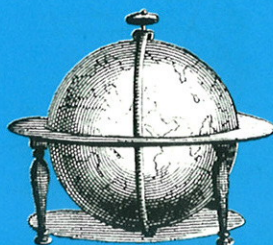


VIAGEM

LITERATURA DE VIAGEM

narrativa, história, mito



organização de

ANA MARGARIDA FALCÃO
MARIA TERESA NASCIMENTO
MARIA LUÍSA LEAL

COSMOS



E D I Ç Õ E S
C O S M O S

869.0.09

Lit

ex 2

74507 kole

Ana Margarida Falcão
Maria Teresa Nascimento
Maria Luísa Leal
(organização)

Literatura de Viagem

Narrativa, história, mito

UNIVERSIDADE DA MADEIRA
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO

Edições Cosmos

Lisboa, 1997

*Edição patrocinada pela Secretaria Regional de Educação da Região Autónoma da Madeira
e Fundação Calouste Gulbenkian.
Apoios da Universidade da Madeira, Instituto Camões e Fundação Oriente.*

Este livro reúne as conferências proferidas no Colóquio sobre Literatura de Viagem
realizado na Universidade da Madeira de 11 a 14 de Julho de 1995.

© 1997, Edições Cosmos

Composição: Edições Cosmos
Impressão: Inova (Porto)

1.ª edição: Dezembro de 1997

ISBN 972-762-077-9
Depósito legal 119066/97

Edições Cosmos
Av. Júlio Dinis, 6-C, 4.º Dto. - P 1050 Lisboa
Telefone 799 99 50 Fax 799 99 79
e-mail: cosmos@liv-arcoiris.pt

Difusão: Livraria Arco-Íris
Av. Júlio Dinis, 6-A - P 1050 Lisboa
Telefone 799 99 50 Fax 799 99 79
homepage: www.liv-arcoiris.pt
e-mail: livraria@liv-arcoiris.pt

As Ilhas Desconhecidas: fragmentos de olhar,
entre o céu e o mar

Maria Teresa Nascimento
Universidade da Madeira

Do registo das impressões de viagem de Raul Brandão aos Açores, em 1924, com passagem pela Madeira na ida e no regresso, nasce a obra *As Ilhas Desconhecidas*, escritas sob a forma de notas, «notas de viagem, quase sem retoques»¹.

O sujeito que descreve, e a quem por falta de expressão adequada em português nos referiremos por forma perifrástica ou substitutiva – Micheline Tison-Braun em *Poétique du Paysage*² chama-lhe «descripteur» –, faz da descrição mais do que um inventário ou uma lista de lugares percorridos, uma proposta de significações, significações que valem essencialmente enquanto transmissão de uma forma de pensar o mundo. A descrição institui-se, por isso, como um lugar da subjectividade, pretexto também para considerações de ordem pessoal, isto é, o corpo do sujeito que percebe passa a fazer parte integrante do objecto que descreve. Aquilo que importa na descrição não será tanto o objecto em si, mas o pretexto que ele oferece para a manifestação das sensações. A descrição passa assim a constituir lugar para exercício do subjectivo, a fazer-se sentir a propósito de coisas e seres.

Num primeiro momento, parece-se fazer crer ao leitor que o texto assume a viagem numa perspectiva turística. O motivo, comum ao da literatura de viagens do século XX, faz da incidência do olhar lugar privilegiado para o registo do observado, estando muito pouco representados outros signos demarcativos como o da *pergunta*, o do *fazer* ou do *dizer*³.

A obra aparece estruturada em capítulos, a maior parte dos quais obedecendo a uma forma diarística, geradora de uma certa verosimilhança factual, parecendo apontar para uma quase simultaneidade entre a percepção e a sua representação. É o que acontece nos dois primeiros dias de viagem, iniciada a 8 de Junho, a bordo do *São Miguel*.

No entanto, outros passos ao longo do texto parecem contrariar, ou pelo menos, invalidar pontualmente esta hipótese. Assim, a menção da data não é, na maior parte das vezes, consentânea com a realização dos percursos apontados, que

exigem um maior lapso de tempo e, por outro lado, é possível ainda encontrarmos o observador em páginas datadas de 9 de Junho a pronunciar-se sobre a luz que ilumina São Miguel a 13 de Junho ou a Terceira na madrugada de 15^ª.

Sintomaticamente não datados, apenas dois capítulos que, para além dessa anomalia em termos de uma escrita diarística, fogem igualmente ao imediatismo da observação, para caírem em abstracções globalizantes sobre os homens, pescadores – «Homens e barcos – e o Atlântico Açoriano».

A descrição, como se pode já concluir, não se cinge apenas à pintura dos elementos naturais, ela vai também ocupar-se de quadros humanos. E se dos primeiros podemos dizer ser grande a sua variedade, dos segundos o mesmo já não é lícito afirmar. Isto apesar de serem diversos os grupos observados e diversas também as ilhas da sua proveniência. No entanto, o que ressalta, do olhar sobre as personagens observadas, é a miséria humana que elas tipificam.

O olhar do viajante capta essencialmente a dimensão trágica das personagens, em luta diária pela sobrevivência, contra a adversidade do mar e dos ventos, a instabilidade climática e o isolamento que nem os elos de solidariedade, como os existentes no Corvo, conseguem amenizar.

O isolamento e a rudeza a que os homens estão necessariamente confinados produziu uma sintonia imagética entre eles e um dos mais duros elementos da natureza: a pedra. As figuras brandonianas são, nesta obra, talhadas de pedra, mas pedra dura, de estatuária tosca. Só o sonho, em aparições fugazes, mas um sonho que sabemos de antemão perdido e desmesurado pode alimentar. E o caso dos quatro velhos, encontrados na festa do Santo Espírito, a quem o mito sebástico parece ainda sustentar. Fora o sonho, que restará a estas personagens? O grotesco da caricaturização a que mutuamente se votam. Pensemos no que acontece na festa de São Marcos, em que as personagens se comprazem em insultos múltiplos de uma quase catarse.

A condição da existência humana parece ser inevitavelmente trágica. Referimo-nos, no essencial, à visão formulada sobre os Açorianos, sendo contrastante a visão tomada sobre os Madeirenses. A miséria humana nos Açores parece ser intrínseca e inevitável. A da Madeira é mais contingencial e por isso mais degradante. É o álcool o principal responsável pela alienação a que se vota o vilão e o pescador. É também aqui mais profundo o fosso que se cava entre as classes superiores e as outras. Se excluirmos a natural beleza paisagística madeirense, o que dela resta é uma terra onde se vive para o turista e para os valores de consumo: «Agora conheço melhor a Madeira. Passado o primeiro entusiasmo vejo tudo a frio. Esta ilha é um cenário e pouco mais – cenário deslumbrante com pretensões a vida com realidade e desprezo absoluto por tudo que lhe não cheira a inglês. Letreiros em inglês, ta-

buletas em inglês e tudo maquinado para inglês ver e abrir a bolsa. (...) Vejamos, porém, o cenário pelo lado de trás... Turismo, álcool e açúcar têm degradado o povo e enriquecido alguns felizes da terra. (...) Estou muito longe daquela gente simples, daqueles homens são de quem me apartei com saudade»⁵.

As Ilhas Desconhecidas são um texto que vive essencialmente e quase só da descrição. Aqui, mesmo que concordássemos com ela, não seria legitimamente defensável a posição por muitos assumida do estatuto secundário, auxiliar, da descrição relativamente à narração. O que acontece nesta obra é precisamente o inverso. A narração surge neste texto como constituinte disperso da descrição e, quando aquela ocorre, adquire estatuto subsidiário relativamente a esta.

Um dos raros momentos em que sentimos que a narração ganha maior corpo e consegue adquirir alguma autonomia surge no capítulo intitulado «Homens e barcos». No entanto, uma consideração se impõe: a de que este capítulo foge à matriz de construção que norteia *As Ilhas Desconhecidas*. Concretizando melhor, coloca-se, aqui, de parte a observação pontual e segmentada da realidade sobre a qual se tecem as descrições subordinadas ao olhar do observador que enformam o restante texto. Tudo se constrói agora com base num entrelaçamento de narrativas de acções fragmentárias, buscadas na memória de velhos pescadores, partidos para remotas paragens, com descrições de que o viajante se faz mediador, em discurso indirecto. «Durante muitas horas falou da sua vida nos bancos e eu vi o nevoeiro espesso no mar calmo, os pequenos barcos perdidos na cerração, guiando-se às apalpadelas pela buzina de bordo, e aquelas névoas estranhas que vêm do pólo. E senti a humidade entranhada na roupa e nos corpos, dentro dos navios que cheiram a salmoura e à exalação das roupas que secam ao pé do fogão. Assisti à vida monótona e perdida no mar, ao regresso dos barcos despejando os peixes no tombadilho»⁶.

Ou ainda: «Vejo pelos olhos dos emigrantes o *rancho*, a vida livre a galope na planície sem fim (...) Ouvi a este a descrição das primeiras plantações de arroz e índigo nas margens do Sacramento, e, pela boca do Petinga, que tem um século, reduzido a pele e osso, mas cujo olhar ainda faísca – cheguei a entrever a arremetida para o ouro da Califórnia (1841)»⁷.

Verifique-se a capacidade presentificadora deste tipo de descrições, em que, por transmutação, destinador e destinatário quase se confundem, passando um a ver pelos olhos do outro, a sentir como ele.

Referindo-nos à descrição paisagística, diremos que nela confluem essencialmente dois sentidos: a visão e o olfacto, surgindo a audição neutralizada, isto é, o texto vive da ausência de ruído. O silêncio impera em toda a obra. Ele é também o da imobilidade das coisas e dos seres, da própria morte presente em vários passos:

«Das ruazinhas sempre fechadas e que tomam direcções imprevistas, sai um cheirinho a humidade e sepulcro. Enegrece mais a luz subterrânea e verde que só entra pelos interstícios das folhas sem transparência. Este homem a quem não sei o nome e que delineou os caminhos, as rotundas, as salas fechadas de sombra e flor, não consentiu no jardim senão camélias. Ergueu mais alto os muros, para que só a sombra se ceve nesta carne fria – de mortas, sem expressão»⁸.

Mas se aqui a modalização da descrição se faz ainda numa óptica epistémico-alética, de acordo com a terminologia de Hamon, correspondente ao modo assertivo, noutro passo é já outra a modalização: a do modo optativo, a da volição, a do espaço *boulestique*⁹ e ela passa a ser a da preferência pelas paisagens outonais, «Amo os outonos desfalecidos, os chuveiros peneirados, quando as folhas se desprendem uma a uma»¹⁰, mas não a do Outono das Furnas, «outra força que não aceita a morte e se agarra com desespero à vida»¹¹.

Muitas das paisagens descritas em *As Ilhas Desconhecidas* aparecem fluidas, esbatidas, fugitivas e são recorrentes as metáforas do desfalecer, do desmaiar. É uma sensação a que o observador não consegue eximir-se: «É daqui que eu gosto de ver as cores que toma o Pico. Espero. É noite quase. Tudo desfalece em violeta, o semicírculo perfeito da baía, a sombra do Pico lá no fundo e, por trás da cidade pálida as colinas dum verde-escuro recortado no céu doirado. No terraço as hortensias desfalecem ao mesmo tempo que a paisagem em volta desfalece. A tarde morre numa tinta tão melancólica que a custo não grito para me deixarem só. É um desmaio de tintas apagadas, de escuridão que não é ainda escuridão, de roxo que a toda a hora se transforma em transe»¹².

Não precisaremos de muito mais para podermos avançar com a convocação ao texto brandoniano de alguns dos estereótipos do simbolismo-decadentismo que se enriquecem noutros passos com mais elementos de ordem cromática, a saber, o ouro, o azul e o cinza. «Falta-me não sei o quê – mas tão longínquo, tão aéreo como a paisagem. É tristeza – mas não chega a magoar-me: a cinza empoeira também os meus sentidos e converte-a logo em saudade»¹³.

Num curto prefácio, intitulado de *Em três linhas*, o autor expressa a sentida impossibilidade de transpor para o papel tudo o que aos seus olhos foi dado ver: «Não poder eu pintar com palavras alguns dos sítios mais pitorescos das ilhas, despertando nos leitores o desejo de os verem com os seus próprios olhos!...»¹⁴.

Trata-se de uma pretirigão, relativamente comum aos textos descritivos, que vem de alguma forma contrariar o horizonte de expectativas do leitor, porque apesar da declarada incapacidade de a escrita brandoniana se converter em objecto pictórico, nunca o texto deixará de chamar a si elementos que pressupõem uma pretendida ligação entre literatura e pintura.

São constantes as analogias entre a escrita deste texto e a actividade do pintor. Lexemas como pincel, tintas, quadro aparecem recorrentemente ao longo da obra.

O pôr-do-sol, no mar, depois de perda de vista, já, a costa da Madeira é mencionado através da imagética do desaparecimento das tintas¹⁵.

A aproximação a Santa Maria será referenciada desta forma: «A tinta é muito pouca – quase nada de cor e de sonho»¹⁶.

Ou ainda falando da Funda: «A Funda chega a ser trágica. É um quadro a duas cores, uma água-forte a borrões, ali à espera não sei de que catástrofe»¹⁷.

Na viagem de regresso, à passagem pela Madeira, diz-se: «Mas o dia ainda está nublado: as mesmas nuvens, talvez mais leves, em pequenos toques delicados de pincel, e no mar pálido bóiam riscos esbranquiçados»¹⁸.

Mas mais do que procedermos a um levantamento de que os exemplos citados apenas se constituem como amostra deliberadamente reduzida, importa verificarmos se, para além desta aproximação, que releva de um certo imediatismo, o texto consegue, nos seus pressupostos de construção do descritivo, proceder à representação do real de forma próxima da usada pela técnica da pintura e, se assim for, se ela se circunscreve a um momento estético determinado.

A descrição, como já tivemos ocasião de dizer, não foge ao lugar-comum do pretexto facultado pelo olhar que percorre mais ou menos longamente o objecto a representar. O que daí resulta é, segundo o que queremos mostrar, um quadro impressionista, de contornos esbatidos.

Vitorino Nemésio dizia, a propósito da viagem que fizera com Raul Brandão para os Açores: «Estou vendo o Cais dos Santos, o bota-fora ilhéu, as flores que uma senhora lindíssima, ao lado de Câmara Reys, levava a D. Maria Angelina – e porque não também ao velho repórter do espanto e da insignificância, com armas e bagagens prestes para a sua longa campanha impressionista das Ilhas Desconhecidas?»¹⁹.

Nesta «campanha impressionista», pois, no retrato de paisagens em que as notas se convertem é inegável o relevo que a luz desempenha na composição dos diversos quadros. A perseguição da luz, propósito obsessivo em várias partes da obra, e a sua figuração em diversos cambiantes, permitem-nos assistir ao desenrolar do espectáculo do dia nos seus vários momentos, desde o nascer ao pôr-do-sol.

Outro elemento recorrente é, sem dúvida alguma, o cromatismo que se expande em todas as descrições, constituindo-as numa paleta de cores com particular preferência para o azul, o verde, o violeta, o dourado. Entre o céu e o mar, a terra sofre também o mesmo processo de percepção, deixando-se descrever em sintonia com as cores que recebe do sol ou com as manchas que projecta na água. Vejamos alguns exemplos: «Fico todo o dia a bordo, deslumbrado, contemplando a

Madeira, a embeber-me no espectáculo de luz, que passa do cinzento ao azul, que ganha todos os tons e se modifica a todos os momentos, até ao fim da tarde em que o mar se torna diáfano e os montes transparentes, com uma grande nuvem pouxada em cima. (...) Já o primeiro plano está roxo, o segundo é uma mancha enorme e indecisa, e o mar no poente arfa como um seio, ainda iluminado»²⁰.

Descrição de grande beleza é a dada pelo azul interminável das hortensias que ladeiam os caminhos açorianos. É na Horta, a que o sujeito da descrição chama Ilha azul, que esta cor atinge toda a plenitude, impedindo-o mesmo de dormir: «À noite não posso dormir: Estou encharcado de azul»²¹.

Diga-se que, neste passo, como em muitos outros, as cores assumem um excesso de significação e, para além do seu significado objectal, elas traduzem uma determinada preferência estética.

De menor recorrência, ainda que de importância significativa, é o recurso à descrição olfactiva. Diz Vergílio Ferreira: «O olfacto é sentido extremamente activo no escritor. Mas raro ou quase nunca, que me lembre, para surpreender um aroma agradável (...) O que num Eça, por exemplo, é o tacto (e a vista), para nos dar do mundo a imediata presença e prazer, é em Raul Brandão o cheiro, para nos dar dele o desprazer. O sentido do prazer é nele só a vista, e esse prazer é sobretudo a alegria da luz. O cheiro é a degradação»²².

Esta afirmação, feita de forma globalizante, relativamente à obra de Raul Brandão não pode manifestamente ser aplicada às *Ilhas Desconhecidas*, só raramente aqui o olfacto é desprazer. É o cheiro da resina dos pinheiros, o cheiro da fruta que, na Madeira, ainda a bordo se faz já sentir, é o leite perfumado do Corvo, é o cheiro das flores, do limonete, é o fumo das cozinhas que cheira a incenso, e mesmo o cheiro da morte, algumas vezes referido, adquire notação positiva.

Apenas o quadro da pesca da baleia, pelas características de que se reveste, suscita uma rejeição olfactiva. Podemos afirmar que, de todos os quadros retratados em *As Ilhas Desconhecidas*, é este o que mais se aproxima do real. As imagens da pesca da baleia chegam a impressionar-nos pelo seu realismo cru. O leitor tende a distanciar-se deste espectáculo sangrento.

Este fragmento conduz-nos a um outro aspecto igualmente importante na técnica de Raul Brandão: o do registo factual, documental, com o qual o texto descritivo atinge uma outra vertente que o torna próximo do texto científico, posta de lado, pois, a subjectividade: «O Corvo é um mundo.

«População exacta: 660 habitantes. Já houve 900 – mas a emigração leva muita gente. Se a América abrisse as portas fugia tudo. Ainda assim dentro em pouco o Corvo deve estar despovoado. A natalidade também é pequena. Nascem de 15 a 18

e morrem de 18 a 20. Há bastantes doidos, naturalmente por causa da consanguineidade»²³.

«A ilha de S. Miguel é toda mais ou menos montanhosa, com algumas grandes entumescências. As regiões oriental e ocidental são as mais altas; Pico da Vara 1: 05 metros e 949 na Lagoa do Fogo, 847 metros no Pico das Éguas, etc.»²⁴.

Neste particular cabe ainda uma menção para a técnica da citação que contribui ainda mais para um ancoramento do texto no real e consequentemente também para uma maior legibilidade. É o que acontece quando se citam Reclus, o príncipe de Mônaco ou Rascart, a propósito da caracterização daquilo a que se chama o Atlântico açoriano.

É exactamente o mesmo referente, o mar, que suscita noutros passos descrições fantásticas, de um fantástico hoffmaniano, mas também vizinhas do surrealismo.

Em noites de tempestade «os marinheiros distinguem, movendo-se até ao horizonte no circo de lava, bocas abertas mostrando os dentes, ou na luz magnética e nas volutas que se aproximam e ameaçam subvertê-los, figuras trágicas e braços estendidos que tentam agarrar os homens aos mastros. São talvez cetáceos atraídos do fundo do mar; são talvez naufragos que apelam para os vivos...»²⁵.

Ou ainda outro passo: «É à noite que o mar se me afigura mais extraordinário. Ascendem dos fundos os crustáceos, cobertos de armaduras transparentes, e os gelatinosos, que vogam ao lume de água devorando e devorando-se. Pelas largas avenidas do oceano bóiam monstros com crânio humano e cabelos que são tentáculos, e através do cemitérios de lama arrastam-se seres fosforescentes e polvos com ventosas de tal forma aderentes que é mais fácil cortar-lhe os braços do que arrancá-las»²⁶.

É chegado o momento de estabelecermos conclusões sobre a natureza deste texto que escolhe como registo de viagem o diário, afirmando que a escrita diarística que aqui se assume, para além do seu carácter fragmentário, resulta ainda nesta obra numa outra fragmentação a que também o texto metalinguisticamente apela – «Tudo se reduziu a fragmentos»²⁷, – diz-se da visão do Pico, a dado passo. Essa fragmentação que pode ser microtextualmente entendida como uma espécie de pulverização e verificar-se numa descrição singular, deve também, a nível macrotextual, encarar-se como a das várias descrições, feitas da soma de paisagens, de espaços diversificados, com o necessário correlato num olhar não suficientemente abrangente, por isso também ele fragmentado, forçosamente limitado, contingente, condicionado por factores vários como a interposição de obstáculos, a deslocação demasiado rápida no espaço, ou ainda a falta de luminosidade.

Mas fragmentação é ainda a que resulta de um olhar atravessado por estéticas

diversas que estabelecem um diálogo entre várias práticas de escrita, conferindo ao texto uma notação de hibridismo.

- ¹ Raul Brandão, *As Ilhas Desconhecidas*, Lisboa, Comunicação, 1988.
- ² Micheline Tison-Braun, *Poétique du Paysage*, Paris, Librairie A. G Nizet, p. 17.
- ³ Cfr. a este propósito Philippe Hamon em *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, pp. 180-223.
- ⁴ Raul Brandão, *op. cit.*, p. 37.
- ⁵ *Ibid.*, pp. 162-64.
- ⁶ *Ibid.*, p. 113.
- ⁷ *Ibid.*, p. 115.
- ⁸ *Ibid.*, p. 83.
- ⁹ Veja-se Philippe Hamon, *op. cit.*, pp. 122-23.
- ¹⁰ Raul Brandão, *op. cit.*, p. 137.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² *Ibid.*, p. 82.
- ¹³ *Ibid.*, p. 87.
- ¹⁴ Raul Brandão, *op. cit.*
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 35.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 73.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 151.
- ¹⁹ Vitorino Nemésio, *Jornal do Observador*, Lisboa, Verbo, 1974, pp. 69-70.
- ²⁰ Raul Brandão, *op. cit.*, p. 35.
- ²¹ *Ibid.*, p. 88.
- ²² Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível*, II, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 178.
- ²³ Raul Brandão, *op. cit.*, p. 61.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 129.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 142.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 144.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 98.