perfaz uma trajetória de contínuo renascimento da informação sobre o homem, a sociedade e o mundo. Aliás, nas palavras de Cesare Segre «A literatura cria modelos do mundo.» (1999:200)

No fundo, Saramago filtra a realidade através de lentes de largo espectro emprestando ao texto a sua visão do mundo, a sua cosmogonia. Nessa medida, é bom insistir na perspectiva adotada por Saramago no que concerne a História. Porquanto, e nas suas palavras «A História é parcial e é parcelar. É parcelar, porque conta uma parte apenas daquilo que aconteceu.» (Reis, 1998:79) Para finalmente colocar a seguinte questão: (...) porque é que a literatura não há-de ter a sua própria versão da História?» (Reis, 1998:87) De modo semelhante, e, na sequência do atrás exposto não podemos deixar de citar Cláudio Guillén quando afirma que:

La literatura nos convida a una significación personal de los muchos mundos que trascienden los límites de la imaginación individual. Si ninguna teoría es permanentemente cierta, si las visiones de los niveles múltiples de la realidad son ellas también múltiples y discordantes, es ineludible la selección y estructuración llevada a cabo por el arbitrio personal. Pero la calidad de tal arbitrio depende, hoy por hoy, de nuestra capacidad para lo que podría llamarse solidaridad crítica, o tal vez solidaridad creativa, con lo hecho, sentido y sufrido por los hombres y las mujeres en diversos espacios y tiempos. (2005:388)

Isto equivale a dizer que, cada escritor aporta à História a sua própria versão dos factos à luz das suas vivências, dos seus critérios pessoais, do seu livre arbítrio da realidade. Porque, na consecução dessa tarefa Saramago afirma de forma perentória «(...) que aquilo que nos chega não são verdades absolutas,

são versões dos acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial (...)» (Reis, 1998:86) Em consequência, desta sua perspectiva, atentemos na seguinte citação da obra em estudo:

Sertório, arredado por sua vontade ou alheia força, das lutas entre Mário e Sila (ou Sula), veio a ser convidado pelos Lusitanos, uns oitenta anos antes da nossa era, para chefiá-los na guerra contra os Romanos. O conceito de patriotismo era então muito menos exigente do que é hoje, ou tinha a franqueza de subordinar-se claramente a interesses de grupo, do que, enfim, se não distingue, fundamentalmente, só nas aparências que convém guardar, das práticas actuais. (...) São complicadas histórias de uma história geral que alguns teimam em fazer passar por simples: (...)

A Lagos veio também D. Sebastião, rei de Portugal e destes Algarves. Ali nas muralhas há uma janela manuelina donde, segundo reza a tradição, providência dos narradores quando faltam provas e documentos, assistiu à missa campal, antes da partida para Alcácer Quibir, onde ficou ele e a independência da Pátria. (VP, 230)

Creemos, na verdade, que o excerto aqui citado revela de forma inequívoca a posição de Saramago quanto às relações entre História e Literatura. Tudo passa, em primeiro lugar, pela relativização da verdade porque, afinal, e nas palavras de Saramago «O que nos estão a dar, repito, é uma versão.» (Reis, 1998:86) Com efeito, Saramago enfatiza, de modo mais ou menos evidente, a palavra «versão» a fim de sublinhar o carácter parcial e parcelar da História e consequente validação por parte da Literatura da sua própria versão dos factos. Mas, o que realmente preocupa o nosso escritor é o carácter parcelar da História. Aliás, atestado e reconhecido por Saramago quando afirma que:

Talvez a mim me preocupe muito mais o facto de a História ser parcelar. (...) quando eu falei de Auschwitz e do homem de Néanderthal ao lado da Capela Sistina faltou uma quantidade de coisas: faltou o ajudante de Miguel Ângelo que estava a moer as tintas; e no caso de Auschwitz, faltou o honrado (imaginemos que seria honrado ...) pedreiro que construiu os muros do campo de concentração, se é que os tinha. É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal... (Reis, 1998: 81)

Por conseguinte, Saramago privilegia as ações humanas dos homens e mulheres, que em determinado momento e lugar da História marcaram o quotidiano da época. Gente anónima, de quem não se fala, pois as suas histórias de vida carecem de interesse para configurar nos anais da História. Ora, é essa necessidade de reclamar a sua presença que insta Saramago em fazê-las reviver nas suas obras tais como: *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada de Pedra* (1986), *História do Cerco de Lisboa* (1989) ou do polémico *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Podemos, pois, dizer que, de modo geral, os romances publicados na década de oitenta têm como vetor organizativo principal o passado histórico português. Ainda desta perspetiva, realcemos que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* apesar de corresponder a um período de transição mantém, contudo, as traves-mestras da História. Aliás, como refere Beatriz Berrini:

O Evangelho Segundo Jesus Cristo não escapa a tal situação, nem o poderia: se as origens do cristianismo são recuperadas e expostas a nós, leitores, isso faz-se segundo José Saramago. A meditação dos factos do início do cristianismo e a reflexão sobre a história do

cristianismo ao longo dos séculos acordam pensamentos e fantasias que se envolvem e embaraçam nos problemas actuais, aqueles que pessoalmente afectam o escritor, é claro, mas sobretudo aqueles com os quais ele percebe estar a sua gente preocupada, o seu país a tentar resolvê-los. (1998:10)

De uma maneira ou de outra, a inserção do passado nos romances atrás assinalados perfazem o ideário saramaguiano. Isto é, Saramago conforma no papel quer a sua ideologia quer as suas preocupações humanitárias num misto de denúncia, de catarse, de ato de contrição instaurando-se, por assim dizer, uma espécie de profissão de fé no Homem. Ora, é esta apetência intrínseca em compreender o ser humano no seu todo, em contextualizá-lo num tempo e num espaço quer seja ele pretérito quer presente, que o vai conduzir inexoravelmente a um passado mais ou menos longínquo com vista a reparar e a reclamar o que de mal está. Assim, atentemos a alguns excertos da obra em estudo a fim de validar o atrás exposto.

Porém, em verdade, quem construiu as Águas Livres, e com o seu dinheiro as pagou, foi o povo de Lisboa. Assim o reconhecia a lápide escrita em latim, então colocada no arco da Rua das Amoreiras, e que deste modo rezava: '«No ano de 1748, reinando o piedoso, feliz e magnânimo rei D. João V, o Senado e povo de Lisboa, à custa do mesmo povo e com grande satisfação dele, introduziu na cidade as Águas Livres desejadas por espaço de dois séculos, e isto por meio de aturado trabalho de vinte anos a arrasar e perfurar outeiros na extensão de nove mil passos.» Era o mínimo que se podia dizer, e nem o orgulhoso D. João V ousou sonegar a verdade.

Porém, apenas vinte e cinco anos depois, por ordem do marquês de Pombal, foi mandada picar a lápide '«em termo que mais se não conheça a existência das ditas inscrições.»' E no lugar da verdade foi autoritariamente posto o engano, o logro, o roubo do esforço popular. A

nova lápide, que o marquês aprovou, falsificava assim a história: '«Regulando D. João V, o melhor dos reis, o bem público de Portugal, foram introduzidas na cidade, por aquedutos solidíssimos que hão-de durar eternamente, e que formam um giro de nove mil passos, águas salubérrimas, fazendo-se esta obra com tolerável despesa pública e sincero aplauso de todos. Ano de 1748.»' Falsificou-se tudo, até a data. O viajante está convencido de que foi o peso desta lápide que fez cair Sebastião José de Carvalho e Melo no inferno. (VP, 184)

De modo semelhante, aproveitamos para citar mais um excerto, um entre vários, onde Saramago, de alguma maneira, revela o seu lado mais inconformista na medida em que lhe é difícil conciliar a crueza dos factos, as vicissitudes das lutas de classes, as injustiças várias em nome da mentalidade dominante de então. Ora, vejamos:

O viajante viu, com algum desânimo, afixada numa parede em lugar de evidência, uma macrofotografia de um documento assinado por Damião de Góis, poucas semanas antes de o prender a Inquisição. Desânimo não será a palavra justa, digamos melancolia, ou cepticismo melancólico, ou qualquer outra sensação indefinível, aquela que vem às sensibilidades diante do irremediável. É como se o viajante, sabendo que Damião de Góis vai ser preso porque lho dizem as datas e os factos, tivesse obrigação de emendar a história. Simplesmente, não pode: para emendar a história, é preciso, de cada vez, emendar o futuro. (VP, 202-203)

A questão que se põe não é, apenas a inconciliável manutenção da sequência dos factos com os sentimentos e as convicções mais profundas de Saramago nomeadamente: políticos, morais e sociais são, sobretudo, as implicações que daí advieram. Ou seja, a consciência de uma realidade fugidia como atestam as palavras de Saramago «(...) a única verdade absoluta é que toda ela é

relativa,» (Reis, 1998:86). Ou seja, o sentimento, a consciência de que algo é efêmero implica desde já a existência e a interação de capacidades tais como: a memória, a linguagem, a inteligência, assim como a integração em ambientes sociais apropriados. Isto é, nas palavras de António Damásio:

Toda a criação humana tem origem no ponto de transição em que começámos a manipular a existência guiados pela revelação parcial dessa mesma existência. Só criamos um sentido do bem e do mal, assim como normas de comportamento moral, quando conhecemos a nossa própria natureza e a de outros como nós. (2000:358-359)

Por conseguinte, a nossa civilização está diretamente correlacionada e influenciada pela consciência. Sendo que, na perspetiva de António Damásio «a consciência é uma revelação da existência» (2000:358). Do mesmo modo, importa sublinhar que, a consciência participa e manifesta-se como um elemento indispensável em todo o processo criativo «O conhecer ajudará o ser.» (Damásio, 2000:360). Por outras palavras, a consciência perpassa em todas as áreas de conhecimento, o mesmo será dizer que, independentemente dos contributos das invenções nas diferentes áreas é consabido que todas elas vão influir para melhor ou para pior no curso natural da nossa existência. Com efeito, a consciência constitui-se como algo intrínseco a todo o ser humano, elemento operativo e concomitantemente desencadeador de mudança. Outrossim e, como observa António Damásio, «Curiosamente, todas essas invenções vêm a ter um efeito sobre a existência, alteram-na para melhor ou para pior. Imagino um círculo de influências – existência, consciência, criatividade – e noto que o círculo se fecha.» (2000:359) Isto significa, é claro, que ao longo da nossa existência tem sido uma das condições *sine qua non*

civilizacionais compreender a condição humana. Trata-se, de facto, de tentar melhorar com mais ou menos sucesso as consequências da inserção do homem na natureza, na sociedade ou, até mesmo, da sua capacidade em transformá-la. Portanto, é algo apenso e analienável ao nosso ser na medida em que se perpetua desde os alvares da civilização como um traço constituinte da nossa existência e, no dizer de António Damásio «com mais ou menos sucesso, melhorar a existência é aquilo que a civilização tem vindo a tentar. Dá alento pensar que já vamos a meio caminho.» (2000:360) Seja como for, essa consciência aguda do conhecimento da vida e o da negação de uma existência submissa e oprimida aos ditames de jaez diverso definiram, no sentido lato, José Saramago quer como homem quer como escritor. É justamente deste efeito não conformista, avesso às arbitrariedades, às desumanidades, aos discursos e propaganda políticos patrioteiros que aqui entendemos considerar Saramago como um espírito livre. O que assim se afirma é consubstanciado pelo trabalho de Edgar Morin sobre a Identidade Humana. Diz este autor, com efeito:

L'esprit (*mind*) d'un être humain est à la fois le siège des assujettissements et le siège des libertés. Il est le siège des assujettissements lorsqu'il est prisonnier de son hérité biologique, de son hérité culturel, des *imprintings* subis, des idées imposées, d'un pouvoir en Sur-Moi impératif à l'intérieur de lui-même.

Quand certains cessent d'être assujettis aux ordres, mythes et croyances imposées et deviennent enfin sujets interrogateurs, alors commence la liberté de l'esprit.

La liberté de l'esprit est entretenue, fortifiée par:

les curiosités et les ouvertures vers les au-delà (de ce qui est dit, connu, enseigné, reçu);

- la capacité d'apprendre par soi-même;
- l'aptitude à problématiser;
- la pratique des stratégies cognitives;
- la possibilité de vérifier et d'éliminer l'erreur;
- l'invention et la création;
- la conscience réflexive, c'est-à-dire la capacité de l'esprit de s'auto-examiner, et, pour l'individu, de s'auto-connaître, s'auto-penser, s'auto-juger;
- la conscience morale. (2001:261)

Apesar da extensão da citação, não pudemos deixar de a reproduzir, porquanto a considerarmos de extrema importância no que diz respeito à elucidação das questões de que nos temos vindo a ocupar. Assim, da perspectiva em que nos colocamos, cremos ser evidente que Saramago reunia as virtudes e capacidades enunciadas por Morin como um espírito livre. É com efeito notável, o modo como Saramago ao longo da sua obra nunca deixou de cultivar a lucidez, a confiança no futuro num misto de esperança e de fé na redenção do Homem e da Humanidade. Aliás, à guisa de conclusão Edgar Morin afirma que:

Dans quel jeu sommes-nous? Nous sommes dans plusieurs jeux, joués, jouets, mais en même temps joueurs. Toute existence humaine est à la fois jouante et jouée ; tout individu est une marionnette manipulée de l'antérieur, de l'intérieur et de l'extérieur, et en même temps un être qui s'auto-affirme dans sa qualité de sujet. (2001 :265)

No fundo, Saramago, não fez mais do que mostrar os sinais, captando-os num registo poético, tornando-os visíveis aos olhos dos demais. Procurou captar a essência das coisas, guiado pela sua intuição geradora e criadora de símbolos

e, assim, transmitiu o seu testemunho através de uma obra vasta e diversificada.

Como tal, Saramago decide trilhar o seu caminho pelas sendas da História, reduto da memória de um povo ao se comprazer a «(...) baralhar e voltar a dar as cartas de um jogo que pode subverter semântica e formalmente.» (Arnaut, 2002:308). Neste contexto, o escritor insere-se na nova linha do discurso histórico preconizado pela moderna historiografia, isto é, opta por uma linguagem poético-literária onde a inevitabilidade da carga subjetiva pessoal na reconstrução do passado é, por demais, evidente. Assim, a historiografia contemporânea pretende reconstruir o passado no seu todo e, como tal, irá conferir quer aos elementos históricos factuais quer aos não-factuais um novo redimensionamento ao integrá-los e contextualizá-los na conjuntura socioeconómica da época.

Ora, esta abordagem, vai implicar por parte do sujeito enunciador uma implicação pessoal tanto ao nível da leitura das fontes como ao nível da seleção das mesmas, incorrendo o risco de preferir umas em detrimento de outras segundo o seu posicionamento ideológico e, juízo de valores. Dessa valorização ou desvalorização de critérios arrastará, forçosamente, uma leitura subjetiva do discurso histórico limitando assim o grau de objetividade e, por sua vez, aproximando-se do discurso ficcional.

O que nos leva a concluir que, existe uma similitude de papéis entre o historiador e o ficcionista «Como se fossem duas faces da mesma moeda, as duas entidades tendem à construção de um todo coerente, partilhando por isso e como tal, a mesma matéria-prima que moldam de acordo com a actividade da

imaginação *a priori*.» (Arnaut, 2002:301). Em qualquer dos casos, ambos à sua maneira, irão interpretar e simultaneamente transpor para a escrita não só os acontecimentos económicos, sociais e políticos como, também, terão a preocupação acrescida da apropriação do quotidiano dos homens. Na consecução deste trabalho resulta, como é evidente, um retrato da época repleto de cor, movimento e sedução. A assim ser, todos estes elementos apelativos concorrem para o despertar das consciências, cuja escrita procura desvendar e trazer a lume toda a carga emotiva de um tempo fossilizado, pertença da nossa memória coletiva. Enfim, uma escrita carregada de histórias e estórias, que envolvem no seu regaço o leitor numa viagem anunciada de (re)descoberta da nossa existência. Aliás, não deixa de ser interessante, todavia, que, Saramago em entrevista a César Antonio Molina confessa o seu fascínio na revelação ao leitor de um outro mundo mediado por um novo olhar. Ora, vejamos:

Llevar al lector a mirar un determinado tiempo, una determinada época, una determinada situación histórica con otros ojos, es decir, tal como un libro de viajes, y yo puedo hablar de eso porque he escrito uno. Puede ser otra manera de mirar las cosas, las personas, el paisaje. Las obras de arte, todo eso. También una novela que toma como uno de sus elementos hechos históricos, puede llevar también al lector a tener él mismo otra manera de mirar y yo creo que la solución de mis libros está en ese espíritu de novedad con que el lector descubre ese otro mundo. (1990:255-256)

O desvelamento de outros mundos

Ora, precisamente, a História pauta-se por ressuscitar o passado a partir do presente porém, existem fendas, lacunas e silêncios nas fontes e documentos oficiais exarados do Poder. Assim, na impossibilidade de aferir objetivamente os dados omissos, o historiador recorre a outras fontes e pisca o olho ao imaginário com o intuito de suprir os hiatos do tempo pretérito preenchendo-os por matéria onírica. A este propósito Beatriz Berrini acresce o seguinte:

(...) recorre ao *imaginário*, que permite devassar o íntimo das sociedades, suas crenças, aspirações, ideologias; graças também à criatividade, alcança não somente dar uma interpretação coerente dos dados recolhidos como também supre os silêncios da História. Recorre então à experiência e conhecimento que tem dos homens e das sociedades, vale-se da lição de casos análogos, e assim constrói a sua leitura do passado. (1998:15-16)

Na sequência do acima exposto convinha, quiçá, refletir e, realçar até que ponto o próprio conceito de História e os conceitos do imaginário são interdependentes e subsidiários um do outro. Pois, como sabemos a História é o reduto da nossa memória enquanto, o imaginário é algo historiável e passível de ser reportado cronologicamente no tempo. Assim, «(...) cada nação tem o seu imaginário.» (Lourenço, 1999:23), ou seja, e, reportando-nos uma vez mais a Eduardo Lourenço; a Espanha terá como referência o de Cervantes, Portugal o de Camões, a França o de Molière e, assim sucessivamente. Contudo, convém aduzir que o imaginário é permeável, impossível de compartimentar de forma estanque pois, é o reflexo e o fruto da história da humanidade. Sendo assim, perfaz um todo complexo, um ser orgânico que pulsa ao ritmo dos

tempos e das coletividades humanas num bailado sem fim de registos, de imagens oníricas que perpetuam todo um legado histórico e civilizacional. Dessa forma, iremos testemunhar a existência de uma grande diversidade de imaginários, consequência direta e causal da emergência das nações. Estes acontecimentos não se confinam, necessariamente, só por razões políticas mas, sobretudo culturais, na medida em que as nações se hegemonizam em torno de uma língua e, subsidiariamente de um imaginário singular. Se é certo que o aspeto cultural reveste uma grande importância no corpo do imaginário, não nos iludamos quanto à sua primazia pois, segundo o Professor Eduardo Lourenço ele não é *o imaginário*, «(...) é a parte visível de um iceberg, cuja massa se encontra imersa num oceano de *tempo* imemorial ou como tal vivido. É isso que faz com que um *imaginário* exista.» (1999:23) Deste modo, o imaginário português congrega em si uma amálgama de influências várias garante da sua energia e da sua vitalidade. Com efeito, encontramos em Saramago esta apetência excursionista de deambular pelo espaço do imaginário português como um canto de louvor à sua identidade. Diz Gilbert Durand, a este propósito:

o imaginário, ou seja, o capital sempre disponível dos nossos costumes representativos, dos nossos desejos projectados e das obras que eles produziram, dos nossos sonhos e do nosso *Weltanschauungen* (as nossas '«representações do mundo»'), as quais, em nossa opinião, constituem o *indicador* fundamental da realidade antropológica. O real começa por ser um sonho cultural e só depois se torna concretização cultural. (...)

A cultura é património imaginário. (...) (2000:206)

Podemos, assim adiantar que, Saramago na obra em estudo, *Viagem a Portugal*, cristalizou esta vertente do património imaginário ao repertoriar em grande parte os nossos monumentos, a nossa escultura, a nossa pintura, a nossa literatura tal como a psique lusitana.

Outrossim, não deixa de ser interessante, constatar a própria dinâmica e manifestação dos processos que desencadeiam o imaginário. Conquanto e, segundo Cornelius Castoriadis, o imaginário como faculdade constitutiva das coletividades humanas radica na capacidade de criação do ser em geral.

(...) teremos de postular de facto uma potência de criação, uma *vis formandis*, imanente às colectividades humanas, bem como aos seres humanos singulares. É a partir de então perfeitamente natural chamarmos a essa faculdade de inovação radical, de criação, e de formação, imaginário e imaginação. A linguagem, os costumes, as normas, a técnica não podem ‘«ser explicados»’ por factores exteriores às colectividades humanas. Nenhum factor natural, biológico, ou lógico pode dar conta deles. Quando muito, tais factores podem constituir condições necessárias (as mais das vezes exteriores e triviais), nunca suficientes. (Castoriadis, 1999:87)

Seguramente, estarão a questionar-se o porquê de tais considerações acerca do imaginário, contudo, considerámos importante abordá-lo, uma vez que, se apresenta um objeto de estudo complexo atendendo à sua natureza assim como pelas suas conexões nos mais diversos domínios da história da humanidade. Aliás, Castoriadis em resposta a esta indagação sobre o porquê do imaginário sintetiza-a da seguinte forma: «Imaginário, porque a história da humanidade é a história do imaginário humano e das suas obras.» (1999:85) Logo, a noção do imaginário acompanha-nos desde os tempos imemoriais

como prova fiduciária da evolução e recuo da história das sociedades. Sendo que, todas as sociedades históricas de acordo com Castoriadis registaram ao longo dos séculos, de forma alternada e faseada «processos de pulsação» (1999:91), isto é, ora de uma grande pujança criadora ora de um grande marasmo ou até mesmo de retrocesso. Portanto, estes fenómenos de alternância cíclica definem, em certa medida, o que somos hoje. Por outras palavras, marcaram a nossa História e, perpetuam-na num tempo e num espaço de eterno *déjà vu*. Neste sentido, e na linha do pensamento de Castoriadis quer a arte quer a ciência e a filosofia comungam de um parentesco comum, ambas à sua maneira pretendem dar forma ao caos que subjaz ao mundo. Como sublinha, de forma lapidar, Cornelius Castoriadis:

Existe um parentesco profundo entre a arte, por um lado, e a filosofia e a ciência, por outro. Não só vemos num e noutro caso a imaginação criadora em ação, como vemos também que tanto a arte como a filosofia e a ciência tentam dar uma forma ao caos: ao caos que subjaz ao *cosmos*, ao mundo, ao caos que está por trás dos estratos sucessivos das aparências. Há uma indeterminação do ser nas suas profundidades que é o corolário da sua potência de criação e cujas determinações sucessivas são encarnadas pelas camadas infinitas do cosmos. (1999:97)

Assim, se conforma o papel insubstituível e único quer do ser individual quer das coletividades humanas na sua relação com o mundo. Este mesmo aspeto sublinha, por outro lado, as evidentes relações de causa a efeito marcadas por movimentos interpolados de apogeu e de declínio, que as sociedades históricas foram disso exemplo.

Aliás, a História assim o documenta. Ao exposto alia-se, a importância que a História reveste para a compreensão da sociedade, quer de um ponto de vista estrutural quer de um ponto de vista dinâmico. Como refere o historiador, José Mattoso «O que aconteceu no passado ajuda a compreender o mundo atual.» (2012:85) De acordo com a linha de raciocínio que vimos desenvolvendo, parece-nos importante referir a perspectiva de António Reis sobre a História e o atual paradigma narrativo-dramático:

A verdadeira opção está entre uma História científica que se limita a descodificar mais, mas que explica menos, porque narra menos, e uma História que literatiza e poetiza mais, e que, provavelmente, acaba por explicar mais.

Talvez a melhor expressão deste tipo de história seja a *História Biográfica*, em que o historiador dialoga com o seu biografado, se identifica com o seu imaginário ou o procura integrar no imaginário colectivo de uma época, para melhor entender uma vida e, através dela a própria época. (...)

(...) O historiador não se deve limitar ao momento recolector e seleccionador de documentos. Deve mergulhar no momento imaginativo, na aventura exploratória do terreno da investigação dos factos, que lhe permite responder aos silêncios e lacunas documentais. O historiador deve recorrer também a um momento conceptualizante, com o recurso a um conjunto de modelos e conceitos já aperfeiçoados noutras Ciências Humanas. (1999:124)

Na realidade, toda a questionação moderna da historiografia reclama a participação da poética do saber. Como tal, na modelação do passado perpassa o imaginário, a visão do próprio historiador que entretece a malha de saberes conceptuais com a matéria onírica. Trata-se, de modo geral, de

preencher os vazios, os interstícios espaço-temporais da história fazendo-a reviver pelo sonho do discurso.

De qualquer forma, é inegável reconhecer quão árdua é a tarefa de delimitar os campos de ação da História e da Ficção pois, remontam desde os tempos da Antiguidade clássica e, perduram até hoje em dia como o centro de acesas polémicas de difíceis consensos. Esta variabilidade está sujeita a diferentes cambiantes de acordo com os intervenientes, o que acresce a peculiaridade do tema quanto à sua natureza dúbia. De facto, a separação entre os dois domínios, ou seja, a ciência histórica e a arte literária apresenta-se de contornos algo indefiníveis permitindo assim uma mútua penetração e inteligibilidade. Cada uma delas aporta, à sua maneira, contributos relevantes quer de coexistência quer de especificidade que redundam na perceção de um mundo mais completo. Melhor dizendo, a interferência e a permeabilidade dos campos de ação de cada um dos domínios vai permitir, conjuntamente, um diálogo mais enriquecedor e profícuo na medida em que relata, preenche e até inventa os factos num discurso narrativo-dramático da História. Aliás, quer na História quer na ficção histórica portuguesa tem sido prática comum a recriação do passado num registo tendencialmente subjetivo, cujo resultado é uma prosa literária de grande virtuosismo, rica de conotações conforme a perspetiva adotada do eu-narrador. Com isto queremos sublinhar que, os textos daí resultantes encontram-se imbuídos de uma maior afetividade, de uma maior proximidade e riqueza comunicacional, longe da frieza impassível dos historiadores positivistas que, simplesmente viam a história como mera reprodução de factos cronologicamente sequenciados sem espaço de representatividade do imaginário. Por conseguinte, o passado tende a ser

revisitado mediante um discurso ficcional que cria junto do leitor a ilusão da veracidade das cenas descritas. Estreitam-se os laços de uma convivência enriquecedora e interativa de dois domínios à partida tão díspares como a História e a ficção e, no entanto, tão próximos uma vez o texto realizado e fruído. Esta busca da verdade será um dos apanágios do cronista/historiador, Fernão Lopes, considerado o «pai» da História de Portugal que já nos inícios do século XV surgiu com uma nova conceção da História que, em muito se aproxima da moderna historiografia. Ou seja, a História deixa de ser feita pelo herói singular para ser realizada pelo povo numa apologia clara à busca da verdade e à imparcialidade, método inovador para a época e de grande contributo para a sua notoriedade. Tendo-o, como tal, salientado no Prólogo da 1.^a parte da *Crónica de D. João I* onde reitera o método pelo qual pugna e, o distingue dos restantes cronistas. Deste modo, o cronista, irá se socorrer da mais variada documentação desde narrativas a documentos oficiais a fim de asseverar os registos existentes confrontando-os entre si para, por último, retirar as ilações subsequentes do passado interpretado e recriado.

Nós certamente levando outro modo, posta a de parte toda a afeição, que por azo das ditas razões aver podíamos, nosso desejo foi em esta obra escrever verdade, sem outra mestura, leixando nos boões aquecimentos todo fingido louvor, e nuamente mostrar ao poboo quaesquer contrairas cousas, da guisa que aveerom.

E se o Senhor Deos a nós outorgasse o que a alguüs escrevendo nom negou, convem a saber, em suas obras clara certidom da verdade, sem duvida nom soamente mentir do que sabemos mas ainda errando, falso nom queríamos dizer; como assi seja que outra cousa nom é errar salvo cuidar que é verdade aquilo que é falso. E nós, engando per ignorancia de velhas escrituras e desvairados autores, bem podíamos

ditando errar; porque, escrevendo homem do que nom é certo, ou contará mais curto do que foi, ou falará mais largo do que deve; mas mentira em este volume é muito afastado da nossa voontade. Ó! com quanto cuidado e diligência vimos grandes volumes de livros de desvairadas languageës e terras! e isso mesmo públicas escrituras de muitos cartários e outros logares, nas quaes, depois de longas vegalias e grandes trabalhos mais certidom aver nom podemos da conteúda em esta obra. E seendo achado em alguüs livros o contrario do que ela fala, cuidae que nom sabedormente mas errando muito, disserom taes cousas.

Se outros per venturia em esta cronica buscam fremosura e novidade de palavras, e nom a certidom das estorias, desprazer-lhe-há de nosso razoado, muito ligeiro a eles d'ouvir e nom sem gram trabalho anós de ordenar. Mas nós, nom curando de seu juízo, leixados os compostos e afeitados razoamentos, que muito deleitom aqueles que ouvem, ante poemos a simprez verdade que a afremosentada falsidade. Nem entendaes que certificamos cousa, salvo de muitos aprovada e per escrituras vestidas de fé; doutra guisa, ante nos calaríamos que escrever cousas falsas.

Que logar nos ficaria pera a fremosura e afeitamento das palavras, pois todo nosso cuidado em isto despes nom basta pera ordenar a nua verdade? Porém, apegando-nos a Joan, seendo Meestre, de que guisa matou o conde Joam Fernández, e como o poboo de Lisboa o tomou primeiro por seu regedor e defensor, e depois outros alguüs do reino, e d'i em deante como reinou e em que tempo, breve e sãamente contados poemos em praça na seguinte ordem.

Crónica de D. João I, Primeira Parte, Prólogo (Internet 29/08/2012)

Em nossa opinião, e tendo em conta a extensão da citação, pareceu-nos oportuno citar parte do Prólogo da quatrocentista *Crónica de D. João I* onde, de forma sumária, Fernão Lopes expõe a sua teoria da História. É certo que, era

um método deveras revolucionário para a época. Porém, não se exauria a sua importância a este conjunto de preceitos, na verdade, Fernão Lopes, justiça lhe seja feita, para além de ser considerado o primeiro grande historiador de Portugal foi, também, o seu primeiro prosador literário. Assim, o afirma Beatriz Berrini: «De justiça é Fernão Lopes considerado o primeiro grande historiador de Portugal e – artista – é o seu primeiro prosador literário. Situa-se no limiar entre a História e a Ficção.» (1998:17) Posição que, Saramago comunga e com a qual se identifica conforme podemos encontrar nas suas crónicas, nomeadamente, na crónica *Deste Mundo e do Outro* (1971). Nesta crónica, Saramago deixa entrever a sua reverência e admiração por este proeminente vulto da literatura portuguesa. Aliás, como muito bem sublinha Horácio Costa, «(...)do seu livro fundacional (a quatrocentista Crónica de D. João I), é onde Saramago deixa entrever ao leitor, no seu desbordamento de admiração, que ali ele encontra a origem de uma linhagem com a qual se identifica:» (1997:104) Digamos, pois, que a herança literária de Saramago foi uma referência e um procedimento constante na sua obra. Afinal de contas, o autor absorve dos seus homólogos toda uma constelação de vozes e estéticas de um tempo pretérito para o fazer reviver sob novas roupagens e, finalmente, adaptá-lo a um presente e, quiçá a um porvir. Lembramos, a esse propósito, as palavras de Carlos Reis sobre o universo ficcional de Saramago:

(...) trato de recordar que un rasgo evidente de la ficción de José Saramago es, ciertamente, el impulso para operar una revisión de la Historia, en función de un punto de vista ideológico que altera imágenes y héroes aparentemente estabilizados por la historiografía oficial. La lección de un historiador como Georges Duby es, en este contexto, indispensable; a partir de ella, Saramago valora la condición

de los oscuros y de los anónimos, multitud olvidada cuyo esfuerzo colectivo ha sido, al final, el motor de la Historia. Se modela, así, una ficción en que se contempla una dinámica histórica antiheroica y anti-individualista, deducida de una labor de reflexión con la inclinación doctrinaria que puede leerse en estas palabras:(...) (Reis, 2014:134)

É justamente esta capacidade em Saramago de compreender os movimentos coletivos e, conjuntamente de os recriar, que de certa forma, espelha a sua filiação com Fernão Lopes. Ambos, apesar da distância espaço-temporal, registam os factos históricos numa dimensão subjetiva e afetiva onde coexistem quer a experiência quer o conhecimento que têm dos homens e das sociedades. Como tal, procuram contextualizar a História no seu todo de uma forma integrativa e totalizadora. Isto é, procuram captar a essência dos tempos de outrora, fazendo-os reviver pela força mágica das palavras. É justamente deste efeito mágico e totalizador que o olhar poético dos dois artistas consegue a proeza de recriar cenários verdadeiramente sedutores e/ou, por força das circunstâncias, cenários de grande dramatismo. É aqui, afinal, que se inscreve um novo capítulo na História, ou seja, dar voz aos esquecidos, aos anónimos fazendo-os sair da escuridão em que se encontram para lhes conferir uma maior visibilidade. Aliás, este *modus operandi* representa para muitos de nós, a reposição ainda que tardia da devida justiça para com todos aqueles e aquelas que, de alguma maneira, sofreram as agruras dos tempos, tempos amargos e silenciosos de uma vida sonogada. Lembramos, a esse propósito, o que o próprio Saramago, em entrevista a César Antonio Molina, diz a este respeito:

La historia como nosotros la aprendemos, como la leemos no es toda la verdad. Me ha fascinado, como lector, ese lado de la historia que quedó borrado, invisible, que desapareció. Toda mi preocupación, en

estos libros, responde no tanto en ir a buscar el testimonio de aquellos que no tuvieron voz porque por ello no dejaron testimonio y en su lugar lo que hay es un gran silencio, pero por lo menos ir buscando aquello que se podría llamar los testimonios menores. Buscarlos muchas veces en aquello que se ha llamado peyorativamente la ‘«La Petite Histoire»’. (1990:255)

Trata-se, para todos os efeitos, de reconhecer em Saramago uma certa coerência estrutural porque, na realidade, ela está na base da construção do seu edifício literário. Por outras palavras, trespassa na sua obra uma dimensão filosófica, antropológica, histórica e social na medida em que inquire, problematiza e desvela novos mundos possíveis. É esta abertura do texto aliada quer à sua plurissignificação quer ao desvelamento de um olhar novo sobre a realidade, que marca o carácter universal da obra saramaguiana. Aliás, de modo semelhante, Paul Ricoeur conclui que: «É o texto, com o seu poder universal de desvelamento de um mundo, que fornece um Si mesmo ao ego.» (2013:132) Ora, precisamente, ler Saramago, é embarcar numa viagem anunciada na medida em que proporciona ao leitor a descoberta de novos mundos possíveis. Trata-se, acima de tudo, de se deixar seduzir por uma escrita densa e profunda que encerra toda uma panóplia de influências, de memórias, de experiências vividas, de ensejos e de desejos. Melhor dizendo, caminha pelas veredas da vida, qual peregrino, sondando e desvendando os mistérios da alma humana num eterno encontro de si e do Outro. Tudo passa, em primeiro lugar, pela necessidade egóica de compreender porque razão aconteceu, como aconteceu e porque não de outra maneira. No fundo, mais não é do que um exercício interpretativo da nossa própria realidade enquanto indivíduos situados em determinado momento da nossa história. Assim, de

acordo com o exposto, registemos as palavras de Saramago relativamente a este aspeto:

Mi preocupación fundamental es la historia. Lo que ha sucedido y por qué ha sucedido y por qué no ha sucedido de otra manera. En fin, toda esa relación entre yo y la casualidad, o entre yo, como ser cultural, digamos así, como ser intertextual (como nosotros somos todos), con ese otro texto que es histórico. Ese carácter intertextual de nuestra propia formación en la relación con la intertextualidad global que es de la historia y es del mundo presente en que vivimos. (Molina, 1990:257-258)

Não é pois de admirar que, os textos de Saramago evidenciem toda uma mecânica devidamente oleada, onde cada peça tem o seu justo lugar e, onde a casuística é algo impensável. Digamos, pois, que tudo é pensado até ao mais ínfimo pormenor. Como sublinha Saramago num dos diálogos com Carlos Reis: «É verdade que me preocupa muito a estrutura, a arquitectura do romance, que todas as coisas se apoiem umas nas outras, que não haja nada que tivesse ficado suspenso, em falso; mas isso só posso consegui-lo se for organizando essa estrutura passo a passo.» (Reis, 1998:128) Na verdade, é possível detetar, desde sempre, na obra saramaguiana uma certa consistência interna. Isto é, pese embora, o universo saramaguiano se apresente bastante eclético tanto na sua diversidade de elementos temáticos, de processos como de imaginários recorrentes persiste, contudo, uma coerência entre os seus livros. Assim, e de modo mais pormenorizado, aproveitamos para citar o autor que no seu ensaio *A Estátua e a Pedra* diz:

É certo que um leitor atento poderá dizer acerca dos livros que escrevi algo assim: ‘«Não há dúvida nenhuma de que existe uma coerência

que relaciona os livros deste autor uns com os outros, ainda que os temas sejam diferentes de romance para romance.» Efectivamente creio que é assim, que essa coerência existe, mas trata-se de uma linha que se interrompe em cada livro e que logo fica em suspenso à espera do que há de vir, não se trata de uma linha que me limite a seguir porque tudo estaria contido nela, pressentido, projetado e programado desde a primeira palavra que escrevi na minha vida ... Não é uma linha cuja ponta esteja na minha mão. É, isso sim, uma via que sigo, espero, abandono ou retomo. Se a linha se prolonga é por razões de que não sou totalmente consciente. (2013:31-32)

É exatamente no âmbito desse exercício, moroso, consistente, sólido e original que a via escritural de Saramago recebe foros de autoria. Trata-se, antes de mais, de entender e de circunscrever o ser humano tanto na sua dimensão individual como coletiva. Isto é, põe em cena não só a sabedoria popular como também o imaginário do povo português. Desta forma, revisita e interpreta a História do passado realizando simultaneamente um exercício autorreflexivo, crítico e, quantas vezes, irónico sobre o que já foi citado. Para, finalmente, apresentar a sua própria versão dos factos.

O que assim se consubstancia é o cante à liberdade do cidadão Saramago, que na sua caminhada pelas sendas da vida fez ouvir a sua voz. É, afinal, esta mesma voz soberana que em diapasão com a memória coletiva fez ressurgir do anonimato os ignotos da História. Digamos, pois, que José Saramago destacou-se pelo inconformismo e irreverência pela forma como instrumentou a sua escrita. Esta, por sua vez, foi palco de estratégias ficcionais onde a estética, a criatividade e a originalidade se destacaram pela sua capacidade em harmonizar a tradição com a inovação. Deste modo, Saramago realizou um caminho viático pelo mundo da escrita onde aliou a reflexão, o estudo e a

percepção como meios privilegiados para atingir os seus propósitos. O que para já queremos aqui explicitar é que a sua escrita cristalizou um contínuo movimento de crescimento humanístico e artístico na medida em que coexistiram aprendizagens genológicas culturais e filiações intelectuais muito diversas. Subjacente a este processo evolutivo de registos e de estéticas tão díspares, corresponde análogo crescimento espiritual. Porque, não podemos apartar do ato criativo o ser que está por detrás, isso seria reduzir, confinar a consciência a um ato meramente mecânico. Na realidade, somos a soma de um conjunto heterogéneo de requisitos e de pré-requisitos biológicos, fisiológicos e neurológicos de ordem de grandeza variável, na medida em que diferem de indivíduo para indivíduo. Logo, podemos, de certa maneira, equacionar em Saramago uma certa espiritualidade pois, o arco levado a cabo pela sua obra indicia um crescendo contínuo e gradual de conhecimento quer de si quer do outro. É justamente nesta perspetiva que nos aproximamos da proposta do professor Manuel Frias Martins, que encara na obra de Saramago a plausibilidade de uma certa espiritualidade. Ora, como temos vindo a verificar e, à luz dos nossos pressupostos, a construção do indivíduo é o corolário de uma rede complexa de interações, de interdependências que interagem de forma dinâmica e multidimensional tanto na interpretação como na compreensão do nosso ser no mundo.

É justamente deste efeito de abordar o ser humano na sociedade, de o contextualizar e de o situar em determinado momento da História, que define a originalidade e a criatividade de Saramago. No fundo, em cada etapa da sua vida revelou a capacidade em articular quer a aprendizagem com fins utilitários específicos quer a aptidão em desvelar novos sentidos e significados diante da

existência. Em suma, e na sequência do exposto, o ser original e criativo requer por parte do sujeito uma habilidade percetiva em desvendar algo novo e impercetível para os demais. Do mesmo modo, é-lhe exigida uma atenção redobrada, uma total consciência para o que o rodeia assim como de uma grande sensibilidade. Neste sentido, Saramago verteu na sua obra a sua própria versão do mundo, isto é, todas as suas belezas e incongruências, todas as sortes e desaires de destinos individuais e coletivos bem como dessa outra História que a todos nós implica como trajeto coletivo e destino comum. Por conseguinte, assumiu o papel de arauto dos mais desfavorecidos, deu brado às injustiças e desigualdades reivindicando através da palavra um espaço ético e estético.

Assim, instaura uma linha de reflexão sobre o modo como se conhece a História onde perpassa o seu ideário, as suas preocupações num exercício catártico e metafórico como, aliás, podemos apreciar de modo mais pormenorizado na metáfora marítima do ensaio, *A Estátua e a Pedra*:

(...) somos herdeiros de um tempo, de uma cultura e que, para usar um *símile* que algumas vezes empreguei, vejo a humanidade como se fosse o mar. Imaginemos por um momento que estamos numa praia: o mar está ali, e continuamente aproxima-se em ondas sucessivas que chegam à costa. Pois bem, essas ondas, que avançam e não poderiam mover-se sem o mar que está por detrás delas, trazem uma pequena franja de espuma que avança em direcção à praia onde vão acabar. Penso, continuando a usar esta metáfora marítima, que somos nós a espuma que é transportada nessa onda, essa onda é impelida pelo mar que é o tempo, todo o tempo que ficou atrás, todo o tempo vivido que nos leva e nos empurra. Convertidos numa apoteose de luz e de cor entre o espaço e o mar, somos, os seres humanos, essa espuma

branca brilhante, cintilante, que tem uma breve vida, que despede um breve fulgor, gerações e gerações que se vão sucedendo umas às outras transportadas pelo mar que é o tempo. E a história, onde fica? Sem dúvida a história preocupa-me, embora seja mais certo dizer que o que realmente me preocupa é o Passado, e sobretudo o destino da onda que se quebra na praia, a humanidade empurrada pelo tempo e que ao tempo sempre regressa, levando consigo, no refluxo, uma partitura, um quadro, um livro ou uma revolução. Por isso prefiro falar mais de vida do que de Literatura, sem esquecer que a literatura está na vida e que sempre teremos perante nós a ambição de fazer da literatura vida. (2013:18-19)

Em derradeira instância, digamos, pois, que a metáfora marítima encerra em grande medida o posicionamento de Saramago relativamente à humanidade, ao tempo e à História. Sendo que, a última frase do excerto aqui citado, é a súpula do seu crer enquanto cidadão do mundo. De facto, ela traduz a verdadeira essência pela qual Saramago sempre se norteou, ou seja, compreender o destino da humanidade quer na sua dispersão quer na sua complexidade. Com isto queremos sublinhar que a pedra angular da sua obra foi, de facto, esta vertente humanística de alguém situado num tempo e num espaço, que à sua maneira o compreendeu e interpretou ao forjar novas e hipotéticas formas de estar no mundo. De tal maneira é assim, que podemos encontrar nos seus textos a revelação do nosso mundo com todos os avatares e imaginários como pertença da nossa identidade sociocultural. Além disso e como sublinha Manuel Frias Martins:

José Saramago conseguiu colocar os seus romances no patamar social e politicamente mais eficaz de identificação da literatura: o de subversão da doxa, o de resistência às ideias feitas, o de reconstrução do mundo, o de combate pela reinvenção permanente da verdade.

Enfim, é como se o escritor José Saramago, à semelhança dos melhores, tivesse conseguido encontrar a difícil fórmula de falar ao mundo sem tempo nem lugar, e nessa fala nos dissesse que *tudo o que é verdadeiramente importante é literatura*. (2014:187)

Neste sentido, Saramago convocou o leitor a submergir na sua identidade sociocultural. Para tal, tornou-o passageiro clandestino de uma viagem conjunta pelos meandros da história lusitana, narrando as suas lendas, desvendando os seus imaginários assim como citando os seus poetas num sistema reforçado de elementos intertextuais que partilham um legado histórico-cultural comum. Trata-se, afinal, de inquirir sobre quem somos e para onde vamos ou melhor ainda e, nas palavras de Saramago «(...) é considerar o ser humano como prioridade absoluta.» (2013:36) Aduza-se todavia que, esta preocupação pelo ser humano foi uma matéria preponderante e transversal a toda a sua obra. Aliás, no dizer do próprio «(...) o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve.» (2013:36-37) Com efeito, este mesmo aspeto sublinha, por outro lado, quer a mundividência quer uma certa espiritualidade presentes em Saramago. Pois, permitiram consolidar tanto a veia artística e criativa do escritor como enriqueceram o homem em si. Na realidade, percorreu um longo e sinuoso périplo que distou desde a publicação do seu primeiro romance, *Terra do Pecado* (1947) até às suas últimas três obras: *As Pequenas Memórias* (2007), *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009). Foi um culminar de quase toda uma vida dedicada à escrita que soube aliar ingredientes tão essenciais como: o estudo, a aprendizagem, a reflexão, a crítica, a sensibilidade e a criatividade vertidos numa linguagem ficcional única e

irreverente. Aliás, como bem sublinha Carlos Reis na sua obra, *Diálogos com José Saramago*, «(...) a linguagem que o celebrizou só por uma espécie de hipocrisia e comodismo estilístico poderia escapar à responsabilidade estética de dever ser – de ter que ser – a linguagem elaborada que lhe é característica.» (1998:169) Assim, importa dizer que Saramago caminhou pelo seu próprio pé projetando nessa tela imensa o nosso arquivo biográfico, a nossa diáspora, que desde sempre foi mote de sucessivas gerações, de um passado comum, palco geracional do País que fomos e que somos. Em suma, e à guisa de conclusão não podemos aqui evitar de citar um dos excertos da obra em estudo, porque julgamo-lo ser pertinente na elucidação das questões de que nos temos vindo a ocupar.

O viajante quer entender razões e encontra perguntas: porque foi?, para que foi?, terá sido apenas para que eu, viajante, aqui estivesse hoje?, têm as coisas esse tão pouco sentido?, ou será esse o único sentido que as coisas podem ter?

Sai do castelo, desce a vertente para a aldeia. Às portas estão sentados velhos e velhas, o costume português. Estas velhas e estes velhos são partes do sentido. Junta-se um homem, junta-se uma pedra, homem, pedra, pedra, homem, se houvesse tempo para juntar e contar, para contar e ouvir, para ouvir e dizer, depois de primeiramente ter aprendido a linguagem comum, o eu essencial, o essencial tu, debaixo de toneladas de história, de cultura, enfim, como no castelo os ossos aparecendo, até à formação do inteiro corpo português. (VP, 131)

Finalmente, tal como nos capítulos anteriores, terminamos nós este estudo com a consciência que o fim não está no objeto em si mesmo, mas na análise possível que dele foi feita. Tentámos, neste último capítulo, detetar e

compreender os elementos a nosso ver determinantes na aproximação e contaminação entre as duas áreas de conhecimento: a História e a Ficção. Sabendo que, este trabalho poderia continuar interminavelmente como todo e qualquer trabalho. Todavia, consideramos que, apesar do muito que ainda ficou por dizer, podemos-lo entender como projeto de possíveis futuros trabalhos dado a sua abrangência multidisciplinar.

CONCLUSÕES

É a escrita diária que inspira as obras de maior empenho, e não o contrário.

UMBERTO ECO

1. A *Viagem a Portugal*: uma escrita nodal na trajetória literária de Saramago.

Assim é, era Saramago um promissor escritor à beira de se tornar sexagenário, quando deu início à sua aventura por terras Lusas. Do mesmo modo, as correntes da sua escrita perfizeram itinerários inusitados que aliaram: o mundo das suas vivências, das suas experiências, dos seus sentidos para logo desaguar no mundo concreto e real de um país recém-saído de uma ditadura de quase meio século de existência. Outrossim, e, como o título *Viagem a Portugal* se propunha, foi uma viagem. Aliás, não por acaso, Saramago num dos seus escritos para o seu blog de março de 2009 deixou bem expressa a razão da sua escolha para este título e, não outro. Deste modo, não só reeiterou o seu propósito de realizar uma viagem a alguma parte como, também, grifou o lugar, Portugal.

Com efeito, e, através do nosso estudo usando a técnica de *close-reading*, estamos cientes que conseguimos demonstrar a dualidade implícita nesta viagem. Na verdade, a viagem representa a coordenada vital do funcionamento de sentido por onde o sujeito evolui. Neste contexto, assistimos a um cruzamento criador reversível entre o sujeito percetivo (o viajante) e o objeto (a realidade empírica) pois, ambos se harmonizam de forma a concretizar um propósito, isto é, a viagem a Portugal.

Assim e, nessa medida, ficou aqui claro no estudo feito que a técnica narrativa que Saramago usou para descrever a sua viagem concatenou elementos quer de ficção quer de subjetividade. Antes de mais nada, e, à semelhança do seu

percurso evolutivo como criador constatámos que, existe uma certa coerência na sua trajetória enquanto indivíduo e escritor. Sendo que, na sua vida tal como na literatura nunca foi seguida uma linha de ação premeditada como aliás confidenciou na sua interessante metáfora da *Estátua e da Pedra*, já por nós citada no Capítulo I.

Por conseguinte, quando Saramago, por força das circunstâncias se vê desempregado, isto, em finais de novembro de 1975 toma a decisão da sua vida, ou seja, tornar-se escritor a tempo inteiro. O arco temporal que medeia desde 1975 a 1977, ano da publicação do romance *Manual de Pintura e Caligrafia* foi dedicado, na sua grande parte, às traduções. E, aqui, dá-se o ponto de viragem na escrita saramaguiana na medida em que se adentra no terreno da prosa de ficção. Isto é, referimo-nos fundamentalmente a esta similitude espaço-temporal de papéis pois, a linha que separa o escritor do homem e do seu tempo é bastante ténue, contaminam-se e interagem constantemente em linhas de ação impercetíveis. Melhor dizendo, traçam os desígnios por onde Saramago circula e se define como de, alguém comprometido com o seu tempo e com o seu lugar no mundo.

Encontramo-nos, pois, diante de uma figura com uma trajetória de criação literária e de reflexão meta-artística que alia no seu cerne a participação em simultâneo das mais variadas valências: a aprendizagem, a reflexão, a memória, o saber, a emoção e o sentimento. Todos eles participam em grau variável na prossecução de um propósito maior na medida em que se consubstanciam em relações de interdependência, de interação contínuas entre o indivíduo, o criador, e, o espaço circundante. Trata-se aqui, na

realidade, de entender a atividade do escritor em termos de criação literária, já que se constituiu num processo de longa maturação onde evidenciou tanto os rasgos de genialidade como os de inovação no panorama das Letras lusas. Nessa medida, o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* representa parte fundamental desse processo pois, anuncia os rumos fundamentais do universo da ficção saramaguiana. Assim, para além de se detetar na sua trama mais profunda os veios temático-ideológicos bem como os formais que enformam as obras subsequentes, transita de forma subterrânea e transversal à sua obra um diálogo surdo com os seus predecessores. Por outras palavras, Saramago manteve, sempre, uma tradição intertextual com os vultos mais sonantes da cena literária com a qual tinha afinidades culturais.

2. A viagem na dinâmica pendular de interior/exterior; passado/presente.

Nesta perspetiva, assistimos a um constante movimento pendular de passado vide presente que, desde sempre, Saramago nos habituou. Aliás, esta sua faceta, era o seu norte, a sua bússola pela qual se regia e orquestrava a sua ficção narrativa. Lembremos ainda que, o escritor não só incorporou no seu discurso a confluência de modalidades genérico-literárias assim como soube ampliar o arco temático, ao fazê-lo incidir na sua obra. Aliás, estes procedimentos foram, sobretudo notórios a partir da sua produção romanesca na década de 80 do século passado. Como tal, o tempo que medeia desde a publicação do seu primeiro romance *Terra do Pecado* (1947) até à obra em estudo *Viagem a Portugal* (1981) foi palco de exercícios ensaiados e experienciados quer estilísticos quer genérico-literários, que lhe moldaram a sua fâcies artística. Não obstante, relembremos ainda que nos interstícios,

outras obras de significativo valor surgiram e, entre elas, uma das mais emblemáticas, *Levantado do Chão* (1980), o seu primeiro romance de grande sucesso público. Não é pois de admirar que, os fatores implícitos neste arco temporal, ou seja, o binómio tempo e vontade se tenham convertido como determinantes na conceção da obra literária de Saramago. Por outro lado, e, de forma equidistante, depreendemos que na *Viagem a Portugal* se configura um processo ôntico materializado por constantes movimentos binários de exterior e interior, movimentos estes que formam as características essenciais em que assentam o propósito deste estudo. Por conseguinte, e de forma bastante sumária enunciaremos os pontos essenciais do nosso propósito neste estudo.

3. Polifonia e integração de recursos narrativos.

Em primeiro lugar, que esta viagem significa muito mais do que uma simples viagem de recreio pois, ela concentra, intersecta e dinamiza todo um olhar, uma visão da realidade geográfica, social e cultural do país. Para tal, o autor não resiste a integrar na *Viagem a Portugal* a participação de certos artifícios de narração, já anteriormente observados no seu romance *Manual de Pintura e Caligrafia*. Ora, precisamente, são eles o carácter polifónico da instância narrativa que entrecruza de forma dialógica uma diversidade de vozes, de tempos e de espaços para logo conferir ao texto espessura e densidade subjetivas. Trata-se, para todos os efeitos, de uma obra híbrida que pela sua fluidez genológica congrega géneros tão díspares como: o guia turístico, a crónica e a autobiografia. Neste contexto, a coexistência de diversos géneros permite a Saramago unir e orquestrar de forma harmoniosa e contundente o seu projeto de viagem. Afinal de contas, a viagem integra potencialmente a

mudança, o autoconhecimento bem como a consciência da alteridade. Deste modo, e à medida que o viajante trilha os seus itinerários são mapeados idênticos processos de consciência. Com isto, queremos dizer que, o viajante na sua deslocação de norte a sul do país ativa, processa e articula todo um manancial de informações sensoriais que vão desde os sentidos propriamente ditos, até à memória das coisas, pessoas, factos, em suma, às experiências por ele vivenciadas.

Parece relativamente óbvio que, se por um lado temos associado ao ato de viajar, a deslocação, a mudança, por outro lado e, paralelamente, encontramos uma entidade percetiva que regista na narrativa o que viu e sentiu. Nesta medida, o viajante-narrador vai transpor para uma linguagem poético-literária as realidades objetivas. Ou seja, a linguagem, vai converter as imagens não linguísticas em sinais e símbolos compreensíveis para a mente humana. Trata-se, na verdade, e como bem sublinhou António Damásio de explicar a consciência através da linguagem. Neste sentido, e, porque se trata de uma narrativa de viagens não podemos deixar de realçar a importância da introdução da temática da paisagem no texto narrativo. É, pois, afinal aqui que reside uma das essencialidades do livro em estudo porquanto, a viagem é empreendida por um sujeito percetivo que se posiciona dentro de um espaço sentido, pensado e questionado. Da mesma forma, assistimos à sua evolução enquanto sujeito percetivo numa interação dinâmica e reversiva de sujeito/objeto, de interior/exterior, que se consubstancia pela sensação. Tudo passa, em primeiro lugar, pela sensação visual cujo protagonismo é evidente, pese embora a presença das outras sensações não sejam de depreciar. Como tal, o espaço será o eixo organizador por onde o sujeito percetivo e a

paisagem/objeto se intersectam, num cruzamento reversível de interior e exterior mediado pela interpolação da sensação. Neste contexto, não será difícil entender a importância das sensações no texto narrativo, porque não só influi na forma como o autor veicula as suas perceções como implica subsidiariamente o leitor no ato da leitura.

4. Importância da relação palavra/imagem; Escrita multimodal.

Neste âmbito, e como já tivemos ocasião de referir no início do nosso estudo, a obra em questão corresponde à versão ilustrada. Desta forma, fomos encontrar a par do texto narrativo um aditamento ao primeiro através da introdução de fotografias. Não se tratou aqui, de delinear um estudo exaustivo e sistemático técnico e/ou histórico da Fotografia mas, sim, de complementar e de aferir a contribuição de outras linguagens. Para além de, acrescer ao facto, que a maioria das fotografias foram da autoria de Saramago assim como as legendas apostas ao longo do livro.

Com efeito, e nessa medida, interessou-nos de sobremaneira observar com maior acuidade as relações estabelecidas com outros paratextos, (neste caso, a fotografia), e com a tessitura narrativa. Por conseguinte, detetámos que sob a capa aparentemente editorial e lúdica da justaposição do texto narrativo com a introdução das imagens técnicas, se conformava um exercício operativo e cooperativo de estratégias de decodificação e contínua interação por parte do leitor/recetor no decurso da leitura. De modo semelhante, sentimos a necessidade de compreender os mecanismos quer cognitivos quer emocionais do ser humano na decodificação tanto do texto narrativo como das fotografias.

Porque, e também, subjacente a este imperativo concorre em todo este processo o papel do autor empírico da enunciação como parte interessada e fundamental do circuito semiótico. Deste modo, decidimos nos socorrer de uma área de conhecimento como a neurociência a fim de consubstanciar os nossos pontos de vista.

Nessa medida, todo e qualquer objeto, independentemente da sua materialidade pressupõe uma constante interação entre o organismo e o objeto. Pois, é consabido que, tanto o organismo como o objeto são cartografados no cérebro embora em regiões específicas. Assim, ambos são cartografados sob a forma de padrões neurais passíveis de se converterem em imagens mentais, que subsidiariamente se revelam como experiências pessoais, privadas e subjetivas. Logo, fica demonstrado que, adjacente à construção de imagens mentais no nosso cérebro e, da correlata interação entre o organismo e o objeto subjaz a presença de sentimentos. Neste contexto, e, como seres complexos que somos, o nosso organismo mediante certos estímulos desencadeará mecanismos operativos consonantes e atinentes à sua própria estrutura biológica e neurofisiológica. Para tal, procurará responder a esses estímulos sob a forma de respostas corporais e cerebrais que, por sua vez, se manifestarão em termos de emoção num primeiro momento e, ulteriormente sob a forma de sentimento.

5. A viagem espiritual.

Ora, são justamente todas estas características que permitem reforçar o carácter viático da viagem. Porque, na realidade, a viagem é duplamente física

e mental. Com isto queremos dizer que, o viajante-narrador imprime uma dupla pegada no seu trajeto enquanto viajante e pessoa. Se por um lado, o viajante evolui dentro de um espaço geográfico, social e cultural específico enquanto ser português por outro lado concorre em simultâneo uma subtil tomada de consciência a par da sua viagem territorial.

6. A viagem dos sentidos

Trata-se, acima de tudo, da confluência do organismo com o meio ambiente onde se insere, pois somos o produto de uma longa evolução biológica. Como tal, estabelecemos redes comunicantes configuradas numa base causal que produz certos padrões de reação homeostática. Daqui decorre que, a construção do conhecimento redundava numa elaborada e estreita cooperação dos mais diversos componentes desde: biológicos, afetivos, sociais, políticos e culturais. Deste ponto de vista, todos em uníssono participam nessa marcha lenta de entendimento sobre a existência humana. Aliás, já António Damásio na sua obra, *O Sentimento de Si*, sublinhava o quão importante é para todos nós criar uma vida melhor sendo que, desde sempre, foi uma das características pelas quais a nossa civilização pugnou e primou. Trata-se, acima de tudo de melhorar a existência, principal consequência da consciência.

Neste contexto, a nossa narrativa de viagem é pontuada por movimentos oscilatórios em diapasão com as deslocações do viajante-narrador que, à sua maneira, processa as diversas perceções desde: visuais, olfativas, auditivas, táteis e gosto. Tudo passa, pois, por esta nossa estreita dependência do mundo das perceções sensoriais com a realidade que nos cerca ou, até mesmo, a recordada através da nossa memória na medida em que espelha os

mecanismos operativos levados a cabo pelo nosso cérebro. No fundo, Saramago, na *Viagem a Portugal* concretiza na sua escrita o seu mundo interior a par de uma realidade objetiva, fugidia e em constante mutação. De modo semelhante, inflete o seu rumo a um passado longínquo a fim de olhar o tempo pretérito com os olhos de hoje num exercício reflexivo, crítico e perceptivo da nossa presença no mundo.

7. A viagem e os mundos possíveis.

Neste sentido, oferece aos seus leitores a descoberta de novos mundos possíveis. Isto significa, é claro, que a sua leitura cristaliza uma viagem anunciada de encontros e desencontros, de silêncios, de murmúrios sussurrados, de vozes que ecoam nas brumas da nossa memória a relembrar-nos quem fomos, quem somos e para onde vamos. Trata-se, antes de mais, de não circunscrever a viagem ao seu lado puramente geográfico, itinerante mas, sim, de a extrapolar para uma dimensão espiritual.

Igualmente, ficou claro que à luz dos nossos pressupostos, a construção do indivíduo é o corolário de uma rede complexa de correlações que interagem de forma dinâmica e multidimensional tanto na interpretação como na compreensão do ser humano no mundo. Com isto queremos sublinhar o carácter inclusivo da viagem, porquanto a mesma permite aceder ao conhecimento tanto do viajante como da realidade percecionada. De tal maneira é assim que, ambos (viajante e realidade objetiva) se consubstanciam num processo ôntico materializado por constantes movimentos binários de interior/exterior, cujas redes comunicativas interatuam em conformidade quer com o ser quer com o ambiente numa dimensão multidimensional complexa.

Aliás, esta co-implicação evidenciou ser um aspeto a não descurar, sobretudo pelas razões já aduzidas, dado que considerámos não ser possível afastar a subjetividade do interveniente, nesta viagem em particular, assim como o seu comprometimento afetivo.

Finalmente, este trabalho foi, antes de tudo, uma viagem. Uma viagem pelo mundo da escrita saramaguiana, pelo seu universo único e muitas vezes visionário em que a dimensão humana não se ausenta da dimensão universal, da *historicidade*, de alguém comprometido consigo e com os outros em defesa do seu ideário, a bem da verdade e da justiça. Dessa conjugação de razões conscientes, cognitivas e afetivas tecemos as nossas reflexões com o propósito de aclarar o carácter dual da viagem empreendida por Saramago no seu país, por dentro de si mesmo bem como através da sua cultura. Assim, damos por terminada a nossa viagem e, de acordo com o nosso viajante «A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam.» (VP, 233).

BIBLIOGRAFIA

SARAMAGO, José. (1981). *Viagem a Portugal* (1.^a ed.) Lisboa: Círculo de Leitores.

AA.VV. (2011). *Palavras para José Saramago*. Pesquisa e compilação de textos realizados por Fundação José Saramago. Tradução dos textos em espanhol, inglês, francês e italiano de Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Tradução de textos em alemão de Paula Rêgo. Tradução dos textos em hebraico de Lúcia Liba Mucznik. Alfragide: Editorial Caminho.

AUGÉ, Marc. (1998). *Não–Lugares, Introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (2.^a ed.). Venda Nova: Bertrand Editora. (trabalho original em francês publicado em 1992)

AUGÉ Marc. (2001). *Ficciones de fin de siglo*. (1.^a ed.). Barcelona: Gedisa.

AUGÉ, Marc. (2002). *El Viajero Subterráneo, Un etnólogo en el metro*. (2.^a ed.). Barcelona: Gedisa.

AUGÉ, Marc. (2011). *La vie en double*. Paris: Éditions Payot & Rivages.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. (1990). *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. (2000). *Teoria da Literatura*. (8.^a ed.). Coimbra: Livraria Almedina.

ARIAS, Juan. (1998). *José Saramago: El amor posible*. (1.^a ed.). Barcelona: Planeta.

ARNAULT, Ana Paula. (2002). *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo, Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*. (Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) Coimbra: Almedina.

ARNAUT, Ana Paula. (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.

BAL, Mieke. (2001). *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la narratología)*. (6.^a ed.) (trad. de Javier Franco). Madrid: Cátedra.

BAPTISTA-BASTOS, (1996). *José Saramago Aproximação a Um Retrato*. (1.^a ed.) Coleção A Obra e o Autor/1. Sociedade Portuguesa de Autores. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

BARTHES, Roland. (2007). *Mitologias*. Tradução de José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70.

BARTHES, Roland. (2009). *A câmara clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.

BAZIN, André. (1992). *O que é o cinema?* (trad. de Ana Moura). Lisboa: Livros Horizonte, Lda.

BENJAMIN, Walter. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, prefácio de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

BERRINI, Beatriz. (1998). *Ler Saramago: O Romance*. (2.^a ed.). Lisboa: Caminho.

BESSE, Maria Graciete. (2008). *José Saramago e o Alentejo entre o real e a ficção*. Editora casa do sul.

BLOCKEEL, Francesca. (2001). *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*. Lisboa: Caminho.

BLOOM, Harold, Jacques Derrida et al. (2010). *Reconstrucción y crítica*. Traducción de Mariano Sánchez Ventura y Susana Guardado. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.

BOHM, David. (2009). *Sobre la creatividad*. (2.^a ed.) (traducción del inglés de Alicia Sánchez). Barcelona: Editorial Kairós.

Books and writers, *José Saramago (1922)*

(www.kirjasto.sci.fi/saramago.htm) consultado em 15-09-2004

BOTTON, Alain de. (2002). *El arte de Viajar, Cómo ser más feliz viajando*. Madrid:Taurus.

BUESCU, Helena Carvalhão. (1990) *Incidências do Olhar, Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho.

BUESCU, Helena Carvalhão. (2001a). *Grande Angular, Comparatismo e Práticas de Comparação*; Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

BUESCU, Helena Carvalhão e João Ferreira Duarte, org. (2001b). *Narrativas da Modernidade: a Construção do Outro*; Centro de Estudos Comparatistas, Colecção: Alteridades, Cruzamentos, Transferências. Lisboa: Edições Colibri.

BUESCU, Helena Carvalhão, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão. org. (2001c) *Floresta Encantada, novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CARMELO, Luís. (2003). *Órbitas da modernidade da era do sujeito à consciência global*. (1.^a ed.). Lisboa: Mareantes Editora.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes, *Entre o ver e o olhar: a recorrência de temas e imagens na obra de José Saramago*.

(www.geocities.com/ail_br/entreoveroolhar.html) consultado em 01-10-2004

CASANOVA, Vera Lúcia, *Fragmentos de um itinerário amoroso Saramago: Viagem a Portugal (1981)*

(www.geocities.com/ail_br/fragmentosdeumitinerarioamoroso.htm) consultado em 01-10-2004

CASTELLS, Manuel. (2000). *LA Era de La Información. Economía, Sociedad y Cultura. Vol. II. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza Editorial. (Trabalho original em inglês publicado em 1997.)

CASTORIADIS, Cornelius. (1999). «Imaginário Imaginação na Encruzilhada», in Lourenço, Eduardo et al., *Do Mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo*. Lisboa: Fim de Século. p. 85-106.

CASTRO NOGUEIRA, Luis. (1997). *La risa del espacio. El imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica*. Madrid: Editorial Tecnos.

CÉU E SILVA, João, (2009). *Uma longa viagem com José Saramago*. (1.ª ed.). Lisboa: Porto Editora.

CERDEIRA DA SILVA, Teresa Cristina. (1989). *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. (1.ª ed.). Lisboa: Dom Quixote.

CHAMPEAU, Geneviève. (2004). *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. Madrid: Editorial Verbum.

CHAVES, Castelo Branco. (1977). *Os livros de viagens em Portugal no Século XVIII e a sua projecção europeia*. (1.ª ed.). Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa. Lisboa: Bertrand.

CHEVALIER, Jean e Alain Gheebrent. (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

COELHO, Eduardo Prado. (2006) *Nacional e Transmissível*. Lisboa: Guerra e Paz.

COOPER, J.C. (2000). *Diccionario de símbolos*. México: Ediciones G. Gili.

CORBEY, Raymond, Joep Leerssen, Arthur Mitzman. (1991). *Alterity, Identity, Image, Selves and Others in Society and scholarshi*. Rodopi, Amsterdam – Atlanta: Rodopi B.V.

COSTA, Horácio. (1997). *José Saramago o período Formativo*. Lisboa: Caminho.

CRISTÓVÃO, Fernando, coord. (1999) *Condicionantes culturais da Literatura de Viagens; Estudos e Bibliografias*. Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa: Edições Cosmos.

CRISTÓVÃO, Fernando et al., coord. (2003). *O Olhar dos Viajantes. Dos Navegadores aos Exploradores*. Coimbra: Almedina.

CUCHE, Denys. (1999). *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Tradução de Miguel Serras Pereira, prefácio de Fernando Gandra. Lisboa: Fim de Século Edições.

CUNHA LEÃO, F. (2007) *Do Homem Português*. Coleção «Filosofia e Ensaio». Lisboa: Guimarães Editores.

CURRAN, James, David Morley and Valerie Walkerdine, compil., (1998). *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernism*. (1.ª ed.). Barcelona: Paidós.

CURY, Augusto, (2008) *O Código da Inteligência*, 1.ª ed., Lisboa: Pergaminho

DAMÁSIO, António. (2000). *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. (9.ª ed.). Mem Martins: Publicações Europa-América.

DAMÁSIO, António. (2010). *O Livro da Consciência, A Construção do Cérebro Consciente*. (1.ª ed.). Temas e Debates. Círculo de Leitores.

DAMÁSIO, António. (2014). *Ao Encontro de Espinosa, As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Temas e Debates. Círculo de Leitores.

DA SILVA, Agostinho (2006). *A última conversa Agostinho da Silva, Entrevista de Luís Machado, Prefácio de Eduardo Lourenço*, (11.ª ed.). Cruz Quebrada: Casa das Letras / Editorial Notícias.

DEL RIO MOLINA, Benigno. (2009). *La invención del paisaje: Un ensayo sobre la condición humana*. X Premio de Ensayo “Miguel de Unamuno” 2008 del Ayuntamiento de Bilbao. (1.ª ed.). Madrid: Juan Pastor editor.

DUARTE, Lélia Parreira. (1994). «Viagens na Minha Terra», um exemplo de modernidade. *Colóquio-Letras*, 134, 45-54.

DUCHÊNE, Nadia. (2007). «Passages de l’Est de Danièle Sallenave : del viaje a la escritura “viática”». In Gallego Durán y Eloy Navarro Dominguez (Eds). *Relatos de viajes – Miradas de mujeres*. Sevilla : Ediciones Alfar. P. 19-35.

DURAND, Gilbert. (1992). *Les Structures Anthropologiques de L’Imaginaire, Introduction à l’archétypologie générale*. (11^e éd.). Paris: Dunod.

DURAND, Gilbert. (1999). *Ciencia del hombre y tradición «El Nuevo Espíritu Antropológico» (Trabalho original em francês publicado em 1979)* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A

DURAND, Gilbert, (2000a). *Lo imaginario*. Prólogo de Jean-Jacques Wunenburger. Traducción y epílogo de Carme Valencia, «*Imaginario: estudios generales*» de Montserrat Prat. Barcelona: Ediciones del Bronce

DURAND, Gilbert. (2000b). *Imagens e Reflexos do Imaginário Português*. Tradução de Cristina Proença, Lima de Freitas, Jeannine Quentin e Ana Isabel Buescu, Prefácio de Lima de Freitas. Lisboa: Hugin.

DURAND, Gilbert. (2008). *Portugal - Tesouro Oculto da Europa*. 1.^a ed., tradução de Cristina Proença, Jeannine Quintin, Lurdes feio, Maria João Fernandes, Lima de Freitas e Rui Lopo. Lisboa: Ésquilo.

ECO, Umberto. (1993). *Leitura do texto Literário. Lector in Fabula*. (2.^a ed.). (Trabalho original em italiano publicado em 1979). Lisboa: Editorial Presença.

ECO, Umberto. (1996). *Seis Paseos por los Bosques Narrativos*. (1.^o ed.). tradução de Helena Lozano Miralles). Barcelona: Editorial Lumen.

ECO, Umberto. (1998). *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*. (7.^a ed.). (Trabalho original em italiano publicado em 1977). Lisboa: Editorial Presença.

ELIADE, Mircea. (2000). *Mitos, sonhos e mistérios*. Tradução de Samuel Soares, col, «Perspectivas do Homem». (trad. de Samuel Soares). Lisboa. Edições 70.

FALCÃO, Ana Margarida, Maria Teresa Nascimento e Maria Luísa Leal, org. (1997). *Literatura de Viagem, Narrativa, história, mito*, (1.^a ed.) Lisboa: Edições Cosmos.

FERNÁNDEZ, António Teixeira. (1999). *Para uma Sociologia da Cultura*. (1.^a ed.). Porto: Campo das Letras.

FLUSSER, Vilém. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia - Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

FOUCAULT, Michel. (2005a). *As palavras e as coisas*. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70.

FOUCAULT, Michel. (2005b). *La hermenéutica del sujeto*. Traducción de Horacio Pons. Madrid: Akal.

FOUCAULT, Michel. (2009). *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI.

FRIEDMAN, Jonathan. (2001). *Identidad cultural y proceso global*, Buenos Aires: Amorrortu/editores.

GALLEGO DURÁN, M^a del Mar y Eloy Navarro Domínguez. (2007) *Relatos de Viajes, Miradas de Mujeres*. Sevilla: Ediciones Alfar.

GASTÃO, Ana Marques. (2010) «Entrevista a Ofélia Paiva Monteiro». *Colóquio –Letras*, 174, 45-58.

GARCÍA-ROMERAL, Carlos Pérez, ed. (2001). *Viajeros Portugueses por España en el siglo XIX*. Madrid: Miraguano Ediciones.

GARRETT, Almeida. (2004). *Viagens na Minha Terra*. (8.^a ed.). Nota introdutória de J. Tomaz Ferreira. Mem-Martins: Europa-América.

GARRIGUES, Emmanuel. (2000). *L'écriture photographique: essai de sociologie visuelle*. Collection Champs visuels. Paris : Harmattan.

GENETTE, Gérard. (s.d.) *Discurso da Narrativa*. (orientação Maria Alzira Seixo, trad. de Fernando Cabral Martins). Lisboa: Assírio Bacelar.

GENETTE, Gérard. (1991). *Fiction et diction*. Collection Poétique. France: Seuil.

GENETTE, Gérard. (1995). *Discurso da Narrativa*. (3.^a ed.). coleção «Vega Universidade» Tradução de Fernando Cabral Martins. Vega.

GIDDENS, Anthony. (1997). *Modernidad e identidad. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. (1.^a ed.). traducción de José Luis Gil Aristu). Barcelona: Península.

GIL, José. (2005). *Portugal, Hoje O medo de Existir*. (5.^a ed.). Lisboa: Relógio D'Água.

GUILLÉN, Cláudio. (1989). *Teorías de la Historia Literaria*. Colección Austral. Madrid: Espasa Calpe.

GUILLÉN, Claudio. (1998). *Múltiples Moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. (1.^a ed.). Barcelona: Tusquets Editores.

GUILLÉN, Claudio. (2005). *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y yo)*. (1.^a ed). Barcelona: Tusquets editores, S.A.

HABERMAS, Jürgen. (2010). *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*. Traducción de Ramon Vilà Vernis. Barcelona : Paidós.

HALBWACHS, Maurice. (1997). *La mémoire collective*. Edition critique établie par Gérard Namer. Éditions Albin Michel.

HEIDEGGER, Martin. (2003). *O Conceito de Tempo*. (trad. De Irene Borges-Duarte) Fim de Século – Edições.

HOYA, Roberto. (2004). *Paisaje Interior con Letras – Vademécum para el viajero del camino de la lengua castellana*. Valladolid: Castilla Ediciones.

Instituto Camões, *Saramago: "Viagem a Portugal"*

(www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago/saraviag.htm) 15-09-2004

JÚDICE, Nuno. (1997). *Viagem por um século de Literatura Portuguesa*. Relógio d'Água.

JÚDICE, Nuno. (1997). «A viagem entre o real e o maravilhoso». In Falcão, Ana Margarida et al, org. *Literatura de Viagem – narrativa, história e mito*. (1.^a ed.). Lisboa : Edições Cosmos. P.621-627.

KRYSINSKI, Wladimir. (1997) «Discours de voyage et sens de l'altérité». In Seixo, Maria Alzira, coord. *A Viagem na Literatura*. n.º 1. Mem-Martins: Europa-América. p. 235-263.

KRYSINSKI, Wladimir. (1999) «Le romanesque et le sacré – Observations sur «L'évangile selon Jésus-Christ»». Colóquio-Letras, 151-152, 403-411.

LARSEN, Svend Erik, Morten Nojgaard and Annelise Ballegaard Petersen. (1997). *Nature: Literature and its Otherness*. Denmark: Odense University Press.

LEAL, Maria Luísa. (1999) «*Viagem a Portugal*»: os passos do viajante. Colóquio-Letras, 151-152, p.191-203.

LEPECKI, Maria Lúcia. (2004). *Uma Questão de Ouvido, Ensaio de retórica e de interpretação Literária*. (1.^a ed). Porto: Dom Quixote.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1997). *Tristes Trópicos*, (trad. de Noelia Bastard), Prólogo de Manuel Delgado Ruiz. Barcelona: Paidós.

LEVINAS, Emmanuel. (1998). *On Thinking-of-the-Other entre nous*. (trad. del Francés por Michael B. Smith y Barbara Harshav). London: Athlone Press.

LIMA DOS SANTOS, Maria de Lourdes, (2010) «*Viajando à boleia de Garrett*». Colóquio-Letras, 174, 9-22.

LOMBO, Manuel de la Fuente y María Ángeles Herмосilla Álvarez, ed. (1997) *Etnoliteratura: Una Antropología de lo Imaginario?* Córdoba: Universidad de Córdoba.

LOPES, António SJ (1999) *Vieira, o Encoberto – 74 anos de evolução da sua utopia*. Cascais: Principia, Publicações Universitárias e Científicas.

LOPES, Fernão. «Crónica de D. João I, Primeira Parte, Prólogo.

<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/lopes.htm>, consultado em 29/08/2012.

LOPES, João Marques. (2010). *Biografia José Saramago*. (1.ª ed.). Lisboa: Guerra e Paz - Edições Pluma.

LÓPEZ-VEGA, Martín. (2002). *El viajero modernista*. (1.ª ed.). Gijón: Llibros del Pexe.

LOURENÇO, Eduardo, *et al.*; (1999). *Do Mundo Da Imaginação À Imaginação do Mundo*. Lisboa: Fim de Século Edições.

LOURENÇO, Eduardo. (2001). *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. (3.ª ed.). Lisboa: Gradiva.

LOURENÇO, Eduardo. (2004). *A nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. (3.ª ed.). Lisboa: Gradiva.

LOURENÇO, Eduardo. (2005a). *O Labirinto da Saudade, Psicanálise Mítica do Destino Português*. (4.ª ed.) Lisboa: Gradiva.

LOURENÇO, Eduardo. (2005b). *A morte de Colombo - Metamorfose e Fim do ocidente como Mito*. Lisboa: Gradiva.

LOURENÇO, Eduardo. (2006). *Pessoa Revisitado Lectura Estructurante del «Drama en Gente»*. Colección «Textos y pretextos». Traducción de Ana Marquez. Valencia: Pre-Textos.

MACHADO, Álvaro Manuel e Daniel-Henri Pageaux. (1988). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.

MACHADO, Álvaro Manuel e Daniel-Henri Pageaux. (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. (2.ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.

MARTINS, Manuel Frias. (2014). *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*. Fundação José Saramago.

MARQUES, Oliveira. (1978). *História de Portugal*. 2 vols, (8.ª ed.). Lisboa: Palas Editores.

MARINHO, Maria de Fátima. (2005). *Um Poço sem Fundo Novas reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras.

MARIÑO, Francisco Manuel e María de la O Oliva Herrero. (coord.) (2004). *El Viaje en la Literatura Occidental*. Universidad de Valladolid.

MARTINS, Guilherme D'Oliveira. (2007). *Portugal Identidade e Diferença – Aventuras da Memória*. Posfácio de Marcello Duarte Mathias. (1.ª ed.). Lisboa: Gradiva.

MARTINS, Oliveira. (2004). *História de Portugal*. In Folio – Clássicos. Lisboa: Guimarães Editores.

MATTOSO, José. (2011). *Naquele tempo – Ensaio de História Medieval*. (2.^a ed.) Temas e Debates. Círculo de Leitores.

MATTOSO, José. (2012). *Levantar o Céu. Os Labirintos da Sabedoria*. (5.^a ed.) Temas e Debates. Círculo de Leitores.

MATTOSO, José. (2013). *Poderes Invisíveis. O Imaginário Medieval*. (1.^a ed.) Temas e Debates. Círculo de Leitores.

MEDINA, João. (2006). *Portuguesismo(s)* (Acerca da Identidade Nacional). Centro de História da Universidade de Lisboa. Lisboa: DINALIVRO.

MENDANHA, Victor. (1999). *História Misteriosa de Portugal*. (5.^a ed.). Lisboa: Editora Pergaminho.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (2011). *Le visible et l'invisible*. Tel Gallimard.

MILDONIAN, Paola, Maria Alzira Seixo e Lourdes Cândio Martins, Coord. (2002). *La Porta D'Oriente: Viaggi e Poesia. A Porta do Oriente: Viagens e Poesia*, Lisboa: Edições Cosmos.

MOLINA, César António. (1990). *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Prólogo de José Saramago e Epílogo de Ángel Crespo. Madrid: Akal.

MORIN, Edgar. (1997). *O cinema ou o homem imaginário*. Tradução de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio d'Água.

MORIN, Edgar. (2000). *O Paradigma Perdido – a natureza humana*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

MORIN, Edgar. (2001). *La Méthode 5. L'Humanité de l'Humanité. L'Identité Humaine*. Paris: Éditions du Seuil.

OUTEIRINHO, Maria de Fátima e Rosa Maria Martelo, org. (2000). *Para uma Crítica do Discurso Crítico. Narrativa Literária e Identidade*. Cadernos de Literatura Comparada – 1. Porto: Granito, Editores e Livreiros, Lda.

ORTEGA, José y Gasset. (2008). *La deshumanización del arte – y otros ensayos de estética*. (17.^a ed.) Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A.

ORTEGA Y GASSET, José. (2010). *El hombre y la gente*. (10.^a ed.) Madrid: Alianza Editorial.

PEDROSA, Inês, 1986, *A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa*, in *Jornal de Letras*, Lisboa, Ano VI, n.º 227, de 10 a 16 de Novembro.

(www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/bio_esc.html) consultado em 11-03-2005

PEREIRA, Alexandre e Carlos Poupá. (2003). *Como escrever uma tese, monografia ou livro científico usando o Word*. (1.^a ed.). Lisboa: Edições Sílabo.

PIEIDADE, Nascimento Ana. (2008). *Outra Margem Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

PONTE, Carmo Salazar. (1998). *Oliveira Martins – A História como Tragédia*. Temas portugueses. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

- QUADROS, António. (1986). *Obra em Prosa de Fernando Pessoa – Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*. (Prefácio, introdução notas e organização de António Quadros). Mem-Martins: Europa-América
- QUENTAL, Antero de. (1979). *Causas da decadência dos povos peninsulares*, (3.^a ed.) Ulmeiro.
- RAMALHO, Maria Irene e António Sousa Ribeiro. (orgs) (2002). *Entre ser estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- REAL, Miguel. (1998). *Portugal Ser e Representação*. Difel.
- REAL, Miguel. (2007). *A Morte de Portugal*. (1.^a ed.). Porto: Campo das Letras.
- REIS, Carlos. (1995). *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- REIS, Carlos, Ana Cristina M. Lopes. (2000). *Dicionário de Narratologia*. (7.^a ed.) Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos. (2014). Figuración del personaje: la ficción meta-historiográfica de José Saramago. *Anthropos La ficción de la verdad. Literatura e Historia. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 131-142.
- RICOEUR, Paul. (2011). *Finitud y culpabilidad*. (2.^a ed.), col. «Estructuras y procesos- serie Filosofía». Traducción de Cristina de Peretti, Júlio Díaz Galán y Carolina Meloni. Madrid: Editorial Trotta.

RICOEUR, Paul. (2013). *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, Lda.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares, coord. (2002). *Identidade Europeia e Multiculturalismo*. Actas do Curso Intensivo de 26 de Fevereiro a 7 de Março de 2002. Coimbra: Quarteto Editora.

RODRIGUES, Jorge Nascimento e Tessaleno Devezas. (2007). *Portugal o pioneiro da Globalização*. (1.^a ed.). Centro Atlântico.

RORTY, Richard e Jürgen Habermas. (2007). *Sobre la verdad: validez universal o justificación?* (1.^a ed.), traducción de Patricia Willson. Buenos Aires: Amorrortu.

SARAIVA, António José e Óscar Lopes. (1978). *História da Literatura Portuguesa*. (10.^aed.). Porto: Porto Editora.

SARAIVA, António José. (1995). *Para a História da cultura em Portugal*. Vol. 1, (7.^a ed.) Lisboa: Gradiva.

SARAIVA, António José. (2003). *O que é a cultura*. (1.^a ed.) Lisboa: Gradiva.

SARAIVA, José Hermano. (2003). *História Concisa de Portugal*. (22.^a ed.). Mem-Martins: Europa-América.

SARAMAGO, José. (2002). *A Jangada de Pedra*. (13.^a ed.). Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José. (2009). *O caderno. Textos escritos para o blog. Setembro de 2008-Março de 2009*. Caminho.

SARAMAGO, José. (2013). *A estátua e a pedra*. Português/ Espanhol. Fundação José Saramago.

SEGRE, Cesare. (1999). *Introdução à análise do texto literário*. 1.^a ed., tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa.

SEIXO, Maria Alzira, coord. (1997) Cursos da Arrábida *A Viagem na Literatura*. n.º 01. Mem Martins: Europa-América.

SEIXO, Maria Alzira. (1998). *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos

SEIXO, Maria Alzira, 1998, *O Essencial e o Circunstancial, Uma harmonia*.

www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago/essncircunstncl.htm) consultado em 11-03-2005.

SEIXO, Maria Alzira. (1999). *Lugares da Ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SEIXO, Maria-Alzira, John Noyes, Graça Abreu and Isabel Moutinho, éd. (2000) *The Paths of Multiculturalism. Travel Writings and Postcolonialism*. Lisboa: Edições Cosmos.

SILVANO, Filomena, (2010). *Antropologia do espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim.

SILVA, Lorenzo. (2000) *Viajes escritos y escritos viajero*. (1.^a ed.). Colección dirigida por Norma Sturniolo. Madrid: Grupo Anaya, S.A

SIMÕES, Manuel G. (2001). *O Olhar Suspeitoso Viagens e Discurso Literário*. Lisboa: Colibri.

SOUSA, Antónia de (2003). *Agostinho da Silva O império acabou e agora?* (5.ªed.). Editorial Notícias.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. (2012). *Portugal – Ensaio contra a autoflagelação*, (2.ed. actualizada). Almedina.

TODOROV, Tzvetan. (1978). *Poétique de la Prose*. Choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit. Paris: Seuil.

TORGA, Miguel. (1999). DIÁRIO Vols. IX a XVI. (2.ª ed.) Integral. Publicações Dom Quixote.

TROUSSON, Raymond. (1988). *Temas e Mitos. Questões de Método*. Lisboa: Livros Horizonte.

UNAMUNO, Miguel de (2006). *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid; Alianza Editorial.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel. (2014). La historia literaria y las ciencias de la literatura ante el cambio de paradigmas. *Anthropos La ficción de la verdad. Literatura e Historia. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 23-33.

VERBUNT, Gilles. (2001). *La Société Interculturelle. Vivre la diversité humaine*, Paris: Éditions du Seuil.

VICENTE, Ana. (2001). *As Mulheres Portuguesas Vistas por Viajantes Estrangeiros (Séculos XVIII, XIX, e XX)*. (2.ª ed.). Lisboa: Gótica.

VILLAFANE, Justo. (2012). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

VILLANUEVA, Darío, coord., M.C. Bobes, M. A. Garrido, D. Oller, J. M. Pozuelo, R. Senabre, J. Talens. (1994). *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus Universitária.

WOOD, James, (2010). *A mecânica da Ficção*. Tradução de Rogério Casanova. Lisboa: Quetzal Editores.

ZAMBRANO, Maria. (2011). *Notas de un método*. Madrid: Editorial Tecnos.