Percursos no fim do mundo: *Patagónia Express* e *Final de Novela en Patagonia**

Maria de Fátima Outeirinho
Faculdade de Letras do Porto

Resumo:
Dadas as fronteiras porosas entre narrativa factual e narrativa ficcional em *Patagónia Express* do chileno Luis Sepúlveda e *Final de Novela em Patagonia* do argentino Mempo Giardinelli, propomo-nos reflectir, neste artigo, sobre o jogo construtivo que nestes textos, em torno da Patagónia, tem lugar. Integrando o longo rol de obras sobre o "fim do mundo", não se limitam a relatar uma viagem efectivamente acontecida, mas apelam para viagens outras – viagem interior, viagem num e dum percurso criativo –, num trabalho de acolhimento ou questionamento de representações culturais diversas, importando-nos trabalhá-las quanto à sua pertença genológica.

Palavras-chave:
literatura de viagens,
Patagónia,
Luis Sepúlveda,
Mempo Giardinelli

Résumé:
Vu les frontières poreuses entre récit factuel et récit fictionnel dans *Patagónia Express* du chilien Luis Sepúlveda et *Final de Novela em Patagonia* de l'argentin Mempo Giardinelli, il s'agit de réfléchir sur les enjeux de construction tenant lieu dans ces deux textes autour de la Patagonie. Faisant partie de la longue liste d'ouvrages sur la "fin du monde", elles ne se bornent pas à faire le récit d'un voyage effectif, mais elles nous parlent d'un autre sort de voyage – le voyage intérieur, le voyage d'un et à travers un parcours de création –, travaillant plusieurs représentations culturelles et permettant une réflexion sur leur appartenance générique.

Mots-clés:
littérature de voyage,
Patagonie,
Luis Sepúlveda,
Mempo Giardinelli

>>

Le récit de voyage fait partie de ces genres mêlés qu'aucune poétique ne saurait à première vue rigoureusement définir.
Philippe Antoine

Espaço situado no continente sul-americano, partilhado pelo Chile e pela Argentina, a região patagónica tem sido destino procurado de viagem e objecto de relatos vários, mais ou menos mitificados, como *In Patagonia* (1977) de Bruce Chatwin. Também *Patagónia Express* do chileno Luis Sepúlveda[1] e *Final de Novela em Patagonia* do argentino Mempo Giardinelli[2] integram o longo rol de obras sobre o "sul do mundo" (Sepúlveda, 2001: 77) ou, em expressão mais percorrida, o fim do mundo,[3] obras que não se limitam a relatar uma viagem efectivamente acontecida, mas apelam para viagens outras – viagem interior, viagem num e dum percurso criativo –, num trabalho de acolhimento ou questionamento de representações culturais diversas, que nos importa trabalhar quanto à sua pertença genológica.

Percursos em *Patagónia Express*

Patagónia Express de Luis Sepúlveda apresenta-se, em folha de rosto, como "Apontamentos de viagem" e, em etapa liminar intitulada "Apontamentos sobre estes apontamentos", como "páginas rabiscadas ou pessimamente dactilografadas [que encerram] uma tentativa de compreensão de dois temas capitais (...): a compreensão do sentido da condição de homem e a compreensão do sentido da condição de artista" (*idem*, 8), esclarecendo mais adiante o autor que não pretende fazer uma escrita de memórias. De estrutura tripartida mais uma parte final, os diversos intitulados todos eles se erguem em torno do sema da viagem, da deslocação: o título de capa convoca o mítico comboio que atravessa a Patagónia,[4] as diferentes partes apontam para uma viagem a lado nenhum, a ida, o regresso, a

chegada; todos os títulos marcando, pela adopção do vocábulo "apontamento", uma ideia de descontinuidade, de fragmentação,[5] apenas combatida por um eu-textual aglutinador, responsável pela agregação das múltiplas narrativas da obra, numa macro-textualidade fragmentária.

As inúmeras narrativas colocam o leitor face a um excelente contador de histórias e levam-no a experimentar sérias dificuldades em destrinçar um "récit factuel" dum "récit fictionnel", nas expressões de Gérard Genette (Genette, 1991), desprovido que está de instrumentos de avaliação fiável das narrativas, apesar de, numa estratégia de veridição, a obra vir não só acompanhada de um mapa, permitindo estabelecer cotejos com a espacialidade representada, como ainda de uma marcação autobiográfica, por vezes bem discreta.[6] *Patagónia Express* pode funcionar como um bom exemplo de "échanges intergénériques, celle des emprunts réciproques du champ de l'écriture référentielle à la fiction et de la fiction aux textes référentiels" (Montalbetti, 2001: 106), pois como observa Philippe Antoine "Rien n'empêche la fiction narrative d'adopter l'allure du compte rendu, ni le Voyage de se parer des séductions de la fiction" (Antoine, 2001: 7). »

Com uma prevalência de formas narrativas breves, *Patagónia Express* combina um conjunto de traços de ocorrência frequente nas narrativas de viagens acontecidas: a presença dum filão autobiográfico,[7] a alternância constante entre descrição e narração, a inscrição de notas de pendor histórico[8] e/ou geográfico[9] que servem sobretudo um leitor menos familiarizado com o espaço percorrido, a presença, neste caso assídua, de curtas narrativas com personagens protagonistas de histórias que inscrevem na obra a aventura e o risco,[10] o fantástico, ou o sentimental, quase conseguindo o exclusivo da nossa atenção, com um narrador-viajante a voluntariamente deixar-se ficar na linha de sombra. Com frequência, a progressão do eu-viajante no espaço é sobretudo dada por essas diferentes narrativas que se vão sucedendo, situadas em espacialidades distintas, a figura

do narrador-escritor surgindo como aquele que se apaga para poder dar voz a outrem.

Não estamos no entanto perante uma tradicional narrativa de viagem ao jeito oitocentista. Se *Patagónia Express* é relato e testemunho de experiências de deslocação de um eu-narrador, tal deslocação situa-se no fio da vida, numa existência que conhece a prisão no Chile, progride na Bolívia, Argentina ou Equador, aporta à Patagónia, para num fim de percurso identitário e de tributo familiar, descobrir Marcos, terra espanhola donde o seu avô tinha partido havia décadas para o Chile.
72>73 Assim, trata-se também de uma obra em torno de uma viagem num espaço interior, tornada possível através de múltiplos espaços exteriores, num regresso desejado às origens.

Na terceira parte da obra, as histórias de vida contadas, as diferentes figuras que as protagonizam, apontam para uma Patagónia enquanto lugar de desterro (Sepúlveda, 2001: 123ss), "região esquecida pela burocracia" (*idem*, 104), "parte do mundo onde não se fazem perguntas e o passado é simplesmente um assunto pessoal" (*idem*, 125), um espaço afinal de esquecimento, só contrariado pela acção do narrador que dá a sua voz a outras vozes, múltiplas manifestações de Humanidade, estratégia que de modo ínvio permite pensar o referido "sentido da condição de homem e a compreensão do sentido da condição de artista" (*idem*, 8): a história da "enseada do incesto" (*idem*, 98ss), a história de Panchito, o menino que morreu de tristeza, a história do piloto Carlos que após ter sido obrigado a transportar um morto cria a *Aerofunerarias Australes* ou a história de Carlitos Carpintero, na verdade Klaus Kucimavic, físico genial fugido a um passado ao lado dos alemães durante a Segunda Guerra mundial,[11] são apenas algumas das narrativas que resultam do contacto com aqueles que vai encontrando ao longo da viagem na Patagónia. Note-se ainda que muito embora se trate de dar protagonismo a toda uma paisagem humana com a qual se cruza, num espaço que deixa entrever vivências de dificuldades, não tem lugar, contrariamente ao que poderíamos esperar dado o

passado de preso político e exilado do autor, um discurso de denúncia das assimetrias ou fragilidades sociais experimentadas por esses homens.

É então em "Apontamentos de uma viagem de regresso", que o leitor se cruza com a Patagónia. Este fragmento de *Patagónia Express* é certamente aquele que mais se aproxima do texto de viagem tradicional precisamente por um traço ainda não referido e que se prende com a aposta num jogo intertextual explícito. Na verdade, a narrativa de viagem que se expande e procura legitimar-se enquanto género no século XIX, investe grandemente na convocação de uma biblioteca mental de que o viajante é portador, na construção e afirmação de uma tradição do género, dando a conhecer sinais de uma pertença a uma família de textos e autores com os quais dialoga nem que pela mera alusão. Ora, a narrativa de viagem na Patagónia de Luis Sepúlveda ergue-se com Chatwin ao lado.[12] Enquanto espera que o barco atraque, o narrador esclarece que "Esta é uma viagem que começou há vários anos, não interessa quantos. Começou naquele dia frio de Fevereiro em Barcelona, sentado com Bruce a uma mesa do Café Zurich. Acompanhavam-nos dois velhos gringos, mas só nós podíamos vê-los" (*idem*, 2001: 76). Levando consigo um *moleskine* oferecido por Chatwin, o viajante exclama: "Lá vamos, Bruce, condenado inglês que viajará clandestinamente escondido entre as folhas do Moleskin [*sic*]" (*idem*, 78).[13] Ao convocar o leitor para um imaginário de marca *In Patagonia*, a narrativa de Sepúlveda ergue-se ainda sobre um imaginário povoado de figuras mais ou menos lendárias como os dois gringos, Butch Cassidy e Sundance Kid.[14] Sintomaticamente, as quatro figuras evocadas todas elas se situam num espaço marginal e de aventura: "Um inglês e um chileno. (...) O inglês, nómada, porque não podia ser outra coisa, e o chileno, exilado por idênticas razões" (*idem*, 71); os dois gringos, foragidos à lei americana, em fuga no fim do mundo.

Em *Patagónia Express*, todo um imaginário em circulação relativo à Patagónia é assim objecto de rememoração, desde

»

logo espicaçando a curiosidade do leitor ao observar que "como Chiloé é a antecâmara da Patagónia, aqui começam as ingénuas e belas excentricidades que veremos e ouviremos mais a sul" (*idem*, 76) ou dizendo que a Patagónia é uma "região tão vasta e repleta de aventuras" (*idem*, 79). Citando fontes documentais (sobre os traços monstruosos dos habitantes de Trapananda[15]), visitando a cabana de Butch Cassidy e Sundance Kid (*idem*, 95), referindo a possibilidade de ver baleias (*idem*, 115),[16] reforçando a tradicional imagem da Patagónia espaço vasto,[17] frio,[18] mundo do fim do mundo, Luis Sepúlveda agrega uma sucessão narrativa em que a destrinça entre factualidade e ficção se torna secundária, importando apenas aquilo que a propósito das mentiras contadas na Patagónia se diz:

> Aqui, urinando copiosamente, levanto a cabeça para olhar para o céu repleto de estrelas, de milhares de estrelas.
> - Mentira bonita, a do piolho – comenta Baldo.
> - E este céu? E todas estas estrelas, Baldo? Serão mais uma mentira da Patagónia?
> - E que interessa? Nesta terra mentimos para ser felizes. Mas nenhum de nós confunde a mentira com o engano. (*idem*, 93)

Percursos em *Final de Novela en Patagonia*

Final de Novela en Patagonia apresenta-se como uma obra interpeladora desde o seu título. Apontando para a possível existência de um universo ficcional, o título é imediatamente seguido da informação sobre o prémio conquistado: *Grandes Viajeros 2000*,[19] prémio que visa, especificamente, difundir e fomentar a literatura de viagens. No segundo capítulo, o narrador informa: "(...) yo tengo mi propria pareja literaria, Victorio y Clelia, que protagonizan mi novela *Imposible equilíbrio* (de 1995) y a quienes había decidido retomar para que continuaran su peripecia en otras latitudes, precisamente la Patagonia. Mi

plan consistia en llevarlos comigo en este viaje e ir escribiéndolos sobre la marcha" (Giardinelli, 2006: 25). A subsequente experiência de leitura provar-se-á ser deambulação por entre géneros, interrogando-se o leitor sobre a pertença genológica da obra: trata-se de um relato de viagem? De um romance de aventuras? De narrativas de sonhos?[20] Ou tão só poderemos dizer que estamos perante duas construções narrativas que se vão acompanhando, intercalando e iluminando mutuamente,[21] deixando ainda espaço para texto ensaístico e outros? E já a leitura vai a meio quando o narrador relembra: "Claro que siempre uno trata de separar lo verdadero de lo imaginário (como creo que hacen todos los autores y como procuro en este libro) para luego entremezclarlo" (*idem*, 101). »

Se à medida que a narrativa de viagem vai prosseguindo se torna cada vez mais frequente essa mescla,[22] logo no segundo capítulo da obra o narrador interrompe o relato para introduzir a história ficcional protagonizada por Victorio e Clélia, personagens de obra anterior com final aberto, *Imposible equilibrio*:

> *-Y ahora, Vic? Como sigue la película?*
> *- No sé – dijo él lentamente, haciendo una pausa entre una palabra y la otra, como quien está cansado de dar explicaciones -. Sé que sigue, pero no sé el final. Si es que habrá un final...*
> *- Siempre hay – dijo ella y lo miró a los ojos.*

> Lo anterior es el inicio de la novela que yo había empezado a escribir antes de viajar a la Patagonia. Algo me decía que ese territorio me reservaba el resto de ese texto que yo buscaba desde hacía tanto tiempo. (*idem*, 29-30)

Pelo excerto transcrito, fácil é verificar que a diversidade de sub-grupos textuais é realçada pela inscrição de um filete negro, a separar o relato de viagem da narrativa dos foragidos Victorio e Clélia – como de resto também acontece com a inclusão de outros textos – e ainda pelo uso, do itálico apenas para o texto ficcional que está a ser moldado. A distinção gráfica adoptada – o itálico – é afinal reveladora, por um lado, da preocupa-

ção em permitir ao leitor uma identificação diferencial das duas narrativas em curso, uma de natureza factual e outra de natureza ficcional e, por outro lado, uma aposta num jogo de vaivém entre narrativa factual e narrativa ficcional de fronteiras porosas, ambas as narrativas servidas por mapas de que a obra se faz acompanhar.

Assim, apesar duma aparente divisão textual em capítulos (27), encontramo-nos perante uma multiplicidade textual assente numa estruturação dual – desde logo gráfica – dentro de cada capítulo: a viagem e a novela, a viagem e a narrativa onírica,[23] a viagem e o texto ensaístico[24] ou a viagem e o poema.[25] A multiplicidade é ainda sublinhada pela inscrição no relato de viagem de todo um conjunto de curtas narrativas contadas por aqueles que povoam a desértica[26] e vazia[27] Patagónia e que só esperam uma oportunidade, um sinal, para fazer brotar as suas histórias pessoais:

> - Ah, si yo les contara mi historia – amenaza después de saludar y pedir permiso para charlar, evidentemente saliéndose de la vaina por contarla.
> Un suave «adelante» lo embala. Pone primera y se lanza (...).
> (...)
> Lito termina su soliloquio – en realidad un tango patagónico - y acaba hablando de la península. Es que la gente en la Patagonia tiene una necesidad de hablar. De sus vidas. De su ambiente, de lo que hacen. (*idem*, 95)[28]

A prática da descontinuidade tão presente na narrativa de viagem ganha assim uma visibilidade consideravelmente maior. Porém e tal como tradicionalmente sucede nos textos de viagem, o autor exerce um papel unificador dessa escrita fragmentária por uma intencionalidade que, por exemplo, se revela em explicações de tipo meta-reflexivo a atravessar toda a obra, muitas delas em torno do processo de construção ficcional do romance protagonizado por Victorio e Clélia, mas muitas outras também sobre a escrita em geral, como sucede no capítulo 14 – certamente não por acaso aquele que se situa a meio da obra - com reflexões

sobre o seu percurso de escritor,[29] opções que faz relativamente ao processo de escrita[30] ou sobre a relação com o leitor.[31] *Final de Novela en Patagonia* permite pois ilustrar o que sucede noutros textos em que o fragmento parece imperar e estudados por Fernanda Irene Fonseca, ou seja, que "a macro-textualidade fragmentária deve ser analisada como um tipo de estruturação macro-textual e não como resultado de uma escrita espontânea" (Fonseca, 2004: 347), estando o leitor perante a construção de um todo de que, no entanto, só fruirá através de diferentes mudanças de ritmo narrativo e de diferentes narrativas.

No caso vertente, esta estratégia textual serve também como forma de amostragem da existência dum processo viático no plano da criação: o propósito de narrar uma dupla viagem, explicitado no capítulo sintomaticamente intitulado "Protagonistas e ilusiones de novela", é conseguido através do relato do itinerário feito na Patagónia e do relato do itinerário de escrita da história de Victorio e Clélia que se vai construindo à medida que a viagem prossegue, a viagem efectiva protagonizada pelo "trio" formado por Mempo Giardinelli, Fernando Operé e Coloradito Pérez, um Ford Fiesta vermelho,[32] a viagem ficcional protagonizada pelo par Victorio e Clélia. Testemunho da descoberta do mundo patagónico, *Final de Novela en Patagonia* é igualmente testemunho da descoberta e construção dum novo mundo ficcional, obra apoiada num espaço que é sentido como "território de novela" (*idem*: 75): "Por supuesto, avanzamos y yo «escribo»" (*idem*, 113). »

Apesar duma estratégia construtiva menos habitual num texto de viagem – pois na verdade a narrativa ficcional tem de algum modo um funcionamento autónomo embora gerada directamente pela decisão da viagem à Patagónia –, *Final de novela en Patagonia* integra um conjunto de opções construtivas tradicionais no que toca à narrativa de viagem efectivamente ocorrida e de que se faz o relato: fala-se dos preparativos para a viagem, refere-se a razão da viagem, oferecem-se notas autobiográficas,[33] notas lendárias,[34] históricas ou geográficas,[35]

numa atenção não negligenciável para com o leitor,[36] sublinha-se a existência de um imaginário mental devedor de todo um banho cultural que, neste caso, se alimenta de textos literários e fílmicos:

> Yo viajo alerta, con todos los sentidos despiertos y atentos y la memoria fluyendo como agua de manantial. Para mí es inevitable que en esta ruta vacía, en este mundo despojado y solo que es la inmensa Patagonia, me acompañen – me salven, diría yo - todos los libros que he leído". (*idem*, 73)

78>79

Ou ainda:

> Por el lado del cine, yo guardaba la impresión de hermosos planos de muchas películas con temas patagónicos rodadas en los últimos años (...) (*idem*, 25)[37]

É então todo um imaginário singular que autoriza o cotejo entre a realidade observada e um conjunto de representações de que se é portador:

> El paisaje va cambiando y uno quiere que se torne lunar, porque el viajero es ansioso y necesita que lo que ven sus hojos confirme lo que él espera. Es una idea clásica, inevitable, que la Patagonia confirma, sí, pero en esa región lo hace muy lentamente.(*idem*, 40)

Também Mempo Giardinelli, como Sepúlveda ou como antes deles muitos outros viajantes fizeram, revela a bagagem cultural que transporta consigo. Em *Final de Patagonia*, o narrador-viajante lista títulos vários da sua biblioteca e cinemateca mentais, porém, introduzindo um momento meta-reflexivo, esclarece:

> Para cualquier escritor las influencias son insoslayables, pero en estos tiempos hay que estar más alerta que nunca: frente al vulgar plagio que vemos todos los dias, muchas veces disfrazado de "homenaje" o de "intertextualidad" cuando no

> es repetición textual que niega el crédito al original, se impone el desafío ético de reinventar lo conocido pero desde la creación de nuevas originalidades. (*idem*, 19)

Certo é no entanto, e como lembra Sílvia Casini, "El viaje, en la novela de Giardinelli, está armado a partir de una red citacional (...)" (Casini, 2004).

A preocupação de Mempo Giardinelli em fazer um singular percurso textual emergirá ainda através da recusa de representações assinadas sobre a Patagónia. Atente-se neste longo excerto:

> No quiero que nadie me diga cómo es la Patagonia (...). Yo quiero apreciar todo lo que se presente ante mis ojos, y quiero mirarlo virginalmente. (...) Yo quiero hacer un viaje, mi viaje, quiero construirlo paso a paso y para ello es preciso no leer otros viajes. Y menos los lugares comunes de la Patagonia literaria como el libro de Chatwin y todos los libros posteriores que se escribieron sobre lo promocionado libro de Chatwin.[38] Oh no! Con el mayor de los respetos, señoras y señores, declaro que he decidido que toda experiencia ajena será, en este caso, negativa. (*idem*, 44)[39]

Se Giardinelli recusa uma ancoragem num imaginário textual marcado por Chatwin, certo é que não escapa a um conjunto de representações já comuns sobre a Patagónia. A sempre reafirmada imensidão patagónica variadamente adjectivada – "vacía", "mítica", "gris"[40] —, o traço desértico ou misterioso, a esterilidade ameaçadora são presenças que atravessam toda a obra, repetidas e transmitidas por tantos outros autores. E, recusando uma ancoragem em textos literários ou fílmicos, Giardinelli não se exime a uma estratégia de filiação no que toca a referências que fizeram autoridade como é o caso de Darwin:

> Y también soy Darwin cruzando estas estepas com un salvoconducto del mismísimo Juan Manuel de Rosas, mientras se pregunta por lo sacro y lo profano en esta región del mundo de infnita poesia e infinita tristeza, yerma y agobiada como una madre de ubres secas. Imagem de mi dolorido país (...)." (*idem*, 57)

A mesma inscrição numa memória cultural e o estabelecimento de elos de continuidade manifestam-se ainda pela integração logo no primeiro capítulo de "Sueno de un genovês" ao introduzir uma relação de analogia entre o périplo do narrador e o périplo de Cristóvão Colombo. Tal analogia[41] encontra prolongamentos ao longo da obra, através de imagens ligadas a uma viagem marítima: "La carpeta asfáltica es como el delicado oleaje de un mar en calma: en suaves ondas asciende lomas moderadas y en suaves ondas cae a leves depresiones(...)" (*idem*, 53). E numa outra passagem da obra:

> Cuando salimos de Comodoro sentí una sensación como de liberación. Algo me estaba ahogando cuando subimos al Coloradito y yo me puse al volante. Teníamos el viento a babor, como diría un navegante, porque como íbamos hacia el sur el Coloradito lo sufría por la izquierda. Abrí la ventanilla y dejé que entrara a lo bestia, como entra allá. El muy condenado soplaba como si estuviera arrastrando a las mismísimas Islas Malvinas hacia la costa. (*idem*, 107)

A convocação de figuras como Darwin ou Colombo, a identificação do narrador com esses vultos que marcaram a História da humanidade, contribuem grandemente para estabelecer uma distinção entre uma simples viagem turística – apesar do tributo por vezes prestado a práticas desse tipo[42] - e a dupla viagem experimentada. Na verdade, o narrador tem o cuidado de partilhar que "(...) [se da] cuenta de que [su] viaje será nomás, inevitablemente, un viaje literario, al menos en el sentido de la conversión textual de la experiencia" (*idem*, 43-44) e mais adiante chama atenção de que "Es obvio que nosotros no somos turistas previsibles y tampoco nos interesa promocionar nada" (*idem*, 113).[43] A voz crítica face ao esquecimento a que tem sido votada a Patagónia e os seus habitantes por parte das entidades governativas, as inúmeras observações e reflexões em torno de realidades sociais patagónicas de extrema dificuldade são também ocorrências reveladoras de uma viagem que se situa aquém e além das preocupações turísticas.[44]

Partilhando um mesmo espaço patagónico, o chileno Luis Sepúlveda e o argentino Mempo Giardinelli partilham igualmente experiências de viagem e de escrita sobre e a partir da viagem à Patagónia de que *Patagónia Express* e *Final de Novela en Patagonia* dão testemunho. Trabalhando um espaço mítico, numa estratégica alusão ou convocação de textos outros que permitem aproximar narrador e leitor(es) e activar representações culturais sobre a terra do fim do mundo, ambas as obras apresentam traços comuns de prolongamento oitocentista. Apelando para um imaginário colectivo e transnacional em circulação já vulgarizado, não se trata contudo de dar a conhecer o desconhecido, o inédito, mas de fazer a sua própria experiência viática ligada a motivações específicas: viagem interior identitária, viagem na criação. E não será tanto a viagem que é acontecimento, sim o que dela resulta. Luis Sepúlveda e Mempo Giardinelli não deixam de contar ou rememorar velhas lendas, introduzir notas históricas e/ou geográficas, micro-narrativas que resultam do contacto com uma paisagem humana que lhes vai saindo ao caminho. A aventura ainda parece ser possível, porém a exploração tem agora lugar na interioridade. >>

A criação de um todo de macro-textualidade fragmentária revela uma prática de descontinuidade que a multiplicação de narrativas acentua, permitindo introduzir o leitor numa viagem textual em que factualidade e ficção se entrecruzam, por vezes se esbatem gorando a possibilidade de rotular de forma unidireccional o(s) texto)s) que nos são dados a fruir. <<

NOTAS

* Este artigo foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

[1] Exilado por razões políticas, o chileno Luis Sepúlveda tem feito boa parte do seu percurso de vida em espaço europeu (Hamburgo, Gijón) e, por esse motivo, já pode ser caracterizado, como o faz Mempo Giardinelli, "el narrador chileno que hoy es un ilustre asturiano de Gijón que vive junto a otros acantilados, en la costa cantábrica" (Giardinelli, 2006: 54). Luis Sepúlveda é um autor bastante conhecido do público leitor português com inúmeros títulos traduzidos e reeditados, presença frequente nos encontros *Correntes d'Escrita*.

82>83

[2] O argentino Mempo Giardinelli, autor de romances, contos e ensaios, quase não tem obra traduzida em português à excepção de alguma ficção narrativa: um conto que integra a antologia publicada pela Asa *Histórias do Mar*, textos de autores ibero-americanos em torno da temática marinha, e duas traduções de *Luna Caliente*. Este romance de 1983 foi publicado em Portugal em 1988, numa tradução de António José Massano e, em 2002, pela mão de Helena Pitta, tradução que teve o seu lançamento na 4ª edição de *Correntes d'Escrita*, em 2003. Mempo Giardinelli já esteve duas vezes em Portugal: para participar em *Correntes d'Escrita* (2003) e, muito recentemente em Abril de 2008, no 3º encontro *Literatura em Viagem*, numa sessão intitulada "A viagem ou a inquietude da solidão".

[3] Expressão vulgarizada para denominar a Patagónia. Mempo Giardinelli observa, em capítulo inicial da obra, que essa região do país é "una especie de caída del país en el mero fin del mundo" (*idem*, 17).

[4] Apenas claramente referido no capítulo "Apontamentos de uma viagem de regresso", identificando-o como "o mais austral dos caminhos-de-ferro" (Sepúlveda, 2001: 116).

[5] Os títulos das diferentes partes da obra são de facto os seguintes: "Apontamentos de uma viagem a lado nenhum", "Apontamentos de uma viagem de ida", "Apontamentos de uma viagem de regresso" e "Apontamentos de chegada".

[6] Frequentemente, a passagem de um capítulo para outro, e que acompanha uma mudança de espaço, é também a passagem imediata para uma outra história de que são protagonistas as figuras humanas encontradas pelo eu-textual que se apaga para as deixar falar, para as deixar acontecer.

[7] Lembremos as memórias de infância, a experiência de prisioneiro ou o seu encontro com Bruce Chatwin em Barcelona.

[8] Cf. Referências à ditadura chilena (*idem*, 2001: 91).

[9] Cf. Conjunto de indicações sobre a cidade argentina Rio Mayo (*idem*: 87ss).

[10] O gosto e o atractivo pela aventura e risco, de ressonâncias oitocentistas, é também experimentado pelo narrador-viajante como por exemplo sucede na viagem que tem de empreender até S. Sebastián del Coca a bordo dum Cessna, velho e decadente.

[11] Cf. "Assim, Klaus Kucimavic abandonou a sua cátedra de física na Universidade de Buenos Aires e perdeu-se na Patagónia, nessa parte do mundo onde não se fazem perguntas e o passado é simplesmente um assunto pessoal" (*idem*, 125).

[12] Em *Mundo do Fim do Mundo* afirma Luis Sepúlveda: "Mas um dia houve em que me caiu nas mãos o livro de Chatwin, que me devolveu a um mundo que julguei esquecido e que estava à minha espera: o mundo do fim do mundo. Depois de ler pela primeira vez o livro de Chatwin entrou em mim a fúria de regressar, mas a Patagónia está para além das simples intenções do viajante" (Sepúlveda, 1999: 12).

[13] Sepúlveda refere-se ao *moleskine* que lhe foi oferecido por Bruce Chatwin. Este capítulo é também ocasião para dar a conhecer ao leitor a paixão de Chatwin por *moleskines* (Sepúlveda, 2001: 73ss). *Patagónia Express* foi pela primeira vez publicada em 1995, seis anos após a morte do autor de *In Patagonia*.

[14] Também Mempo Giardinelli aludirá a estas duas figuras mitificadas, mas de modo extremamente fugaz (Giardinelli, 2006: 121). Porém, a imagem do foragido que estas duas figuras tão bem representam pode ser encontrada no par Victorio e Clélia que habita a narrativa ficcional em construção, em *Final de Novela en Patagonia*.

[15] Cf. O recuo na História até ao século XVI a propósito de Trapananda, antiga denominação para a Patagónia chilena (*idem*, 81ss).

[16] Embora se trate de um elemento atractivo da viagem turística, não podemos deixar de reconhecer que esta temática surge ligada na obra de Sepúlveda a um sonho alheio à vulgarização provocada pelo turismo. Já em *Mundo do Fim do Mundo* podíamos ler: "(...) Félix falava-me das baleias e dos baleeiros. Contava histórias interessantes e sabia contar muito bem. Mas eu não queria ouvir; queria viver" (Sepúlveda, 1999: 19).

[17] Cf. por exemplo, "imensa região" (Sepúlveda, 2001: 80).

[18] As referências aos longos Invernos, aos ventos, à neve, ao gelo são várias (*idem*, 116).

[19] De facto, por esta obra, Mempo Giardinelli recebeu, em 2000, o prémio *Grandes Viajeros 2000* e, em 2007, o prémio *Grinzane-Montagna 2007* da Fundação Grinzane-Cavour, de Turim, Itália, pela versão italiana.

[20] No próprio espaço do relato, o narrador esclarece a importância e o papel desempenhado pelos sonhos e dessa forma justifica a sua inclusão em *Final de Novela en Patagonia*: "(..) la inmensa mayoría de ellos no sirve para nada y surgen condenados al olvido. Pero hay algunos que se repiten, otros que me impresionan, otros que me despiertan la sospecha de que podría aprovecharlos como material literario" (Giardinelli, 2006: 24).

[21] Como observa Sílvia Casini, "Las tramas de los dos núcleos estructurales se desarrollan en espacios interconectados. Ambos viajes (el del narrador de la novela principal y el de los protagonistas de la novela subordinada) se efectúan en un recorrido norte-sur, a bordo de un Ford Fiesta colorado. El viaje de unos y otros avanza en forma paralela" (Casini, 2004).

[22] Ao longo da viagem, o narrador-escritor incorpora no relato viático o registo do pensamento em torno da construção da novela como sucede quando partem de Sierra Grande: "Consulto los mapas y pienso en la novela que vengo escribindo. O mejor

dicho, que vengo pensando, apuntando. Clelia y Victorio han descendido del globo en La Pampa santafesina, cerca de Rafaela, y han consumado el amor que nació en la outra novela" (Giardinelli, 2006: 73-4). Cf. ainda pp. 82-83, 90, 113-114 ou 124-125, entre outros exemplos.

[23] Cf. "Sueno de un genovés" (*idem*, 2006: 20-21).

[24] Cf. "las primeras páginas que [va] a publicar sobre Juan Rulfo" (*idem*, 62ss).

[25] Cf. "Qué es un poema sino miedo" (*idem*, 31-32).

[26] Cf. "A los costados com disimulo, buscábamos com los ojos las primeras muestras de Patagonia: el desierto, los pastos ralos, las mesetas que nos indicaran que ya estábamos cabalgando sobre esas inmensidades míticas" (*idem*, 39).

[27] Cf. "la Patagonia es una inmemsidad vacía, un desalojo universal lleno de misterio" (*idem*, 17).

84>85

[28] Cf. "De pronto se nos acerca un hombre mayor (...). «Zas, me digo interiormente, otro que no puede contener sus ganas de hablar»" (*idem*, 130) ou "Es un hombre gordo, sesentón. Transpira aunque no hace calor. Yo hago un comentario sobre el viento, que silba afuera, y sobre lo vulgar que es la televisión. El hombre aprueba, cambiamos un par de comentarios cirunstanciales y enseguida se desgrana, lentamente, porque se ve a la legua que necesita hablar, comunicarse" (*idem*, 140).

[29] Cf. "Si volviera a empezar, creo que hoy seria solamente un escritor de libros de aventuras, llenos de persecusiones, tiros y juramentos contra Dios y las buenas costumbres" (*idem*, 114).

[30] Cf. "Cuido mucho que mi escritura no pierda sabor, a la vez que intento que sea capaz de contener a todos sus posibles lectores. De este modo puedo pensar en un lector español como en uno mexicano o uno colombiano, pero sobre todo pensaré siempre y solamente en lo que es eficaz y coherente para el texto que estoy escribiendo" (*idem*, 116).

[31] Cf. "Me resisto a creer que alguien escriba, realmente, para sí mismo, aunque muchos lo proclamen. Descreo de la escritura onanista y pienso que uno siempre tiene lo que llamo un «Lector Ideal Implícito»" (*idem*, 100).

[32] No segundo capítulo, de *Final de Novela en Patagonia*, apresentam-se os protagonistas e do automóvel se diz ser "El tercer protagonista" (*idem*, 25).

[33] Cf. "Jamás he sido *boy-scout*, pero los he visto, desesperados por salir a caminar. He visto también a mi papá, cuando yo era chico, prepararse desde el viernes a la tarde para ir a pescar (...)" (*idem*, 39).

[34] Cf. no capítulo terceiro a narrativa sobre Gauchito Gil, figura emblemática do imaginário religioso argentino contemporâneo (*idem*, 33).

[35] Cf. Momentos iniciais do quinto capítulo ou em momento anterior: "Para los lectores no argentinos de este libro interesará saber que Mitre fue quien dirigió la guerra de la triple alianza (1865-1870) contra el Paraguay de los López (...)" (*idem*, 2006: 37). Ou: "De pronto temo estar defraudando la atención del lector" (*idem*, 72).

[36] A informação de que é possível encontrar ao longo do percurso alojamento barato e recomendável (*idem*, 26) é exemplo da atenção votada ao leitor, eventual futuro viajante.

[37] Cf., por exemplo, pp.18, 19, 24, 25 ou 42. A listagem de obras e autores referidos seria longa, mas atentemos apenas nalguns dos nomes evocados: Bruce Chatwin, Roberto Arlt, Osvaldo Bayer, Osvaldo Soriano, Luis Sepúlveda, Juan Filloy, Héctor Olivera, Carlos Sorin, Pablo Trapero.

[38] Reitera a mesma posição algumas páginas adiante (*idem*, 54).

[39] E ainda desafia o leitor: "Oiga, la Patagonia vale la pena, pero le juro que lo más hermoso de viajar por ella es descubrirla uno mismo, por sí solo. Vaya y cómasela com sus proprios ojos!" (*idem*, 44).

[40] Cf. pp. 17, 39 ou 129.

[41] Sílvia Casini observa que ambos, Colombo e o narrador, vão ao encontro de um espaço já descoberto (Casini, 2004).

[42] Chegados a Pedro Luro há que atravessar o rio Colorado, momento de entrada na Patagónia, afirmando-se então: "Es inevitable entonces hacer dos cosas allí: sentir una leve emoción y detener el coche para tomar fotografías. Nosotros hicimos las dos" (Giardinelli, 2006: 40).

[43] O viajante aponta diferenças em relação aos consumidores de produtos turísticos: "Eso de organizar *tours* para ir a ver, por ejemplo, a las elefantas a punto de parir, francamente me desagrada" (*idem*, 81).

[44] A atenção ao social percorre toda a obra. Eis apenas um exemplo: "Casi siempre se los ve sumidos [los miembros de etnias indígenas] en condiciones de pobreza o abandono, encargados de las tareas peor remuneradas o dedicados directamente a la mendicación. (...) La situación en que se encuentran los indígenas patagónicos – como los de toda la Argentina, hay que confersalo y com vergüenza – es que han sido ellos (...) los principales perjudicados po la llamada «civilización»" (*idem*, 84-5).

>>

BIBLIOGRAFIA

Antoine, Philippe (2001), "Préface" in *Roman et Récit de Voyage*, org. Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Casini, Sílvia, "Luis Sepúlveda: un viaje Express al corazón de la Patagonia", *Alpha*. [online].dic.2004,no.20,p.103-120, www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012004000200007&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-2201 (consultado em 14.06.08).

Fonseca, Fernanda Irene (2004), "Fragmentação e unidade: contributos para a análise de formas textuais intencionalmente fragmentárias", *Da Língua e do Discurso*, org. Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte, Porto, Campo das Letras, 345-362.

Genette, Gérard (1991), *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil.

Giardinelli, Mempo (2006), *Final de Novela en Patagonia*, Buenos Aires, Ediciones Byblos.

Montalbetti, Christine (2001), "Les séductions de la fiction: enjeux épistémologiques" in *Roman et Récit de Voyage*, org. Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne

Roman et Récit de Voyage (2001), org. Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Sepúlveda, Luis (1999), *Mundo do Fim do Mundo*, Porto, Edições Asa.
-- (2001), *Patagónia Express. Apontamentos de Viagem*, Porto, Edições Asa.