

Maria João Simões

CLP – Universidade de Coimbra

**Utopia, Fantástico e Paródia:
Trotamundos de Didier van Cauwelaert, R. Hughes e Lídia Jorge**

1. *Um bilhete de ida* será a tradução mais apropriada para o título do livro *Un aller simple*, de Didier Van Cauwelaert¹. Mas a expressão em francês – ao rés da letra e pela força polissémica da forma verbal – também contém o sentido de “simplesmente ir”. Na verdade, este romance apresenta uma viagem, mas, mais do que o objectivo de chegar a um local de destino, o romance encena a invenção de um destino pela falta de destino real e pelo absurdo de um regresso imposto.

Trata de uma viagem que é um pretense regresso às origens, o qual, por ser inventado, se torna utópico. Tudo isto porque o ponto de partida do romance consiste na narração da história de Aziz Kemal, jovem de 19 anos, que, embora tenha sido criado numa comunidade cigana romena, em Marselha, é de facto francês, tendo sido adoptado pelos ciganos por o terem encontrado num Ami 6, um carro que roubaram depois de um acidente onde pereceram os pais da criança. Como não tinha documentação oficial, para este novo membro foi “arranjada” uma identificação marroquina falsa. Na comunidade cigana, a especialidade de Aziz é o roubo de auto-rádios, mas, por ironia de um destino imposto, é por não ter factura de um anel de noivado que de facto comprou (para não dar azar), que vai parar à prisão, traído pelos companheiros no próprio dia do seu casamento.

Uma vez na prisão é “apanhado” pela decisão “politicamente correcta” de criar um programa governamental de reinserção de imigrantes, implementado conjuntamente pela organização dos Direitos dos Homens e pelo Gabinete de Migrações Internacionais (l’OMI –

¹ Didier van Cauwelaert, *Un Aller Simple* (Paris: Albin Michel, 1994).

Office des Migrations Internationales). Um funcionário do governo será oficialmente destacado de Paris para acompanhar a sua reinserção em Marrocos — trata-se de Jean-Pierre Scheider, de 35 anos, trabalhador do Serviço de Imprensa que, de repente, se vê transformado numa espécie de “adido humanitário”.

Através da voz do protagonista – uma vez que se trata de uma narrativa na primeira pessoa – o leitor vai sendo conquistado pelas tocantes e ao mesmo tempo algo cómicas aventuras e desventuras de Aziz. A narrativa é feita numa linguagem oralizante, com ritmos e modismos representativos da origem sociocultural e económica da personagem. No entanto, a utilização quer do calão quer de uma linguagem tosca e banal aparece sempre temperada por um certo tom lírico-sentimental, marca deste jovem sensível, esperto e ladino a ultrapassar as suas dificuldades e debilidades e, para além disso, vivamente imaginativo: viaja imaginariamente por todo o mundo a partir do Atlas que lhe ofereceu o professor de Geografia, intitulado *Légendes du Monde*, o seu bem mais precioso.

Assim, desde o início do romance coloca questões actuais como a da identidade e a da pertença a uma comunidade minoritária de imigrantes. Não obstante o autor, de certa forma, subverte uma leitura simplista destas questões não só através da sátira e do cómico, mas também através de um acentuar da labilidade do espaço identitário e a consequente invenção utópica de um espaço a funcionar como lugar de origem.

Com efeito, a narrativa avança seguindo o motivo da viagem que deveria conduzir Aziz precisamente a Irghiz, um lugar inventado para o preenchimento dos seus papéis e descrito pela fértil imaginação dessa personagem estimulada pela leitura das lendas do venerado Atlas. Irzigh é descrito como um lugar utópico – um vale paradisiaco desconhecido porque mantido em segredo. A sua localização geográfica surge por um gesto de acaso: Aziz aponta um lugar ao Sul de Marrocos que o adido humanitário interpreta como sendo no Alto Atlas. Há, portanto, todo um jogo de nomes feito pelo autor que tira partido da polissemia e da eufonia das palavras. É assim com o nome do protagonista, que lhe é posto por corruptela de Ami 6, o carro onde foi encontrado; é igualmente por acaso que Aziz aponta no mapa de Marrocos a localização de Irghiz na

cordilheira Atlas e, quando o adido lhe pede para especificar, ele apenas responde que a localização é no Alto Atlas, apenas que Alto lhe dá uma sensação de orgulho. Este jogo satírico e irônico do autor vai mostrando algumas confusões preconceituosas que os franceses e muitos europeus fazem entre a população magrebina e a população árabe de Marrocos. Por exemplo, na sessão fotográfica feita para o *Paris Match* sobre este caso, o adido pergunta ao imigrante se ele não se importa que lhe chame Ahmid. Neste momento é o polícia Pignol, amigo e colega de escola primária de Aziz, quem fica mais irritado com o desrespeito, repetindo que o nome dele é Aziz. Também o nome Irghiz não deixa de convocar, pela proximidade sonora, a designação dos Imazighen que significa “os homens livres”, utilizada pelos povos berberes para se referirem a si próprios.

Na viagem encetada em busca de Irghiz, Jean-Pierre, Aziz e a guia contratada abandonam o conforto dos hotéis e locais turísticos para se entregarem a uma espécie de nomadismo mais consentâneo, segundo o adido, com a intenção humanitária de reintegrar Aziz no seu meio rural idilicamente preservado. Porém, voltando-se o feitiço contra o feiticeiro, é Jean-Pierre quem mais anseia por este despojamento dos confortos, almejando uma espécie de depuramento que adquire o sentido metafórico de um reencontro com a sua origem abandonada, a sua terra natal na Lorena – uma pequena vila em crise devido à quebra das indústrias siderúrgicas, onde vivem os seus pais que há muito deixou de visitar. Verifica-se, pois, uma inversão paródica: é o reintegrador que, na verdade, carece de reintegração. Isto evidencia o irrisório da missão governamental de reintegração, humoristicamente criticada pelo autor, o qual consegue, assim, pôr em causa uma noção redutora e estereotipada de identidade.

Corroborar este efeito, o episódio em que Pignol explica a Aziz a razão por que ele foi escolhido para a operação: na prisão, mais nenhum imigrante tinha documentação ou dizia qual era o seu país de origem. Mais caricato ainda é o outro episódio que lhe conta: no afã de implementar esta decisão política, os representantes governamentais que se tinham deslocado a Marselha até tinham colocado a hipótese de repatriar um caribenho negro oriundo da ilha de Basse-Terre, tendo sido necessário recordar-lhes que Gaudalupe (Gaudeloupe) é um

departamento ultramarino francês. O autor ridiculariza assim a política de repatriação ostracizante, amenizada com a tentativa de um programa de reintegração profissional no local de origem, a qual não passa de uma forma de acobertar um racismo assente em razões socioeconómicas.

A par do humor e do cómico, há a emergência de um lado dramático e até trágico nas situações experienciadas pelas personagens principais: Aziz, duplamente forçado a uma pertença identitária criada por engano, e Jean-Pierre, marido traído, escritor frustrado e traidor da sua terra.

Sem perder os predicados do cómico, do humorístico e do satírico, o romance apresenta ainda um outro predicado que se mistura completamente com outros: um indelével lirismo advindo de uma certa ingenuidade das personagens e do seu lado sonhador. Sobressai, por esta via, o filão utópico do romance. Irghiz é descrito como o vale paradisíaco, dos homens cinzentos, onde não se sofre a escravidão do trabalho mecanizado, hierarquizado e desgastante. Pressupõe-se que a vida aí se processe segundo um modo de produção agrário e recolector e por isso se pode aplicar aqui dois dos neologismos derivados de utopia de que fala Fátima Vieira²: eutopia e ecotopia, ou seja o lugar “bom” e o ecologicamente desejável. Neste sentido, o que nesta obra está em causa é mais um “utopismo”, “which has at its core the desire for a better life”, do que propriamente uma utopia em sentido mais restrito e ortodoxo.

A utopia, enquanto género literário, de acordo com uma perspectiva teórica aceite contemporaneamente (como aquela que é divulgada por Vita Fortunati em *Dictionary of Literary Utopias*), constitui-se como uma narrativa de “viagem com ida, estada e viagem de regresso”, mas pressupondo que “a descrição do lugar utópico é privilegiada em relação ao relato das viagens de ida e de regresso”³. Ora, não é este o tipo de narrativa que encontramos na obra de Didier Van Cauwelaert onde a

² Fátima Vieira, “The concept of utopia”, in Gregory Claeys, *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2010), p. 3: http://assets.cambridge.org/97805218/86659/copyright/9780521886659_copyright_info.pdf

³ Citação de acordo com a tradução do *Dictionary of Literary Utopias* (p. 378) de Vita Fortunati, realizada por Fátima Vieira, no seu artigo “O espaço da utopia em a Tempestade de William Shakespeare”, in *Estudos em homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito* (Porto: Universidade do Porto. Faculdade de

ênfase é claramente posta no relato das viagens e suas peripécias⁴. Mesmo rejeitando o isomorfismo das utopias e partindo de uma concepção mais lata e multiforme do texto utópico, como propõe Fátima Vieira para a interpretação de certos textos, o “modo utópico” pressupõe a descrição e a estada no “bom lugar”.

Sintomaticamente, isso não acontece em *Un Aller Simples*, uma vez que Irghiz é um não-lugar apenas entrevisto nos oásis floridos do deserto. Tal não acontece também porque a morte de Jean-Pierre Schneider (na sequência da uma infecção amebiana e da reacção alérgica a uma picada de peixe-aranha), obriga a um regresso, no qual se invertem os papéis: é Aziz quem superintende e providencia o regresso de Jean-Pierre já morto, o retorno do seu corpo a França, e quem comunica a sua morte aos pais, num movimento inverso ao do início da viagem, através do qual ele entrega Jean-Pierre à sua terra natal, à sua Lorena.

Ao invés da estada no lugar utópico, o romance acentua o sentido da busca de um “bom” lugar, e, deste modo, mantém-se a tensão que, segundo Fátima Vieira, caracteriza a narrativa utópica: “the tension between the affirmation of a possibility and the negation of its fulfillment.”⁵

Para se compreender melhor como viagem e utopia se interligam, convém lembrar que

More wrote his Utopia inspired by the letters in which Amerigo Vespucci, Christopher Columbus and Angelo Poliziano described the discovery of new worlds and new peoples; geographical expansion inevitably implied the discovery of the Other. And More used the emerging awareness of otherness to legitimize the invention of other spaces, with other people and different forms of organization.⁶

Letras, 2009), <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/9037/2/4402.pdf> (acesso: 20-9-2010).

⁴ Mesmo a descrição do lugar utópico é parca. Aziz resume as características desse lugar para Valéry: “la vallée, la caverne éclairée par les rochers brillants autour de la source magique, et la nouvelle route de montagne menaçant le secret des hommes gris qui avaient survécu en cachette depuis la pré-histoire.” Cf. Didier van Cauwelaert, *op. cit.*, p. 118.

⁵ Fátima Vieira, “The concept of utopia”, *op. cit.*, p. 6.

⁶ *Ibidem*, p. 4.

No afã de descobrir o “outro” e a sua “morada” (num sentido levinasiano) e de descobrir a “eutopia” enunciada por Aziz, Jean-Pierre vai interiorizando este inventado regresso, fundindo-se ele próprio no “outro”, pois pretende escrever o romance desta viagem incorporando a personagem e escrevendo por ela. Mais uma vez aqui o autor procede a uma inversão interessante, uma vez que não é isso que acontece, sendo, na verdade, o próprio Aziz quem finalmente pega nos “cadernos de apontamentos” de Jean-Pierre (depois deste adoecer) e assume a responsabilidade da narrativa.

Neste sentido, o romance mostra a atitude defendida por Jacques Derrida quando afirma:

Com-prendre l'étranger, ce serait accueillir, avec une hospitalité sans réserve, ce qu'il y a d'autre en lui. Ce serait le prendre avec ce qu'il est. Dans ce sens, comprendre l'autre, l'accueillir, ce n'est justement pas l'intégrer ou le désintégrer.⁷

2. Acolher será, então, uma outra forma de relação com o “outro” que não tem a pretensão de o assimilar ou de o tornar semelhante.

Esta ideia é fundamental para se interpretar a obra de Rhys Hughes *A Sereia de Curitiba*⁸. O protagonista desta obra é apresentado ao leitor simplesmente como o Viajante, desde o início da narrativa. Este protagonista, ou seja, o nosso conhecido “Viajante”, surge em Curitiba em pleno Carnaval brasileiro, onde conhece uma sereia que dançava num tanque. Um bom acolhimento por parte dos brasileiros e a sua pronta ajuda permitem-lhe seguir a sereia, chamada Carolina Pereira, até ao seu especial comboio, cujos carris dão entrada directamente no mar para onde ela regressa:

.... com os motores a as carruagens a mergulharem na espuma e a desaparecer sob a vasta expansão azul. (...) [A sereia] dirigia-se para além da ilha de Cotinga

⁷ Jacques Derrida, *De l'Hospitalité*, apud David gé Bartoli, “L’Infraphysique. Métamodélisation et inframodélisation” (http://crealab.info/infraphysic/doku.php?id=metamodelisation_et_inframodelisation).

⁸ Rhys Hughes, *A Sereia de Curitiba* (Viana do Castelo: Livros de Areia, 2007).

e da Ilha do Mel, percorrendo a quase infinidade do fundo do mar, com os galeões afundados e as arcas de tesouro a ladeá-la de ambos os lados, talvez de encontro à base de uma cadeia de montanhas submergida, indo para cima de novo, atravessando cumes estreitos e pontes de coral e túneis que levavam a cavernas fosforescentes, até que por fim, alcançaria um festival de luz verde tremeluzente onde tudo o que as pessoas encaram como simples é considerado extravagante e curioso.⁹

Este local utópico, para onde se dirige a sereia Carolina, pertence ao filão dos textos utópicos que descrevem o fundo dos mares e ilhas idílicas. Assim, a estratégia adoptada pelo autor é, claramente, a da escolha do fantástico enquanto predicado estético e registo ficcional¹⁰. O fantástico aqui utilizado é um fantástico moderno, extravagante e ousado, pois, embora utilize alguns elementos do maravilhoso antigo – como é o caso das sereias e dos tritões – eles são inseridos em enquadramentos contemporâneos, mostrando claramente que o autor não se detém nos elementos e/ou estratégias tradicionais ou convencionais do fantástico.

De facto, o autor serve-se de estratégias inovadoras. Utiliza, por exemplo, alterações à normal concepção do espaço-tempo – estratégia muito utilizada na *fantasy* –, jogando com a improbabilidade física, uma vez que o Viajante pode viajar por baixo de água, viajar até ao espaço e à Lua com a sua Sereia. Emprega também a estratégia da fusão paradoxal do real e do fantástico quando mistura elementos do real quotidiano da vida boémia em Swansea, no país de Gales (em clave autobiográfica), com elementos improváveis como o esculpir de uma colher de madeira que pode funcionar como canoa, ou catamarã. Próxima desta última estratégia, surge uma outra, com um matiz ligeiramente diferente: a estratégia da coalescência real fantástico, em que um e outro não se fundem, apenas coalescem, verificável por exemplo quando o Viajante encontra a sua sereia em companhia de uma morsa-macho num icebergue e fica ciumento pela sereia partir com o animal para o Ártico. Afinal a

⁹ Rhys Hughes, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰ Cf. Maria João Simões, “Fantástico como categoria estética: Diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge”, in Maria João Simões (coord.), *O Fantástico* (Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007), pp. 65-81.

Sereia, que o ama, regressa, pois apenas pretendia pôr a salvo a morsa. Nota-se, aqui, uma real preocupação ecológica coalescente, embora, com a presença fantástica de uma sereia.

Trata-se, portanto, de um Viajante especial que foge da Lua numa bolha que não rebenta porque representa a ideia de um “*círculo quadrado*”, vive com a deusa Renuka nas profundezas no Índico, viaja com o Scipio Farway, Capitão do navio *Diabos me levem* (que arpoa o iceberg onde está a morsa). E é precisamente com o Capitão Faraway e com a sereia Carolina Moreira que o Viajante navega para a ilha da Madeira onde explora a costa e visita vários edifícios: *A Casa dos Papagaios, Casa dos Mentirosos, Casa dos Meteoritos, Casa das Disposições Azedas, Casa das Luas ao Luar*, entre outras. Cruza-se, entretanto, com Stevenson, Pessoa e Dante, bem como com O Homem da Máscara de Ferro.

O próprio Viajante conta como é estranho o caso dos habitantes da Madeira que envelhecem de forma diferente das outras pessoas:

Desde o primeiro ano até à idade de nove anos tudo ocorre de modo normal, mas quando atingem as dezenas, ocorre algo notável. A ordem desses números é invertida.

Por exemplo, uma criança na Madeira não transita do seu 11º aniversário para o 12º – ela salta de 11 para 21 (porque 21 é o inverso dos números em 12). De 21 salta para 31, e depois 41, 51, 61, e assim sucessivamente.¹¹

A narração da visita à Madeira é assim permeada por uma descrição onde o fantástico é dominante – o que não impede o Viajante de ir “nadar com a sereia Carolina Moreira numa lagoa perto do mar” (p. 140).

Viajantes e viagem são, nesta obra, motivos e, de certa forma também, objectivos. O protagonista-narrador, que a si mesmo se chama Viajante, como acontece frequentemente nas narrativas de viagem, aproxima-se do autor real, Rhys Hughes, que sabemos ser do País de Gales, emergindo como uma figura que se insere num grupo de intelectuais boémios de Swansea. Deste modo a viagem é perspectivada numa forma de fuga à monotonia da persistente chuva da sua ilha e numa forma de narrar o seu

¹¹ Rhys Hughes, *op. cit.*, p. 134.

conhecimento de outras terras e outras gentes – para além de constituir uma homenagem aos portugueses e aos brasileiros e especificamente ao amigo Luís Rodrigues e à sua Carolina Moreira. É isto mesmo que o narrador-autor confessa no final da obra, onde afirma: “Para todos os efeitos e propósitos, todas as personagens ficcionais na Madeira tornaram-se reais. Era a resposta à pergunta que fora feita por Gulliver.” (p. 142). Esta metalepse final é apenas mais uma de muitas que o autor constantemente realiza, fazendo inclusivamente saltar para a ficção um “leitor reais” que põe em causa os motivos e as peripécias da narrativa.

Um humor insistente e coleante e um fantástico cheio de *nonsense* são, pois, as grandes estratégias desta obra. Porém, com estas estratégias o autor vai configurando espaços utópicos, como a Ilha do Beijo Picante, a cidade imersa no verso de Angra do Heroísmo e outros idílicos lugares aquáticos onde o amor não tem entraves, o erotismo irrompe e as relações entre os homens se tecem de fios novos, suvertendo modos de pensar e viver convencionais.

Projectam-se, assim, através do fantástico e destes lugares imaginados, tipos diferentes da relação do “eu” com o “outro”, destronando o ódio, ridicularizando humoristicamente a violência e oferecendo, em troca, amor e paixão.

Estamos sem dúvida perante um caso de alofilia, no que diz respeito a esta obra de Rhys Hughes. Na verdade, se, com Daniel-Henri Pageaux (entre outros), aprenderamos o conceito de “filia” por oposição a “fobia”, agora, sobretudo com Pittinsky¹² devemos ponderar a noção de alofilia¹³, a qual (aproveitando do grego o prefixo ‘alo’ com o sentido de

¹² Cf. Todd L. Pittinsky, S. A. Rosenthal & R. M. Montoya, “Measuring positive attitudes toward outgroups: Development and Validation of the Allophilia Scale”, in L. Tropp & R. Mallett (Eds.), *Beyond Prejudice Reduction: Pathways to Positive Intergroup Relations* (Washington: D. C.: American Psychological Association, 2010). Cf. Todd L. Pittinsky, “Allophilia and Intergroup Leaders”, in *KSG Faculty Research Working Paper Series RWP05-038* (May 2005), web.hks.harvard.edu/publications/getFile.aspx?Id=181.

¹³ A Alofilia, de acordo com Todd L. Pittinsky e outros teóricos, possui cinco fatores estatísticos: 1) parentesco, 2) compromisso, 3) afecto, 4) conforto, e 5) entusiasmo. A escala de Alofilia mede cada um destes factores. Cf. T. L. Pittinsky, S. A. Rosenthal & R. M. Montoya “Measuring positive attitudes toward outgroups: Development and Validation of the Allophilia Scale, in L. Tropp & R. Mallett (Eds.), *Beyond*

“outro” e mantendo o sentido de ‘gostar/amar’) expressa o conjunto de “positive attitudes or unqualified liking for a specific out-group.”¹⁴

Ora Rhys Hughes revela bem a sua alofilia ao criar esta obra para ser publicada, de propósito, primeiramente em português e ao tecer nela imagens muito positivas – entusiastas mesmo – dos Portugueses e dos Brasileiros, sendo de salientar o elogio que faz, no final do texto, sobre a Madeira aos seus amigos portugueses.

3. Se a figura do Viajante, desenvolvida por Rhys Hughes, é bastante valorizada, já a figuração de Walter Dias, enquanto viajante do romance *O Vale da Paixão*, suscita reacções diversas. O ponto de partida de Lídia Jorge para o desenho da personagem Walter Dias é bem diferente do dos viajantes das obras anteriormente referidas, pois se trata de um filho que sai da casa do pai. “Trotamundos” é a designação que recorrentemente lhe é dada – ora com um sentido pejorativo, ora com um sentido valorativo. Francisco Dias, o pai, entende-o como um elemento negativo, uma vez que Walter abandonou a casa de Valmares, considerada por aquele como uma empresa agrária sólida – uma casa dentro da qual ciranda toda a família de que ele é uma espécie de “governador”. Opostamente, a filha (reconhecida apenas como sobrinha), e a mãe desta, Maria Ema, que é agora cunhada de Walter, o admiram e o esperam ansiosamente, seguindo-lhe atentamente os passos. É, alias, sob o ponto de vista da filha que o leitor tem acesso à maior parte dos eventos narrados, formando-se, através da imaginação desta personagem, uma aura de mistério em redor deste trotamundos.

Poder-se-á dizer que toda a história da família depende das idas e vindas de Walter Dias, desde a sua partida da “unidade de produção” agrícola que é a casa de Valmares, tanto mais que a sua partida se faz sob o signo da ruptura: ruptura em relação à autoridade paterna e

Prejudice Reduction: Pathways to Positive Intergroup Relations (Washington: D. C.: American Psychological Association, 2011), *apud* <http://jacksonangelo.blogspot.com/2008/12/alofilia-1-o-antnimo-de-preconceito.html>

¹⁴ Todd Pittinsky and R. Matthew Montoya, “Is Valuing Equality Enough? Equality Values, Allophilia, and Social Policy Support for Multiracial Individuals” (*Journal of Social Issues*, Vol. 65, Nº 1, 2009), p. 152 . (disponível em http://academic.udayton.edu/MatthewMontoya/pubs/Pittinsky_Montoya_JSI.pdf).

ruptura relativamente às convenções sociais de um lugar de província no Algarve dos anos 50 e 60.

Ao invés do Viajante da obra de Rhys Hughes para quem a viagem é passeio, esta personagem viaja à procura de um modo de vida diferente do mundo patriarcal e conservador de Valmares. Tendo aprendido a desenhar pássaros com um professor primário novo (pedagogicamente mais moderno e não convencional e, por isso mesmo, logo afastado de Valmares), Walter Dias envia desenhos de pássaros dos diferentes locais para onde vai, inicialmente como militar e depois como civil: o cuco da Índia, a íbis de Sofala, o beija-flor das Antilhas, o ganso do Labrador. Estes desenhos configuram, assim, uma sinédoque dos locais para onde viaja este trotamundos. Para além destes sinais, também as suas vestimentas são marcadores metafóricos da vida que leva: primeiro surge como oficial, trazendo a sua farda de furriel (que deixa a Maria Ema e à filha); depois regressa de Goa vestido de caqui, marcando assim a década de 50; finalmente, regressa de fato azul e gabardina aberta, com o taxi a marcar a diferença da década de 60, quando já está no Canadá para onde, aliás, pretende regressar com a filha.

Este trotamundos simboliza assim a errância, mas também a diáspora portuguesa nas grandes décadas da emigração, evidenciando a procura ansiosa de melhor vida noutros países por parte daqueles que sentiam na pele as agruras de um país apertado e estagnado.

A largueza dos horizontes conhecidos por Walter Dias, descrevendo paisagens e costumes da Austrália ou da América, contrasta com a ignorância dos que ficam, e é em vão que ele tenta explicar que o futuro em Valmares irá passar pelo Turismo e pelas empresas dedicadas ao lazer. Só muito lentamente (como seria expectável no Portugal de então) irmãos e cunhados vão percebendo a mudança e se libertam do jugo paterno para partirem como emigrantes.

Um aventureiro como Walter não consegue ficar subjugado às convenções sociais – a sua falta maior é não ter casado com a mulher que engravida, limpando assim a honra da família –, apenas porque isso o obrigaria a ficar.

A tensão dramática que a sua figura impõe no plano dos afectos representados na obra tem origem na sua rebeldia, na sua vontade de partir e no seu incontido desejo de ir. Ele significa a impossibilidade

do mundo rural salazarista se manter inalterado e inalterável – Walter Dias é símbolo da mudança inevitável e da ruptura que várias gerações tiveram de realizar, partindo à procura de um lugar melhor – num paradoxal utopismo realista. Simboliza a negação do enclausuramento e do isolacionismo, anunciando a abertura ao mundo e ao diálogo que Portugal mais tarde pretenderá fazer. Significa ainda a necessidade do confronto com o “outro” no mundo para encontrar o nosso lugar.

Que esta deve ser uma preocupação a reter pelos portugueses di-lo especificamente Lídia Jorge no texto “Mobilidade” (inserido na obra *Contrato Sentimental*), onde a romancista aborda a correlação mobilidade – identidade no nosso passado e no nosso presente e onde afirma que “o facto de nos expormos ao olhar dos outros com objectividade equivale a criarmos um bom reflexo sobre o qual nos poderemos ver a nós próprios com mais nitidez.”¹⁵

Três obras diferentes de autores contemporâneos apresentam-nos formas diversas de configurar viajantes e trotamundos. Múltiplas são as estratégias utilizadas de forma a tornar evidente como a viagem é inerentemente moderna quando nela se procura o novo, mesmo que tal seja utópico, mostrando assim o que na vivência da viagem – e, por extensão metafórica, na existência – há de transitório, fugitivo e contingente, três grandes características que Baudelaire já há muito identificou como ingredientes da modernidade¹⁶.

A viagem, como motivo narrativo estruturante destas obras de ficção, coloca em evidência a diversidade das concepções da vivência do tempo e faz emergir o inevitável confronto com o “outro”. Ora, se se partir do contemporâneo modo de pensar a “identidade” como “projecto” e enquanto “um processo não só de ser mas também de vir a

¹⁵ Lídia Jorge, “Mobilidade”, in *Contrato Sentimental* (Lisboa: Sextante Editora, 2009), p. 23.

¹⁶ Cf. Sebastien Rongier, “La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire”, in *Espèce d'Espace Théorique* (disponível em <http://sebastienrongier.net/article55.html>).

ser”¹⁷, poderemos perceber que só a mudança ocasionada pelo encontro com o “outro” nos pode devolver essa “identidade” moldável e em constante construção que deverá ser a nossa. A viagem representa essa busca do “outro”, implica a abertura à reciprocidade que sempre nos transformará e que nos permitirá sermos nós, ainda que constantemente transformados.

Como diz Lévinas “la sociabilité est cette altérité du visage, du pour l’autre, qui m’interpele”¹⁸, mas isso mesmo já há muito o entenderam os trotamundos e viajantes – assim como os seus criadores literários, entre os quais pontuam Lídia Jorge, Rhys Hughes e Didier van Cauwelaert.

¹⁷ Segundo Clifford Stott e John Drury, “the notion of self or identity not simply as a model of social reality, but as a project. Identity is a process not just of being but also of becoming (Reicher, 2000; Spears, Jetten, & Doosje, 2002). According to this view social identity does not simply provide a basis for shared perception and interpretation of the world; it also allows for it to be changed.” Cf. Clifford Stott and John Drury, “The importance of social structure and social interaction in stereotype consensus and content: Is the whole greater than the sum of its parts?” (*European Journal of Social Psychology*, 34, 2004, pp. 11-23), p. 21.

¹⁸ Emmanuel Levinas, *Alterité et Transcendance* (Paris: Fata Morgana, 1995), p. 113.