



## Figurações da viagem e imagens do 'outro': viajantes de Le Clézio e António Vieira

**Maria João Simões**

*Universidade de Coimbra - CLP*

**Resumo:** Ilhas, terras longínquas, espaços exóticos e locais idealizados são elementos essenciais na construção narrativa de diversas obras de Le Clézio e António Vieira. A representação mental incentiva o desejo que, por sua vez, é uma das razões motivadoras da viagem. Assim, a viagem serve a estrutura narrativa, mas é também um elemento estruturante na configuração das personagens e na sua aprendizagem. A partir desta premissa pretende-se, neste estudo, refletir sobre os sentidos simbólicos e gnoseológicos das viagens empreendidas pelas personagens, apreender os diferentes ritmos dessas viagens e observar os matizes dos olhares que nelas e por elas se cruzam, se multiplicam e se diversificam. Questionar-se-á se este cruzamento de olhares nos poderá dar a conhecer melhor o 'outro' e aprender com ele a diferença das mundividências, resistindo (ou não) à apropriação do (ou pelo) 'outro', numa perspetivação baseada nas reflexões de E. Levinas. Pretende-se, ainda, perscrutar os sentidos dos vários 'momentos' constitutivos da viagem salientados por Michel Onfray para evidenciar as diferentes figurações da viagem nos autores em análise.

**Palavras-chave:** viagem, motivo compositivo, alteridade, identidade

**Résumé:** Îles, locaux lointains, espaces exotiques et idéalisés sont des éléments fondamentaux dans la construction de plusieurs œuvres de Le Clézio et António Vieira. La représentation mentale origine le désir de voyager et fonctionne comme un des motifs déclencheurs du voyage. Le voyage se mêle à la narration servant sa structure, mais, pour cette même raison, elle devient aussi un élément essentiel à la configuration des personnages et de leur apprentissage. Partant de ce présupposé, cette étude vise la réflexion sur les significations symboliques et gnoseologiques des voyages faites par les personnages, l'observation des nuances des divers regards que les voyages croisent et multiplient. On questionnera ce croisement des regards et on observera comment il nous donne à voir "l'autre" et comment il peut apprendre les différences de hétéroclites visions du monde, ayant pour base les réflexions de E. Levinas. On aura pour but, encore,

analyser la signification des différents ‘moments’ constitutifs du voyage pointés par Michel Onfray pour mettre en évidence les différentes configurations présentées par les voyages dans certaines œuvres des auteurs mentionnés.

**Mots-clés:** Saint-Exupéry, Seconde Guerre Mondiale, Exil

### 1. Procurar o sentido do que nos move a viajar é um dos objectivo da obra *Teoria da Viagem* do filósofo francês Michel Onfray, que caracteriza os viajantes partindo de uma oposição:

Os caminhantes, os pastores, os corredores, os viajantes, os deambuladores, os errantes, os passeantes, os agrimensores, uma vez mais, ainda e sempre, em oposição aos enraizados, aos imóveis, aos petrificados, aos empedernidos. (Onfray 2009: 12)

Este pensador explicita o que distingue o homem sedentário do nómada, afirmando:

... cada qual se descobre nómada ou sedentário, amor de fluxo, de transportes, de deslocações, ou apaixonado pelo estatismo, imobilidade e raízes. (...) Os primeiros gostam da estrada, longa e interminável, sinuosa e zigzagueante, os segundos adoram o solo, sombrio e profundo, húmido e misterioso. Estes dois princípios existem não tanto em estado puro, sob a forma de arquétipos, mas em componentes indiscerníveis no pormenor de cada individualidade. (*idem*: 10)

No âmbito de estabelecer as suas distinções, o filósofo afirma que o gosto do viajante pela “mudança, o desejo insano de mobilidade” se combinam com a sua “incapacidade visceral de comunhão gregária, a sua fúria da independência”, pois “longe das ideologias da aldeia natal e da terra, do solo e da nação e do sangue da raça, o errante cultiva o paradoxo do forte individualismo e não ignora que o que está em jogo é oposição rebelde e luminosa às leis colectivas” (Onfray 2009: 14, 15). Não negando a validade da captação destas características, é imprescindível, porém, pensarmos que o que muitas vezes atrai o viajante e o leva a partir é o “outro” lugar ainda desconhecido, a “outra” gente ainda por conhecer e por desvelar. Paradoxalmente, portanto, este “individualismo” não existe sem o apelo do “outro”. Como já há muito sustentou Bakhtine, é o “outro” que expõe o próprio sujeito, pois

só a “outridade” nos devolve a “unidade”, e, neste sentido, o ser é eminentemente social. Para o filósofo Levinas (1995: 113), a voz do “outro” está presente no “eu” antes de qualquer expressão: é “um Outro em mim”, o que implica uma constante relação dual.

Os estudos de Literatura Comparada têm mostrado como a literatura representa o diálogo com o “outro”, e, dentro da esfera da Literatura Comparada, o domínio da Imagologia tem estudado os modos de representação do “outro”, do “estrangeiro” e das relações interculturais na ficção e na literatura em geral. Se há os estudos imagológicos se têm revelado atuais é porque eles têm mostrado novas formas de compreender a interculturalidade de que hoje tanto se fala. Num anterior trabalho (no âmbito de um projecto do Centro de Literatura Portuguesa) dedicado ao estudo da configuração de imagotipos literários, foram salientadas e estudadas uma série de figurações das relações com o “outro” distribuíveis num leque cujo alcance vai da alofilia e do encantamento pelo ‘outro’ ao ostracismo e à xenofobia — figurações essas que se mostram complexas pelos seus mecanismos retroativos e relacionais (Simões 2011). O presente estudo insere-se nessa linha de investigação, tomando como objecto não tanto os relatos de viagem – narrativas privilegiadas para as representações do encontro com o “outro” —, mas sobretudo ficções literárias que encenam o movimento e a mobilidade, sustentando-se substancialmente na viagem enquanto elemento compositivo da própria intriga ficcional, com o objectivo de perceber o que essas ficções nos ensinam acerca do mundo culturalmente transformado, o que nos trazem de novidade do “outro”, pressupondo de que elas nos podem ajudar a compreender as diferenças entre o que é “ir de encontro ao *outro*” ou o “ir ao encontro do *outro*”.

Convém, por isso, mesmo atentar um pouco no conceito de composição.

Composição é um conceito que rapidamente convoca a música e a pintura permitindo-nos apreender num ápice o seu sentido de juntar e combinar elementos de modo a que eles possam funcionar harmonicamente e que possam produzir um conjunto expressivo de sons ou apresentar um conjunto de formas e cores significativo. Sendo talvez mais evidente nestes domínios artísticos, a composição não deixa de ser fundamental na narrativa e na ficção.

Se olharmos para além da designada “falácia intencional” e ultrapassarmos a negação da importância do intencional na obra de arte, poderemos interpretar o dinamismo do jogo artístico caminhando de uma ‘intenção’ para uma ‘atenção’, como propõe Gérard Genette (1994: 10; 1997: 8). Nesta dinâmica o autor, constrói a sua ficção com um conjunto de elementos por ele seleccionados para construir a intriga ou a representação, tendo vários objectivos: causar impressões, suscitar sentimentos e reacções. Segundo Edgar Allan Poe (2001: 126), todo o texto deve procurar um *efeito* que deve ser coerente com uma certa unidade de *tom*. Não tendo a consistência e a delimitação tão precisa quanto a de conceitos como o de acção, perspectiva, narrador, os conceitos de *efeito* e de *tom* não deixam de ter grande importância no dinamismo de qualquer ficção que necessita de um *ethos* específico, de um ambiente específico que se faça sentir. Para surtir um *efeito* e para desenvolver um ambiente, a ficção espraia-se num decurso temporal que implica a mudança causada pelo tempo.

É dentro desta lógica da composição narrativa que a viagem se encaixa na perfeição: a viagem implica o avanço gradual das personagens no tempo, permite o contacto entre as várias personagens e engendra a relação entre elas e as coisas do mundo representado. De facto, a narrativa ficcional moderna, como esclareceu Jurij Lotman (1979: 163) já não é se apresenta mais como o mundo topológico (não discreto) cíclico do mito (embora possa ter influência deste modo orgânico das origens da narrativa), pois, a narrativa moderna é já influenciada pelas narrativas de incidentes que assentam no movimento linear temporal. A viagem, de certa forma, acentua e marca este dinamismo temporal — daí a narrativa ficcional recorrer frequentemente à viagem com **motivo** compositivo. Na verdade, a viagem implica partir, largar um espaço e as coisas envolventes, implica o movimento e as suas etapas, visando e procurando um outro lugar.

Com efeito, através da viagem o autor leva o seu leitor a viajar, a descobrir e a sentir simpateticamente (ou não) com as suas personagens — se concordarmos, é claro, com a máxima de Álvaro de Campos quando afirma que “viajar é sentir”. A viagem implica, assim, este sentir-se “outro” que se deve ao encontro com os “outros” e com um espaço “outro”.

A viagem como motivo estruturante dos universos ficcionais tem uma função diferente daquela que desempenha no subgénero Literatura de Viagens, tal como o entende Fernando Cristóvão (2002: 16), ou seja, como um “subgénero” de “natureza compósita e interdisciplinar de textos, cruzado pela Literatura, História e Antropologia”.

Diferentemente, no romances e na novela, a viagem como motivo compositivo tem não só uma função estruturante ao nível da organização do discurso ficcional como tem ainda um sentido metafórico e simbólico enformador da coerência semântica e simbólica romanesca.

Este sentido compositivo mais profundo da viagem nos mundos possíveis ficcionais manifesta-se sob formas variadas que apresentam um maior ou menor grau de aproximação à narrativa de viagens num sentido mais restrito.

Viajemos, então, pelo interior de algumas obras que nos revelam a variedade das disposições compositivas da viagem.

**2.** Em muitas obras de Le Clézio, a viagem é um elemento compositivo determinante, mas diversas são as funções e sentidos que este elemento desempenha de obra para obra.

No início do romance *Estrela Errante*, o leitor conhece as preocupações e os pensamentos da protagonista Ester uma jovem judia que vive na aldeia Saint-Martin-Vésubie, situada nos Alpes Marítimos — uma zona de ocupação italiana, que durante um certo período da Segunda Guerra mundial, serviu de refúgio para muitos judeus que não eram perseguidos pelos militares italianos. Sob a ameaça das autoridades alemãs, após o Armistício dos Italianos em 1943, os judeus foram compelidos a partir atravessando as montanhas pela antiga rota do sal com o intuito de alcançarem o Mediterrâneo. Uma parte da narrativa no romance é preenchida por dolorosos episódios experienciados por Ester e sua mãe nesta viagem-travessia, feita sob o modo de fuga e de marcha forçada e, portanto, num conseqüente ambiente de sofrimento. Mas já antes desta partida se iniciara a viagem interior da personagem, viagem interior essa cuja simbologia se manifesta, por exemplo, através na necessidade de deixar cair o nome Hélène para assumir o de Ester, ou seja, assumir a sua condição de judia em plena Guerra. Esta uma das muitas mudanças que a sua

sensibilidade aguda de adolescente capta no seu processo de formação e consciencialização do “eu em si”, ou do “eu” como “si” e da sua inseparabilidade do “eu-social” — esse “eu social” que se forma nos embates e confrontos psíquicos, culturais e religiosos no ambiente da aldeia dupla ou ambigualmente acolhedor e hostil. Esta é uma formação dura feita de perdas dolorosas: a do seu amigo Mário que morre ao transportar uma bomba para ajudar os *partisans*, a de Rachel a amiga libertina que fica na aldeia e a de todos aqueles que morrem no caminho de fuga. Por um lado, a perda do pai, por quem esperam mais de um ano vila italiana, e, por outro lado, o terminar da Guerra fazem regressar mãe e filha a Paris. É daqui que, por não terem meios de subsistência, partem para Marselha, onde apanharão um barco para Israel em busca da terra prometida.

Mas a desejada viagem de barco torna-se um tormento, primeiro, pela espera no porto, ao sol e ao relento, sem abrigo das intempéries, e, depois, a própria viagem no porão do barco como passageiros clandestinos. Apanhados pela autoridades marítimas são forçados a regressar a Toulon onde ficam prisioneiros. A mais séria iniciação religiosa de Ester faz-se em barrações do Arsenal deste Porto, onde um Pastor tenta incitar o ânimo de todos com leituras e palavras religiosas. Finalmente um advogado consegue a resolução do problema e o barco *Sette Fratelli* parte rumo a Israel. Porém, Ester e a mãe ainda encontram o país em guerra e, com ela e por ela, o medo e a insegurança. Paira no ar por algum tempo a euforia da libertação de Israel, mas a comunicação entre grupos é difícil: uns vêm da Hungria, outros da Polónia e muitos mais de diferentes países.

Já nos camiões que os levarão a Jerusalém, guardados por soldados, os que chegam esperançosos cruzam-se com grande colunas de mulheres e crianças árabes que são obrigados a partir para campos de refugiados. O silêncio é intenso e pesado. Persistem a pobreza, a insegurança e a violência, mas agora são eles que forçam outros a partir. Há um único gesto profundamente simbólico de um hipotético entendimento: uma jovem palestina escreve o seu nome Nejma num caderno em branco que entrega a Esther.

Deste modo, o que era suposto ser uma peregrinação não “aos”, mas sim sim “para” os lugares sagrados transforma-se numa viagem angustiante, tanto mais que, à chegada, as viajantes não se deparam com uma organização idêntica à da ilha da Utopia como

sonharam: encontram mais uma vez o caos que a guerra instala. O sentido salvífico da viagem desmorona-se e o que Lé Clézio apresenta é a desmistificação da pressuposta chegada ao Éden desejado.

Neste romance, o motivo compositivo da viagem configura como uma **viagem-fuga** motivada pela expulsão e isto configuração acentua-se quando a situação se duplica e a chegada dos israelitas origina uma nova expulsão e, portanto, novas viagens-fuga.

**3.** A viagem é também um elemento compositivo fundamental no conhecido romance de Le Clézio *Le Chercheur d'Or*, cujos temas são retomados na obra *Voyage à Rodrigues*. A importância da utilização do motivo da viagem nesta última obra é bem visível logo a partir do título, mas o que a torna verdadeiramente original é que a viagem feita pelo narrador (identificável com o autor) é decalcada sobre a viagem do seu avô que partiu para a ilha Rodrigues em busca de um famoso tesouro. Ou seja, neste caso, podemos observar uma viagem replicada: o viajante segue refaz os passos de um anterior viajante: “Je marche sur ces traces, je vois ce qu’il a vu” (Le Clézio 1986: 17). Mas o avô, por sua vez, já viajara para a ilha Rodrigues tentando refazer os passos de um corsário que teria escondido o seu tesouro na ilha. Contudo, a origem da história do tesouro é confusa, cheia de brumas e mistério! Quem teria deixado o tesouro? Teria sido algum corsário inglês, o *Privateer*, ou o fulminante pirata Olivier Le Vasseur, chamado La Buse que, antes de ser enforcado deixou, à laia de vingança, um mapa encriptado do seu tesouro? (*idem*: 17, 108). Os signos e os indícios que podem conduzir ao tesouro são múltiplos: mapas, planos, códigos secretos, cartas privadas, sinais e marcas no terreno. Porém, eles manifestam-se encriptados, contraditórios e esbatidos pelo tempo ganhando uma aura de misteriosa e imaginária. São sinais e indícios que conquistam progressivamente uma dimensão mítica, aproximando-se da busca perene, mirífica e do sonho. E se o narrador/autor, no início da obra, se pergunta “O que venho procurar à ilha Rodrigues?”, no final da obra percebe como a sua tentativa de empreender uma recriação da experiência e do sonho do seu avô, estava votada ao fracasso, uma vez que — explicita o autor — tal implicava “recuar o tempo”, “viver outro mundo” como quis fazer (*idem*, 122). Porém, nesta sua viagem e contacto com a ilha, o narrador/autor retém a



dimensão intemporal desse sonho, o seu carácter mítico e o seu carácter utópico, e acaba lendo a construção da grande casa “Eureka”, empreendida pelos seus antepassados, como uma busca da formação de um Reino de que sonha ser o Monarca ou o grande Governador. Compara este sonho com o de “Libertalia”, a mítica república dos piratas, pressupostamente criada por Misson no séc. XVII, algures na ilha de Madagáscar — segundo relato de Charles Johnson (talvez pseudónimo de Daniel Defoe). Com a sua divisa “Por Deus e a Liberdade”, Libertalia é uma outra ilha da Utopia, onde homens de todas as línguas, senhores e escravos convivem livremente. Um espaço onde se almeja uma organização irradicadora da injustiça como aquela que o narrador Rafael descreve na obra *Utopia* de Thomas More. Segundo Rafael, a extraordinária e eficaz organização que existe no país Utopia, tem como “resultado uma abundância de todos os bens que, distribuída igualitariamente por todos, faz que ninguém possa ser indigente nem mendigo” (More 2004: 62).

Na conclusão do narrador de *Voyage à Rodrigues* explica-se a ilusão que deu início à sua viagem: a de chegar perto do “sonho” (Le Clézio 1986: 123), de tocar a ansiedade das descobertas da teia de relações possíveis, de sentir o extase das supostas revelações e decifrações do que está ou surge encriptado, de compreender, em suma, a força da “quimera” (*idem*: 138). Apenas aí, na ilha Rodrigues, o autor intui o “carácter inesgotável” da quimera e a sua semelhança com a “miragem”.

A configuração do motivo da viagem arquitetada nesta obra é a de uma **viagem “doublée”**, ou seja, uma réplica de viagem, mas também a de uma **viagem-miragem**, tal como ela mostra ser (e que faz lembrar o conhecido verso interseccionista de Pessoa: “[ver] no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada”. Com efeito, a estratégia utilizada por Le Clézio nesta obra é, também ela, interseccionista, ao atravessar tempos e espaços — num cruzamento simultaneamente horizontal e vertical.

#### 4. Bem diferente se apresenta a estratégia utilização da viagem por António Vieira em *O Regresso de Penélope*.

Claramente o autor implica na construção da obra, uma relação estreita com a grande narrativa canónica que é a Odisseia e a sua utilização do motivo da viagem como

elemento estruturante. Mas, logo desde o título, se percebe a inversão: quem viaja nesta narrativa é Penélope, enquanto Cilessó espera, desta feita não preso à tessitura e uma tela, mas sim ligado à rede, à internet, atento aos sinais. Fugindo da guerra de Singapura, Penélope parte numa lancha com a jornalista nórdica Inger, a Indiana Kemala, a japonesa Yasuko, (duas voluntárias das brigadas de combatentes), alcançando, no lastro da fúria do ciclone, um veleiro, um *prau pinisi* (Vieira 2000: 17), o *Bunga Manis* onde se encontram as futuras companheiras Raïssa e Sarami, ambas filipinas, e Dewi, uma adolescente malaia que fugiam à escravatura.

Juntas, as jovens mulheres encenam uma viagem pelo perigoso Mar da China Meridional, pela Insulíndia, pelo mar das ilhas da Indonésia, com o objectivo de alcançar a Austrália.

À semelhança da Odisseia, enfrentam múltiplos trabalhos, revelando-se guerreiras destemidas. Enfrentam intempéries, lutam com piratas e inimigos traiçoeiros, fogem de perigos, ficam encantadas na prazerosa ilha de Yggoia, governada por Erick (*idem*, 84), que, com uma bebida mágica, feita da flor do *lymo*, enfeitiça as companheiras de Penélope que se transformam nos animais tutelares que as habitam (*idem*, 85). Entrelaçadas com as suas aventuras vão emergindo as suas histórias individuais, lendas, mitos e crenças das suas culturas ou das terras que cruzam, enchendo a narrativa de fantasia e mistério. Não faltam os agoiros e as predições — como a de um velho vidente chinês que Penélope consulta (*idem*, 116). Porém, mais importante que isso é a relação que as personagens estabelecem com a grande Natureza: as constelações que as orientam, os ventos que as conduzem, os animais de que se alimentam e os que as ajudam a prever futuros problemas. É, além do mais, uma viagem que as faz crescer, que as une e as transporta a vivências únicas. Por isso Penélope e as companheiras se apoquentam com o fim da viagem:

Todas tinham vivido em conjugação de esforços e vontades, emoções muito fortes: o prazer e o pasmo de desvendarem uma natureza ainda intensa; mas também perigos e combates (...); enfim o desespero pela morte de Dewi, sepultada no ilhéu de névoas perdido aquém no mar. A grande viagem fora — era talvez ainda — como um espaço preservado de vida em comum, e o *Bunga Manis* uma

concha acolhedora a cuja cavidade se tinham ajustado desde que lhe dirigiam a rota. Qualquer outra existência lhes soava problemática, senão mesmo fictícia. (Vieira 2000: 147)

A viagem funciona assim como **viagem iniciática e de formação**, colocando em evidência o tema da escolha, da opção, o qual arrasta o da responsabilidade face à consequências das escolhas. Não são encruzilhadas terrestres, mas não deixam de ser rotas e caminhos marítimos que também simbolicamente implicam escolhas.

Por isso Pénolope pensa que “a viagem tinha sido uma vida interior à própria vida”, uma caixa dentro da caixa, uma vida dentro de muitas vidas como, de certa forma, acontece a todo o ser humano, se concordarmos com Álvaro de Campos — advinho da psicologia moderna — em abolir o “dogma da personalidade una” .

Por um lado, esta utilização do motivo da viagem revela a inversão paródica de uma das mais conhecidas viagens da literatura e cultura europeias, sendo, por esta razão, uma **desviaviagem**; mas é também uma “desviaviagem” porque coloca, de forma moderna, a consideração sistemática do desvio e reasserto da rota para ultrapassar obstáculos. Por outro lado, o motivo da viagem configura-se também como uma espécie de cadinho de vida: uma **vidaviagem**.

5. Estes neologismos ecoam aquele criado por Cesariny (2008: 112): a “noivadiagem”, que o poeta explica como uma “mistura de noiva e vadio” que é, afinal, a poesia. Trata-se de uma definição, ao jeito surrealista, lançada por Cesariny em *Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor* (obra de 1958). Para o poeta, a poesia “é de malditos” estando o poeta nupcialmente condenado à vadiagem, não podendo deixar de ser um viajante. Entre poesia e viagem se estabelece assim uma espécie de pacto misterioso, através da proximidade entre viajar e sentir.

Ora é precisamente esta potencialidade poética da viagem que podemos encontrar no pequena novella, uma noveletta *Tunturi* de António Vieira. A viagem não é aqui um elemento estruturante sucessivo que surja explicitada na sucessão dos acontecimentos ficcionais, não funcionando, portanto, como marcador dos passos da ficção. Diferentemente, a viagem é aqui um dado inicial, estando implicitamente implicada durante toda a ficção.

Este efeito é atingido pelo facto de o narrador, desde o início, fazer mergulhar o leitor no universo de Tunturi, um mundo diferente e exótico, sobretudo para o olhar de um meridional, mas este mergulhar pressupõe a “vindaviagem” desse meridional, cujo olhar, habituado a outras paisagens e outras gentes, se extasia com o mundo de Tunturi que vive sozinha, de acordo com a cultura Sami (ou Sámi), junto do Lago Saimaa, o maior lago finlandês, em terras de neves prolongadas.

É fácil, pois, o leitor deixar-se envolver pela poeticidade e o misticismo de uma vida em profunda comunhão com a natureza — um ambiente que é apenas conspurcado pela violência, a bruteza do homem que corrompe a esplendorosa luminosidade da existência de Tunturi, desrespeitando o seu corpo e ferindo a sua alma. Porém, a harmonia de Tunturi com a natureza é tal que a própria natureza se encarrega de apagar a ferida e de reestabelecer a profunda ordem natural, fazendo surgir a possibilidade de Tunturi se encontrar de modo natural com Tónio e abrindo a possibilidade futura do amor e de paixão.

Assim, é ao leitor que é solicitado viajar com o narrador para este ‘outro’ mundo, diferente, estranho e cativante. O leitor identificará-se-á (ou não) com o estrangeiro amante da natureza que viajou até estas paragens em busca de conhecimento. Esta viagem permite, então, o encontro do estrangeiro com Tunturi, e uma aprendizagem dos ritos, mitos e sentidos mais misteriosos da sua cultura e do seu modo de vida.

Se é certo que se nota, nas obras de António Vieira, a formação do autor, advinda da Biologia e da Antropologia, não é menos verdade que todo o seu conhecimento da fauna e da flora, das diferentes culturas se transforma ficcionalmente de tal modo que as suas narrativas se tornam poéticas e densamente simbólicas e misteriosas.

O amor irrompe entre Tunturi e o estrangeiro que se torna “seu confidente de um momento da viagem da [sua]vida” (Vieira 1998: 110) e a quem Tunturi conta “reminiscência da origem, um pouco do porquê da sua vida solitária na floresta” (*idem*). A sua história funde-se e confunde-se com “os mitos dos primórdios, em que se devem suspender todos os cânticos” e, se o estrangeiro capta e entende “a força mediúnica do lago”, não questiona o indizível, pois desvendar será quebrar o que deve “permanecer

selado e envolto em desconhecido” e que funciona “como invólucro de indeterminação que protege e preserva as figuras dos mitos, ressaltando o sagrado” (111).

Fica assim claro que a viagem para o ‘outro’ não deve trazer a dissolução desse outro, pois, como afirma Emmanuel Lévinas

...[d]ans cette relation à l’autre, il n’y a pas de fusion, la relation à l’autre est envisagée comme altérité. L’autre est l’altérité. (Levinas 1995: 113).

Assim, quando esse “estrangeiro homem do sul, migratório”, parte, pode ficar dele uma presença apenas porque essa presença “habitava o espírito de Tunturi no momento em que ela o perdia no mais denso da opacidade, no insaciável ponto que confina com o não-Ser” (Vieira 2000: 116). Deste modo, a ordem cíclica natural regressa e com ela ressurgem a possibilidade do (re)nascimento. A obra pressupõe, deste modo, a viagem como abertura ao ‘outro, como descoberta do ‘outro’ – uma **outriviagem**, uma **viagem para o outro**, mas também uma **viagem com o outro** e uma **viagem pelo outro**.

**Coda.** Proteiforme se evidencia, assim, o motivo compositivo da viagem, como mostra este exercício comparativo. A viagem multiplica-se nas suas várias dimensões – física, metafísica, psíquica, mítica, simbólica... – criando, por atração e coerência de elementos, atmosferas, efeitos e ritmos<sup>1</sup> diferenciados, e marcando assim indelévelmente as personagens que a ela se ligam.

Em todos estas viagens ficcionais emerge esse sentido “vadio” – intuído por Cesariny e por outros escritores surrealistas – que ainda e sempre persiste no homem e, porque o enriquece, o leva constantemente a partir para VIAJAR.

## Bibliografia

Cesariny, Mário de (2008), *Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor*, textos reunidos em *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Biblioteca de Editores Independentes, [orig. 1958].

Cristóvão, Fernando (2002), "Introdução. Para uma teoria da Literatura de Viagens", in Cristóvão, Fernando (coord.) (2002), *Condicionantes Culturais das Literatura de viagens. Estudos e Bibliografias*. Coimbra, Almedina / CLEPUL: 15-52.

Genette, Gérard (1994), *L'Œuvre de l'Art*, Vol. I, Paris, Ed. Seuil.

-- (1997), *L'Œuvre de l'Art. La Relation Esthétique*, Vol. II, Paris, Ed. Seuil.

Le Clézio, J. M. G. (1994) *Estrla Errante Rodrigues*, Lisboa, Dom Quixote.

-- (1996), *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard.

More, Thomas (1516), *Utopia*, Lisboa, Coisas de ler, 2004.

Onfray, Michel (2009), *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*, Lisboa, Quetzal.

Poe, Edgar Allan (2001), "La Filosofía de la Composición", in *Escritos sobre poesia y poética*, Madrid, Hiperión: 123-142 [orig. 1846].

Simões, Maria João (2011), "Introdução: Cruzamentos teóricos da Imagologia Literária: Imagotipos e Imaginário", in Simões, Maria João (coord.), *Imagotipos Literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa: 9-53.

Vieira, António (2009), *O Regresso de Penélope*, Lisboa, Edições Colibri.

-- (2002), *Tunturi*, Lisboa, S. Paulo, Editora Francis, [orig. 1998].

**Maria João Simões** é docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde leciona disciplinas de Literatura Portuguesa e Cultura Portuguesas. Concluiu o Doutoramento, em 2000, com a dissertação intitulada *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*. Pertence a Associação Portuguesa de Literatura Comparada, participando regularmente nos congressos da APLC e da AILC. É membro da Comissão Executiva do Centro de Literatura Portuguesa. No âmbito desta Unidade de Investigação, coordenou, entre outros, a edição dos volumes *O Grotesco* (2005) e *O Fantástico* (2007) e (em colaboração) *O Século do Romance. Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista* (2013). Coordenou também o Projeto interno de investigação intitulado *Imagotipos Literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária*, cujos trabalhos estão reunidos num volume com o mesmo título, publicado em 2011. Áreas de interesse: Literatura Comparada, Imagologia Literária, Viagem e Literatura, Estética Literária, Fantástico, Grotesco, Sátira.

## NOTA

---

<sup>1</sup> Os seus ritmos mostram-se também diferenciados, sendo visível que a 1<sup>a</sup> e a 3<sup>a</sup> narrativas ficcionais se pautam pelo dinamismo da acção, pelo rodopio tenso dos episódios e dos incidentes, ao passo que a 2<sup>a</sup> e a 4<sup>a</sup> instauram um *andante* sentido reflexivo