

RENATO BARROS DE CASTRO

**VIAGEM E NARRATIVA (GOETHE E MAGRIS):
O DESLOCAMENTO GEOGRÁFICO COMO POÉTICA DA
ALTERIDADE**

**PORTO ALEGRE
2022**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

**VIAGEM E NARRATIVA (GOETHE E MAGRIS):
O DESLOCAMENTO GEOGRÁFICO COMO POÉTICA DA
ALTERIDADE**

RENATO BARROS DE CASTRO

ORIENTADOR: PROF. DR. GERSON ROBERTO NEUMANN

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura
(Literatura Comparada), apresentada como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.

PORTO ALEGRE
2022

CIP - Catalogação na Publicação

Castro, Renato Barros de
Viagem e narrativa (Goethe e Magris): o
deslocamento geográfico como poética da alteridade /
Renato Barros de Castro. -- 2022.
201 f.
Orientador: Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Literatura Comparada. 2. Alteridade. 3.
Bildungsroman. 4. Viagem. 5. Paisagem. I. Neumann,
Prof. Dr. Gerson Roberto, orient. II. Título.

Renato Barros de Castro

VIAGEM E NARRATIVA (GOETHE E MAGRIS):
O DESLOCAMENTO GEOGRÁFICO COMO POÉTICA DA
ALTERIDADE

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras (área: Estudos de Literatura/subárea: Literatura Comparada).

Porto Alegre, 23 de junho de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Victor Manuel Ramos Lemus
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Robert Schade
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Luiz Barros Montez
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Sem fronteira, não há identidade nem forma, não há existência
(Claudio Magris)

Nenhuma viagem é definitiva
(José Saramago)

RESUMO

Este trabalho aborda a construção da alteridade por intermédio da paisagem em obras ligadas ao deslocamento geográfico, produzidas pelo autor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e o italiano germanista Claudio Magris (1939-). Concentrada sobretudo em *Viagem à Itália* (1816-1817) e no *Bildungsroman* intitulado *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), quanto ao primeiro, bem como nas obras *Danúbio* e *Microcosmos*, quanto ao segundo, a pesquisa tem seu aporte teórico no pensamento de Luigi Monga (1941-2004), responsável por cunhar o conceito de “literatura odepórica” (separando as viagens reais das puramente imaginativas), bem como Ottmar Ette (1946-), que entende a viagem como um elemento intrínseco ao próprio fazer narrativo, ressaltando a importância de se pensar uma *literatura em movimento*, a qual envolve a identidade do autor, dos indivíduos dos lugares visitados e, em última instância, a própria ação do leitor em relação ao que lhe é transmitido. Quanto à análise da alteridade e da paisagem (entendida aqui como mediadora da diversidade e tradutora da subjetividade), o *corpus* central da pesquisa é investigado a partir do suporte teórico dos pensadores Michel Collot (1952-), com os conceitos de paisagem geográfica e paisagem literária; François Jullien (1951-), trazendo a ideia de *cumplicidade* relacional entre observador e objeto, e Paul Ricœur (1913-2005), para quem o indivíduo se torna apto a compreender a si mesmo ao narrar suas experiências. Se Goethe consolida uma tradição com a viagem de formação do “eu” (a *Bildungsreisen* de 1786-1788) e do subsequente *Bildungsroman* responsável por dar relevo ao desenvolvimento do “indivíduo burguês” que coincide com a formação dos nacionalismos, o contemporâneo Magris, por sua vez, realiza seus itinerários apresentando um indivíduo já fragmentado ante os revezes da História. Desse modo, a busca empreendida por ele compreende não apenas o recolhimento dos vestígios de um passado repleto de cicatrizes, mas ao mesmo tempo a procura por uma “despersonalização”, desfazendo os passos do autor de *Viagem à Itália*. Entre a “formação” e a “dessubjetivação”, ambas desencadeadas pela paisagem e pela experiência da alteridade (incluindo a do “si mesmo como um outro”, primeiro passo para a compreensão do “alheio”), a presente pesquisa pretende mostrar que, longe de ser um gênero menor, a literatura de viagem é fundamental para os estudos literários na contemporaneidade, onde a ação de pensar o “si mesmo” (“ser”, “formar-se”) e compreender o “outro” (conviver) são alguns dos últimos recursos capazes de propiciar uma abertura para transformar um mundo cada vez mais *transnacional*, onde, como adverte Julia Kristeva (1941), é imperioso que cada indivíduo possa finalmente reconhecer o “estrangeiro” que habita em si mesmo.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Alteridade; *Bildungsroman*; Viagem; Paisagem.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Forschungsarbeit befasst sich mit der Konstruktion der Alterität anhand der Landschaft in Werken über geographische Reisebewegungen, die vom deutschen Autor Wolfgang von Goethe (1749-1832) und dem italienischen Germanisten Claudio Magris (1939-) verfasst wurden. Der Schwerpunkt der Forschung liegt in Goethes *Italienische Reise* (1816-1817) und im Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) sowie in Magris *Donau* und *Die Welt en gros und en détail*. Zur Untersuchung der literarischen Werke wurde der theoretische Ansatz folgender Autoren herangezogen: Luigi Monga (1941-2004), von ihm stammt der Begriff „odeporische Literatur“ (Trennung zwischen realen und rein fantasierten Reisen), und Ottmar Ette (1946-), der die Reise als ein wesentliches Element der Erzählung versteht und auf eine Literatur in Bewegung hinweist, die sowohl die Identität des Autors, der Individuen der besuchten Orten als auch die eigene Handlung des Lesers beim Lesen der vermittelten Erzählung umfasst. Für die Analyse der Alterität und der Landschaft (hier verstanden als Vermittlerin der Vielfältigkeit und Übersetzerin der Subjektivität) wird das zentrale *Corpus* der Forschung anhand des theoretischen Beitrags von Michel Collot (1952-), mit den Begriffen der geographischen Landschaft und der literarischen Landschaft; François Jullien (1951-), mit der Auffassung der relationalen *Komplizenschaft* zwischen Beobachter und Objekt, und Paul Ricoeur (1913-2005), mit der Anschauung, dass das Individuum nur dann in der Lage ist, sich selbst zu verstehen, wenn es seine Erfahrungen erzählt, untersucht. Während Goethe mit der Bildungsreise (1786-1788) eine Tradition konsolidiert, auf die ein Bildungsroman folgt, der die Entwicklung des „bürgerlichen Individuums“ unterstreicht, die gleichzeitig mit der Entstehung der Nationalismen stattfindet, entstehen Magris Reiserouten durch die Darstellung eines Individuums, das, angesichts der Rückschläge der Geschichte, bereits fragmentiert ist. Insofern geht Magris' Suche nicht nur um die Einsammlung der Spuren einer von Narben gekennzeichneten Vergangenheit, sondern es handelt sich vielmehr um eine Suche nach einer „Depersonalisierung“. Im Gegensatz zum Autor von *Italienischer Reise* schlägt Magris eine andere Richtung ein. Zwischen den Phänomenen der „Bildung“ und der „Desubjektivierung“, beide ausgelöst durch die Landschaft und die Erfahrung der Alterität (einschließlich des „sich selbst als ein anderer“, der erste Schritt zum Verständnis des „Fremden“), ist es Ziel dieser Forschung zu zeigen, dass die Reiseliteratur – die keinesfalls ein minderwertiges Genre ist – grundlegend für die literarischen Studien in der Gegenwart ist. Die Reflexion über das „Sich-selbst-Sein“ („sein“, „sich bilden“) und das Verstehen des „Anderen“ (zusammenleben) in der Reiseliteratur sind einige der letzten Mittel, mit denen man die Welt in eine zunehmend multinationale Welt umwandeln kann, in der es unabdingbar ist – wie Julia Kristeva (1941-) davor warnt –, dass jedes Individuum den „Fremden“ in sich selbst schließlich erkennen kann.

Schlüsselworte: Vergleichende Literatur; Alterität; Bildungsroman; Reise; Landschaft.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: A ATRAÇÃO DO MOVIMENTO	09
2 VIAGEM E NARRATIVA: UMA DIFÍCIL CLASSIFICAÇÃO	36
2.1 LITERATURA ODEPÓRICA (MONGA): REAL <i>VERSUS</i> IMAGINÁRIO	42
2.1.1 O relato de viagem medieval e os precursores de Marco Polo.....	49
2.2 LITERATURA EM MOVIMENTO (ETTE): UM ENTENDIMENTO POSSÍVEL	54
2.2.1 Uma nova odisseia entre Ocidente e Oriente.....	63
3. A VIAGEM CLÁSSICA DA FORMAÇÃO DO “EU”	70
3.1 FRONTEIRAS ENTRE CLÁSSICO E ROMÂNTICO.....	76
3.1.1 O “Grand Tour”	79
3.1.2 Paisagem geográfica e paisagem literária (COLLOT)	81
3.1.3 O si mesmo como um outro: traduzir a subjetividade	84
4 BILDUNGSROMAN E BILDUNGSREISEN	92
4.1 FORMAÇÃO E AFIRMAÇÃO DO INDIVÍDUO “BURGUÊS”	95
4.1.1 <i>Homo economicus</i> : ilha humanista, continente capitalista	99
4.1.2 Nação e indivíduo.....	105
4.1.3 O Brasil não é longe daqui: um emblemático caso “fora do centro”	108
4.1.4 Itinerários convergentes (romance e relato de viagem): uma literatura “menor”?.....	110
5 A VIAGEM CONTEMPORÂNEA DA DISSOLUÇÃO DO “EU”	121
5.1 UM ARQUIPÉLAGO CALEIDOSCÓPICO.....	124
5.1.1 Entre dois rios, questões semelhantes	130
5.1.2 Às margens da reflexão ensaística, o “sujeito insular” que tenta manter-se à tona.....	133
5.1.3 Paisagem e <i>cumplicidade</i> (JULLIEN): fronteiras da despersonalização.....	137

6 OS LUGARES DO RELATO DE VIAGEM E OS MOVIMENTOS DE ENTENDIMENTO DO ESPAÇO (ETTE)	145
7 DO “SI MESMO” AO “OUTRO”: SER, CONVIVER, TRANSFORMAR.....	168
8 CONCLUSÃO: UM ETERNO RETORNO À ÍTACA.....	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	192

1 INTRODUÇÃO: A ATRAÇÃO DO MOVIMENTO

Estudar literatura de viagem implica não apenas reconhecer o deslocamento geográfico como elemento intrínseco ao fazer literário, mas também descobrir sua ligação com uma das formas mais tradicionais da narrativa, a saber, o *Bildungsroman*. Trata-se, antes de tudo, de enveredar por caminhos caleidoscópicos e bifurcados, onde tempo, espaço, memória, construção identitária, ficção e não-ficção se mesclam e se emaranham em uma miscelânea a uma primeira vista impossível de se classificar ou de se distinguir de modo claro. À proporção que se caminha na direção de uma convergência entre narrativa de viagem e arte literária (ou seja, *sinônimos*), porém, é possível perceber que a importância de tal estudo ganha ainda mais relevo em um cenário globalizado, internacionalizado, e não raro xenófobo e intolerante, porquanto cada vez mais interdependente.

Se, de um lado, tudo parece não mais que um labirinto, na verdade uma análise aprofundada entre *Bildungsroman* (“romance de formação”) e *Bildungsreisen* (“viagem de formação”) é capaz de desvelar as tantas aleias e convergir para uma saída possível. Desse modo, as fontes da narrativa de viagem tradicionais, relativas a deslocamentos geográficos de fato realizados (objeto do presente estudo, sem desconsiderar as técnicas da ficção que lhe são intrínsecas) convergem para a ideia de que viajar, bem mais do que entretenimento, é conhecimento, muito além de acréscimo ao saber adquirido nos livros, museus e galerias de tantas terras natais.

O “viajar para conhecer” paradigmático das obras ficcionais que normalmente compõem o *Bildungsroman*, a propósito, reafirmaram o caminho para que muitos autores (como o próprio Johann Wolfgang von Goethe [1749-1832], apontado ele mesmo como um dos precursores desse gênero romanesco), enveredassem pela descoberta direta e fora das páginas de compêndios e enciclopédias. Nessas viagens, pois, está em jogo uma formação pessoal “burguesa”, porquanto restrita a muitos, mas com uma força incomum para recriar o mundo filtrado por uma determinada subjetividade. Esta, mesmo imbuída de valores que nem todos são aptos a partilhar, dadas as condições materiais ou de acesso intelectual, abre espaço para a descoberta do outro. Esse outro, porém, não se trata apenas do estrangeiro de terras estranhas, mas do próprio estrangeiro que é o si mesmo em terras alheias, ante a possibilidade de um alargamento da identidade tal como a percepção de teóricos como Paul Ricœur (1991, 2010).

Quanto ao *Bildungsroman* especificamente, ressalte-se a visão de autores como Mazzari (2018), que também usa o termo *Bildungs- und Entwicklungsroman*, ou seja, “romance de formação e desenvolvimento”. Segundo seus pressupostos, com o qual se coaduna a presente

pesquisa, tal “formação” não implica simplesmente um sinônimo para aquisição de cultura ou instrução, significando também “redimensionar o já sabido, passar em revista, criticamente, as opiniões, os juízos e ‘pré-juízos’, conceitos e ‘pré-conceitos’ e, desse modo, estar inserido num processo de contínuas transformações” (MAZZARI, 2018, p. 12). Em outras palavras, para o autor, “formar-se significa não considerar valores ou princípios como dogmas, e sim colocá-los à prova na realidade com espírito aberto” (MAZZARI, 2018, p. 19).

Em suma, trata-se de um processo gradativo de socialização, de interação entre o “eu” e o “outro”, entre o “eu” e o mundo; como também de um contraponto entre real e ideal, uma tensão entre polos não antagônicos, mas complementares. Trata-se, ainda, de uma educação imersa na realidade prática, fora das teorias e compêndios, que pode resultar ou não em uma busca bem sucedida.

Retomando-se a ideia do “viajar para conhecer”, é possível notar que, se tal trabalho busca uma “formação do eu”, e de um “eu” *burguês*, as narrativas de viagem que ganharam imenso destaque na esteira de trabalhos como o de Goethe (2017 [1816-1817]) continuam, ainda hoje, como obras essenciais sobre a descoberta da alteridade, alheia ou própria. Quanto a esta última, como referido, acessível pelo distanciamento do familiar e pela abertura que novas paisagens operam no autor-narrador, permitindo-lhe ver que elas também podem coincidir com um novo “eu”, uma nova forma de ser, uma nova forma de pertencer ao mundo, de expandir-se, de filtrar o que é visto para compartilhar com aqueles que o leem. – Em suma, um novo tipo de formação ao ar livre, fora dos livros, mesmo que implique em criação de novas obras com novos olhares sobre o que foi lido, estudado ou ensinado anteriormente.

Por outro lado, além do trabalho de Goethe (seja o ciclo *Wilhelm Meister*, o personagem itinerante que decide deixar uma confortável vida material para lançar-se à aventura da estrada ou o *Viagem à Itália*, onde o autor lança-se ele mesmo a uma aventura por quase toda a “luxuriante península ao sul”), muitos relatos de autores tão reconhecidos como o autor alemão foram cativando um sem-número de leitores mundo afora. Tal tradição, hoje, pode ser lembrada inclusive quando alguém se depara com narrativas de viagem em que a migração ou um “acerto de contas” no contexto do pós-colonialismo toma forma.

Inúmeras dessas narrativas, porém, em grande parte pertencentes ao gênero “romance”, porquanto pretendam mostrar a realidade direta do mundo atual (como é o caso da obra *Ulisses de Bagdá* [2011], de Emmanuel Schmitt), não se enquadram, apesar de sua relevante e necessária proposta, na chamada literatura de viagem “odepórica” (relatos de viagem efetivamente ocorridos e narrados de um modo objetivo), cujo foco diz respeito a viagens

efetivamente realizadas, com localizações pré-determinadas e onde em geral o autor do relato e narrador coincidem, mesmo a despeito de determinados matizes, como é o caso de Magris (2008, 2011).

Magris (2008, 2011), a propósito, é o escritor contemporâneo que não apenas segue uma tradição retificada por seu antecessor Goethe (2017), como também – tendo vivido todo um fluxo trazido pela História e suas cicatrizes não vividas pelo autor alemão, como duas guerras mundiais – desenvolve uma viagem intelectual ao longo do rio onde se formou a identidade cultural germânica. Dessa vez, entretanto, a busca pelas “verdades duradouras” de Goethe (2017) cede espaço ao ceticismo e até mesmo à crítica ao próprio indivíduo burguês que ambos os autores representam.

Nada invalida, porém, o que os espaços visitados lhes proporcionam como reflexão: seja o que veem ou sentem, seja uma nova visão de si mesmos que os transforma em “outros” que não existiriam sem o esforço de se lançar à estrada, a despeito de toda a bagagem cultural e conhecimento enciclopédico acumulado ao longo da vida. Em ambos, viajar se apresenta como descoberta de um “si mesmo como outro” nos termos ricœurianos, e que se espraia graças à visão de novas paisagens (seja na visão de Michel Collot [2013], em que o observador “domina” o que vê, seja na de François Jullien [2014], em que o sujeito-observador está envolvido num processo de troca com a paisagem).

Magris (2008, 2011), todavia, não pode ser encarado simplesmente como um elo na cadeia da tradição reafirmada por Goethe (2017), sobretudo por assumir a crítica de sua própria posição social que o privilegia a acessar lugares que nem todos, mesmo nos dias de hoje, teriam o privilégio de visitar: alguns milhares de quilômetros separam as nascentes do Danúbio de sua foz no Rio Negro. Magris (2008) parte em uma viagem sem começo definido, carregando poucas certezas no bolso. Sua viagem, de que decorre a fusão com a paisagem¹ (aproximando-se assim da visão de François Jullien [2014] em detrimento da de Michel Collot [2013]), é uma viagem onde o anonimato prevalece: o “eu” se fragmenta e, fragmentando-se, se propaga. O uno corresponde, assim, a um todo disforme, anônimo, inominado. Confunde-se com o “alheio”.

¹ Essa mesma busca da fusão entre homem e natureza pode ser por vezes percebida também em Heine, em seus *Reisebilder (Quadros de viagem)*: “Quão infinitamente ditosa é a sensação de que o mundo real corre junto com nosso mundo interior, e as árvores verdes, o pensamento, os cantos dos pássaros, a melancolia, os azuis do céu, a lembrança e os aromas de ervas enredam-se nos mais doces arabescos” (HEINE, 2013, p. 107).

Tem-se relevo, pois, a busca por tal anonimato²: o foco narrativo não incide diretamente nem no autor nem no narrador; essa busca é revelada pelo uso de um “nós” em lugar de um “eu” que tudo viu, que tudo fez, que “tudo” apreendeu. A viagem de Magris (2008) pelo Rio Danúbio, bem como a que ele retrata no contundente e fragmentário *Microcosmos* (2011), na verdade, revela uma viagem onde a dessubjetivação ganha relevo, onde a busca por um “apagamento do eu” (e leia-se aí um “eu burguês”) se mostra de modo claro e definido, inclusive como estratégia narrativa. Da viagem de formação à de “de-formação”, pois, tem-se dois autores que dialogam com um hiato de muito mais que um século, mas que não deixam de trazer à tona uma pergunta incômoda: por que viajar continua sendo um dos principais caminhos para narrar a si mesmo e ao mundo circundante? A visão subjetiva e “burguesa” turva a questão do intermédio entre autor e leitor no que se refere ao que é narrado?

Em suma, assim como o campo de estudo da Literatura Comparada, viajar diz respeito a estabelecer relações entre repertórios culturais distintos, a fim de buscar uma compreensão mais abrangente das partes colocadas em interseção, desdobrando-as e revelando novas formas de ressignificar o mundo. Desse modo, tanto a literatura quanto as viagens se interpenetram e implicam um passo adiante na tentativa de compreender de modo mais profundo, traçando todo um percurso ao interpor elementos visíveis àqueles (ainda) não visíveis, como um caminho que só se torna existente ao ser narrado, recontado (pelo leitor) ou percorrido geograficamente. O fato comparatista, ressalte-se, atua tanto no campo do “mesmo” como no campo do “outro”, como no universo da literatura de viagem.

Imaginárias ou não, afinal, as viagens são a matéria-prima da literatura³. O próprio ato de ler proporciona ao leitor, antes de tudo, um deslocamento espacial (e temporal) a configurar-se uma espécie de viagem ao texto, o que leva autores como Luigi Monga (2003, p. 37) a referir-se às narrativas de viagem como “metaliteratura”. O escritor Michel Butor (1974, p. 9-10), pontificara: “Voyager d’une certaine façon, c’est écrire, [...] et écrire c’est voyager”⁴. No prefácio da obra *Viagem à Portugal*, de José Saramago, o escritor Claudio Magris (1997, p. 9) ressalta oportunamente que o próprio transitar da realidade para o papel (e vice-versa), ou seja, o ato de escrever, “até nesse sentido [é] muito semelhante a uma viagem”.

² Carlos Drummond de Andrade traz a seguinte definição, sagaz e sarcástica: “O anonimato combina o prazer da vilania com a virtude da discrição” (ANDRADE, 2019, p. 18).

³ No ensaio *Discurso de viagem e senso de alteridade*, o pesquisador Wladimir Krysinski (2003, p. 22) corrobora tal ideia ao destacar que a viagem – intrínseca às mais diversas áreas como a História, a Literatura, a Etnografia – é um dos “arquétipos temáticos e simbólicos dentre os mais produtivos da literatura”, oferecendo ao fazer literário “uma de suas grandes matérias-primas”. Conforme esclarece, exemplificando seu ponto de vista: “A viagem formou também a cultura e, em alguns casos como o de Portugal, é a sociedade ela mesma que a transformou”.

⁴ “Viajar de certo modo é escrever, [...] e escrever é viajar”. [Tradução do autor]

A relevância do espaço na narrativa, não à toa, levou pensadores como Michel de Certeau (1990, p. 200) a afirmar que “todo relato é um relato de viagem”, o que se justifica, de acordo com este autor, pelo fato de serem os relatos, eles mesmos, “percursos de espaços”, atravessando e organizando lugares, selecionando-os, reunindo-os em um único conjunto e fazendo deles frases e itinerários (CERTEAU, 1990, p. 199).

Como Certeau (1990), Tzvetan Todorov (2006, p. 231) faz uma declaração categórica similar, e ainda mais abrangente – “tudo é viagem” –, baseando-se na ideia de que, do mesmo modo como expresso pela teoria de Heráclito de Éfeso (535 a.C. - 475 a.C.) segundo a qual “tudo se transforma”, o deslocamento no espaço “é o indício primeiro, o mais óbvio, da mudança” (TODOROV, 2006, p. 231). Conforme esclarece:

A viagem coincide com a vida, nem mais, nem menos: o que é esta, além de uma passagem do nascimento à morte? [...] quem diz, diz mudança. O relato também se alimenta da mudança; nesse sentido, viagem e relato aplicam-se mutuamente. A viagem no espaço simboliza a passagem do tempo, o deslocamento físico o faz para a mudança interior; tudo é viagem, mas trata-se de um tudo sem identidade. A viagem transcende todas as categorias, incluindo a da mudança, do mesmo e do outro. (TODOROV, 2006, p. 231)

Corroborando a ideia de que viagem e relato coincidem, o pesquisador Merlin Coverley (2014, p. 39) afirma que, de Malory a Milton (assim como de Cervantes a Bunyan), as metáforas do caminhar e da viagem são elementos que, de tão essenciais na narrativa, quase não são notadas, pois o próprio ato de ler reflete a jornada ao campo da imaginação (igualmente empreendida pelo ato de escrever), à proporção que o leitor é conduzido por um guia, a saber, o autor: “A distinção entre caminhar e ler se dissolve à medida que o ato de caminhar se torna o meio de ‘ler’ uma paisagem, e em nenhum outro lugar essa omissão da leitura e da caminhada é mais aparente do que n’A *divina comédia* de Dante, o arquetípico poema da peregrinação”.

Para Coverley (2017), com o fim da Idade Média e a partir da Renascença, a propósito, o objetivo primordial das peregrinações no mundo ocidental – o impulso místico – passou a perder força, assim como a literatura inspirada por ele; porém, o sentido de peregrinar continuou existindo, embora sob novas perspectivas – secularizadas –, sejam elas de caráter político ou cultural, “com o resultado de que essas peregrinações agora não se distinguem de outras formas de viagem ou protesto político mais amplo” (COVERLEY, 2014, p. 46).

Mesmo a figura do narrador, naturalmente, é indissociada do movimento. Ler já é viajar, uma vez que viajar não implica mero deslocamento físico, mas a vida em si mesma e envolve

os processos de transformação da subjetividade. Na obra *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, o filósofo Walter Benjamin (2012) aponta duas principais figuras arquetípicas ligadas ao narrador, a saber, a do agricultor (sedentário) e a do mercador dos mares (marinheiro, viajante)⁵. Para Benjamin (2012, p. 28), “cada um desses modos de vida produziu, em certa medida, a sua própria estirpe de narradores”. Porém, para o filósofo, a única forma de alcançar a realização plena do ofício narrativo é estar imbuído de ambos, ou seja, a do agricultor e a do mercador, pois “a extensão real do mundo das narrativas, na sua plena dimensão histórica, é impensável sem uma interpenetração profunda daqueles dois arquétipos” (BENJAMIN, 2012, p. 29).

Em sua *Teoria da viagem*, Michel Onfray (2015), a seu turno, também aponta dois modos de ser no mundo, embora com uma diferença em relação ao segundo. Trata-se da figura do agricultor e a do pastor, arquétipos presentes desde narrativas religiosas, como a de Caim (o lavrador) e seu irmão Abel (o pastor de rebanhos). O pastor é assassinado pelo camponês, que, como punição, deve perambular pelo mundo: a viagem aparece, assim, como um castigo imposto à humanidade, que deve expiar sua pena, purificar-se de seu delito.

Como contraponto à dicotomia apresentada pelos dois teóricos, é possível também recorrer a um exemplo produzido por um ficcionista, a saber, o escritor Julio Cortázar (1914-1984). Na obra *Histórias de cronópios e de famas* (1962), ele apresenta uma narrativa intitulada *Viagem*, na qual discorre sobre dois tipos de viajantes expressos no título do livro, bem como seus hábitos de viajar: acomodados e prudentes, os “famas” organizam todos os pormenores relativos a seus deslocamentos (da qualidade dos lençóis à cor dos tapetes em um hotel onde pretendam se alojar)⁶, enquanto os “cronópios”, por sua vez, não se preocupam com o menor imprevisto, elencando as surpresas agradáveis dos lugares visitados.

Assim, os integrantes deste último grupo “sonham a noite toda que na cidade [onde ocupam a função de recém-chegados] há grandes festas e que eles foram convidados, e no dia seguinte levantam contentíssimos, e é assim que os cronópios viajam” (CORTÁZAR, 2014, p. 113). Ante a constatação, concluindo a comparação entre os tipos “famas” e “cronópios”, o narrador conclui, acrescentando um terceiro tipo (como fizera Walter Benjamin): “As *esperanças*, sedentárias, deixam-se viajar pelas coisas e pelos homens, e são como as estátuas, que é preciso ir vê-las, porque elas não vêm até nós” (CORTÁZAR, 2014, p. 113, grifo nosso).

⁵ Outra figura arquetípica da narrativa seria a do homem urbano (Benjamin, 2012, p. 35), que ganhou destaque com a ascensão do gênero romance.

⁶ CORTÁZAR, 2014, p. 113.

Desse modo, constituindo o deslocamento espacial uma necessidade fundamental do ser humano ao longo de sua história, é natural o surgimento do interesse por relatos de viagem em diferentes épocas e contextos, provocando as mais diversas reações. Todorov (2006, p. 242-243), por exemplo, mostra-se pessimista quanto ao posicionamento dos leitores desse gênero literário na realidade pós-colonial, por acreditar que eles reafirmam um sentimento de superioridade e de isenção de culpa em relação aos povos colonizados:

Conservamos, então, como leitores de hoje, as vantagens da ideologia colonialista; mas ao mesmo tempo tiramos proveito do período da descolonização, pois sempre podemos nos dizer também: mas esses autores *não somos nós*. Para isso serve o distanciamento [temporal], [...] exercido aqui em relação aos narradores dos relatos: permite-nos preservar nosso prazer, sem ter de padecer as censuras que poderiam ser dirigidas a nossos irmãos mais velhos [os colonizadores].

Se, por um lado, essa visão pessimista tem sua aplicação direta à realidade do mundo contemporâneo, por outro ela parece negar o fato de os relatos de viagem contribuírem, sobremaneira, para alargar uma compreensão do mundo, de si mesmo e do outro – não sem alguns sobressaltos –, conforme o entendimento de outros pensadores, como Luigi Monga (1996) e Ottmar Ette (2008)⁷.

Desse modo, interpõe-se desde já um questionamento imperioso a esse respeito: a partir de que ponto um relato sobre a visita a lugares estrangeiros (ou mesmo a lugares familiares a seus autores) ultrapassa a fronteira de mero guia turístico e alcança a profundidade necessária (a partir do olhar de quem narra) e a força capaz de transmitir ao leitor a compreensão acerca de realidades muito diferentes da costumeira, retirando-o de um confortável “ponto de vista” já cristalizado? – Tais realidades, note-se, podem muitas vezes estar imbuídas de pressupostos bastante diferentes daqueles com que a cultura do autor ou do leitor aprenderam a concordar. Como lembra Ricoeur (1995):

Como incorporar as noções de ponto de vista e de voz narrativa ao problema da composição narrativa? Essencialmente, vinculando-as às categorias de *narrador* e de *personagem* [que são coincidentes, no relato de viagem]: o mundo contado é o mundo do personagem e é contado pelo narrador” (RICŒUR, 1995, p. 147).

⁷ Monga nasceu em 1941 em Desio, Itália, foi professor de italiano e francês na Universidade de Vanderbilt, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos, ocupando-se sobretudo em divulgar a importância da literatura de viagem no âmbito das pesquisas acadêmicas. Faleceu em 2004 em Nashville, Tennessee. Ette, por sua vez, nasceu em 1946 em Zell am Harmersbach, na região da Floresta Negra, na Alemanha, e é professor de Literatura Comparada na Universidade de Potsdam, em seu país de origem.

Assim, é possível também perguntar: quando um relato de viagem, a despeito de sua objetividade ou qualidade estética, tem o poder de viabilizar uma transformação efetiva do mundo, atingindo autor – antes de tudo mediador da paisagem – e leitor, ambos distantes espacial e temporalmente? E, por fim: em que ponto a realidade do “eu” e do “outro” pode vir a ser apenas um humilde “nós”, compreendido como a descoberta de uma convivência prioritariamente pacífica, ante o reconhecimento de que, mesmo a despeito das diferenças, a fronteira que as pessoas demarcam entre si (principalmente por meio da linguagem) pode ser muito mais tênue do que se possa acreditar, ou muito menos amedrontadora do que muitos conseguem ver? – Em outras palavras, de que modo a narrativa de viagem torna possível ao leitor reconhecer em si mesmo a figura do estrangeiro, que, conforme explica Julia Kristeva (1988) a partir dos estudos de Freud (1985), “habita” cada pessoa, a despeito de seu inconsciente se dar conta disso?

Para buscar a resposta de questões como as postuladas, a presente pesquisa será guiada pelo entendimento de ser a paisagem, antes de tudo, um elemento condutor privilegiado para a realização de tais descobertas. Afinal, como diz Bessa-Luís (2016) em seu *Breviário do Brasil*, os lugares podem ser como as pessoas. Além disso, constituindo-se a paisagem um elemento que afeta diretamente a percepção do autor, este é muitas vezes beneficiado de uma condição de anonimato, liberdade amplificadora de limites (incluindo os do “si mesmo”) que o autor-viajante se prepara para reencontrar, na atividade escrita, um meio para elaborar e compartilhar sua visão do “outro” que o leitor pode descobrir bem diferente (e melhor) do que esperava ser.

Por outro lado, ante a complexidade da tarefa, a presente pesquisa também buscará eventualmente seus próprios guias – mesmo sem deixar de mostrar quando caminham em direções ou tradições opostas –, e que também acreditam no poder de transformação da literatura de viagem no mundo contemporâneo, destacando-se os referidos Luigi Monga (1996) e Ottmar Ette (2008). Enquanto este último ressalta a importância de se pensar em uma “literatura em movimento”, que engloba tanto o trabalho do autor quanto a participação ativa do leitor, levando ambas a uma transformação efetiva do mundo por meio da reflexão propiciada pelo contato com o “alheio”, Monga (1996, p. 5) é responsável por elaborar o conceito de “literatura odepórica”, o qual se refere especificamente a relatos de viagens reais, englobando inumeráveis gêneros narrativos e ciclos (partida, aventura, retorno e reflexão).

Estes gêneros e ciclos, por sua vez, podem tomar as mais variadas formas e direções, implicando até mesmo uma convergência entre ficcional e não-ficcional, motivo pelo qual, para o pesquisador italiano, faz-se necessário uma delimitação:

*[Hodoeporics] is a system that accepts all sorts of suggestions and appropriates styles, forms, and allusions. Readers can not easily determine where a text is a fictional narrative or a personal account of a journey really undertaken, for texts do not always fit into tidy categories*⁸. (MONGA, 2003, p. 38)

Retomando-se a importância de se pensar no “alheio” como um dos elementos centrais para esse tipo de narrativa, Monga (1996) destaca que os contatos advindos do cruzamento cultural de viajantes criam uma autoconsciência coletiva e, conseqüentemente, uma compreensão da alteridade dos outros: “Discovering alterity is a complex process; it involves finding the other in ourselves [...] and results in countless ramifications: suspicions and fears, crisis of one own’s value, or even idle pride”⁹ (MONGA, 1996, p. 34).

Os relatos de viagem, ressalte-se, muitas vezes considerados à margem do cânone, adquirem, entretanto, considerável importância em um cenário de internacionalização do mundo contemporâneo, onde as relações humanas confrontam e convivem diretamente com culturas totalmente diversas: a compreensão das identidades individuais e coletivas torna-se, portanto, a pedra de toque de uma convivência pacífica e mutuamente enriquecedora. O ser humano, afinal, é forjado em diferentes paisagens, por meio das quais extrai os elementos que vão compor e “traduzir” a sua subjetividade – que, compartilhada, ajuda a formar um mosaico em que a visão do todo possa ser, pelo menos, vislumbrada.

Na introdução da obra *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*, o pensador francês Michel Collot (2011, p. 10) enfatiza oportunamente que, em face de uma globalização que tende à uniformização do planeta e conduz a deslocamentos massivos, com a revalorização da escala local e regional, a variedade de paisagens aparece como a expressão da diversidade. Conforme esclarece:

Le paysage apparaît ainsi comme une manifestation exemplaire de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de

⁸ “[A literatura odepórica] é um sistema que aceita todo tipo de sugestões e se apropria de estilos, formas e alusões. Os leitores não conseguem determinar facilmente em que parte um texto é uma narrativa fictícia ou um relato pessoal de uma viagem realmente realizada, pois os textos nem sempre se enquadram em categorias ordenadas” [Tradução do autor].

⁹ “Descobrir a alteridade é um processo complexo, que envolve encontrar o outro em nós mesmos [...] e resulta em incontáveis ramificações: suspeitas e medos, crise de valores, ou até mesmo orgulho infundado” [Tradução do autor].

*l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société. il fournit un modèle pour penser la complexité d'une réalité qui invite à articuler les apports des différentes sciences humaines et sociales*¹⁰. (COLLOT, 2011, p. 11)

Ante tal cenário, a narrativa de viagem não deve, portanto, ser considerada um gênero menor. Híbrida e interdisciplinar, ela envolve um exercício do autor (e do leitor) na busca de uma compreensão maior do outro e da história de outros países e povos, o que, afinal, diz respeito a uma história mundial na qual todos os seres humanos fazem parte e estão envolvidos.

Isto torna-se fundamental na atualidade, a qual se mostra implicada em um movimento de globalização e homogeneização cultural: a percepção do outro – que começa pela percepção de si mesmo –, de seus valores e de seu modo de ver o mundo, mais do que nunca, deve ser estimulada e respeitada. Como atesta Edward W. Said (2007) em sua obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*: “[Com a globalização,] talvez estejamos nos aproximando do tipo de estandardização e homogeneidade que as ideias de Goethe [sobre a *Weltliteratur*¹¹] foram especificamente formuladas para prevenir” (SAID, 2007, p. 21).

Apesar de não raras vezes negligenciada, a importância do estudo dos relatos de viagem, a propósito, é crescente no universo acadêmico, como atesta o aumento gradativo das pesquisas publicadas sobre o tema, com abordagens diversificadas. No âmbito da literatura comparada, nota-se um interesse progressivo por esse tipo de narrativa, sobretudo com o escopo de alcançar uma melhor compreensão da obra de determinado autor mediante a análise crítica dos relatos de viagem produzidos por ele, bem como as articulações existentes com o conjunto de sua obra.

Como exemplo disso, tem-se a tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2006, intitulada *Literatura de viagem: trajetórias e percursos – análise em A volta do gato preto e México de Erico Verissimo*, da autoria de Denise de Castro Ananias; a tese *Impressões de viagem: considerações sobre a obra periférica de Graciliano Ramos*, apresentada em 2010 à Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) por Marcel Lúcio Matias Ribeiro, e a dissertação *Viagem à Índia*:

¹⁰ “A paisagem aparece então como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço, da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. Ela fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular as contribuições das diferentes ciências humanas e sociais” [Tradução do autor].

¹¹ Said (2007) explica a *Weltliteratur*, nessa mesma obra, como “o estudo do conjunto das literaturas do mundo visto como um todo sinfônico que podia ser apreendido teoricamente, preservando-se a individualidade de cada obra sem perder o todo de vista” (SAID, 2007, p. 21).

crônicas de Cecília Meireles, de 2002, apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) por Cássia Ducati.

Por outro lado, é preciso considerar também a pesquisa voltada para a investigação sobre grupos específicos de viajantes – como é o caso da tese *A imagem do Brasil na literatura de viagem alemã do século XIX*, de Lilian de Abreu Pessoa. Apresentada à Faculdade de Letras Modernas da Universidade de São Paulo/USP em 1991, o trabalho investiga os textos dos viajantes alemães de acordo com uma tipologia determinada, a saber: o artista, o aventureiro, o cientista, o colono e o texto propagandístico.

São recorrentes, ainda, estudos abordando o envolvimento entre viagens e experiência mística, muito embora ligados a outras áreas do saber. Chama a atenção, ainda, trabalhos como a dissertação de Júlia Fonseca de Castro, apresentada ao Departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG (2013), intitulada *Uma leitura das viagens contemporâneas: a questão do testemunho nas narrativas de viagem*. Nela, a autora se posiciona criticamente sobre uma questão central desse tipo de narrativa, sobretudo nos dias de hoje: “O viajante-testemunha da contemporaneidade se transforma em consumidor para o qual a viagem representa um rito social que se assemelha a um jogo de espelhos: o *outro* representa apenas um reflexo da sua própria imagem” (CASTRO, 2013, p. 5).

Retomando o campo dos estudos literários, chama a atenção, também, trabalhos voltados para produções contemporâneas, como é o caso da tese *Em trânsito: um estudo sobre narrativas de viagem*, de Renato Modernell (Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo/SP, 2009), propondo-se a investigar a integração entre relato de viagem e escrita ficcional, e a dissertação *A viagem como imigração: relatos do viajante contemporâneo*, de Fernanda Müller (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis/SC, 2006), com uma abordagem que privilegia o indivíduo pertencente a um grupo social em evidência nos tempos atuais – o imigrante – em detrimento de figuras mais longevas no universo dos relatos de viagem, como a do peregrino, a do explorador comercial, a do aventureiro ou até mesmo a do turista comum.

Quanto aos estudos voltados especificamente à obra de Goethe, que é de especial importância para o presente trabalho por conta do envolvimento da “viagem de formação” com o *Bildungsroman* ou “romance de formação”, como se verá mais adiante, a diversificação temática e o relevo interdisciplinar são igualmente evidentes. Desse modo, existem de estudos sobre a teoria das cores na área da Arquitetura (vide a tese *A teoria das cores de Goethe hoje*, de Ennio Lamoglia Possebon, apresentada à USP em 2009) à análise sobre a religião do autor

alemão, apontado por Assens (1974, p. 261-263) como “um pagão empedernido” (vide *A religião de Goethe*, dissertação apresentada em 2007 no curso de Ciência da Religião na Universidade de Juiz de Fora/MG, que apresenta o autor alemão como “panteísta”, partindo do conceito central de “Deus-natureza” contido em suas obras e investigações filosóficas).

Por outro lado, os estudos sobre o *Bildungsroman* (tendo como base *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*) e a obra *Fausto* são os mais recorrentes em teses e dissertações relacionadas ao autor alemão, mantida a interdisciplinaridade da abordagem. Como exemplo disso, é possível citar trabalhos como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister e as formas de individualismo dos séculos XVIII e XIX* (Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, 2014), de autoria de Pedro Giovanetti Cesar Pires, que se ocupa prioritariamente em uma “reconstrução sociológica da noção de formação do indivíduo”, porém sem o enfoque na questão do deslocamento geográfico, embora esta não tenha sido ignorada no estudo, levando o autor a ressaltar oportunamente a ligação da obra com *Viagem à Itália*: “Não podemos simplesmente reduzir o romance de Goethe a um recito autobiográfico, justamente por ser ele uma obra cuidadosamente construída para expressar a visão de mundo que se consolidou após a viagem que fez à Itália (1786-1788)” (PIRES, 2014, p. 56). Quanto ao *Fausto*, mencionem-se *As quatro estações do Fausto de Goethe*, de Ana Cristina Pinto da Silva, dissertação apresentada em 2004 no curso de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ e a dissertação *A tragédia de Gretchen: sujeito e liberdade no Fausto de Goethe*, de Luciene Antunes Alves, apresentada em 2014 ao Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), apenas para citar alguns exemplos.

Quanto ao tema específico da viagem dentro da obra de Goethe, produções acadêmicas como teses ou dissertações são um tanto mais raras, muito embora, por outro lado, a *Viagem à Itália* venha obtendo uma atenção considerável em periódicos, revistas on line e livros, como é o caso, por exemplo, dos ensaios *Entre o outro e si mesmo: o significado do olhar na viagem à Itália de Goethe*, de Magali dos Santos Moura, integrante da obra *Viagens e deslocamentos: questões de identidade e representação em textos, documentos e coleções*, organizado por Luiz Barros Montez (Rio de Janeiro: Móbile Editorial, 2012); o ensaio *Physiognomia, paisagem ideal e ficção autobiográfica: A Viagem à Itália de Goethe*, de Márcio Orlando Seligmann-Silva (IEL/UNICAMP), integrante da obra *Variações sobre o universal: ensaios sobre Goethe e sua obra*, também organizado por Luiz Barros Montez (Rio de Janeiro: Nheengaberaba, 2019); o artigo *Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura*, de Valéria Salgueiro, publicado em 2002 na Revista Brasileira de História (São Paulo,

v. 22, nº 44, pp. 289-310); ou ainda o artigo *A construção do olhar: a Viagem à Itália, de Goethe*, de Mirella Guidotti, publicada na revista *Pandaemonium* (São Paulo, v. 15, n. 19, Jul./2012, p. 122-136), dentre tantos outros.

Quanto à produção acadêmica, note-se o trabalho *Paisagem, tempo e memória na Viagem à Itália de Goethe*, apresentado em 2017 ao Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal Fluminense (UFF) por Gabriel Alonso Guimarães, no qual o pesquisador busca suporte teórico na fenomenologia de autores como Merleau-Ponty, ocupando-se da questão do sublime e do testemunho experimentado na viagem por meio da paisagem. A inovação nos estudos goethianos, segundo o autor, deve-se à abordagem de ligar a paisagem italiana vista por Goethe a uma memória temporal individual, em lugar de atrelá-la a uma memória cultural e ao tempo histórico. É uma abordagem peculiar, de fato; porém, ao contrário da presente pesquisa, o autor desconsidera a análise conjunta com a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, que tem uma importância significativa no que se refere tanto ao viajar quanto à formação do “eu” individual ou, também, coletivo (o Estado-nação).

A presente pesquisa, nesse sentido, busca justamente expandir as luzes sobre essa figura do “eu”, a fim de revelar um contexto mais amplo – onde o “outro” não pode ser um elemento secundário, a despeito da ocupação sistemática, egótica, de Goethe quanto à formação do “eu” –, o que irá se evidenciar, como se verá mais adiante, sobretudo à luz dos paralelismos em relação à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (romance nenhuma vez mencionado no trabalho de Alonso Guimarães, cujo foco prioriza a viagem italiana).

No caso do autor alemão, viagem (de educação), narrativa (de viagem ou prosa ficcional) e formação (individual) formam, afinal, um tríptico inseparável. No capítulo *O romance de educação e sua importância na história do realismo*, integrante da obra *Estética da criação verbal*, a propósito, o pensador Mikhail Bakhtin (2003, p. 222) esclarece que no *Bildungsroman* há a incidência da formação do indivíduo e do mundo, pois o sujeito acaba por refletir em si mesmo a própria formação histórica do mundo, de modo que “a imagem do homem em formação começa a superar seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca em outra esfera *vasta* e em tudo diferente da existência histórica”. Tal ideia tanto reflete a pertinência da abordagem da pesquisa de Alonso como também explicita a lacuna deixada quanto ao desdobramento requerido por uma investigação dessa natureza. Por isso, para a presente pesquisa, faz-se necessária a análise de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* conjuntamente com a *Viagem à Itália*.

No que se refere a Claudio Magris, os trabalhos acadêmicos sobre este autor são muito mais escassos que o de Goethe, naturalmente por se tratar de um autor contemporâneo, ainda em fase de produção ativa e sem tantos séculos de crítica contra ou a favor. O motivo pela escolha de obras desse autor para integrar o *corpus* da presente pesquisa, desde já, fica esclarecido por se tratar não apenas de um contraponto contemporâneo (a busca pela despersonalização, dessubjetivação) para com a obra de Goethe (que promove uma investigação sobre a “formação” do próprio “eu”), mas por revelar um dos principais valores do relato de viagem contemporâneo. Este, a seu turno, aponta a incerteza sobre o mundo que cerca narradores e leitores; a fragilidade, em suma, do homem ante os revezes e cicatrizes da História, e que teimam em incomodar.

Enquanto os relatos de viagem de Goethe (com sua visão “burguesa”) apontam a busca por certezas atemporais, as obras de Magris (*Danúbio*, *Microcosmos*) são como mosaicos fragmentados, produzidos por um autor/narrador igualmente fragmentado como indivíduo. Desse ceticismo sobre o que o cerca, paradoxalmente, está-se mais próximo da realidade e dos perigos que emergem quando menos se espera, nos domínios de um mundo atual onde, cada vez mais, “tudo o que é sólido se desmancha no ar”.

A opção por focar (recorte) em obras como as de Goethe e Magris em um campo tão vasto como o dos relatos de viagem se dá sobretudo na ligação e no diálogo que a presente pesquisa busca promover entre a “viagem de formação” (*Bildungsreisen*) e o *Bildungsroman* (“romance de formação”), tradição da qual, como se sabe, o próprio Goethe é apontado como iniciador, com o ciclo *Wilhelm Meister*.

Esta ligação, note-se, não se faz presente de modo tão objetivo e direto quando se trata de inúmeros outros autores de relatos de viagem, sobretudo contemporâneos, como é o caso daqueles que, como a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (2016), buscam lançar um olhar pós-colonial para um determinado país (no caso, o Brasil). Ou, ainda, aqueles que, além de escritores são também imigrantes, e cujos relatos se destacam na contemporaneidade, mostrando um deslocamento onde não raro a busca pela sobrevivência fá-los deparar com a difícil descoberta de ser “outro” em terra hostil.

A viagem também serve como metáfora para muitas questões retomadas com mais força no cenário contemporâneo, como é o caso de *Os viajantes* (*The travelers*, 2020), de Regina Porter, que enfoca temas como o racismo nos Estados Unidos e onde saltos temporais explicam melhor o título da obra, muito mais do que deslocamentos geográficos específicos (a obra,

ressalte-se, trata-se de um romance, o que também se distancia do foco da presente pesquisa, a saber, viagens que, objetivamente, ocorreram).

Tendo, de um lado, a tradição do *Bildungsroman* como um ponto relevante para a investigação do presente trabalho (haja vista que a escrita do relato de viagem não está tão dissociada das técnicas do próprio fazer literário, como se verá com os estudos de Ottmar Ette [2008]), ela ganha ainda mais destaque ao se notar que a questão da “viagem de formação” já faz parte desse tipo de narrativa que iria consolidar o romance como gênero, principalmente na Alemanha, tida, graças ao próprio trabalho de Goethe, como a pátria do *Bildungsroman*.

De outro lado, as obras contemporâneas de Magris (mesmo que se trate de mais um escritor passível de ser apontado como de ótica “burguesa”) formam, como referido, um contraponto à “viagem de formação” de Goethe, já que o autor italiano tem todo um fluxo perpassado por “História” e cicatrizes que o autor alemão não viveu. O percurso de Magris pelo Danúbio se transforma, pois, numa tentativa de dessubjetivação, de “(de)formação do ‘eu’.”

Autores burgueses, visões burguesas, mas nada disso invalida a tentativa de compreender “o si mesmo como um outro” (outro foco dessa pesquisa que não poderia ser menos caleidoscópica do que exige o tema): muito ao contrário, tais visões lançam ainda mais luzes sobre o mundo como ele realmente é, plurifocal e multifacetado. O aprofundamento no tema do “si mesmo como outro” em detrimento do simples foco na descoberta do “outro” (isto é, aquele que habita o lugar para onde o viajante se desloca), torna-se elegível para a presente pesquisa como um elemento passível de analisar as questões inerentes aos relatos de viagem. E isso, naturalmente, de forma mais aprofundada do que seria a investigação de um prosaico “eu” (viajante) *versus* “outro” (aquele que habita o local de onde o viajante não é originário).

Goethe (2017) e Magris (2008, 2011) têm, cada um a seu modo, o privilégio de realizar uma “viagem intelectual”, enquanto as migrações humanas (e muitos relatos de viagem advindos de tal condição) mostram realidades onde a sobrevivência vem muito antes de qualquer necessidade de reflexão, porquanto estejam imbuídas de muitos debates profundos sobre o estar no mundo. Um contraponto peculiar da viagem “burguesa” de ambos os autores no mundo oriental, por exemplo, pode ser verificado de modo muito claro pela figura de nomes como Matsuo Bashō (1644-1694), poeta que viajou toda a sua vida (sem possuir uma casa por uma longa temporada, desmontando suas habitações temporárias) e que os precedeu temporalmente.

Han (2019, p. 123-124), em sua obra *Philosophie des Zen-Buddhismus (Filosofia do zen-budismo)*, publicada originalmente em 2002, aponta para o “habitar lugar nenhum” como

algo que coloca radicalmente em questão o paradigma da identidade. A libertação da propriedade privada e da própria identidade do “eu”, conforme esclarece, é expressa exatamente pela vida e obra de Bashō, responsável por radicalizar o modo de encarar a realização de uma “viagem” (seja no plano interno/externo) ou de uma jornada (grifo nosso, em negrito):

O habitar lugar nenhum como errar pressupõe uma abdicação radical da posse, do *Meu*. Bashō erra para longe de *si* e de suas posses. **Ele anula inteiramente a sua existência econômica.** O seu errar não é direcionado ao futuro da promessa [de ter mais, de saber mais]. A temporalidade do errar é sem futuro. Bashō erra *sempre*, se mantém no presente (HAN, 2019, p. 123).

Ainda segundo o autor coreano radicado na Alemanha, esse habitar em lugar nenhum equivale também a “não se prender a nada, não permanecer em si mesmo, ou seja, deixar a si mesmo, esvaziar-se [*ablassen*] de si mesmo, deixar, em meio ao passageiro, também a *si mesmo* passar” (HAN, 2019, p. 118). Note-se, portanto, que a *posse* já não é simplesmente relativa a algo material, mas à própria identidade, ao próprio corpo, à própria existência. A relação em jogo tanto diz respeito ao mundo material como ao existir nesse mundo material. Como esclarece o autor: “Errar significa também errar para longe de si [*sich wegwandern*]. O ser humano que habita lugar nenhum não está em casa *consigo mesmo*. Antes, ele é hóspede consigo mesmo. **Abdica-se de toda forma de posse e de autoposse**” (HAN, 2019, p. 118-119, grifo nosso).

Desse modo, Han (2019, p. 130-131) conclui que o “habitar em lugar nenhum” (ao contrário do “burguês” ocidental, que ao final de seu périplo terá o conforto do lar para regressar, como um Ulisses coetâneo), implica o sim para o habitar, porquanto este tenha ultrapassado o não do lugar nenhum (ou “o vazio”), isto é, a própria ideia da morte. A viagem, pois, transcende a vida e a torna menos pesada como a matéria à qual os “burgueses” podem ser tão afeitos:

O mundo é, “quanto ao conteúdo, o mesmo. Mas, pelo vazio, ele se tornou, por assim dizer, *mais leve*. Esse vazio faz do habitar errar [como, por exemplo, o Caim bíblico de que fala Onfray (2015)]. O habitar em lugar nenhum não nega simplesmente, portanto, a casa e o morar. Antes, ele abre uma dimensão originária do habitar. Ele permite que se more sem estar em casa *consigo mesmo*, sem se abrigar *em si*, sem se aferrar a si e à sua posse. Ele abre a casa, a dispõe afavelmente. A casa perde, assim, o caseiro, o estreito do interior e da interioridade. *Ela se es-vazia em uma pousada* (HAN, 2019, p. 130-131).

Note-se que no zen-budismo é possível, para alguns pensadores, a ideia de uma equivalência entre o “nada” e a figura de “Deus”. Entre eles, está o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), para quem, na obra *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I [Preleções sobre a filosofia da religião I]*, o “nada” e o “Ser-Nada” correspondem ao “Último e o Supremo”. Conforme esclarece:

Apenas o nada tem verdadeira autossustentação, toda outra efetividade [*Wirklichkeit*], todo o particular não tem nenhuma. Do nada tudo surgiu, e ao nada tudo volta. O nada é o um, o começo e o fim de tudo. [...] À primeira vista deve se notar que o ser humano pensa Deus como o nada, e isso deve aparecer como a mais estranha excentricidade; mas, vista mais exatamente, essa determinação significa: Deus simplesmente não é nada determinado, é o indeterminado. [...] Deus é a negação de todo o particular” (HEGEL, 1986, p. 377).

Ao mesmo tempo, também é curioso notar que HAN (2019) aponta François Jullien como responsável por interpretar o pensamento oriental (chinês, em específico) de um modo sutil, ligando-o ao conceito de imanência [ligado à substância, essência]. Conforme esclarece: “O nada ou o vazio do zen-budismo [como o percebe Jullien] não é direcionado a nenhum *Lá* divino. A virada radical para a imanência, para o *Aqui*, assinala, justamente, o caráter chinês ou do Extremo Oriente do zen-budismo” (HAN, 2019, p. 22)¹².

Em outras palavras: a casa (ou o próprio corpo físico), na visão de um “eremita viajante” como Bashō esclarecida por Han (2019), é tudo o que o ser humano pode *possuir*, a despeito da visão burguesa da *posse* (seja do si mesmo, seja de bens materiais, físicos). A despeito da própria visão a recair sobre o termo “burguês” que ronda os autores eleitos para a presente pesquisa (Goethe e Magris), ademais, não se pode negar que essa condição é responsável por propiciar-lhes, tanto ao autor alemão quanto ao italiano germanista, o acesso a uma formação que muitos outros (como refugiados ou imigrantes no mundo contemporâneo que merecem ter sua obra lida, estudada e divulgada) não alcançaram, bem como aqueles produzidos por autores com visões críticas em relação ao passado colonial de determinadas regiões do globo.

Naturalmente, todas são bastante relevantes para o mundo contemporâneo, implicando em reflexões sobre grandes questões existenciais, porquanto o foco muitas vezes esteja nos

¹² “A iluminação [satori] não caracteriza nenhum ‘arrebato’, nenhum estado incomumente ‘extático’, no qual, porém, se sentiria *a si mesmo*. Antes, ela é o *despertar para o comum*. Não se desperta em um *Lá* extraordinário, mas sim em um *aqui ancestral*, em uma profunda imanência. [...] O zen-budismo é animado por uma confiança originária [*Urvertrauen*] no *Aqui*, em uma *confiança no mundo* originária” (HAN, 2019, p. 43-44).

muros que teimam em ser erguidos, visíveis ou não, no dia a dia de cada indivíduo. No entanto, tais relatos não se ligam diretamente ou tão objetivamente quanto o *corpus* escolhido, haja vista que seguir os traços das fontes do relato de viagem e sua ligação com o *Bildungsroman*, como referido, é um dos traços da referida pesquisa, realizada prioritariamente no campo da germanística, muito embora aborde tanto questões do ponto de vista ocidental quanto oriental no universo das narrativas de viagem.

Retomando-se as investigações sobre os trabalhos produzidos acerca da obra de ambos os autores, é possível notar que, comparando os estudos das obras de Magris à *Viagem à Itália*, de Goethe, ocorre o seguinte fenômeno: aumento significativo de publicações em revistas e periódicos, e menos trabalhos como teses e dissertações. Quanto ao primeiro, pode-se mencionar o ensaio *En el cambiante espejo de las aguas. Literatura y viaje en El Danubio*, de Claudio Magris, de Víctor Manuel Ramos Lemus (UFRJ), publicado na *Revista Contingentia* (Revista do setor de alemão da UFRGS), Vol. 7, No. 2, Ago-Dez 2019; quanto aos trabalhos de teses ou dissertações, note-se a pesquisa *Un altro mare de Claudio Magris: exílio, desenraizamento e identidade. O universo entre dois mundos*, de Paolo Targioni, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura italiana do Departamento de Letras Modernas da USP em 2006, que enfoca a viagem de Magris (no caso, ligada não a um ensaio ou narrativa de viagem “odepórica”, mas a um romance, cujo título pode equivaler a *Um outro mar*, em tradução livre): desse modo, a “viagem” é avaliada sob uma nova perspectiva, a saber, a do exílio – mesmo que esse exílio também se refira à própria terra natal do protagonista, coincidindo com a do autor italiano: a multicultural Trieste.

Ante toda essa diversificação temática no âmbito das narrativas de viagem, e tendo em vista a importância de se pensar no movimento como um recurso intrínseco à própria atividade literária, como fica visível nos trabalhos acadêmicos elencados, o presente estudo pretende oferecer uma contribuição efetiva sobretudo por conta de uma abordagem particular, englobando simultaneamente trabalhos representativos de autores de narrativas de viagem, permitindo uma análise mais aprofundada quanto à natureza e aos objetivos desse tipo de narrativa. Tal análise envolve diretamente três etapas (e também hipóteses), quais sejam: *ser*, *conviver* e *transformar*.

Se na primeira delas entra em jogo a descoberta do “si mesmo como um outro” (primeiro passo), propiciado por meio do contato com novas paisagens e constituindo-se na etapa inicial para a compreensão do “alheio” (etapa seguinte), na terceira entra em cena a transformação do mundo por meio da reflexão propiciada pelo deslocamento geográfico, tanto para autores

quanto para leitores: a narrativa de viagem é vista aqui, antes de tudo, como um instrumento voltado para a *ação*. E, mais especificamente, a ação de pensar o “si mesmo” (ser), conseguir compreender o “outro” (conviver) e propiciar reflexões que levem a mudar efetivamente o mundo (transformar). Em outras palavras: a ação na narrativa, na vida, no mundo, na sociedade.

Em outras palavras: envolvendo a ação do autor e do leitor, as narrativas de viagem encerram três principais etapas, que vão do “eu” ao “outro”, e, no movimento desse itinerário, mesclam-se e sintetizam-se, ao final da jornada, na abertura para um possível “nós”, para o qual as diferenças são passíveis de serem transmutadas em um reconhecimento que propicia um espaço de convivência (mesmo ante a possível diferença temporal que possa existir entre narrador e leitor).

Para tanto, o percurso seguiria as seguintes “destinações”, paulatinamente: a) Primeiro passo: ser, que diz respeito a formar-se, bem como à possibilidade de ser “outro”, porém mantendo o “centro” inerente ao si mesmo; b) segundo passo: conviver, ou seja, se ver ante a possibilidade de reconhecer e respeitar a diferença (primeiramente por parte do narrador, seguido do leitor que terá acesso à sua obra); c) terceiro passo: transformar, isto é, mudar o mundo (para melhor) por meio da compreensão do si mesmo – que, como já referido, também pode ser outro, mas sem a transformação radical nesse *outro* (como ocorre em *Coração das trevas*) – e, afinal, alcançar o entendimento do “alheio”, da alteridade, abrindo espaço para reconhecê-la em si mesmos. Em suma, estar aberto ao outro, e não *ser* o outro.

Ante tal perspectiva, e com o apoio teórico de nomes como Claude Lévi-Strauss (1955) e Ottmar Ette (2008), que elaboraram as “dimensões do relato de viagem”, bem como dos pensadores Michel Collot (2013) e François Jullien (2014), investigadores da paisagem e da alteridade, serão focalizadas as perspectivas de obras escritas em períodos históricos distintos, e que constituem o *corpus* principal da presente pesquisa. São elas: de um lado, *Viagem à Itália* (publicado em 1816-1817, porém escrito inicialmente em 1786), e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (publicado em 1795-1796, escrito entre 1793 e 1795), do alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832); e, de outro, *Danúbio* (1986) e *Microcosmos* (1997), do germanista italiano Claudio Magris (1939-).

Publicadas entre os séculos XVIII e XX, elas esboçam um panorama das relações entre literatura e deslocamento geográfico, assim como dos diversos modos de exploração dos lugares, da descoberta do “outro” e da construção da identidade (ressaltando-se que a escrita é justamente o elemento que permite criar a identidade, abrindo um espaço para uma convivência entre narrador e leitor): da viagem clássica da formação do “eu” e do itinerante *Bildungsroman*,

estopim do romance na Europa, à viagem contemporânea da dessubjetivação e da crítica ao indivíduo “burguês” a quem era dado o direito (por motivos econômicos) de realizar sua *Bildungsreisen* (“viagem de formação”), em suma, detendo o privilégio de *representar*, destacando momentos representativos dessa mesma tradição literária.

Embasado em uma investigação a respeito de questões como identidade e alteridade, segundo a concepção fenomenológica de Paul Ricœur (1991), bem como alinhado a uma perspectiva interdisciplinar envolvendo literatura e filosofia – sob a ótica da “literatura em movimento” de Ottmar Ette (2008) –, este trabalho se propõe a realizar uma análise crítica, com os aportes teóricos comparatistas, de narrativas produzidas pelos referidos autores de ficção, e que possuem no deslocamento geográfico o elemento propulsor, central, de sua escrita. Tais escritores conseguiram transformar, cada um a seu modo, suas experiências em relatos e vivências não apenas estéticos, mas em um ato radical de junção de vida e arte literária ou de exploração de realidades sociais a partir de um duplo ultrapassar de fronteiras, tanto interiores (a transformação do “eu” propiciada pelo contato com os acontecimentos extrínsecos) quanto exteriores (as relações estabelecidas a partir do contato entre o “eu” e o “alheio”).

Desse modo, seguindo-se à análise apresentada aqui, o segundo capítulo do presente estudo irá retomar o conceito de literatura odepórica conforme o entendimento de Monga (1996, 2003), bem como o debate sobre as tentativas de classificação da narrativa de viagem na visão de outros autores, como Nazario (2005) e Todorov (2006). Também estão incluídas no referido capítulo exemplificações de títulos representativos dos relatos de viagem reais em oposição aos prioritariamente imaginativos (a exemplo da *Odisseia*, de Homero, e *As viagens dos filhos de Megaprazon*, de Goethe). Será abordada, ainda, a questão da existência de um texto fundador da literatura odepórica, a orbitar em torno de dois nomes: o grego Heródoto, que escreveu sobre as guerras persas, e o cidadão da República de Veneza (ou croata, a depender do ponto de vista e da atualização das fronteiras geográficas) Marco Polo (1254-1324), autor de relatos (muitos deles imaginativos) sobre sua estada na corte de Kublai Khan (1215-1294).

Além disso, a questão envolvendo “realidade *versus* ficção” é aprofundada com o aporte teórico de Aristóteles, que em sua *Poética* estabelece uma distinção fundamental entre a figura do historiador e a do poeta. Assim, retomando-se as fontes das guerras persas, o capítulo ocupa-se de estabelecer um paralelo entre a *História* e a *Odisseia*, levando em consideração que ambas as obras tratam de um mesmo tema, sem desconsiderar, ainda, a *Epopéia de Gilgámesh (Ele que o abismo viu)*, atribuída a Sin-léqi-unnínni e cuja influência sobre as obras fundadoras da

literatura ocidental (*Ilíada* e *Odisseia*) começa a ser levada em consideração nos estudos literários atuais, conforme o entendimento de autores como Jacyntho Lins Brandão (2019).

Por outro lado, o segundo capítulo busca também avaliar e compreender quais foram os precursores de Polo, apontado por Todorov como o iniciador da tradição do relato de viagem, pressuposto com o qual a presente pesquisa discorda. Desse modo, recorre-se a Albert t'Serstevens (1959), que elenca as visões de culturas distintas do cristão Polo, levando em consideração viajantes que o precederam, inclusive os de origem muçulmana (Soleyman e Abou-Zeid-al-Hassan). Considera-se, ainda, os estudos de Marcus N. Adler (2017) sobre o viajante medieval de origem judaica Benjamin de Tudela (c. 1130 – 1173), considerado, para a comunidade israelita de um modo geral, como o iniciador dos relatos de viagem, muito antes de Marco Polo ter seu relato publicado.

Uma vez destacados esses questionamentos e pontos de vista historiográficos, bem como a principal questão levantada por Monga (1996, 2003), a saber, o par opositivo “real-ficcional”, o presente trabalho recorre, ainda em seu segundo capítulo, ao aporte teórico de Ottmar Ette (2008), com uma visão mais abrangente a respeito dessas classificações, optando pelo termo “literatura em movimento”, uma vez que a narrativa de viagem, mesmo pretendendo-se objetiva, está imbuída dos instrumentos e saberes da prosa ficcional, uma vez inserida em uma tradição onde viagem e narrativa estão, desde sempre, implicadas mutuamente.

Para o pensador, a literatura de viagem é, em si mesma, um “gênero” que ultrapassa fronteiras – inclusive entre o real e o imaginário, como é exemplarmente mostrado em outra obra de Goethe, a saber, o *Divã ocidental e oriental* (1819), inspirado por viagens que o autor de *Fausto* realizou ao longo do Rio Reno, buscando imaginar e compreender o Oriente, região sobre a qual escrevia mesmo a despeito de jamais ter estado lá, utilizando-se de uma *persona* que descrevia e cantava as belezas conhecidas apenas por leituras que até então havia realizado.

A atmosfera da obra, produzida em um período agitado por conta das guerras napoleônicas, também parece responder a um trabalho anterior de Goethe, datado de 1773 e 1774, e que mais uma vez aponta a importância do movimento, do deslocamento, para o autor alemão. Trata-se do fragmento *Odisseia, Deificação e Apoteose do artista* (*Künstlers Erdewallen, Vergoetterung und Apotheose*), que aborda a mesma questão do *Divã ocidental e oriental*: a busca pelo eterno e imutável, o ideal de algo presente de modo atemporal no universo. Ou seja: o “modelo”, o fenômeno primordial, o “verdadeiro e o belo”.

A seu turno, o terceiro capítulo da presente pesquisa aborda uma viagem efetivamente realizada por Goethe, resultante em um dos mais lembrados relatos de viagem de que se tem

notícia: trata-se da viagem clássica da formação do “eu”, a concretização do “Grand Tour”, viagem pedagógica restrita aos aristocratas. Assim, o capítulo aborda a construção da paisagem e da alteridade na obra *Viagem à Itália*, de Goethe, por meio da ótica dos pensadores franceses Michel Collot (1952-) e Paul Ricœur (1913-2005), conforme expresso nas obras *Poética e filosofia da paisagem* (2013) e *O si-mesmo como um outro* (1991), respectivamente.

Distinguindo-a do conceito de paisagem geográfica, Collot (2013) aponta a existência de uma paisagem enigmática, intraduzível e móvel. Ela tem a alteridade como um dos seus principais elementos constitutivos, apresentando-se como uma permanente construção, onde entram em cena a surpresa e o inesperado. Ricœur (1991), por sua vez, mediante conceitos ligados às modalidades distintas de permanência no tempo, busca elaborar uma “hermenêutica do si” que passa por uma “hermenêutica da ação”, afirmando que o indivíduo se torna apto a compreender a si mesmo ao narrar suas experiências.

Ao mesmo tempo, ainda de acordo com Ricœur (1991), a própria ação humana pode ser encarada como um texto a ser interpretado: ante tais perspectivas, a *Viagem à Itália*, de Goethe, na qual se percebe a formação do “eu” por meio do contato com uma nova paisagem, será analisada. Afinal, como mediadora da diversidade e tradutora da subjetividade, a paisagem é uma espécie de cenário aberto, em movimento, no qual o autor põe em marcha sua “obra-de-vida” e em seguida sua obra de arte, isto é, o próprio relato de viagem. Está-se, assim, no campo da paisagem literária, que, por sua vez, se contrapõe à paisagem geográfica, como referido: juntas, elas formam o ponto alto do circuito italiano do autor alemão.

Uma vez enfocada a formação de um indivíduo isolado deliberadamente de seu meio (a corte de Weimar), realizando uma viagem real, o quarto capítulo busca se aprofundar em uma outra obra de Goethe que tem no deslocamento geográfico o centro irradiador de toda a narrativa, implicando formação e aquisição de conhecimento. Obra capital do chamado *Bildungsroman*, a prosa ficcional *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796) contribuiu sobremaneira para popularizar o gênero e lhe dar relevo dentro do panorama literário europeu, sendo, porém, sucessor direto de uma tradição iniciada com *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (1660-1731). O tema da emancipação do indivíduo (e, mais precisamente, de um tipo específico de indivíduo, o “burguês”) é o principal ponto de convergência entre essas duas obras da literatura europeia setecentista – seja insular, britânica, seja continental, alemã.

Em seu cerne, ambas enfocam a formação do indivíduo por meio do deslocamento geográfico, dizendo respeito não apenas a um processo de desenvolvimento pessoal, interno, mas também a uma dimensão sociocultural mais ampla, englobando os avanços da

industrialização e as aspirações da sociedade e do *zeitgeist*. O romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* expande, ressalte-se, as lições que o jovem Goethe obteve em seu itinerário italiano, irradiando um movimento egótico, voltado para o interior, para uma camada fora do “si mesmo”, passando a considerar – embora de modo idealista – a parte no todo, ou seja, o indivíduo e sua ligação inescapável à realidade social. Note-se a própria visão de Goethe (2017, p. 382), conforme apresentada em *Viagem à Itália*, escrevendo enquanto deixava Nápoles:

Aquele que narra deve apresentar os eventos pontualmente, em seu caráter singular. Como então poderia se formar um todo na alma de um terceiro que o ouve e lê? [...]. Se cada ser humano deve ser considerado apenas um complemento do outro, de modo que sua atuação seja sempre mais proveitosa e mais digna de admiração quando tem isso em mente, o mesmo deve valer, de modo ainda mais apropriado, para os relatos de viagem e para os viajantes. A personalidade de cada um, seus objetivos, as relações temporais, as circunstâncias favoráveis e as desfavoráveis, tudo isso se mostra diferente de um caso a outro.

Juntos, o romance de formação ou “pedagógico” (*Bildungsroman*), bem como a viagem de formação (*Bildungsreisen*) se entrecruzam, pois, em um ponto onde o sujeito burguês busca se afirmar em uma sociedade cada vez mais competitiva, desigual, em que o indivíduo precisa descobrir a si mesmo (saindo de seu meio, é preciso lembrar), na busca do alcance de uma formação pessoal – seja para se coadunar com o que a nova sociedade industrial em ascensão espera dele ou para tentar se opor aos valores (ou aos jogos) estabelecidos por ela.

Tal tensão, no caso de Goethe, é evidenciada por meio da oposição do protagonista, Wilhelm (o burguês que busca seguir as próprias aptidões, independentemente do desejo de acúmulo de bens, apoiando-se em uma “ilha humanista” representada por uma sociedade secreta) ou o personagem Werner, o tipo burguês que busca de modo exclusivo o lucro em tudo o que faz. Em suma, tem-se um representante da chamada *Bildungsbürgertum* (burguesia da cultura) e outro da *Besitzbürgertum* (burguesia da propriedade), respectivamente. Este último, a propósito, tem suas raízes literárias na figura de Crusoé, cuja popularidade perdura até hoje.

Desse modo, o quarto capítulo busca também apresentar de que modo as transformações sociais ocorridas no século XVIII impactaram a tradição literária, representada por meio de dois nomes exponenciais da narrativa de ficção envolvendo formação individual e deslocamento geográfico, contribuindo para uma discussão a respeito do individualismo econômico. Para tanto, buscou-se o aporte teórico de autores como Franco Moretti (2014), Benedict Anderson (2008), Walter Benjamin (2012), Georg Lukács (2000, 2009), Thomas Mann (2011), Pascale

Casanova (2002) e Ian Watt (2010), que aponta a referida obra de Defoe como responsável por iniciar a tradição do romance como gênero.

Nessa discussão, e com o aporte teórico de nomes como Flora Süssekind (1990), entra em cena ainda a análise da ascensão dos nacionalismos, com a abordagem de um emblemático caso “fora do centro”, a saber, o Brasil, país que elaborou criativamente sua própria *Bildungsreisen* (“viagem de formação”): ante a escassez de recursos e de uma população oitocentista pouco alfabetizada, seus escritores trataram de superar os obstáculos com o próprio fazer literário, isto é, levando a narrativa de viagem (descrições das regiões nacionais ou de lugares estrangeiros) para dentro dos romances e novelas produzidos no país, ao mesmo tempo em que buscavam uma identidade que uniformizasse “uma ideia de nação”.

Desse modo, avaliando a formação do indivíduo aristocrático, “burguês” e suas implicações quanto ao contexto histórico em que foi moldado, o presente trabalho busca deslindar sua hipótese central, destacando a convergência de itinerários entre o romance e o relato de viagem. Para tanto, são apresentados os motivos pelos quais, longe de ser uma literatura “menor”, vinculada ao romance de formação, a narrativa de viagem é a base do realismo e do romance europeu moderno, constituindo, na verdade, o cerne da literatura, da qual se encontra indissociada e, mais do que nunca, deve ter seu valor reconhecido.

Note-se, nesse encontro entre “viagem como formação” e “realismo”, a exemplificação de obras como *Lazarillo de Tormes* (ou *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*), na qual o protagonista adverte o leitor já ao partir em viagem:

E tanto vai a coisa dessa forma, que, confessando que não sou mais santo que meus vizinhos, desta nonada, que neste grosseiro estilo escrevo, não me pesa que tomem parte e com isto se divirtam aqueles que nela algum prazer encontrarem, e vejam como vive um homem com tantas desgraças, perigos e adversidades (ANÔNIMO, 2012, p. 22-23)¹³

Para M. González (2012, p. 23), esse “estilo grosseiro” nada mais é que o estilo “próprio das narrativas não-ficcionais”. Dessa forma, segundo o crítico, “o leitor vai sendo preparado para se defrontar com uma narrativa muito mais voltada para a realidade histórica do que para a fantasia”. Em outras palavras: o narrador tem a pretensão de se aproximar da “vida real” e se distanciar da ficção, porquanto esteja criando uma obra de ficção (e que seria perseguida pela Inquisição Espanhola, podendo ser lida nos dias de hoje graças à coragem dos que ousaram

¹³ Conforme edição de Medina del Campo, de 1554, e tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves.

manter as cópias proibidas). Em suma, *Lazarillo de Tormes*¹⁴, é um exemplo peculiar no debate sobre narrativa de viagem real e narrativa de viagem imaginativa, de modo que alguns leitores podem ser levados a indicá-la como próxima a uma área “cinzenta” entre ambas. Para a presente pesquisa, no entanto, a obra se enquadra prioritariamente na primeira categoria, e seu anonimato tampouco ajuda a lançar mais luzes sobre o enigma: além de não sabermos quem realizou a viagem, igualmente não há indicações dos nomes dos lugares onde transcorre a história. Conforme a classificação de Monga (1996), trata-se, pois, de uma viagem “interior”.

O mérito da literatura de viagem como elemento indissociável à literatura, a propósito, também consiste, resalte-se, na possibilidade de viabilizar uma transformação efetiva do mundo por meio da compreensão da alteridade, reconhecendo-se a narrativa de viagem não como um mero meio de entretenimento, mas como um “gênero tradutor” – tal como se refere Ette (2008) –, capaz de mediar visões diferentes de mundo (mesmo, naturalmente, partindo de uma “viagem interior” como *Lazarillo de Tormes*) e ampliar as chances de uma compreensão mútua e convivência pacífica que, longe de serem aspirações óbvias, mostram-se cada vez mais fundamentais em um mundo turbulento onde questões de ordem econômica não raro suplantam os valores individuais mais essenciais.

Não sem razão, o presente trabalho, em seu capítulo 5, desvela, à luz do indivíduo voltado para si mesmo e para sua formação como artista (destacando os valores burgueses mesmo quando deles tenta se distanciar, ante as tensões e transformações em um mundo cada vez mais dinâmico e competitivo), um novo contraponto. Este, a seu turno, diz respeito à figura do sujeito contemporâneo, destituído das certezas do homem oitocentista e representado de modo exemplar na narrativa de viagem (mais uma vez híbrida, misturando-se aqui ao gênero ensaístico) do germanista italiano Claudio Magris.

Trata-se da viagem contemporânea da dissolução do “eu”, relacionada à crítica ao indivíduo burguês formado desde a época de Goethe e cuja ascensão, a despeito das conquistas materiais e tecnológicas alcançadas, dirige-se doravante ao ocaso, às vésperas da queda da Cortina de Ferro, um dos grandes acontecimentos do século XX a que não deixaria de se seguir outros desastres. Em outras palavras, Magris dá continuidade a uma tradição que, se não foi iniciada com *Viagem à Itália*, muito lhe deve e é representativa de um processo histórico que Goethe, como poucos de sua época, conseguiu representar e analisar.

Seguindo uma tradição iniciada com Montaigne (1533-1592), considerado “o pai do ensaio”, e Lucien Febvre (1878-1956), autor de *O Reno*, em que é expressa a ideia de um rio

¹⁴ Tido pelos críticos (como M. González [2012, p. 7]) como uma das primeiras manifestações do romance.

como elemento condutor de integração “inter-nacional” e a visão futurista de uma Comunidade Europeia ainda inexistente, bem como influenciado por autores como o historiador Fernand Braudel (1902-1985)¹⁵ e o economista Ernst Mandel (1923-1995), Magris (2008) vai desvelando a imagem de um ser humano fragmentado, tentando manter-se à tona em um mundo de muitas incertezas onde forças poderosas parecem levá-lo a uma espécie de aniquilamento, ou, pelo menos, ao desejo de manter-se incógnito e dissolver-se na paisagem, para, somente assim, conseguir fazer parte do mundo. – Seja seguindo o fluxo do grande rio, seja perdendo-se nos cafés e bosques nos arredores de sua cidade natal, a agitada Trieste, onde o autor continua sendo o que é (uma ilha), ou, como diria Julia Kristeva (1988), cujas memórias são intituladas *Je me voyage* (“Eu me viajo”), um estrangeiro para si mesmo.

O conceito de “estrangeiro”, a propósito, na definição de Kristeva (1988, p. 9, grifo nosso), é exemplar no que se refere não apenas a Magris (2008, 2011), mas aos indivíduos de modo geral, compartilhem eles ou não suas memórias relativas a viagens:

L'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le “nous” problématique, peut-être impossible, *l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers*, rebelles aux liens et aux communautés¹⁶.

A seu turno, o sexto capítulo da presente pesquisa fecha tal ciclo – da formação do indivíduo “burguês” à dessubjetivação do homem contemporâneo em crise – fundamentando-se em outras obras de Ette (2015, 2018) e ressaltando a importância do papel do leitor, responsável, assim como os autores das narrativas de viagem, por buscar transformar e ressignificar o contato autêntico com o “alheio”, com o “outro”, de modo a possibilitar uma mudança efetiva em relação à tolerância e um convívio pacífico em um mundo onde muros – como aquele que separava a Europa ocidental da oriental – continuam sendo construídos no lugar do diálogo e da compreensão mútua. Do mesmo modo, Ricoeur (2010, p. 131) corrobora essa ideia, ao destacar a função essencial do leitor ao afirmar que “é o ato de ler que se junta à

¹⁵ Braudel é autor de *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Filipe II* (1949), que analisa o processo de formação do capitalismo nessa região marítima, também influenciando Magris no que se refere a pensar a História como um conjunto de temporalidades que se cruzam.

¹⁶ “O estrangeiro vive em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa casa, o tempo em que a compreensão e a simpatia se estragam. Ao reconhecê-lo em nós mesmos, poupamo-nos de detestá-los neles próprios. Sintoma que torna precisamente o ‘nós’ problemático, talvez impossível: o estrangeiro começa quando surge a consciência da minha diferença e termina quando todos nós nos reconhecemos como estrangeiros, rebeldes aos laços e às comunidades”. [Tradução do autor].

configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser acompanhada. Acompanhar uma história é atualizá-la em leitura”. Em outras palavras:

É o leitor que termina a obra na medida em que [...] a obra escrita é um esboço para a leitura; o texto, com efeito, comporta buracos, lacunas, zonas de intermediação, ou até, como *Ulisses*, de Joyce, a capacidade do leitor de configurar [construir] ele mesmo a obra que o autor parece ter o maligno prazer de desfigurar. Nesse caso extremo, é o leitor, quase abandonado pela obra, que carrega sozinho nos ombros o peso da composição da intriga. (RICOEUR, 2010, p. 131-132).

Tal reflexão será aprofundada nos capítulos subsequentes, a saber, o sétimo e o oitavo, que se ocupam de mostrar que, não sem razão, é exatamente com isso que colabora a literatura de viagem, conforme o entendimento do presente trabalho: interpor-se entre dois lados onde quer que exista fronteira, sejam as visíveis ou as menos perceptíveis, tecidas fio a fio por meio das relações de poder, embora igualmente poderosas como o “manto da invisibilidade” presente na narrativa de um rio que corre em outra direção. Em outras palavras: muito mais do que percorrer países e regiões, viajar e narrar englobam um esforço que implica, afinal, a busca por *transformar* efetivamente um velho mundo já tantas vezes percorrido.

2 VIAGEM E NARRATIVA: UMA DIFÍCIL CLASSIFICAÇÃO

Em uma coisa habita o mundo inteiro
Byung-Chul Han

No universo caleidoscópico de possibilidades acerca do universo relativo às narrativas de viagem, em que, graças à secularização, “a audiência deixou de ser Deus ou os deuses para ser o público” (SOLNIT *apud* COVERLEY, 2014, p. 47), e partindo do pressuposto de que o processo de leitura é, em si mesmo, um tipo de viagem, visto que “a descoberta que o narrador faz do outro, seu objeto, o leitor a repete em miniatura, em relação ao próprio narrador” (TODOROV, 2006, p. 241), faz-se necessário estabelecer as fronteiras de um campo tão amplificado como este.

Muitos autores tentaram categorizar os tipos de viagem e os relatos que elas inspiram, a exemplo de Percy G. Adams (1983, p. 280-281), que optou exatamente por tentar explicar o que ela *não é*. Na obra *Travel literature and the evolution of the novel*, ele é categórico:

The récit de voyage is not just a first-person journal or diary. Much of it is in third person. It is not just in prose. There are many poetic travel accounts, from Horace to the Polish poet Twardeski (1622) to Bashō to Bachaumont and beyond. [...] It's not necessarily a story with a simple, uncontrived plot, as Defoe's Tour evidences. It is not just a set of notes jotted down each day or whenever the traveler has time. [...] It is not just an objective report, a description, of places and people seen. [...] [The récit de voyage] is not a branch of history any more than it is of geography. [...] [It is] not just an exploration report. [...] It is not a complete record of a journey. [...] It is not subliterature¹⁷.

Outros pesquisadores fizeram uma opção bastante diferente. Monga (1996), por exemplo, optou por dividir os tipos de viagem em oito classificações, representando, juntas, uma ampla tradição literária (porquanto ignore lamentavelmente os relatos de refugiados):

1. Viagem como metáfora da vida humana: viagem realizada em um plano interior, de autoconhecimento, e não necessariamente ligada a longos deslocamentos espaciais, como é possível verificar em *Ulisses*, de James Joyce;

¹⁷ “O relato de viagem não é apenas um diário ou diário em primeira pessoa. Muito dele, aliás, é em terceira pessoa. O relato de viagem não é apenas em prosa. Há muitos relatos poéticos de viagem, de Horácio ao poeta polonês Twardeski (1622), de Bashō a Bachaumont e muito além. [...] Não é necessariamente uma história com um enredo simples, desordenado, como prova o Tour de [Daniel] Defoe. Não é apenas um conjunto de notas tomadas a cada dia ou sempre que o viajante tem tempo. [...] Não é apenas um relatório objetivo, uma descrição de lugares e pessoas vistas. [...] [O relato de viagem] não é um ramo mais da história do que da geografia. [...] Não é apenas um relatório de exploração. [...] Não é um registro completo de uma viagem. Não é subliteratura”.

2. Viagem como “travail”¹⁸, esforço físico e espiritual a fim de alcançar um objetivo final: atendimento a um chamado divino, exílio, peregrinação: como as narrativas bíblicas de Adão e Eva, Caim e Abel, a busca de uma “terra prometida” e mesmo as do “judeu errante”, como na obra de Eugène Sue. Quanto às religiões orientais, elas valorizam igualmente o deslocamento geográfico como penitência ou purificação, incitando a visita a lugares sagrados. No caso do Islã, por exemplo, tem-se a peregrinação à Caaba, em Meca, na Arábia Saudita;

3. Viagem como o “paraíso do tolo”: é o “viajar por viajar”. Seu principal exemplo estaria na literatura picaresca espanhola, como em *Lazarillo de Tormes*, dialogando com a “viagem como metáfora” (pois para Monga [1996] o assunto ainda está ligado a uma jornada interior e a precisão geográfica não importa nesse tipo de narrativa. Em outras palavras, o importante é “ir”, e não necessariamente ter uma determinada direção). Inclui pícaros (como o próprio Lazarillo), boêmios (como Giacomo Girolamo Casanova e os personagens de Jack Kerouac), poetas (Fernando Pessoa, Charles Baudelaire) e vagabundos (como os falsos monges do começo do cristianismo, tirando vantagem dos outros em meio a falsas peregrinações). Mas não apenas: analisando-se o diário de viagem de Matsuo Bashō (1985, p. 43), intitulado *Por caminhos estreitos pelo interior*, percebe-se ideia semelhante: “Sol e lua, dias e meses permanecem apenas brevemente como hóspedes dos tempos eternos, e assim também é com os anos: eles vêm e vão, estão sempre viajando”.

4. Viagem como pedagogia (educação e experiência): diz respeito à visão da viagem como meio essencial para a formação intelectual, presente em todas as épocas (como aquela que assistiu à ascensão do “Grand Tour”), mas valorizado principalmente na Grécia Antiga e no período da Renascença. Entre seus principais defensores, estava o pensador francês Michel de Montaigne (1533-1592), para quem viajar era a melhor escola que poderia existir, como ele mesmo relata em seus *Ensaio*s. Viajar tinha, portanto, um caráter utilitário e fazia parte, em geral, da formação de muitas pessoas (ligadas à aristocracia), as quais se deslocavam para aprender os detalhes estratégicos de um determinado território ou estudar economia de diferentes regiões. É exatamente esse tipo de viagem que é aprovado por Nicolau Maquiavel (1469-1527) na obra *O príncipe* (1513). Quanto à Grécia Antiga, note-se o posicionamento de filósofos como Platão (429 A.C.-), que valorizava a viagem como forma de conhecimento, porém com muitas ressalvas. A seu ver, viajar era algo moralmente perigoso¹⁹. Em suas *Leis*,

¹⁸ A palavra inglesa para “viajar”, *travel*, está ligada ao termo *travail* (sofrer, trabalhar, labutar), que tem suas origens no latim *tripalium* (ou *trepalium*), referente a um instrumento de tortura.

¹⁹ Note-se que mesmo a viagem à Itália como caminho para a formação individual (ou seja, o “Grand Tour”) nem sempre foi vista de modo positivo. No início dessa tradição, no século XVI, ela estava impregnada de preconceitos. Como esclarece Monga (1996): “The *voyage d’Italie* was still considered by many as a morally dangerous task. In

ele afirmava que confrontar outras realidades poderia fazer o sujeito perder suas referências. Tal atividade, portanto, deveria ser exercida apenas por indivíduos maduros (especificamente, segundo crê, aquele que tivesse a partir dos 40 anos de idade). Somente a essa altura da vida o sujeito estaria apto a viajar, muito embora não o devesse fazer sozinho: ele teria de viajar na companhia de um tutor. Desse modo, não apenas o viajante estaria a salvo dos perigos “morais” da perda das referências, como também, ao retornar, toda a comunidade iria se beneficiar dos conhecimentos que o viajante porventura tivesse adquirido no caminho²⁰.

5. Viagem como profissão e missão (desenvolvimento do comércio): remete à dicotomia “deus” e “dinheiro”, ou seja, sobrepõe os campos espiritual e material. Ganhou considerável relevo com os empreendimentos mercantis da Renascença, como as grandes navegações ao Novo Mundo. A referida dicotomia, porém, acaba transformando-se em simbiose: basta lembrar o exemplo dos missionários que acompanhavam os “conquistadores” da América portuguesa ou espanhola, colaborando com um vasto projeto de exploração econômica;

6. Viagem como atividade masculina ou “Viagem fálica”: diz respeito ao “Grand Tour”, geralmente realizado por homens aristocratas europeus, muito embora também tenha sido realizado eventualmente por mulheres, cujos relatos lamentavelmente não tiveram a mesma atenção (ver item 3.1.1 – O “Grand Tour”);

7. Viagem como descoberta e confronto: diz respeito ao fato de que os contatos com culturas diversas engendram uma reflexão sobre a própria identidade cultural, sobre a visão que um povo tem de si mesmo. As semelhanças e diferenças a partir de um determinado ponto de vista formam a estrutura básica do discurso e das descrições dos lugares distantes.

8. Viagem como lazer: o “turismo de massa”, proporcionado pelas transformações tecnológicas no campo dos transportes e melhorias das estradas²¹, marca o fim da descoberta do “outro”, uma vez que as pessoas saem de casa para encontrar o mesmo que possuem em seus lugares de origem, como redes de *fast-food* e *shopping centers*, buscando sempre segurança e conforto. Em outras palavras, os ideais do “Grand Tour”, apesar de todos os avanços da

1566 Henri Estienne [1528-1598] unleashed his wrath against the risk of losing one’s values in Italy” (MONGA, 1996, p. 21). Ou seja: “A *viagem à Itália* ainda era considerada por muitos como uma atividade moralmente perigosa. Em 1566, [o filólogo, livreiro e humanista francês] Henri Estienne desabafou sua ira contra o risco de alguém perder seus valores na Itália” [Tradução do autor]. Para os detentores de tal visão, a viagem a Londres era preferível àquela que tinha Roma como ponto alto. Segundo Carpeaux (2013, p. 46), a propósito, Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) foi “talvez o primeiro literato alemão que empreendeu a viagem para Londres (e não à França e à Itália)”.

²⁰ Em *Danúbio*, Magris (2008, p. 20) faz menção a autores que pensavam como Platão, e em épocas bem menos remotas, como o filósofo austríaco Otto Weininger (1880-1903), para quem “viajar é imoral” – o que afirmou de um modo bem curioso, como ressalta Magris: viajando.

²¹ Como destaca Butor *apud* Monga (1996, p. 42) : “Ce n’est pas la même Italie que l’on voit en automobile ou en train” (“Não é a mesma Itália que se vê a partir do automóvel ou do trem”). [Tradução do autor].

civilização, ficaram para trás, suplantados por algo muito menos comprometido com a busca do conhecimento.

Ressaltada a importância da classificação de Monga (1996, p. 7-43), Luiz Nazario (2005), por sua vez, também aponta características relevantes para análise. De acordo com Nazario (2005, p. 221-222), as viagens são, antes de tudo, uma necessidade do ser humano:

Da última viagem, cujos preparativos são minuciosamente descritos no *Livro dos Mortos* dos antigos egípcios, à aventureira *Odisseia*, de Homero, empreendida sem pressa por Ulisses; das viagens insólitas imaginadas por Jonathan Swift, Jules Verne, Lewis Carroll, H. G. Wells ou James Hilton [...] às viagens espaciais dos astronautas rumo ao desconhecido; [...] das viagens místicas dos xamãs, dos gurus, dos santos e dos possessos às viagens químicas [...] como as que Aldous Huxley explorou em *Céu e Inferno* e *As Portas da Percepção*, [...] a experiência da viagem, real ou imaginária, revela-se uma necessidade do homem.

Desse modo, Nazario (2005) aponta algumas categorias de viagens, especificamente as “imaginárias”: exploratórias, místicas, interiores, “filmadas”, existenciais, antropológicas, “apocalípticas”. Todorov (2006, p. 240), por sua vez, tentou categorizar as viagens de modo a abranger tanto as viagens reais quanto as imaginárias, dividindo-as em duas grandes vertentes: a viagem exterior (plano material) e a viagem interior (plano espiritual), advertindo para o fato de que, aos olhos do leitor de hoje, a principal característica do relato de viagem diz respeito à tensão (ou um certo equilíbrio) entre sujeito observador e objeto observado, de modo que esse tipo de narrativa vive da interpenetração da ciência e da autobiografia.

Outra característica igualmente apontada por Todorov (2006) é a localização das experiências contadas pelos relatos no tempo e no espaço, reforçando o sentimento de alteridade em relação a seres e lugares evocados. De todo modo, em meio às tentativas taxonômicas, Luigi Monga (2003) estabeleceu uma distinção básica fundamental, utilizando-se do termo “literatura odepórica”²² a fim de distinguir os relatos de viagens reais das viagens imaginárias:

The classical canon of travel literature may include sagas, historical reports, and works of geography proper. Before automatically accepting all this material into what we call hodoeporics today, we must establish an objective method of classification to sort out the immense variety of subgenres. We must exclude epic poems, with their spotty chronology and a low gradient of geography, unverifiable journeys woven into a substructure of myths and legends. We must let

²² Do grego ὁδοιπορέω, caminhar (de ὁδός, caminho, e πορεύω, viajar) (MONGA, 2003, p. 5).

go such classics as the Odyssey²³, the Aeneid, and most national epics, for they do not reflect real journeys²⁴. (MONGA, 2003, p. 9)

Os exemplos de Monga (1996) referentes a obras canônicas da literatura universal são suficientemente claros. Porém, no campo cultural germânico, no qual a presente pesquisa também tem enfoque, não há obra mais emblemática daquilo que *não* se enquadra no conceito de literatura odepórica quanto *As aventuras do barão de Münchhausen*, de Gottfried August Burger (1747-1794). Na obra, o autor conta as mais caricatas, cômicas e imaginativas proezas – em terra e mar – do extravagante protagonista que dá título à obra, relatando façanhas como viagens à lua com um apelo sarcástico à credulidade do leitor: “Muitos viajantes têm por hábito, quando relatam suas aventuras, contar muito mais do que viram” (BURGER, 1990, p. 89).

Da mesma forma que Burger (1990), pode-se citar também o fragmento em prosa *As viagens dos filhos de Megaprazon (Reise der Sohne Megaprazons)*, escrito por Goethe em 1792 e inspirado em François Rabelais (1494-1553) e François-Marie Arouet, o Voltaire (1694-1778), remetendo ao sarcasmo característico de ambos seja em *Pantagruel* (1532) ou em *Cândido ou O otimismo* (1759). A narrativa utópica de uma irmandade composta por seis irmãos²⁵ viajando à procura de uma ilha flutuante a qual será encontrada já partida em pedaços e vagando desgobernada no oceano (representando a França pós-revolução) não se enquadra, decerto, na chamada literatura odepórica.

Ao contrário, liga-se muito mais a narrativas imaginativas como *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift (1667-1745), onde também se apresenta uma ilha flutuante, imagem a ser retomada até mesmo em narrativas contemporâneas como a *Jangada de pedra* (1986), de José Saramago (1922-2010), em que a Península Ibérica é separada do resto da Europa e lançada

²³ Monga (1996, p. 50) a define como “a poetic narrative of a fictional journey” (“uma narrativa poética de uma viagem ficcional”) [Tradução do autor]. Na *Poética*, Aristóteles (2017, p. 147) resume o enredo da obra da seguinte forma: “Um homem vagueia solitário durante muitos anos longe de seu país, sempre sob a vigilância de Posídon, entretanto, em sua casa, as coisas correm de tal modo que seus bens estão sendo dilapidados pelos pretendentes – de sua mulher –, e seu filho, acometido por conspirações; maltratado por intempéries ele enfim regressa, e, após se fazer reconhecer por alguns, ataca os adversários e se salva, destruindo os inimigos”.

²⁴ “O cânone clássico da literatura de viagem pode incluir sagas, relatos históricos e trabalhos próprios da geografia. Antes de aceitar automaticamente todo esse material como aquilo que chamamos de literatura odepórica hoje, devemos estabelecer um método objetivo de classificação a fim de revelar a imensa variedade de subgêneros. Devemos excluir poemas, com sua cronologia irregular, baixa precisão geográfica e jornadas não verificáveis incluídas em uma subestrutura de mitos e ledas. Devemos deixar de fora clássicos como *Odisseia* e *Eneida*, bem como a maioria dos épicos nacionais, por não refletirem viagens reais” (MONGA, 2003, p. 9) [Tradução do autor].

²⁵ Uma espécie de comunidade secreta, como o era a “Sociedade da Torre” em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

à deriva²⁶. Em outras palavras, a narrativa de Goethe liga-se ao terreno da alegoria, buscando tratar de uma realidade que lhe era incômoda porém de modo indireto, abstrato, fugidio.

As viagens dos filhos de Megaprazon, em última instância (e não necessariamente do mesmo modo como as narrativas alegóricas citadas aqui), evidenciam mais uma espécie de fuga da realidade, e que, no caso, diz respeito ao contexto histórico da Revolução Francesa, sobre a qual o autor alemão não demonstrava o mesmo entusiasmo de seus contemporâneos. Como atesta Rüdiger Safranski na obra *Romantismo – uma questão alemã* (2010, p. 37): “A revolução nada mais significou [Para Goethe] do que o começo sinistro da era das massas, que ele odiava e temia, mas cuja inevitabilidade reconhecia”.

O autor especifica, ainda, o que havia de tão repugnante para Goethe a respeito do evento que teria lançado as massas pela primeira vez ao *palco da história*: “O gradual o atraía, o súbito e violento o fazia recuar, tanto na natureza quanto na sociedade. Ele se ligava às mudanças, não às rupturas. Era um amigo da evolução, não da revolução” (SAFRANSKI, 2010, p. 28). Na obra *A literatura alemã*, Jean Louis-Bandet (1989, p. 59) confirma o ceticismo do autor de *As viagens dos filhos de Megaprazon* acerca do fato mais marcante do século XVIII: “De todos os autores alemães, Goethe foi o mais reticente perante a Revolução”.

Retomando-se o conceito de Monga (1996, p. 5) sobre as narrativas de viagem, o pesquisador esclarece: “The reason for coining *hodoeporic* is that the adjectival use of the term ‘travel literature’ is rather cumbersome²⁷; *hodoeporics*, moreover, could be used as a noun, for specific literary and scientific applications”²⁸.

Mesmo acolhendo o entendimento de Monga (1996), a presente pesquisa, porém, também se alinha ao conceito de “literatura em movimento” utilizado por Ottmar Ette (2008), chamando a atenção para o fato de que a categorização de textos tão abrangentes e diversificados como os relativos às narrativas de viagem envolve maior complexidade.

O próprio Monga (1996, p. 49), a propósito, reforça tal complexidade (bem como a de que toda narrativa, de certo modo, diz respeito à literatura odepórica), porém com a ressalva de que “the enormous, amorphous material that constitutes travel narrative begs a definition and

²⁶ No ensaio *Fernão Lopes e José Saramago: viagem – paisagem – linguagem – coisa de veer*, o pesquisador Jorge Fernandes da Silveira chega a afirmar que a questão do espaço narrativo ainda é central na literatura lusitana: “[O espaço] continua a ser o grande desafio para a cultura portuguesa. A integração de Portugal na Europa exige, em primeiro lugar, uma discussão em torno da coexistência entre os iberos” (SILVEIRA, 1992, p. 36).

²⁷ Sobretudo por não distinguir, conforme visto, relatos de viagens reais de relatos de viagens imaginativas.

²⁸ “A razão por cunhar [o conceito] *odepórico* se deve ao fato de que o uso adjetivo do termo ‘literatura de viagem’ é muitas vezes incômodo; *odepórica*, poderia, ademais, ser usado como substantivo, para aplicações científicas e literárias específicas” [Tradução do autor].

classification”²⁹. Em outras palavras: Monga (1996) acredita ser imperiosa a busca de uma categorização.

Por um lado, a classificação de Monga (1996) é útil sobretudo por limitar um campo, facilitar e apontar uma catalogação para algo tão vasto quanto os relatos de viagem; a classificação de Ette (2008), por sua vez, expande o entendimento sobre tal tipo de narrativa, considerando que o ato de narrar, por si mesmo, já implica deslocamento³⁰.

Em lugar de serem encaradas como conflitantes (como o são em relação à visão de Todorov), portanto, as perspectivas de ambos os autores são compreendidas, aqui, como complementares, e é exatamente por reconhecer a viagem como elemento intrínseco à narrativa que Monga (1996) aponta para a necessidade de delimitá-la.

2.1 LITERATURA ODEPÓRICA (MONGA): REAL *VERSUS* IMAGINÁRIO

Adotando o conceito de literatura odepórica, que, como referido, diz respeito à oposição realidade *versus* ficção, Monga (1996) recusa o uso do termo “literatura de viagem” por sugerir que este igualmente não consegue distinguir entre viagens reais e viagens imaginativas (Ette [2008], a seu turno, utiliza tanto o termo “literatura de viagem” como “relato de viagem”. Ele também propõe, no entanto, a ideia de uma “literatura em movimento”, que parece englobar tanto o termo “literatura odepórica” quanto “literatura de viagem”, construindo uma concepção ampliada, pressuposto com o qual a presente pesquisa concorda).

Distinguindo relatos de viagem reais de relatos imaginativos, Monga (1996, p. 9) aponta Heródoto (c. 485 a.C. – c. 425 a.C.) como o iniciador da tradição da literatura odepórica, concebendo um trabalho de caráter geográfico semelhante ao inacabado e fragmentado *Periégesis* (“Volta ao mundo”), de Hecateu de Mileto (550 a.C. – 480 a.C.). No mundo latino, Heródoto, com sua *História*, seria seguido por Horácio (65 a.C. – 8 a.C.), com a obra *Iter Brundisium*, ou “Viagem a Brindisi”, em tradução livre. As viagens no Império Romano foram favorecidas, ressaltar-se, pela construção de longas estradas e a pavimentação de caminhos para diversas direções.

Ignorando a questão relativa ao par opositivo realidade-ficção, a seu turno, Todorov (2006) prefere dar relevo à dicotomia existente entre identidade cultural do autor e a do local

²⁹ “O enorme e amorfo material que constitui a narrativa de viagem implora por uma definição e classificação” [Tradução do autor].

³⁰ É oportuno lembrar que, etimologicamente, até mesmo a palavra “invenção” (do latim *in + venire*) já pressupõe movimento, significando “ir em direção à”.

sobre o qual relata, apontando assim Marco Polo (1254-1324) como o precursor dos relatos de viagem, mesmo reconhecendo que, antes dele, outros autores escreveram narrativas nesse gênero³¹. Quanto aos precursores de Polo, entretanto, inexistiu para Todorov (2006) uma diferença significativa entre os locais relatados e a própria cultura das regiões de onde eram originários, conforme esclarece:

A Grécia de Heródoto não é tão estrangeira que seu Egito, mesmo se a perspectiva narrativa privilegia uma em detrimento do outro. Ora, é aí que eu veria a característica essencial de nosso gênero: o narrador deve ser diferente de nós, mas não muito diferente, e em todo caso não tão diferente quanto são para nós os seres que constituem o objeto de seu relato. O narrador típico será portanto um europeu, pertencente ao longo período que vai do Renascimento até, digamos, 1950” (TODOROV, 2006, p. 241).

Embora discordando de Todorov (2006) quanto ao exposto, a presente pesquisa reconhece que, desde seu alegado início (com Heródoto, mas também com seu sucessor Marco Polo, cujo relato é mencionado por Monga [2003, p. 13] como “plausível e verificável”), a literatura de viagem traz uma marca fundamental: o encontro ou o choque entre o “eu” e o “outro” – no caso em questão, as civilizações ocidental (a Europa) e a oriental (o continente asiático). Esse atrito, ressaltado, é sua principal marca, independentemente de se apontar quando foi iniciada ou quem iniciou, no Ocidente, tal tradição narrativa. Em outras palavras, mesmo a despeito de se adotar o ponto de vista de Monga (1996) ou Todorov (2006).

Uma vez mencionado tal choque civilizatório, é preciso, desde já, apresentar um posicionamento a respeito da reflexão crítica de Edward Said (2007, p. 13), para quem, na obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, “nem o termo ‘Oriente’ nem o termo ‘Ocidente’ têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano – parte afirmação, parte identificação do Outro”. Ante essa pertinente explanação, o autor também adverte sobre uma questão fundamental sobre o respeito à alteridade:

Os terríveis conflitos reducionistas que agrupam as pessoas sob rubricas falsamente unificadoras como ‘América’, ‘Ocidente’ ou ‘Islã’,

³¹ Marco Polo pode ser encarado, na verdade, como o exemplo mais típico do mercador europeu cujas viagens acabaram por se transformar em relatos que iriam atrair quase permanentemente a atenção do público, aproximando a imagem do mercador à do literato. Depois dele, essa “tradição” – que também servia para informar outros comerciantes interessados nas rotas comerciais que tinham Veneza como centro e ponto de partida – seria levada adiante, como ressalta Monga (2003, p. 15), por nomes como Filippo Sassetti, do século XVI: “The merchant was gradually turning into a *littérateur*, seeking out the marvelous to maintain his reader’s interest” (“O mercador estava gradualmente se transformando em *literato*, na busca do maravilhoso para manter o interesse dos leitores”) [Tradução do autor].

inventando identidades coletivas para multidões de indivíduos que na realidade são muito diferentes uns dos outros, não podem continuar tendo a força que têm e devem ser combatidos. Mais do que no choque manufaturado de civilizações, precisamos concentrar-nos no lento trabalho conjunto de culturas que se se sobrepõem, tomam isto ou aquilo emprestado uma à outra e vivem juntas de maneiras muito mais interessantes do que qualquer modo abreviado ou inautêntico de compreensão poderia supor. (SAID, 2007, p. 25-26)

Desse modo, a presente pesquisa acompanha a reflexão de Said (2007) e também acredita, como o pensador, que a saída para muitos dos impasses enfrentados pelo mundo atual diga respeito à ideia de se reinventar o “humanismo”, no sentido de que todos consigam se ver como iguais, uma vez que o “eu” e o “outro”, afinal, podem ser, no final das contas, um só³². A literatura de viagem, a propósito, colabora (ou deveria colaborar) exatamente para ampliar essa visão do outro, livrando-o do estereótipo, responsabilidade que esse tipo de literatura tem, hoje, talvez mais do que em qualquer outra época.

A única ressalva em relação ao posicionamento crítico de Said (2007) se ancora no fato de que sua explanação remete, de fato, muito mais a uma aspiração do que à realidade concreta. Em outras palavras: o mundo deve, sim, o quanto antes, adotar a postura de refutar as visões reducionistas, porém, por outro lado, é inegável que ainda tenha muito caminho a ser percorrido até que seja alcançado tal ideal, transformando a realidade – que, a despeito de qualquer utopia, tem sido lamentavelmente construída no campo do binário, do “eu” contra o “outro”, do “nós” contra “eles”. Em suma, do Ocidente *versus* Oriente, conforme referido, seja no passado ou, lamentavelmente, ainda no presente.

Como ressalta Schmidt (2015, p. 20), esse confronto tem sido, na verdade, uma tônica da própria literatura contemporânea:

Na literatura do século XX e XXI, atualizam-se os dilemas estéticos e éticos, as soluções visionárias e as realidades distópicas, em cenários de decomposição do tecido social e de ressurgimento da oposição barbárie versus civilização em suas múltiplas formas, quer sob a forma de interações destrutivas entre estados nacionais, na definição de povos de direito e exclusão de populações sem direitos, na destruição sistemática da biosfera, quer na devastação da natureza e na degradação da vida animal.

³² Said (2007, p. 26) afirma que o humanismo (a interligação do campo individual com o coletivo em escala mundial) é não apenas a única possibilidade de resistência, mas “nossa última possibilidade de resistência”. Essa reflexão também estaria embasada, a seu ver, em um pensamento crítico aprofundado em uma longa linha temporal, e não apenas nas polêmicas instantâneas como as promovidas pelo mundo atual, a fim de “aprimorar-nos em etiquetas e debates antagonistas cujo objetivo é uma identidade coletiva beligerante que se sobreponha à compreensão e à troca intelectual” (SAID, 2007, p. 19).

Retomando-se o debate sobre os autores apontados como precursores da literatura odepórica (Heródoto e Marco Polo), ressalte-se ainda que, na sua *Poética*, Aristóteles (2017) menciona Heródoto ao estabelecer uma distinção fundamental: aquela entre *historiador* e *poeta*. Para o filósofo grego, eles diferem entre si “não por descreverem os eventos em versos ou em prosa, (...) mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido” (ARISTÓTELES, 2017, p. 97).

Assim, o poeta seria aquele que cria eventos, com verossimilhança, enquanto o historiador reporta fatos efetivamente ocorridos, mesmo a despeito da *forma* que utilize para isso: “Poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos” (ARISTÓTELES, 2017, p. 97). À parte questões de forma e conteúdo, está-se, neste debate da *Poética* – considerada a obra inaugural da crítica literária –, no campo do “real *versus* imaginário” a que Monga (1996) também iria se apoiar mais tarde.

Composta por 9 volumes, cada um dedicado a uma musa, a *História*, de Heródoto (também nomeada *Histórias* em algumas edições), enfoca as chamadas Guerras Persas³³, porém com textos informativos sobre os mais variados aspectos e pontos geográficos do Mundo Antigo, bem como a exposição de eventos que antecederam os referidos conflitos bélicos.

A obra – cujo título também poderia ser entendido como “explorações”, “investigações” – inicia-se com o Livro de Clio (musa da História), no qual o autor discorre sobre as inimizades entre gregos e persas, a seu ver motivadas por raptos de mulheres realizados por ambas as partes. Tem-se, em suma, um tema muito similar ao da *Ilíada*, antecessora da *Odisseia*, e que narra os episódios finais de uma guerra (a Guerra de Troia, igualmente entre helenos e “bárbaros”) desencadeada pelo rapto de uma mulher (no caso, a rainha de Esparta, Helena, pelo príncipe de Troia, Páris).

A proximidade com a obra de Homero, na verdade, não se restringe a isso. Comparado ao próprio Odisseu (Ulisses) por Paul A. Cartledge (2009) no ensaio *Taking Herodotus personally* (da obra *The classical world*) justamente por conta do seu contato com terras e costumes do mundo não-grego, e chamado de “Pai da História” na obra *Das leis* do orador Cícero em I A.C., Heródoto inaugura a historiografia, apresentando a primeira obra consideravelmente extensa em prosa, influenciada pela filosofia e pela poesia épica de Homero.

³³ Desde o ano de 492 A.C., ocasião da Primeira Guerra Persa, mas também com menção à expedição militar do rei persa Cambises contra o Egito do faraó Psamético em 525 A.C, conforme descrito no terceiro volume da *História*, o “Livro de Talia”. No segundo volume, “Euterpe”, note-se que Heródoto já havia discorrido sobre os mais variados aspectos do Egito, de técnicas arquitetônicas a aspectos geográficos, incluindo a célebre asserção, a saber, a de que o Egito é uma “dádiva do Nilo”.

Tal influência é apontada por Maria Aparecida de Oliveira Silva (2015) na Introdução das *Histórias* de Heródoto. Para a pesquisadora, é possível notar, na narrativa de Heródoto, “a transição do pensamento mítico para um mais racional, que resulta em sua visão mais racional do mito, embora o maravilhoso não seja totalmente descartado de sua compreensão dos fatos” (SILVA, 2015, p. 11). Ou seja: mesmo considerado o precursor da literatura odepórica como o quer Monga (1996), o relato de Heródoto, respeitadas suas particularidades, não deixa de recorrer à imaginação, como o de Marco Polo, o qual igualmente menciona eventos sobrenaturais e fantásticos, a exemplo de um lago na Geórgia “que tem o privilégio de dar peixe só na época da Quaresma” (POLO, 1989, p. 18).

Além disso, Heródoto (2016) lança luz sobre uma questão de muito interesse para a Literatura (também, naturalmente, para a História), e que diz respeito ao uso do rapto de Helena como motivação para o desencadeamento da Guerra de Troia, pois havia também o relato de que ela jamais estivera em Troia (ou “Ílion”, território da atual Turquia), tendo sido conduzida na verdade ao Egito – fato inconveniente para a trama de Homero, que, segundo Heródoto, conhecia esta outra versão. Conforme esclarece:

Depois de Alexandre [outro nome pelo qual Páris é conhecido] ter raptado Helena da cidade de Esparta, ele navegou de volta para a sua cidade; porém, quando ele estava no Mar Egeu, violentos ventos empurraram-no para o mar egípcio, e, de lá [...] ele chegou ao Egito, até um lugar do Egito que hoje é chamado Canópica, uma embocadura do Nilo, e seguiu para Tariqueia. (HERÓDOTO, 2016, p. 86-87)

Ainda segundo o “Pai da História”, baseado em informações recolhidas com sacerdotes egípcios, Alexandre (Páris) acabou sendo julgado por Proteu em Mênfis (Egito) pelo rapto de Helena, a qual foi devolvida sã e salva para seu esposo Menelau, rei de Esparta, ainda em terras egípcias. O príncipe de Troia, a seu turno, foi expulso de Mênfis. Conforme esclarece: “Parece-me que também Homero conhecia esse relato; mas, porque este não era conveniente para sua epopeia, ele utilizou o outro relato, até o ponto em que lhe era permitido” (HERÓDOTO, 2016, p. 88-89). Para Heródoto, as evidências disso aparecem tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*. Na primeira, o historiador aponta a menção ao desvio da rota de Páris com Helena, conduzindo-os a um outro território até chegarem a Sidão (ou Sídón), na Fenícia. No canto V da *Ilíada*, por exemplo, há a seguinte menção:

Peplos [vestidos femininos] inumeráveis se achavam de grande brancura, tecidos pelas mulheres Sidônias. O divo Alexandre [Páris] os trouxera da populosa Sidão, justamente no tempo em que Helena, de

nobilíssimo pai, por caminhos extensos raptara. (HOMERO, 2016, p. 173)

Quanto à *Odisseia*, as evidências de que Homero conhecia a versão alternativa sobre o rapto de Helena (ainda de acordo com Heródoto), são encontradas no canto IV:

Foi então que ocorreu outra coisa a Helena, filha de Zeus. No vinho de que [Menelau e seu escudeiro Asfálion] bebiam pôs uma droga que causava a anulação da dor e da ira e o olvido de todos os males. [...] Tais drogas para a mente tinha a filha de Zeus, drogas excelentes, que lhe dera Polidamna, a esposa egípcia de Ton, pois aí a terra que dá cereais faz crescer grande quantidade de drogas: umas curam quando misturadas; mas outras são nocivas. Lá cada homem é médico; seus conhecimentos superam os dos outros homens, porque são todos da raça de Peón. (HOMERO, 2011, p. 173)

Heródoto (2016) aponta ainda as palavras de Menelau dirigidas à Telêmaco, filho de Odisseu (Ulisses), no mesmo Canto IV da *Odisseia*: “Estava eu no Egito, desejoso de regressar; mas retinham-me os deuses” (HOMERO, 2011, p. 177). Desse modo, conclui Heródoto (2016, p. 90): “Em tais versos, é evidente que ele [Homero] conhecia o desvio de Alexandre para o Egito, e os fenícios, os que são de Sídón (Sidão), habitam na Síria”.

Retomando-se a questão do “choque” entre o mundo grego e o mundo oriental na *História*, bem como as devidas ressalvas ante as advertências de Said (2007), percebe-se que tal fricção também fica evidente em Heródoto (2016) em diversas passagens de sua obra, porém, como ainda aponta Maria Aparecida de Oliveira Silva (2015), poucas vezes de modo tão exemplar como no relato sobre a visita do sábio e viajante grego Sólon, o Ateniense, à corte do rei Creso, em Sardes, na Lídia (atual Turquia).

Instalado no palácio real e conduzido à sala do tesouro ante a visão de todas as riquezas da coroa, o visitante foi inquirido pelo anfitrião sobre quem seria o homem mais feliz com que já se deparara. Tal opinião importava a Creso sobretudo pelo seguinte motivo: “Não ignoro que, percorrendo tantos países, não tens outro fim senão o de instruir-te sobre as suas leis, seus costumes e aperfeiçoar teus conhecimentos” (HERÓDOTO, 2019, p. 46).

Creso foi surpreendido, porém, não com a menção ao próprio nome, mas ao de Telo de Atenas, com a justificativa de que este havia vivido em uma cidade florescente, vira crescer filhos e netos, usufruíra de sua fortuna e terminara a vida de maneira admirável, em campo de batalha. Insatisfeito com a resposta, Creso indagou sobre quem seria o segundo homem mais feliz da Terra na opinião de Sólon, obtendo como resposta os nomes de Cléobis e Biton, premiados em jogos públicos e donos de patrimônio conquistado honestamente.

Mais uma vez surpreendido por não haver menção a si mesmo, o rei da Lídia, dessa vez não sem indignação, pediu novas explicações ao sábio grego, que afirmou ser impossível mencionar o nome de alguém cuja vida ainda não estava terminada. Como esclarece Heródoto (2019, p. 48), esta teria sido a explicação de Sólon: “O homem cumulado de riquezas não é superior àquele que possui o necessário, a menos que a boa sorte o acompanhe e que, gozando de todas as espécies de bens, termine venturosamente a existência”.

Ante a constatação, Sólon conclui: “Nada mais comum do que a desgraça na opulência e a ventura na obscuridade. Um homem imensamente rico mas infeliz tem apenas duas vantagens sobre o feliz, enquanto este conta com grande número delas sobre o rico infeliz” (SÓLON apud HERÓDOTO, 2019, p. 48). Nota-se, aqui, mais uma sobreposição do plano exterior e interior mencionado anteriormente: a condição da felicidade não é mensurada exclusivamente por fatores materiais, mas que estão muito além disso, escapando totalmente ao controle humano.

Ainda quanto ao choque entre as civilizações ocidental e oriental, tal atrito vem novamente à tona ao se analisar os precursores de Marco Polo, como Jean du Plan de Carpin (c. 1182 – c. 1252) e Guillaume de Rubruk (1220-1293), que não são considerados por Monga (2006), mas que possuem um trabalho relevante a ser examinado aqui. Se, por outro lado, a concepção estrita da “literatura odepórica” é afastada a favor da compreensão mais ampla da “literatura em movimento” de que fala Ette (2008), porém, chega-se às bases da própria literatura ocidental, a saber, a *Ilíada* e a *Odisseia*, e que tratam justamente do confronto entre o mundo grego e o asiático, como referido.

Tais obras, ressalte-se, encontram seu contraponto no mundo oriental com a antiquíssima “Epopéia de Gilgámesh”, cujo título original é *Ele que o abismo viu*, tem autoria atribuída a Sin-léqi-unníni e trata dos relatos heroicos, viagens e feitos do rei de Úruk, que possivelmente reinou na região da Mesopotâmia no ano de XXVII A.C. e inspirou tais narrativas. A própria prosa fictícia de Homero, lembre-se, também é permeada de influências orientais, como ressalta Bernard Knox (2011, p. 97):

Essa figura a quem nós atribuímos o status de homem grego por excelência nem sequer tem um nome grego: *Odusseus* é uma das palavras gregas que, no seu étimo, revelam uma origem não helênica. E a tendência mais recente nos estudos clássicos de expressão anglo-saxônica é de encarar a *Odisseia* sob o prisma de tudo o que, sob o verniz helenizante, é de origem oriental.

No texto *A questão homérica*, introdutório à *Iliada*, Nunes (2016, p. 11) aponta oportunamente que “o tema da *Odisseia* é um tema universal, que ocorre na literatura de muitos povos e cuja ação se passa em toda parte e ao mesmo tempo em parte alguma”. Na apresentação da *Epopéia de Gilgámesh*, o pesquisador Jacyntho Lins Brandão (2019, p. 18), a seu turno, ressalta o contínuo reconhecimento da importância da obra de Sin-léqi-unnínni por parte dos críticos literários contemporâneos, apontando sua influência sobre o cânone ocidental e sua incorporação a este, ressaltando não o choque, mas “o contato e a dívida” entre a Grécia e o Oriente Médio:

Não se trata só de admitir que os gregos devem muito – mesmo quase tudo – ao Oriente, mas sim de incorporar a tradição mesopotâmica a “nossa tradição literária” [ocidental]. Nesse sentido, não só por meio das traduções – incluindo as intencionalmente poéticas – mas de todo tipo de apropriação, essa “incorporação” se mostra como um processo, ainda em seus primeiros passos, mas nem por isso menos efetivo.

Ante o exposto, retome-se, por fim, os precursores de Marco Polo, os quais, assim como o viajante veneziano (ou croata), propuseram-se a narrar viagens reais, aproximando-se assim do campo da “literatura odepórica”, ao mesmo tempo em que não deixam de misturar realidade à imaginação, apresentando curiosas facetas da também chamada “literatura em movimento”.

2.1.1 O RELATO DE VIAGEM MEDIEVAL E OS PRECURSORES DE MARCO POLO

A despeito da asserção de Todorov (2006) de que Marco Polo seja o iniciador da narrativa de viagem no Ocidente, não se pode negar, como referido, a existência de autores que o precederam, e que produziram obras notáveis na tradição da narrativa de viagem.

Na obra *Les précurseurs de Marco Polo (Os precursores de Marco Polo)*, o pesquisador e romancista belga Albert t'Serstevens (1885-1974) reúne e analisa a obra de três nomes que, muito antes do viajante veneziano, empreenderam viagem até a China, por meio de diferentes caminhos (como a Rota da Seda e a das Especiarias). São eles: Soleyman e Abou-Zeid-al-Hassan (*Le livre de deux mahométans*); Jean du Plan de Carpin (*Voyage de Jean du Plan de Carpin*) e Guillaume de Rubruk (*Itinéraire de Guillaume de Rubruk*).

Trata-se, respectivamente, da obra de uma dupla árabe do século IX (um comerciante e um erudito, que não viajaram juntos, ambos com informações relevantes sobre Índia e China, muito embora o último tenha uma tendência ao devaneio); e de dois missionários franciscanos: o primeiro oriundo da cidade italiana de Pian di Carpine (Plan de Carpin, em francês), e, do

segundo, quase não se tem informações exceto as que deixou em seu relato, como sua possível origem flamenga.

Quanto a essa seleção, que tenta equilibrar visões distintas de mundo (dois muçulmanos, de um lado; dois cristãos, do outro), ela segue também outros critérios. T'Serstevens, a propósito, explica o motivo de ter deixado de fora nomes como Cosmas Indicopleustès (autor da *Topografia cristã do universo*, espécie de cosmografia dogmática definida por t'Serstevens como “un tissu de rêveries”³⁴), Benjamin de Tudela (do século XII) e Simon de Saint-Quentin (do século XIII): nenhum deles chegou até o território Chinês, e portanto não podem ser considerados precursores de Polo em sentido estrito, como o quer o autor³⁵.

Independentemente do critério utilizado por t'Serstevens (1959), o que todos os autores mencionados por ele possuem em comum é – além da impossibilidade de seus relatos serem conferidos integralmente por fontes externas – a confluência de motivações de ordem espiritual e/ou material como elemento central desses deslocamentos.

Em relação às motivações de ordem econômica, elas surgem na esteira do desenvolvimento do comércio internacional (o árabe Soleyman, por exemplo, escreve uma obra de caráter utilitarista, voltada prioritariamente para o mundo dos negócios). Pode-se dizer, de modo geral, que no mundo desses viajantes e de seus relatos o plano interior e exterior são motivações intimamente conectadas (para eles ou para os poderosos que custearam suas viagens), na busca por realização em ambos os aspectos, embora um ou outro sobressaia.

Ainda segundo t'Serstevens (1959), o missionário franciscano Jean du Plan de Carpin (Giovanni del Pian di Carpine), por exemplo, foi enviado pelo papa Inocêncio IV com fins diplomáticos até a corte do Khan mongol Gouyouk, não sem a esperança de catequizar os tártaros. O missionário partiu de Lyon, na França, em 1245, para onde retornou anos depois trazendo não apenas descrições de hábitos e costumes, mas também histórias inverossímeis, do reino do maravilhoso, mas que não invalidam totalmente sua obra. Outro missionário da mesma ordem, Guillaume de Rubruk, a seu turno, foi enviado ao território mongol pelo rei da França, Luís IX, também com fins diplomáticos. Ironicamente, t'Serstevens (1959, p. 202) ressalta, porém, que não se deve confundir o caráter secular e religioso daqueles que enviaram os dois em missão: “Le temporel, c'est le Souverain Pontife, et le saint, Louis de France”³⁶.

³⁴ “Uma teia de devaneios” (T'SERSTEVENS, 1959, p. 48) [Tradução do autor].

³⁵ Note-se que nas *Notas e teses para melhor compreensão do Divã ocidental e oriental*, Goethe (1974) inicia sua análise dos viajantes ao Oriente começando igualmente por Marco Polo, “hombre eminente [que] va a cabeza de todos” (GOETHE, 1974, p. 1838), isto é, “homem eminente que está à frente de todos os outros” [Tradução do autor].

³⁶ “O mundano é o Sumo Pontífice e o santo é Luís de França” [Tradução do autor].

As descrições de Rubruk são muitas vezes chocantes ou surpreendentes, embora também possam ser verossímeis. No capítulo em que narra sua chegada à cidade mongol de Caracorum, por exemplo, ele menciona uma festa dada no palácio do Grand Khan Mangou, onde uma enorme árvore feita de prata abriga fontes que, mediante uma engenhosa atuação manual, vertem bebidas como leite de jumenta e cerveja de arroz.

Outro fato digno de nota é que o relato de Carpin foi escrito na primeira pessoa do plural, com o uso do pronome “nós”, e não com o tradicional “eu” (como em Rubruk), contornando uma das principais marcas dos relatos de viagem, a saber, o “eu” como protagonista do que é narrado, o que também configura uma das principais marcas dos relatos de viagem.

A escolha de Carpin, em que pese o fato de ele não estar viajando sozinho (assim como Rubruk também não estava), fica clara desde o início do seu relato, onde igualmente se constata as motivações de caráter oficial do seu deslocamento: “Connaissant la volonté du Seigneur Pape, nous choisîmes d’aller tout d’abord chez les Tartares, car nous craignons qu’ils ne missent bientôt l’Église de Dieu en danger”³⁷ (CARPIN, 1959, p. 129, grifo nosso). Independentemente da motivação, o uso do “nós” acaba funcionando como um instrumento retórico para “incluir” o leitor na história, canalizar sua empatia, e assim conduzi-lo pelas estradas e cidades como se o tivesse em sua companhia.

Se o uso do pronome “nós” foge ao clássico “eu” que demarca o “autor-narrador-protagonista” do relato, ele também parece menos impessoal do que o uso do termo “o viajante”, como se percebe na obra do próprio Marco Polo (1989, p. 99, grifo nosso): “Quando o viajante sai de Codifu e segue por três dias para o sul, encontra continuamente cidades e castelos”. A obra de Polo, ao que tudo indica, foi ditada a um companheiro de prisão, o que justificaria o uso do termo para o relato feito por outrem que não o narrador. De todo modo, esse mesmo recurso seria retomado muito mais tarde, deliberadamente, por José Saramago (1997, p. 189, grifo nosso) em sua obra *Viagem a Portugal*, e com tal constância que acaba por assumir o lugar do tradicional “eu” narrador. A seguir, eis apenas alguns exemplos da referida ocorrência: “Antes de ir a Sé, o viajante entra na Igreja da Misericórdia”; “Aí está, enfim, a Catedral; o viajante começa por vê-la do lado norte, com a larga escadaria e o portal joanino”...

Não se pode deixar de mencionar, ainda, que na apresentação da obra sobre os precursores de Polo, t’Serstevens (1959, p. 127), seu editor, também parece imbuído do mesmo eurocentrismo do viajante cristão que se desloca ao Oriente no século XIII, ao fazer uma síntese

³⁷ “Conhecendo a vontade do Senhor o Papa, nós escolhemos ir primeiramente no país dos tártaros, pois temíamos que eles logo colocassem a Igreja de Deus em perigo” [Tradução do autor].

das observações de Carpin sobre os povos tártaros (grifo nosso): “une immense horde d’individus crasseux, grossiers, fanatiques, mais sobres, mal nourris, disciplinés, intrépides, infatigables; *tout ce qu’il faut, enfin, pour dominer le monde par la destruction et le massacre*”³⁸.

Como contraponto, na obra *A descoberta da Europa pelo Islã*, o pesquisador Bernard Lewis (2010, p. 96) realiza um caminho inverso ao tradicional, buscando apresentar a história ocidental a partir da perspectiva dos povos orientais, incluindo o que se refere a viajantes. Termos pejorativos em geral utilizados para com os orientais reaparecem, na obra, em referência aos povos do Ocidente, como se pode notar em passagens como a que vem a seguir (grifo nosso):

Em princípio, *a viagem de muçulmanos até as terras dos infiéis* era desaprovada, mas alguns intercâmbios não podiam ser evitados. Em sua descrição de Roma, um geógrafo muçulmano do século X fornece uma série de relatos de viajantes cujos nomes o autor não revela e que são citados simplesmente como um judeu, um monge cristão e um comerciante – provavelmente as três classes com maior probabilidade de viajar entre os mundos cristão e muçulmano.

Segundo o autor, os deslocamentos geográficos dos muçulmanos³⁹ à Europa ocidental durante a Idade Média eram bastante limitados tanto por conta dos poucos atrativos econômicos oferecidos por essa parte do continente em comparação à África e países mais distantes do Oriente (Índia e China) quanto por fatores mais severos, a exemplo da intolerância e a perseguição religiosa: “Em todas as regiões conquistadas aos pagãos ou reconquistadas ao Islã, o cristianismo era imposto à força e os muçulmanos eram forçados, mais cedo ou mais tarde, a optar entre a conversão, o exílio ou a morte” (LEWIS, 2010, p. 98).

O autor ressalta, ainda, ser muito mais fácil para cristãos e judeus visitarem territórios muçulmanos do que estes realizarem o percurso inverso, até mesmo porque não existiam ainda tantas comunidades muçulmanas estabelecidas em território europeu. Esta visão oferece, desse modo, um contraponto a alguns dos viajantes que precederam Marco Polo, que, para Lewis (2010), gozavam de maiores vantagens em relação aos viajantes muçulmanos.

No caso de Benjamin ben Ioná de Tudela (c. 1130 – 1173), um rabi originário da Península Ibérica que partiu ao Oriente em torno de 1165, por exemplo, t’Serstevens (1959, p.

³⁸ “Uma imensa horda de indivíduos imundos, rudes, fanáticos, mas sóbrios, mal alimentados, disciplinados, intrépidos, infatigáveis; tudo o que é preciso, enfim, para dominar o mundo por meio da destruição e do massacre” [Tradução do autor].

³⁹ Os dois principais grupos eram comerciantes e diplomatas, do mesmo modo como ocorria entre os ocidentais.

48) destaca que “il a passé quatorze ans à parcourir l’Europe presque tout entière et une grande partie de l’Asie pour y rechercher les communautés juives et totaliser le nombre de leurs adeptes et de leurs synagogues”⁴⁰.

Naturalmente, o relato de Benjamin de Tudela⁴¹, representante da literatura de viagem medieval judaica, é valioso por muitos outros motivos, constituindo-se uma fonte preciosa de informações sobre as relações político-culturais entre nações cristãs e islâmicas, bem como a forma de as comunidades judaicas se inserirem no mundo. Um relato de caráter etnográfico e sociológico, em suma.

Em uma introdução da narrativa de Tudela datada de 1907, Marcus N. Adler (2017, p. 18) corrobora tal ideia, explicando que a viagem do rabi havia surgido do cruzamento de interesses ligados ao plano espiritual e material:

Há de se notar que ele [Tudela] parece envidar o máximo esforço para pesquisar e oferecer pormenores de comunidades independentes de judeus [sobretudo os habitantes das áreas periféricas], que tinham seus próprios chefes, e não deviam obediência ao estrangeiro. Benjamin pode ter tido em vista operações comerciais e mercantis. Ele certamente se detém em assuntos de interesse comercial com consideráveis detalhes. Provavelmente era motivado por ambas as razões, conjugadas ao desejo piedoso de realizar uma peregrinação à terra de seus antepassados.

No que concerne às comunidades que viviam nas áreas centrais, a seu turno, é curioso notar como o viajante Tudela (2017, p. 47-48) cataloga a comunidade judaica:

Roma é a cabeça dos reinos da Cristandade, e contém cerca de duzentos judeus, que ocupam uma posição honorável e não pagam tributo, e entre eles há oficiais do Papa Alexandre, o chefe espiritual de toda cristandade. Grandes eruditos residem aí, à cuja testa estão R. Daniel, o rabino-chefe, e R. Iekhiel, um oficial do papa.

O trecho a seguir, revelador do encontro do viajante judaico com a cidade mais importante para os cristãos, é também um exemplo emblemático de todo o seu relato, envolvendo as grandes tradições religiosas do mundo:

⁴⁰ “Ele passou catorze anos percorrendo quase toda a Europa e uma grande parte da Ásia para pesquisar as comunidades judaicas e totalizar o número de seus adeptos e sinagogas” [Tradução do autor].

⁴¹ Tudela é também o nome da cidade natal de Benjamin (e de onde ele partiu para realizar seu *Itinerário*); está localizada no Norte da Espanha. Outro autor judaico, Petahia Bar Iaakov de Ratisbona, realizou por volta de 1180 uma viagem ao Oriente similar à de Benjamin de Tudela, porém partindo da cidade de Praga, na atual República Tcheca.

Roma é dividida em duas partes pelo rio Tibre. Numa parte encontra-se a grande igreja que eles chamam de são Pedro de Roma. [...] Há muitas estruturas maravilhosas na cidade, diferentes de quaisquer outras no mundo. Incluindo tanto as suas partes habitadas quanto em ruínas, Roma tem cerca de 24 milhas de circunferência. No meio dela há oitenta palácios pertencentes a oitenta reis que viveram lá, cada um deles denominado Imperador, começando pelo rei Tarquínio até Nero e Tibério, que viveram no tempo de Jesus, o Nazareno, e findando com Pepino, que libertou a terra de Sefarad [a Espanha] do Islã, e foi pai de Carlos Magno. (TUDELA, 2017, p. 48-49)

Ressalte-se, ainda, que t’Serstevens (1959, p. 49) menciona outro fato bastante relevante sobre a obra do rabi espanhol: para ele, muito embora seja provável que Tudela não tenha ido mais longe que a Índia ou a Pérsia, e tenha dado informações erradas sobre como alcançar a China a partir do Ceilão, o rabi teria sido “le premier à nous avoir donné le véritable nom de la Chine – du moins celui de l’époque –, Tzin, qu’il fait précéder de l’article arabe *al*, d’où nous pouvons présumer de qui lui venait l’information”⁴².

Um outro protagonismo também lhe é conferido por Guinsburg (2017): para este pesquisador, a literatura de viagens é inaugurada pelo rabi Benjamin, muito antes de Marco Polo, o que mais uma vez confirma a ideia de que o iniciador desse gênero literário é meramente uma questão de ponto de vista.

Afinal, qualquer narrativa, conforme visto, já pressupõe movimento, e trata-se preferencialmente de uma questão de convenção apontar este ou aquele autor como fundador de uma tradição como a dos relatos de viagem: o ato de narrar é uma ação que implica deslocamento, e que começa a partir de si mesmo, podendo – ou não – alcançar a compreensão do “outro”, como se verá oportunamente.

2.2 LITERATURA EM MOVIMENTO (ETTE): UM ENTENDIMENTO POSSÍVEL

Para Ette (2008, p. 34), não se pode fixar uma linha divisória tão precisa entre literatura ficcional e literatura de viagem, mas apenas “indicar categorias de um pertencimento que muda historicamente”. Na obra *Literatura em movimento*, o autor é categórico: “No se puede fijar una línea divisoria entre la literatura ficcional y la literatura de viajes”⁴³.

⁴² “O primeiro a nos ter dado o verdadeiro nome da China – pelo menos o da época –, Tzin, que ele faz prescindir do artigo árabe *al*, de onde podemos presumir de quem lhe chegava a informação” [Tradução do autor].

⁴³ “Não se pode fixar uma linha divisória entre a literatura ficcional e a literatura de viagens” [Tradução do autor].

Assim, o que não é literatura de viagem, hoje, pode vir a ser considerado de outro modo no futuro: o gênero textual, como se sabe, não é algo estático, mas móvel, com fronteiras imprecisas. A narrativa de viagem, para Ette (2008), é híbrida, pois também abre espaço para o ficcional. Tal abertura, porém, pode não dizer respeito à questão da imaginação, mas ao próprio campo da produção da escrita, ao modo como o relato de viagem é produzido. (Como é possível notar, Ette [2008] demarca ainda mais claramente seu posicionamento sobre a secundariedade do par opositivo realidade/imaginação).

Tais considerações levam o autor a concluir que, antes de tudo, “El movimiento del viaje está inscrito en la literatura misma” (“O movimento da viagem faz parte da própria literatura”), sendo a escrita um movimento espacial e o ato da leitura, em si mesmo, passível de ser considerado uma forma de viajar (ETTE, 2008, p. 36), assertiva que vai ao encontro dos pressupostos de Certeau (1990, p. 200), para quem “todo relato é um relato de viagem”, pois diz respeito a um guia (no caso, o autor) conduzindo um leitor a um determinado lugar (algo que forma um sentido), por meio de frases e parágrafos⁴⁴.

Ette (2008, p. 26) ressalta também que, apesar de toda essa convergência, e mesmo a despeito do fato de que elementos como espaço e movimento sejam onipresentes nos relatos de viagem, pouco se reflete sobre eles. No artigo *Espaço espaços. Panorama da conceituação de espaço*, Gerson Roberto Neumann (2017, p. 23) menciona ainda um terceiro elemento que também é fundamental para tal discussão, a saber, o tempo:

Aspectos espaciais e temporais mantêm uma relação na sociedade, pois toda constelação espacial, desde que praticada ou pensada pelo homem, acontece em um determinado momento, possui um ritmo, sua especificidade e com isso também a sua historicidade. Espaços não são apenas pensados. Eles também se desenvolvem, surgem, expandem-se, sedimentam-se, diversificam-se, murcham e desaparecem. Algo muito parecido com a vida (humana). Isto tudo está centrado no movimento, que por sua vez está relacionado ao fator tempo, sem o qual nada disso poderia ser explicado⁴⁵.

⁴⁴ Note-se, ainda, que o espaço pode ser considerado sob muitas outras perspectivas, incluindo a de imagem arquetípica, como atesta Luís Alberto Brandão (2013, p. 88) na obra *Teorias do espaço literário*, que utiliza o termo “imagem espacial” para referir-se à perspectiva fenomenológica de Bachelard (2008) na obra *A poética do espaço*, lançada originalmente em 1957.

⁴⁵ Note-se novamente o diálogo entre Neumann (2017) e Ette (2018, p. 25) a partir do que este último afirma, quanto aos estudos transareais, na obra *EscreverEntreMundos: literaturas sem morada fixa (SaberSobreViver II)*: “Movimentos contribuem decisivamente para a constituição e semantização de espaços (de vida), já que a relacionalidade interna no interior de um determinado espaço, em sua vinculação com uma relacionalidade externa que liga um determinado espaço com outros é da maior importância”.

O fascínio causado pelos relatos de viagem, mesmo nos dias de hoje, se justifica, para Ette (2008), pelos referidos movimentos de entendimento do espaço, que concretizam *espacialmente* a dinâmica entre o saber e o fazer humanos, o desconhecido e o já sabido, bem como entre os lugares do ler, do escrever e do relatado: em suma, os relatos de viagem facilitam a compreensão do leitor e do espaço, oferecendo-lhe uma experiência de vida.

Além disso, o pensador acredita também que os relatos de viagem fazem parte de um modelo que consegue se apropriar das formas de percepção de culturas estrangeiras, reunindo práticas e métodos fundamentais para a compreensão da comunicação literária em sua totalidade (ETTE, 2008, p. 26). Desse modo, o teórico recorre ao antropólogo Claude Lévi-Strauss (1955) para explicar o que chama de “Dimensões do relato de viagens”. Em seu livro *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss (1955) havia mencionado que as viagens possuem “dimensões”, percepção alcançada tão logo desembarcou no Brasil:

On conçoit généralement les voyages comme un déplacement dans l'espace. C'est peu. Un voyage s'inscrit simultanément dans l'espace, dans le temps, et dans la hiérarchie sociale. Chaque impression n'est définissable qu'en la rapportant solidairement à ces trois axes, et comme l'espace possède à lui seul trois dimensions, il en faudrait au moins cinq pour se faire du voyage une représentation adéquate. Je l'éprouve tout de suite en débarquant au Brésil. (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 92)⁴⁶.

Inspirado por Lévi-Strauss (1955), Ette (2008) retoma esses pressupostos na obra *Literatura em movimento*, apresentando ao todo nove dimensões da viagem, ou melhor, do relato de viagem, conforme concebe. Para o pensador alemão, as duas primeiras dimensões (mencionadas, mas não desdobradas por Strauss [1955]) dizem respeito ao registro cartográfico das viagens (1), que costuma ser o primeiro registro feito por quem viaja, bem como a avaliação (2) dessa cartografia reunida. Essas duas dimensões equivalem aos mapas desenhados por predecessores, e que podem servir de guia para futuros viajantes. Elas se caracterizam pela bidimensionalidade, ou seja, são algo plano, desenhado em uma folha de papel⁴⁷.

⁴⁶ “As viagens são geralmente concebidas como um deslocamento no espaço. É pouco. Uma viagem se inscreve simultaneamente no espaço, no tempo e na hierarquia social. Cada impressão só é definível relacionando-a solidariamente com esses três eixos, e como o espaço possui sozinho três dimensões, seriam necessárias ao menos cinco para se fazer da viagem uma representação adequada. Experimento isso imediatamente em meu desembarque no Brasil” [Tradução do autor].

⁴⁷ Note-se o que afirma Saramago (1997, p. 476) a esse respeito em seus *Cadernos de Lanzarote*: “O tempo e o mundo são uma mesma coisa, [...] os olhos do cartógrafo, do poeta e do viajante acabam sempre por se encontrar e [se] reconhecer no mapa, na página, no caminho, na mesma procura de um sentido”.

Um exemplo dessa explanação pode ser encontrado mesmo na *Viagem à Itália*, em que Goethe (2017, p. 29), visitando um dos principais sítios arqueológicos do país com um famoso pintor alemão, afirma: “Na companhia de [Johann Heinrich Wilhelm] Tischbein, fui até Pompeia, tendo, perto de nós, à esquerda e à direita, todas aquelas vistas magníficas, que conhecíamos já tantas vezes a partir dos desenhos e que agora nos apareciam em todo o brilho” Ou ainda em passagens como esta:

Mesmo que eu conheça os predecessores de um viajante, ainda assim não deixarei de me alegrar com seu trabalho, valer-me-ei de seus conhecimentos e esperarei por seu sucessor, indo também alegremente a seu encontro, mesmo que nesse meio-tempo me tenha sido concedida a dádiva de visitar a mesma região. (GOETHE, 2017, p. 382).

Ette (2008, p. 27) lembra ainda que a elaboração de um mapa topográfico, que também se conecta a uma rede de outros mapas, sugere uma perfeição que o viajante sozinho nunca poderia obter (um outro exemplo disso diz respeito aos relatos dos mercadores venezianos que se utilizavam das narrativas de outros mercadores para obter informações sobre os percursos que costumavam realizar). Nestas dimensões iniciais, note-se, texto e desenho são indissociáveis, e ajudam a vencer o medo do desconhecido, juntamente com o que é ouvido e lido antes de se iniciar uma viagem.

A terceira dimensão, por sua vez, diz respeito à ampliação da perspectiva, do campo visual. Nela, há um enfrentamento entre dois diferentes “lugares do escrever”: o lugar de onde alguém escreve enquanto viaja e um segundo lugar de escrita que tem a ver com a procedência do viajante, com o lugar de onde ele é originário. Questões de ordem econômica, colocando viajantes em condições diferentes dos moradores locais, dizem respeito a uma assimetria que não deixa de interferir nas possibilidades de interpretação para os recém-chegados.

Como exemplo disso, é possível citar o próprio relato de viagem de Lévi-Strauss (1955, 93), no trecho em que ele afirma, tão logo chega ao Rio de Janeiro:

J'éprouve aussi d'autres changements. J'étais pauvre et je suis riche; d'abord parce que ma condition matérielle a changé; ensuite parce que le prix des produits locaux est incroyablement bas [...]. Qu'il s'agisse en plus ou en moins, dans le sens d'une amélioration de la condition matérielle ou dans celui de sa détérioration, il faudrait un miracle pour que le voyage ne correspondît sous ce rapport à aucun changement⁴⁸.

⁴⁸ “Também experimento outras mudanças. Eu era pobre e fiquei rico; primeiro porque a minha condição material mudou; em segundo lugar porque o preço dos produtos locais é incrivelmente baixo [...]. Trate-se de mais ou de

Assim, Lévi-Strauss (1955, p. 93) conclui que, além de transportar as pessoas a incríveis distâncias, a viagem “fait gravir ou descendre quelques degrés dans l’échelle des status. Il déplace, mais aussi il déclasse – pour le meilleur et pour le pire – et la couleur et la saveur des lieux ne peuvent être dissociées du rang toujours imprévu où il vous installe pour les goûter”⁴⁹.

Ainda a respeito dos “lugares do escrever”, é importante mencionar uma reflexão importante apresentada na obra *As cidades invisíveis*, em que Italo Calvino (1990) imagina um curioso diálogo entre Marco Polo e Kublai Khan, no qual este sugere ao interlocutor que ele deveria começar a contar suas viagens pelo ponto de partida, Veneza, cidade que jamais mencionara⁵⁰. Polo, a seu turno, responde-lhe que todas as vezes que descreve alguma cidade fala algo a respeito de Veneza. Khan, sem se convencer, pede-lhe então que ele deixe isso mais explícito, falando-lhe de Veneza quando lhe pergunta sobre Veneza, ao que o outro explica tratar-se de uma tarefa impossível:

Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza [...]. As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se. Pode ser que repentinamente eu tenha medo de perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco. (CALVINO, 1990, p. 82)

Desse modo, nota-se o “lugar do escrever”, para o Polo imaginado por Calvino, como algo presente em tudo o que se refere a viagens: onipresente, precioso, mas fugidio. Quanto ao Marco Polo “real”, personagem histórico, faz-se importante, a propósito, apontar uma das passagens mais importante do seu livro de viagens, e que igualmente diz respeito a estabelecer comparações (dessa vez, não apenas a respeito de locais geográficos, mas também a crenças religiosas). De acordo com Anderson (2008) em *Comunidades imaginadas*, o processo de relativização das visões de mundo concernentes às religiões fica claro no que chama de “maior livro de viagem europeu”, referindo-se exatamente aos textos que formam a obra *Viagens de Marco Polo* (também chamada *Il milione*, alcunha conferida ao viajante).

menos, no sentido de uma melhoria da condição material ou de sua deterioração, seria preciso um milagre para que a viagem não correspondesse, quanto a isso, a nenhuma mudança” [Tradução do autor].

⁴⁹ “[A viagem] aumenta ou diminui alguns graus na escala dos status. A viagem move, mas também reclassifica – para melhor ou para pior –, e a cor e o sabor dos lugares não podem ser dissociados dessa classificação, sempre imprevista, onde você é instalado para apreciá-los” [Tradução do autor].

⁵⁰ Como antecipado na *Introdução*, não há consenso sobre o local de nascimento de Polo, que estaria ligado à Veneza ou à ilha de Korčula, pertencente ao atual território da Croácia, àquele tempo (1254) sob domínio veneziano.

O teórico chama a atenção especialmente para a cena em que Polo, descrevendo sua estada na corte de Kublai Khan, testemunha este último reverenciando quatro das principais religiões do mundo (cristianismo, islamismo, judaísmo e o que chama de “idolatria”, referindo-se ao ídolo Sogomombar-kan). Na ocasião, o dinasta mongol invoca todos ao mesmo tempo, solicitando o auxílio daquele que, entre eles, estivesse acima dos demais. Assim, Anderson (2008) aponta a atitude de Polo de não retratar o Khan como idólatra, muito embora escrevendo para outros cristãos europeus: “Mas [...] é evidente que ele [Kublai Khan] considerava a fé dos cristãos a mais verdadeira e a melhor” (POLO apud ANDERSON, 2008, p. 45).

Muito mais do que o relativismo religioso, Anderson (2008, p. 45) aponta, portanto, a importância de se observar a linguagem utilizada por Polo, indicadora de uma grande transformação propiciada por esse contato com o mundo não-europeu, surpreendente para seu tempo: “Na qualificação da fé cristã como a ‘mais verdadeira’ em vez de ‘a verdadeira’, podemos detectar os primórdios de uma territorialização de credos, um prenúncio da linguagem de muitos nacionalistas (a ‘nossa’ nação é a melhor – num campo comparativo e competitivo)”. Reforçando a ideia da própria teoria como produto da comparação, a propósito, o antropólogo James Clifford (1989, p. 1), em seu trabalho *Notes on travel and theory (Notas sobre viagem e teoria)* afirma: “Theory’ is a product of displacement, comparison, a certain distance. To theorize, one leaves home. But like any act of travel, theory begins and ends somewhere”⁵¹.

Importante ressaltar, ainda a respeito do “lugar do escrever”, que Ette (2008) menciona o naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), o viajante alemão mais conhecido do século XIX e um dos mais eminentes pesquisadores sobre a América Latina. O “lugar do escrever”, em Humboldt, estaria representado em suas gravuras e quadros. – Todavia, não apenas, é claro, como atesta Andrea Wulf (2016, p. 68). No capítulo *Imaginação e natureza*, integrante da obra *A invenção da natureza*, a autora ressalta a proximidade entre Humboldt e Goethe, baseada em um compartilhamento mútuo de conhecimentos, em que a valorização da subjetividade, no segundo, colaborou para ampliar a visão mais racionalista do outro: “‘A natureza deve ser conhecida através do sentimento’, Humboldt escreveu a Goethe, insistindo que as pessoas que quisessem descrever o mundo simplesmente classificando plantas, animais e rochas ‘jamais chegarão nem perto dele’.”

Retomando-se Ette (2008), a quarta dimensão, conforme mencionada por Strauss (1955, p. 92) é o tempo. Nesse ponto, Ette (2008) chama a atenção para uma nova confrontação, que

⁵¹ “[A] ‘teoria’ é um produto do deslocamento, da comparação, uma certa distância. Para teorizar, alguém precisa deixar sua casa [seu centro]. Mas como qualquer ato de viajar, a teoria começa e termina em algum lugar” [Tradução do autor].

se ajunta ao enfrentamento dos diferentes lugares do escrever na dimensão anterior: dessa vez, ele se refere aos diferentes planos temporais que aparecem no relato de viagem.

Como exemplo disso, ele cita o relato da escritora francesa Flora Tristan (1803-1844), intitulado *Peregrinações de uma pária* (pária, ou seja, pessoa sem casta na Índia), e mais precisamente o trecho em que ela narra a visita a uma igreja peruana onde consegue se sentir em plena Idade Média:

Para mí, como hija del siglo XIX y viniendo de Paris, la representación de un “misterio” bajo los portales de una iglesia, en presencia de una inmensa multitud de gente, fue algo novedoso; pero el espectáculo aleccionador eran la brutalidad, la grosera vestimenta, los harapos de la misma gente, cuya extrema ignorancia y tonta superstición, trasladaron mi imaginación a la Edad Media (TRISTAN apud ETTE, p. 31)⁵².

Note-se, nesse trecho, um verdadeiro entrecruzamento de diferentes eixos temporais: a) o momento do relato; b) o momento em que aquela população estava vivendo (como subjugada pelo poder eclesiástico; e c) a comparação com o passado (A Idade Média). Ette (2008, p. 31) lembra que esse entrelaçamento de eixos temporais também inclui o entrecruzamento de espaços, sejam geográficos, culturais ou políticos, igualmente presentes no relato de Tristan.

Buscando-se mais uma vez no relato de Lévi-Strauss (1955, p. 94-95) a exemplificação de tal fenômeno, é possível observar o que diz o antropólogo quando de sua chegada ao Brasil, em que a sensação de recuo no tempo supera até mesmo o esperado “exotismo” presente no imaginário sobre o país:

*Les tropiques sont moins exotiques que démodés. Ce n’est pas la végétation qui les atteste, mais de menus détails d’architecture et la suggestion d’un genre de vie qui, plutôt que d’avoir franchi d’immenses espaces, persuade qu’on s’est imperceptiblement reculé dans le temps*⁵³.

A quinta dimensão da viagem, por sua vez, conforme mencionada por Lévi-Strauss (1955, p. 92) é a dimensão social. Ette (2008, p. 31) a explica ligando-a ao fato de o viajante

⁵² “Para mim, filha do século 19 e vivendo em Paris, a representação de um ‘mistério’ [espécie de auto religioso] abaixo dos portais da igreja, na presença de uma enorme multidão, foi algo novo; mas o espetáculo desanimador eram a brutalidade, as vestimentas grosseiras, os trapos dessa mesma gente, cuja extrema ignorância e superstição boba trasladaram minha imaginação para a Idade Média” [Tradução do autor].

⁵³ “Os trópicos são menos exóticos do que antiquados. Não é a vegetação que os atesta, mas os mínimos pormenores da arquitetura e a sugestão de um tipo de vida, [que] mais do que o ultrapassar de imensos espaços [o deslocamento decorrente da viagem], persuade que se tenha recuado imperceptivelmente no tempo” [Tradução do autor].

poder se mover entre os diferentes estratos sociais de um lugar visitado com uma facilidade que não é permitida aos próprios moradores.

Isso se torna ainda mais relevante quando se leva em conta que os relatos analisados por Ette (2008) dizem respeito aos séculos 18 e 19, em que as sociedades tinham hierarquias muito mais rígidas que as de hoje. No caso de Flora Tristan, por exemplo, é preciso levar em consideração que a autora tinha origens familiares no país tratado em seu relato, e muitas de suas relações de parentesco lhe abriram as portas para conhecer as camadas mais altas da sociedade peruana, bem como retratá-las.

Ainda tratando da quinta dimensão, Ette (2008) adiciona uma nova explicação sobre o conceito de “literatura de viagem” (ou “de viagens”), e que não deixa de dialogar com Monga (1996) no que se refere ao relato de viagem como aquele que implica localizações geográficas reais, mesmo se imprecisas. Conforme esclarece: “La literatura de viajes es, en última instancia, aquella literatura que pone al público por lo menos de tal manera en movimiento, que le anime al lector a ‘re-correr’ las rutas del viaje con ayuda de los mapas topográficos correspondientes” (ETTE, 2008, p. 32)⁵⁴.

A sexta dimensão (a partir daqui, ressalte-se, está-se estritamente no campo das dimensões elaboradas por Ette [2008] e não mais por Strauss [1955]), é a da imaginação e da ficção. Ao se servir de modelos literários, a literatura de viagem utiliza-se de ambas para provocar mais prazer ao leitor, tanto no que se refere ao leitor contemporâneo quanto ao dos séculos 18 e 19, que tinham muito mais dificuldades de viajar do que hoje em dia.

Ette (2008, p. 32) lembra que muitos autores de relatos de viagens, como Humboldt, não viam contradição alguma entre descrição científica da natureza e função poética, mas, antes, uma complementação. Como diz o próprio Humboldt: “Las descripciones de la naturaleza, vuelvo a repetir aquí, pueden ser delimitadas y científicamente precisas, sin que pierdan por ello el aliento estimulante de la imaginación” (HUMBOLDT *apud* ETTE, 2008, p. 32)⁵⁵.

Ao mesmo tempo, é possível também verificar essa mesma integração entre relatos de viagem e ciência em relatos produzidos em épocas bem mais recentes que a de Humboldt, como é o caso do livro *A Expedição Kon-Tiki*, do geógrafo e explorador norueguês Thor Heyerdahl (1914-2002). Na obra, o autor descreve uma viagem de 8.000 km de jangada em meio ao Oceano Pacífico, com o intuito de provar que, ao contrário do que se pensava até então (1947),

⁵⁴ “A literatura de viagens é, em última instância, aquela literatura que coloca o público pelo menos de tal maneira em movimento, que incentiva o leitor a atravessar as rotas de viagem com ajuda dos mapas topográficos correspondentes” (ETTE, 2008, p. 32) [Tradução do autor].

⁵⁵ “As descrições da natureza, volto a repetir aqui, podem ser delimitadas e cientificamente precisas, sem que percam o encorajamento estimulante da imaginação” [Tradução do autor].

a colonização da Polinésia poderia ter sido realizada por indígenas sul-americanos, por via marítima, em uma balsa similar à que ele viajou com sua equipe.

Note-se, a seguir, a força poética presente em um relato cujo objetivo seria descrever uma expedição científica, contada por meio de um relato de viagem que une, como em Humboldt, cientificismo e descrição poética:

Às vezes também saíamos no pequeno bote de borracha para ver como éramos à noite [...]. Estávamos vivos, e sentíamos isso intensamente. Compreendíamos que a vida também tinha sido plena para os homens antes da idade da técnica, e até mais plena e mais rica sob muitos aspectos do que a vida do homem moderno [...]. Na escuridão, a Kon-Tiki se erguia entre as vagas para de novo mergulhar por trás de negras massas de água. [...] De vez em quando, a jangada desaparecia, completamente por trás das ondas negras; e tornava a levantar-se e sua silhueta se tornava visível contra as estrelas, enquanto a faiscante água escorria dos troncos. (HEYERDAHL, 2013, p. 161-162)

A seu turno, a sétima dimensão do relato de viagem corresponde ao espaço literário. Ela se refere às instâncias intertextual e intratextual, a saber: a) o intertextual diz respeito a um autor de um relato de viagem se referir a algo que dialoga com outros autores; b) o intratextual diz respeito a um diálogo com seus próprios textos. A partir daí, é possível detectar dois tipos distintos de espaços literários: o explícito e o implícito, que se intercalam no discurso de um autor por meio de referências nem sempre percebidas imediatamente por todos os leitores: a) no explícito, isto é, na referência explícita, há uma espécie de ação legitimadora, apoiadora do discurso do autor; b) no implícito, este depende mais da bagagem cultural do leitor.

Ao se deter na análise dessa questão da referência explícita, Ette (2008, p. 33) levanta uma questão crucial: até que ponto os elementos centrais do relato de viagem (ou seja, a população sobre a qual um autor escreve) ganham voz, conseguem expressar-se por si mesmos (sem o intermédio do viajante)? Para investigar a questão, Ette (2008, p. 33) afirma que as referências explícitas dão as principais pistas, e por meio delas é possível perceber, por exemplo, se um viajante europeu faz referências a seus compatriotas exclusivamente ou se cita também textos escritos pelos habitantes das regiões visitadas⁵⁶.

⁵⁶ A respeito da disparidade quanto ao interesse por textos de autores europeus que escreveram sobre países de outros continentes e textos de latino-americanos que escreveram sobre a Europa (sem despertar a mesma curiosidade no Velho Mundo), uma exceção a destacar é o escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), autor de *Viagens pela Europa, África e América*. Publicada em 1849, a obra gozou de bastante prestígio entre os leitores europeus. Ressalte-se, todavia, que a referida data da publicação é anterior à atuação de Sarmiento como presidente da Argentina (1868-1874), o que poderia ajudar a explicar a expressiva popularidade de um autor latino-americano no cenário cultural europeu.

A oitava dimensão se refere a noções específicas de gênero textual, e ela trata do modo como subgêneros literários, tradições e sistemas de referência científica se entrecruzam. A nona dimensão, a última, diz respeito ao espaço cultural, que é perpassada por todos os outros espaços e dimensões mencionados até aqui: ela está presente em qualquer texto.

Ette (2008, p. 33) chama a atenção ainda para o fato de que a literatura de viagem é em si mesma uma literatura que ultrapassa fronteiras, e, por esse motivo, é de especial importância levar-se em conta a posição de diferentes textos diante de determinados polos culturais.

Para melhor entender esse ponto de vista, a propósito, é possível recorrer a uma obra que reflete diretamente o cerne de tal questão, concebida com o intuito de aproximar dois polos geográficos distintos, a saber, os hemisférios leste e oeste. Trata-se do *Divã ocidental e oriental*, cujo aparecimento, para autores como Assens (1974), é explicado da seguinte maneira:

*Goethe sentía curiosidad y amor por todas las formas de lo humano. A impulsos de esa simpatía, su genio rebasaba los límites de patria y de raza, se hacía viajero, peregrino, nómada, se incorporaba a las caravanas de la ciencia y el arte e iba a llevar sus frutos y trocarlos por otro en el noble comercio intelectual a todas las ferias del espíritu. El itinerario de sus correrías intelectuales es casi tan dilatado como el de Marco Polo*⁵⁷. (ASSENS, 1974, p. 1.659)

Se, por um lado, Assens (1974) chega a considerar Goethe um novo Marco Polo graças à sua curiosidade intelectual, tal generosidade não seria compartilhada por autores como Magris (2008), que, como se verá adiante, optou por tecer duras críticas ao autor alemão quanto à apropriação de versos alheios. De um modo ou de outro, o *Divã ocidental e oriental* foi publicado por Goethe em 1819, tendo sido inspirado e desenvolvido por meio de viagens fluviais realizadas dentro de seu próprio país, a Alemanha, e a partir das quais o autor de *Fausto* tentava compreender uma parte desconhecida do mundo, aproximando-se de culturas ligadas a lugares onde jamais estivera: em suma, é o prenúncio do Goethe viajante, a preparação de um caminho (sem volta?) a ser percorrido a partir das sugestões emanadas da imaginação.

2.2.1 Uma nova odisseia entre Ocidente e Oriente

*Wer sich selbst und andere kennt,
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident*

⁵⁷ “Goethe sentia curiosidade e amor por todas as formas do humano. Por impulso dessa empatia, seu gênio ultrapassava os limites de pátria e raça, fazia-se viajante, peregrino, nômade, incorporava-se às caravanas da ciência e da arte, e ia levar seus frutos e trocá-los por outros no nobre comércio intelectual em todas as feiras do espírito. O itinerário de suas viagens intelectuais é quase tão extenso quanto o de Marco Polo” [Tradução do autor].

*Sind nicht mehr zu trennen*⁵⁸.
(Goethe)

De acordo com Edward W. Said (2007, p. 49), foi uma viagem pelo Rio Reno que inspirou Goethe (1974) a escrever aquela que, juntamente com o trabalho de Friedrich Schlegel (*Sobre a língua e a sabedoria dos hindus*), se constitui na obra mais importante sobre o mundo oriental na Alemanha, a saber, o *Divã ocidental e oriental* (*West-östlicher Divan*), o qual, assim como a *Viagem à Itália*, também traz uma estética fronteira entre clássico e romântico.

O contexto apontado por Said (2007) quanto ao surgimento do *Divã ocidental e oriental* remete à longa tradição germânica das narrativas de viagem, que, na ficção, liga-se com frequência ao universo do *Bildungsroman* (muito embora tenham uma relevância muito maior, como se observará oportunamente) ou a narrativas épicas paradigmáticas como o medieval *A canção dos Nibelungos*, cuja trama se desenvolve por meio das viagens de seus personagens ao longo das margens do Rio Reno, motivadas por conflitos bélicos ou conquistas amorosas.

Se a trama da famosa narrativa anônima não diz respeito a um encontro ou “embate” entre as civilizações ocidental e oriental, entretanto, mesmo assim está baseada em um choque cultural, enfocando mais precisamente um ponto de vista tradicional relativo ao par opositivo “civilização” *versus* “barbárie”⁵⁹. De um lado, a história narra, por exemplo, as viagens fluviais de nobres como Gunther e Siegfried, este último casado com Kriemhild e detentor de um curioso “manto da invisibilidade” tomado de um anão nibelungo (Alberich) em meio a muitos perigos.

Enquanto os protagonistas de *A canção dos Nibelungos* representam o “eu” civilizado, de outro lado está a temível Brünhild, representando o “outro”, ou seja, o lado dos “bárbaros”. Ao mesmo tempo, note-se, aí está presente também a contraposição dos elementos masculino e feminino, uso binário da linguagem que, embora bastante esclarecida por Jacques Derrida (1930-2004), também é explicada por Monga (1996, p. 34). Este, a seu turno, aponta para o fato de que “the language is often the trademark of diversity, according to the etymology of the word βάρβαρος (stutterer, as a speaker of a foreign tongue), but religious distinctions, and even

⁵⁸ “Quem a si mesmo e aos outros conhece, há de aqui concordar: Oriente e Ocidente não podem mais se separar” [Tradução do autor].

⁵⁹ Curioso notar, a esse respeito, a assertiva de Assens (1974, p. 1.656) sobre o *Divã ocidental e oriental*: “Goethe no tiene la técnica pasional y arrebatada de um Shakespeare, capaz de hacernos sentir actual en su *Hamlet* todo el quemante ardor de la tragédia helénica; pero eso lo logra precisamente porque siente lo griego como un bárbaro, como un hombre de la Edad Media” (“Goethe não possui a técnica apaixonada e arrebatada de um Shakespeare, capaz de nos fazer sentir em seu *Hamlet* todo o ardor da tragédia grega; mas [mesmo assim] consegue isso justamente porque sente o grego como um bárbaro, como um homem da Idade Média”) [Tradução do autor].

the distribution of power, often interfere in the semantics of difference”⁶⁰. Além disso, o pesquisador também não deixa de reconhecer, ainda pouco esperançoso: “the discovery of someone’s otherness often results in a disapproving judgement of the other” (MONGA, 1996, p. 34)⁶¹.

Soberana da Islândia e detentora de uma força descomunal (cujo segredo estava ligado à sua virgindade), Brünhild é descrita como irascível, “uma rainha de costumes terríveis” (ANÔNIMO, 2001, p. 59), de modo que todos os homens que a cortejam pagam um preço muito alto, como Gunther se dispõe a pagar, viajando do rio ao Mar do Norte, a fim de realizar essa improvável união entre elementos opostos – e que somente o deslocamento geográfico no curso do rio é capaz de possibilitar.

Ante o exposto, não surpreende que o Reno, símbolo tanto de união quanto de conflito entre civilizações distintas⁶², tenha inspirado Goethe (1974) a escrever uma obra sobre o “outro”, isto é, o Oriente, como sugere Said (2007). Assens (1974), a seu turno, na apresentação da edição espanhola do *Divã ocidental e oriental*, esclarece que na verdade não se trata de uma única viagem, mas de dois percursos fluviais realizados pelo autor alemão (o primeiro em 25 de julho de 1814 e o segundo em 24 de maio de 1815), que, juntamente com as leituras dos poetas persas Ferdusi (c. 940) e Mohamed Schens-ed-Din (1320-1389), também chamado “Hafiz”, serviram-lhe de inspiração.

De modo mais remoto, o interesse de Goethe (1974) pelo Oriente surgira desde as leituras da Bíblia editada por Lutero encontrada na biblioteca da casa de seu pai, na juventude, como o contato com versões alemãs do Alcorão. Chamam sua atenção sobretudo a figura de José, profeta hebreu e rei do Egito, pertencente aos textos das duas tradições religiosas: ele é o eleito das atenções de Suleika (ou Sati), a mulher de Putifar, e que o levaria a ser preso injustamente.

Assens (1974, p. 1.646) ressalta, entretanto, que esse interesse pessoal de Goethe para com o Oriente encontra eco no *zeitgeist*, representado sobretudo pelo interesse de nomes como Friedrich Schlegel, Creuzer e Schelling sobre aquela parte do mundo: “Ese interés viene a

⁶⁰ “A língua é frequentemente o ponto de transição da diversidade, segundo a etimologia da palavra βάρβαρος (gago, como falante de uma língua estrangeira), mas as distinções religiosas, e mesmo a distribuição do poder, interferem muitas vezes na semântica da diferença” [Tradução do autor].

⁶¹ “A descoberta da alteridade alheia geralmente resulta em um decepcionante julgamento do outro” [Tradução do autor].

⁶² Madame de Staël (2016), a propósito, também se refere ao rio da seguinte forma: “A eterna barreira do Reno separa duas jurisdições intelectuais [França e Alemanha] que, não menos que as duas regiões geográficas, são estranhas uma à outra” (STAËL, 2016, p. 129).

coincidir, sin embargo, con el interés general, que bajo el influjo poderoso del romanticismo, inspira en su tiempo el Oriente a todo el mundo culto dentro y fuera de Alemania”⁶³.

O autor chama a atenção, porém, para a diferença existente entre a visão geral do homem do Romantismo sobre o Oriente e a visão particular de Goethe, que não raro substituíra um dinamismo passional por algo mais quieto e estático: “En este sentido de cosa eterna, cristalizada, inmutable, de fenómeno primordial (*Urphänomen*), eterno y eternamente repetido, era como [lo Oriente] le interesaba y atraía⁶⁴” (ASSENS, 1974, p. 1647).

Em *Danúbio*, Magris (2008, p. 148), por sua vez, discorda parcialmente dessa visão:

Goethe está feliz de se disfarçar de persa. [...] Agora ele não tem mais preferência pelo nítido perfil da estátua grega, e sim pelo fluir da água. Mas também aquela água é forma, limite, é a móvel mas límpida figura desenhada pelo jogo de uma fonte. O grande clássico ama sempre a forma, o acabado, o que é distinto, mas agora procura uma forma que, como a figura de água de uma fonte ou um corpo amado, não seja rígida imobilidade mas sim transcorrer e devir, vida.

Como referido, a obra transita entre duas estéticas. De um modo ou de outro, a mobilidade (como os deslocamentos reais pelo Reno e as viagens imaginárias ao Oriente) motivavam Goethe, “transformando-o” gradativamente em um poeta oriental (“Hatem”), ao mesmo tempo em que permeava seu trabalho com pesquisas em bibliotecas e reuniões com amigos orientalistas a fim de aprofundar-se no que descrevia em seus versos.

Disso resultam as *Notas e teses para a melhor compreensão do Divã ocidental e oriental*, acrescentada ao final da obra, com a crítica literária a textos bíblicos e considerações sobre viajantes que se deslocaram ao Oriente, como Marco Polo (1254-1324), John Mandeville (1300-1372), Pietro della Valle (1586-1652) Adam Olearius (1599-1671), Jean-Baptiste Tavernier (1605-1680) e Jean Chardin (1643-1713). Quanto ao primeiro, ele parece ser o que mais entusiasma o autor alemão, que chega a afirmar, a seu respeito: “El tupido relato de aquel intrepido viajero, no puede ser más a proposito para hacernos experimentar el sentimiento de lo ingente, de lo infinito” (GOETHE, 1974, p. 1839)⁶⁵.

Por outro lado, se as viagens pelo Reno possibilitaram a aproximação de casais na *Canção dos Nibelungos*, tais deslocamentos também proporcionaram a Goethe, no decorrer da

⁶³ “Este interesse coincide, no entanto, com o interesse geral, que sob a poderosa influência do Romantismo inspira em seu tempo o Oriente a todo o mundo culto dentro e fora da Alemanha” [Tradução do autor].

⁶⁴ “Neste sentido de algo eterno, cristalizado, imutável, de fenômeno primordial (*Urphänomen*), eterno e eternamente repetido, era como [o Oriente] o interessava e o atraía” [Tradução do autor].

⁶⁵ “A história densa desse intrépido viajante não pode ser mais intencional para nos fazer experimentar o sentimento do grandioso, do infinito” [Tradução do autor].

produção do seu *Divã*, o encontro com Marianne von Willemer (1784-1860), em solteira Marianne Jung. Nascida em uma região cortada pelo Rio Danúbio, a Wachau, na Áustria, ela era uma artista pouco conhecida, dançarina e atriz, a quem Goethe foi apresentado pelo banqueiro Willemer, e que se tornou a “Suleika” da obra, par amoroso de Hatem (ou seja, Goethe): na vida real, ela tem o mesmo nome e profissão da protagonista de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, publicado anos antes de Goethe vir a conhecê-la.

Magris (2008) aponta esse envolvimento, ainda em *Danúbio*, como resultante de uma das grandes injustiças do mundo literário, pois Marianne é, de acordo com o ensaísta, não apenas o objeto de devoção cantado na poesia goethiana, como também a autora de alguns dos versos mais expressivos da obra: “Um caso típico e quase extremo de apropriação, por parte do homem, da obra da mulher” (MAGRIS, 2008, p. 149).

Desse modo, por não fazer parte do sistema literário (a “engrenagem produtiva” ligada às cadeias distributivas do mercado editorial), Marianne é lembrada apenas por conta de sua ligação amorosa com Goethe, sendo excluída lamentavelmente do “álbum dos poetas” (MAGRIS, 2008, p. 151). Conforme esclarece:

Marianne deixou que aquelas líricas levassem o nome de Goethe; na sua dedicação sabia bem quanto é inútil distinguir o meu e o teu na união amorosa. Mas aquelas suas líricas publicadas sob o nome de um outro falam também da vaidade de todo nome colocado ao pé de uma página ou na capa de um livro de poesia, porque esta, como o ar e as estações, não pertence a ninguém, nem mesmo a quem escreve (MAGRIS, 2008, p. 150).

Esta não é, entretanto, a única ressalva importante a respeito do *Divã ocidental e oriental*. Se, por um lado, Said (2007) aponta a relevância do interesse de Goethe pelo Oriente, por outro ele alerta também para o fato de a obra também estar permeada de conceitos pré-estabelecidos da parte do autor. Como tantas outras obras do século XIX (como as de Lord Byron ou Victor Hugo), ela revela o que o pensador e crítico literário chama de “autoridade intelectual” do Ocidente (detida por ingleses, franceses e alemães) sobre o Oriente, muito embora este último seja tratado de modo muito mais imaginativo do que realístico.

Tais autores, a seu ver, deram visibilidade às cores, luzes e povos orientais por meio de imagens, ritmos e temas, mas muito mais inspirados em fatores subjetivos do que objetivos: “Quando muito, o Oriente ‘real’ provocava a visão do escritor; muito raramente o orientava” (SAID, 2007, p. 53). Para o pensador, mesmo quando o autor não recorria unicamente à imaginação, deslocando-se pessoalmente até o Oriente, tal realidade ainda podia ser mantida:

“Ser um europeu no Oriente *sempre* implica ser uma consciência separada de seu ambiente e desigual em relação a esse meio” (SAID, 2007, p. 221).

Note-se, por fim, que o *Divã ocidental e oriental* encontra eco em outro trabalho de Goethe (1973), produzido entre 1773 e 1774 e intitulado *Odisseia, Deificação e Apoteose do artista*, cujo tema também enfoca a busca pelo *verdadeiro* presente em todas as épocas: no caso, o “eu” representado por um artista que não ganhou reconhecimento em vida (o mestre, primeiro modelo) e o “outro” sintetizado pelo jovem da geração seguinte, que aprende com o trabalho do antecessor (o jovem, segundo modelo). Embora não se trate de um relato de viagem, e muito menos “odepórico”, o título da obra não deixa de fazer ecoar as palavras de Magris (1997, p. 10), para quem “Toda verdadeira viagem é uma odisseia, uma aventura cuja grande questão é se nela nos perdemos ou nos encontramos ao atravessarmos o mundo e a vida, se apreendemos o sentido ou se descobrimos a insensatez da existência”.

A assertiva de Assens (1974, p. 1.653) a respeito do livro lírico inspirado pelo Reno (o *Divã ocidental e oriental*) também poderia, a propósito, referir-se igualmente à *Odisseia* do autor alemão: “Esa doble sensación de lo transitorio y dinámico percibido como estático y eterno, de lo personal intuido como típico y genérico, de lo pretérito contemplado en posibilidad de futuro, determina el doble carácter épico-lírico de la poesía goethiana”⁶⁶.

Composto como pequenos esboços dramáticos, a obra, dividida em três partes (como sugere o título)⁶⁷, é uma espécie de parábola sobre o reconhecimento póstumo a que a maioria dos artistas está devotada, e que acontece por etapas: das dificuldades de um pintor para produzir sua obra em meio a dificuldades econômicas (bem como sua repulsa pela comercialização da obra no contato com pessoas que não a compreendem) até a exposição da obra em uma grande galeria (após sua morte), onde um artista iniciante resolve imitá-lo, garantindo a perpetuação do seu gênio inventivo.

O artista, em suma, é alçado à imortalidade por meio de sua própria criação, de sua obra, e passa a ser um modelo para as gerações futuras. A ideia central é a da arte como elemento que transcende a vida, ultrapassando a temporalidade da existência:

Lo que un hombre bueno lograr puede, no se puede encerrar en el estrecho espacio de una vida. Por eso hombre tal sigue viviendo aun después de su muerte y surtiendo el mismo efecto que en vida; una

⁶⁶ “Esta dupla sensação do transitório e dinâmico percebido como estático e eterno, do pessoal intuído como típico e genérico, do passado contemplado na possibilidade do futuro, determina o duplo caráter épico-lítico da poesia goethiana” [Tradução do autor].

⁶⁷ A *Odisseia do artista* foi publicada em 1774. A *Deificação* foi publicada postumamente, em 1879. A *Apoteose*, por fim, foi retocada em 1788 durante a viagem de Goethe à Itália e publicada em 1789.

*buena acción, una palabra bella sigue laborando inmortal como cuando mortal laborara*⁶⁸ (GOETHE, 1973, p. 1.230).

A odisseia de Goethe é, portanto, a odisseia do artista. Ela encontra seu contraponto, na contemporaneidade, em autores como Magris (2008), que, ao contrário dos superpoderes de um “criador”, tem como centro de sua narrativa um homem comum, fragmentado e que busca até mesmo a “invisibilidade”, em uma época onde as certezas já parecem perdidas em meio aos turbilhões e solavancos de tão agitado percurso.

⁶⁸ “O que um homem bom pode realizar não se pode limitar ao espaço estreito de uma vida. É por isso que tal homem continua a viver mesmo depois de sua morte e a fazer surtir o mesmo efeito quando vivo; uma boa ação, uma bela palavra continua a trabalhar, imortal, como quando mortal trabalhara” [Tradução do autor].

3 A VIAGEM CLÁSSICA DA FORMAÇÃO DO “EU”

Na obra *Breviário do Brasil*, a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (2016) constata que os lugares podem, muitas vezes, ser como pessoas. De acordo com a autora nascida na cidade do Porto, “quanto mais uma cidade, região ou lugar se serve dos argumentos que os afectam nas suas alterações, ou circunstâncias propícias às alterações, mais parece que eles são pessoas e não limites simplesmente urbanos ou rurais” (BESSA-LUÍS, 2016, p. 81).

Em outra narrativa de viagem, *Microcosmos*, Magris (2011, p. 164) reforça esse mesmo entrecruzamento entre identidade humana e visão geográfica, dessa vez partindo da costa oriental da Ístria, Brestova, para desembarcar em Porozina, na ilha de Cres, a cuja capital se dirige: “Do espelho do mar reemerge aquele rosto [da infância]; aquelas enseadas, aquelas ondas, aqueles perfis de despenhadeiro são os traços de um rosto incorrupto, que torna a aflorar dissolvendo a máscara esboçada e remendada nos anos”.

No âmbito da narrativa de viagem germânica, o volume *Viagem ao Harz* (1826), integrante da obra *Reisebilder (Quadros de viagem)*, traz uma asserção ainda mais direta com a comparação do Brocken, morro localizado na cordilheira do Harz, à própria identidade teutônica. Conforme esclarece o autor, Heirich Heine (1797-1856), buscando integrar a identidade e a paisagem de seu país natal, e que mostra a paisagem igualmente como uma visão surgida a partir da reflexão:

O Brocken é um alemão. Com rigor germânico, de modo direto, acurado e com alcance infinito, como um imenso panorama, ele nos mostra centenas de cidades, vilarejos e povoados. [...] Mas é também por esse rigor de representação que tudo nos parece um trabalho de fina cartografia, ilustrado de modo impecável e desenhado com extrema precisão e nitidez. Beleza mesmo não há, não há paisagem com que os olhos de fato possam de fato se alegrar. É muito comum que nós, compiladores alemães, devido a essa exatidão tão sincera com a qual queremos expressar tudo e mais um pouco, não paremos para pensar em expressar o singular de um modo belo. A montanha também tem algo dessa fleuma alemã, de sua inteligência e tolerância – e justo por conseguir enxergar as coisas tão longe, tão amplamente (HEINE, 2013, p. 78).

Lucien Febvre (2000, p. 72), por sua vez, em seu ensaio sobre o rio Reno (intitulado *O Reno: história, mitos e realidades*), também afirma categoricamente: “Esse Reno é uma pessoa. Não hesitamos em identificá-lo como tal, da nascente à foz, assim como não hesitamos em reconhecer ao vê-lo diante de nós, um velho amigo de sempre”. O autor reconhece, além disso:

“O amigo é o que é desde que começou a existir. E o rio? Um indivíduo, sem dúvida: nos tempos antigos, os homens personificavam-no de bom grado” (FEBVRE, 2000, p. 72).

Mais do que exemplificar a possibilidade de personificação dos lugares ou até mesmo de elementos naturais, a assertiva de Bessa-Luís (2016) ou as reflexões de Magris (2011) ou Febvre (2000) levam a refletir sobre a surpresa deparada por todo aquele que se propõe a “decifrar” um lugar: tal tarefa seria mesmo realizável? É possível “traduzir” um lugar visitado?

Viagem à Itália, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), constitui-se uma ambiciosa tentativa nesse sentido, remetendo à ideia de que trata Roland Barthes (1988) no texto *A luz do Sudoeste*, contido na obra *Incidentes*: “Ler uma terra é antes de tudo percebê-la segundo o corpo e a memória, segundo a memória do corpo. Creio que é a esse vestibulo do saber e da análise a que está devotado o escritor” (BARTHES, 1988, p. 17).

Produzida inicialmente entre 1786 e 1788, retomada quase quatro décadas depois e publicada apenas em 1816 e 1817, *Viagem à Itália* deixa transparecer uma constante busca de Goethe em transmitir o que não se consegue por meio de palavras: o contato com uma terra estrangeira que lhe fora apresentada apenas por meio de livros, de pinturas e do ouvir dizer⁶⁹. Não sem razão, Goethe (2017, p. 35) vê e, frequentemente, descreve a Itália como uma sucessão de paisagens pictóricas⁷⁰, o que o leva a afirmações como a que vem a seguir, evidenciando a oportuna comunhão entre deslocamento espacial e atividade lírica: “os maravilhosos quadros da paisagem ao redor não impedem a disposição poética. Ao contrário, evocam-na ainda mais rapidamente, na companhia do movimento e do ar livre”.

Esta evocação, no entanto, não corresponde a um entendimento tão imediato quanto pressupõe o autor de *Viagem à Itália*. No poema *Paisagem: como se faz*, Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 731), para quem “somos a paisagem da paisagem”, ressalta a *vacuidade* concernente ao momento em que o indivíduo, de início, tem do ambiente ao seu redor, envolvido por uma paisagem que se apresenta *em estado de potência*.

⁶⁹ O relato de Goethe é escrito tanto por meio de cartas (gênero por excelência da literatura setecentista) como diário de viagem, tal como a definição concebida por Monga (2003, p. 24): “A travel diary is the journal of the daily occurrences in an individual’s journey, jotted down usually at the end of each day. It reflects the spontaneity of the author’s impressions and can at times contain factual misconceptions that the author might wish to correct at a later date”. “Um diário de viagem é o diário das ocorrências diárias na viagem de um indivíduo, anotado normalmente ao final de cada dia. Ele reflete a espontaneidade das impressões do autor e pode, às vezes, conter conceitos errôneos factuais que o autor deve querer corrigir posteriormente” [Tradução do autor].

⁷⁰ Antes mesmo de chegar ao país, viajando em sua direção, Goethe já confirma essa impressão ainda na Alemanha, quando afirma, ao deixar Mittenwald: “Sob o brilho do sol nascente, os arredores cobertos de pinheiros ladeando as rochas calcárias de cor cinza, tendo ao fundo os altos picos nevados sob um céu azul profundo, compunham *um quadro* belo e variado (GOETHE, 2017, p. 28, grifo nosso).

É por isso que, para o poeta mineiro, “*Por enquanto* o ver não vê; o ver recolhe / fibrilhas de caminho, de horizonte, / e nem percebe que as recolhe” (ANDRADE, 2002, p. 730, grifo nosso). É necessário, assim, uma maturação quanto àquilo que é visto, recolhido pela visão e pela memória, ressoando no interior do ser para que só depois possa “existir” paisagem, como mostra Andrade (2002, p. 730): “A paisagem vai ser. Agora é um branco [...]. / A pedra só é pedra / no amadurecer longínquo. / E a água deste riacho / não molha o corpo nu: / molha mais tarde. / A água é um projeto de viver”.

Tal ideia é corroborada em *Tristes trópicos* pelo pensamento de Lévi-Strauss (1955, p. 59), para quem “tout paysage se présente d’abord comme un immense désordre qui laisse libre de choisir le sens qu’on préfère lui donner”⁷¹. No artigo *Paisagem e alteridade: o dom e a troca*, integrante da obra *Literatura e Paisagem em Diálogo*, Maria Luiza Berwanger da Silva (2012, p. 122), que recorre tanto ao relato de Lévi-Strauss (1955) quanto à poesia de Andrade (2002) para analisar a possibilidade de uma “tradução” ou “reconciliação” do indivíduo consigo mesmo por meio da mediação estabelecida com a paisagem, esclarece, com o suporte teórico de Collot no trabalho *Points de vue sur la perception du paysage* (2000):

A multiplicidade e o espriar-se infinito do movimento perceptivo [...] incide nesta certeza da experiência plena do autotraduzir-se, quando autotradução e autoinvenção fazem-se imagens exemplares do “espaço vacante” a que se referia Carlos Drummond de Andrade [...], evidenciando que o gesto de construir/reconstruir doa ao sujeito o prazer do reconciliar, da autorreconciliação consigo mesmo.

Retomando-se a obra de Goethe, *Viagem à Itália*, obra de caráter enciclopédico, é possível notar que ela transita entre o plano físico (com descrições geográficas, mineralógicas, meteorológicas, vulcânicas, botânicas, dentre muitas outras explicações científicas) e o intelectual, de modo que os menores encontros são objeto da atenção detalhada e minuciosa do autor. Assim, uma simples pedra no caminho pode desencadear toda uma análise sobre a mineralogia, as condições do solo ou a formação geológica de uma determinada região. As ruínas⁷² também atraem especialmente sua atenção, o que lhe renderia um dos momentos mais memoráveis da viagem.

⁷¹ “Toda paisagem se apresenta de início como uma imensa desordem que deixa livre quanto a escolher o sentido que a gente prefere lhe dar” [Tradução do autor].

⁷² Trata-se de uma das grandes atrações para o viajante do “Grand Tour” na península itálica. Goethe afirma que muitos viajantes, inclusive, iam à Itália expressamente para vê-las (GOETHE, 2017, p. 46). O italiano Magris (2011, p. 183), por sua vez, contemporâneo à era do turismo de massa, as descreve de um modo bastante peculiar em *Microcosmos*, revelando uma “micropaisagem”: “Ruínas crescem sobre ruínas como a hera sobre os muros”.

Trata-se de sua passagem por Malcesine, no Lago de Garda, onde o autor se recolhe a um castelo medieval abandonado a fim de desenhar um esboço da edificação. Porém, ali, é cercado por vários moradores, que o confundem com um espião de fronteiras a serviço do Estado Imperial Austríaco, fronteiro à República de Veneza, onde então se encontrava. Depois de explicar seu interesse em ruínas não apenas da Antiguidade clássica, mas também da época medieval, o mal-entendido acaba por ser desfeito com a liberação de Goethe, ante a constatação da maioria de que ele viajava “apenas” para se instruir.

O interesse de Goethe por arquitetura, ressalte-se, é recorrente na obra. Ao visitar as construções de Andrea Palladio (1508-1580) em Vicenza, o autor comparara a figura do poeta àquela do arquiteto: “Há mesmo algo de divino em seus talentos, algo como a força de um grande poeta, capaz de construir uma terceira coisa, a partir da verdade e da mentira, cuja existência emprestada nos encanta” (GOETHE, 2017, p. 68). Mais tarde, ele seria tomado por arquiteto em uma livraria de Pádua, da mesma forma como qualquer leitor de *Viagem à Itália* poderia fazê-lo, acompanhando sua descrição sobre o templo de Minerva, do século I, em Assis:

A ordem das colunas é coríntia, e a largura delas excede um pouco dois módulos. As bases das colunas e dos plintos sob elas parecem estar apoiados sobre pedestais, mas trata-se apenas de uma impressão. Na verdade, o estilóbato divide-se em cinco níveis, de modo que a cada intervalo entre as colunas há cinco degraus que levam à superfície plana [...] a partir da qual se entra no templo (GOETHE, 2017, p. 139).

Ao voltar desse mesmo passeio, o autor alemão foi confundido com uma nova *persona*, a de contrabandista, e por motivos bem insólitos: ter optado por andar a pé nas estradas (a fim de livrar-se do desconforto dos coches italianos), desprezando a visita ao túmulo de São Francisco para privilegiar o templo de Minerva, que ficava mais distante.

Retomando-se o episódio de Malcesine, o autor (e aspirante a desenhista, arquiteto ou pintor) obteve a determinado custo o consentimento para continuar sua viagem e apreciar as outras ruínas que lhe apareceriam pelo caminho, ouvindo as seguintes palavras dos moradores da cidade onde havia sido tomado por espião: “Deixemo-lo ir, amistosamente, de modo que ele, de volta a seus compatriotas, lhes fale bem de nós e os incentive a visitar Malcesine, cuja bela situação geográfica bem que merece ser admirada por estrangeiros” (GOETHE, 2017, p. 49).

O autor retribui a referida “concessão” com fina ironia, expressando-se da seguinte forma em sua *Viagem à Itália*: “Eu intensifiquei o significado dessas amáveis palavras louvando a região, a paisagem e os habitantes, sem esquecer de saudar as autoridades como homens sábios e precavidos” (GOETHE, 2017, p. 49). Ironias à parte, o episódio é encerrado com a

visita a uma vindima de um morador simples da cidade, bem como de seu jovem filho, a quem Goethe (2017, p. 49-50) narra a aventura do dia, resumindo-a na seguinte reflexão: “Que criatura singular é o homem, pois ele muitas vezes torna desagradável e perigoso aquilo que poderia desfrutar comodamente e em boa companhia, apenas pelo capricho egoísta de exercer seu poder sobre o mundo”.

A despeito de qualquer delito – e ante a afirmação de que partia para a península não para iludir-se, mas a fim de conhecer e familiarizar-se com os objetos (GOETHE, 2017, p. 60) –, a verdade é que a viagem à Itália é realizada sob anonimato, resguardando ainda um secreto desejo, a se revelar fracassado, de se tornar pintor. De todo modo, Goethe já era um escritor famoso à época de sua partida em Karlsbad, de onde “escapou sorrateiramente” a fim de que seus amigos não o impedissem de viajar, a 3 de setembro de 1786. À proporção que vai se familiarizando com a nova paisagem, maravilhado com o deslocamento mesmo a despeito de condições nem sempre favoráveis na estrada, logo lhe são desveladas, ao vivo, as visões pictóricas da Itália sonhada.

Em meio às mais variadas descrições, no entanto, ou dos eventos inesperados que lhe dão ânimo no início da jornada, como ser tomado por um falso espião, o autor sente que algo lhe falta. Ainda quando da visita ao Lago de Garda, por exemplo, ele deixa escapar que “*não há palavras para descrever* a graciosidade dessa região tão ricamente habitada” (GOETHE, 2017, p. 50, grifo nosso).

Logo a seguir, ao relatar uma viagem de mula, como Robert Louis Stevenson faria na região das Cévennes, mais tarde, o autor destaca novamente a impossibilidade de transmitir o que sente ante a paisagem avistada, ao passar dessa vez pelo Vale do Rio Ádige, a caminho de Verona: “*Não se pode reproduzir em palavras* o encanto dessa nova região que se descortina à medida que se desce (rumo ao rio)” (GOETHE, 2017, p. 50, grifo nosso). Em Assis, onde passa ao largo de igrejas medievais a fim de ter sua primeira grande experiência com um templo da Antiguidade, ele pontua: “O que a contemplação dessa obra provocou em mim *é impossível expressar*, e sei que deixará seus frutos para sempre” (GOETHE, p. 139, grifo nosso).

Assim, em inúmeras outras ocasiões ao longo do seu relato, o autor depara-se com o caráter “intraduzível” da paisagem, mencionando a incapacidade de transmiti-lo ao leitor⁷³. Entre o dizer e o não-dizer, de todo modo, ele vai percorrendo seu caminho: de Verona, que lhe acolheu com seu anfiteatro vazio, menos impactante do que imaginara; de Pádua, cujo jardim

⁷³ Um sinônimo para “intraduzível” seria o termo “indireto”, como Barthes utiliza em *O rumor da língua*, de 1984.

botânico despertou-lhe a ideia da *Urpflanze*⁷⁴; de Veneza, que o levou às lágrimas com o canto dos gondoleiros e impacientou-o com a sujeira das ruas⁷⁵; de Esopoletto, onde percorreu o topo de seu aqueduto, apreciando a terceira grande obra dos Antigos; de Roma, o apogeu de todo esse deslocamento (“Uma vez que esse desejo seja realizado, o que me restará desejar?”⁷⁶), e cuja data de chegada aponta como a de seu segundo nascimento; da “cidade mumificada” de Pompeia, que conheceu junto ao pintor Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), com quem dividiu o incômodo e a admiração por um lugar insólito que lhe pareceu uma reunião de casas de bonecas, porém aludindo decididamente “ao amor de um povo pela arte e pelas imagens” (GOETHE, 2017, p. 229); ou ainda de Palermo, onde, na companhia de outro pintor, Christoph Henrich Kniep (1755-1825), pôde deleitar-se “na infinita variedade da paisagem” a estender-se “numa seara ilimitada para o artista” (GOETHE, 2017, p. 261).

A cada etapa do itinerário, portanto, conta-se com um novo deslumbramento (apesar de reticências curiosas como Florença, da qual pouco fala⁷⁷), e o mesmo impasse: a dificuldade de descrever o encontro com o que, para ele, está próximo do sublime. Ao mesmo tempo, o autor alemão vai alternando descrições geográficas com passagens de grande apuro estilístico, e é desse modo que continua a percorrer o caminho, tentando transmitir todo o enlevo que a paisagem italiana comunicou a si próprio, diretamente, sem o intermédio das palavras.

Para entender melhor o percurso de Goethe (2017), é possível recorrer à distinção dos conceitos de “paisagem geográfica” e “paisagem literária” de que trata o pensador francês Michel Collot (2013) na obra *Poética e filosofia da paisagem*. Antes, porém, é preciso realizar um outro itinerário, a saber, aquele relativo ao contexto no qual Goethe (2017) realizou a viagem de que resultaria sua obra. Ela se tornaria um marco não só da sua vida, mas também de todo o Classicismo alemão, levando o autor a superar até mesmo a estética *Sturm und Drang*, responsável por projetar a Alemanha no panorama literário da Europa.

⁷⁴ Diz respeito à “planta primordial”, da qual todas as formas vegetais seriam originárias, plano central dos estudos botânicos de Goethe.

⁷⁵ Descrevendo Veneza, cidade que para o autor alemão só pode ser comparada consigo mesma, Goethe adquire um tom semelhante ao de um cronista, o que demonstra intimidade com a cidade (embora nela tenha se detido por pouco mais de duas semanas). Seja descrevendo minuciosamente o cortejo do doge ou elencando as comédias a que assistira nos teatros, o autor também atua como verdadeiro sanitarista, comentando reiteradamente sobre as más condições do asseio público tal como se já fosse um cidadão veneziano chegando à conclusão seguinte: “Nos dias chuvosos, a lama e a sujeira são insuportáveis [...]. No entanto, assim que o sol volta a brilhar, ninguém mais pensa em manter a cidade limpa. É verdade aquilo que se diz: o povo se queixa sempre por ser mal servido, mas não sabe tomar providências para ser servido de maneira melhor” (GOETHE, 2017, p. 111).

⁷⁶ GOETHE, 2017, p. 146.

⁷⁷ A respeito da “Capital do Renascimento”, na qual passou apenas três horas e retornaria em 1788, Goethe resume-se a afirmar: “Percorri rapidamente a cidade, a catedral e o batistério. Abre-se aqui novamente um mundo novo e desconhecido para mim, onde não desejo me deter” (GOETHE, 2017, p. 134). Teria a cidade desagradado ao autor ou simplesmente teria lhe deixado sem palavras?

3.1 FRONTEIRAS ENTRE CLÁSSICO E ROMÂNTICO

*As convenções de lugar, e especialmente de tempo,
são os espectros que aterrorizam a humanidade
na contemplação do magnífico*
(Edgar Allan Poe)

A falta de fronteiras definidas é uma das maiores marcas da literatura alemã em todos os tempos, pois esta diz respeito não apenas à literatura produzida nos estados alemães, mas também à literatura escrita em língua alemã. Entender a literatura alemã é, antes de tudo, perceber que ela ultrapassa fronteiras, englobando não apenas outros países e regiões, mas variações linguísticas e dialetos.

Por motivos como esse, na obra *A história concisa da literatura alemã*, Otto Maria Carpeaux (2013) a define como “a literatura escrita em língua alemã”, destacando que, diferentemente do que ocorre em relação a diversas outras nações, a literatura alemã não é um organismo homogêneo. Conforme esclarece:

A Alemanha nunca teve fronteiras certas. Na Europa oriental, grupos compactos de língua alemã vivem em países que nunca pertenceram à Alemanha. [...] A literatura alemã não é, portanto, somente a dos alemães na Alemanha. Também inclui as atividades literárias na Áustria, Suíça e Alsácia e dos alemães no Báltico; e de certos quistos de literatura alemã encravados em outros países; basta lembrar a Praga de Rilke e Kafka. (CARPEAUX, 2013, p. 9)

Um dos momentos mais importantes dessa literatura foi o movimento conhecido como *Sturm und Drang*, ou seja, o Pré-romantismo alemão, diretamente influenciado pelas ideias do filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e pelo advento da Revolução Francesa (1789), como atesta Safranski (2010, p. 31): “Como nenhum outro acontecimento político, ela deu impulso aos intelectuais alemães. O irrompimento dos primeiros românticos é o *Sturm und Drang* que passou pela revolução”. Para o autor, a representatividade do referido acontecimento histórico impactou os intelectuais alemães com a percepção do começo de uma nova era, confirmando que o ato de pensar e de escrever não apenas interpretavam o mundo, mas também eram capazes de transformá-lo efetivamente.

A tradução do termo *Sturm und Drang*, emprestada de uma peça dramática de Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831), recebeu diversas variações em língua portuguesa, como “Tempestade e ímpeto” e “Tempestade e impulso”, dentre outros. A contestação da razão e o

culto ao sentimento estavam entre suas principais premissas, promovendo uma valorização da natureza em detrimento das convenções sociais, bem como a sobreposição dos valores do povo aos daqueles da aristocracia do Antigo Regime: uma estética revolucionária, em suma, que encontrava abrigo na figura do “gênio”, ou seja, aquele que consegue criar um mundo próprio sem seguir modelos e regras preestabelecidas.

Na Alemanha, Goethe e Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) foram seus principais representantes. Suas obras, no entanto, também ultrapassariam essa estética, que não apenas alinhou a literatura alemã ao panorama das artes europeias em seu momento de insatisfação com o Antigo Regime, como também lhe conferiu enorme vulto.

Da fase *Sturm und Drang*, as principais obras do jovem Goethe são, além de boa parte de sua produção poética (como *Viagem ao Harz no inverno*), a peça *Götz von Berlichingen* (1773), o romance epistolar *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) – um dos marcos da estética romântica –, e o drama *Fausto Zero (Ur-Faust)*, de 1775.

Seguindo o modelo epistolar de Richardson e o sentimentalismo de Rousseau, a projeção internacional de *Werther* em sua época foi particularmente notável, e contribuiu para que Goethe fosse acolhido na sociedade weimariana, aonde chegou a convite do príncipe herdeiro de Weimar (na Turíngia, Alemanha), Carlos Augusto, em 7 de novembro de 1775, ingressando no ano seguinte nos serviços do Estado e recebendo em 3 de junho de 1782 o título de nobreza, conferido pelo Imperador José II (1741-1790).

Passando a desempenhar cargos públicos importantes, o jovem impetuoso teve de disciplinar-se para conseguir se adequar a essa nova esfera social, de modo que as obrigações burocráticas crescentes contribuíram para fazê-lo se sentir limitado tanto na atuação artística quanto na vida pessoal. A paixão impossível por Charlotte von Stein (1742-1827), a seu turno, reforça a sensação de sufocamento, e assim o autor viaja a Karlsbad, de onde “foge” para a Itália, comunicando o fato a apenas duas pessoas: a própria Charlotte e o príncipe herdeiro.

O deslocamento em direção ao sul, assim, é também uma tentativa de conciliar-se consigo mesmo, além de buscar novos rumos para o seu fazer artístico, embasando-se na experiência direta do vivido. Inaugurando essa nova fase, porém, Goethe guarda a experiência do *Sturm und Drang*, que, não raras vezes, virá à tona em seu relato (com notas tomadas ao calor do momento e reescritas mais tarde), sobretudo por meio do assombro ante o “sublime” da revelação de uma nova paisagem natural.

Na Itália, país responsável por impulsionar uma de suas fases mais produtivas, ele irá retomar três obras iniciadas em Weimar, aplicando-lhes um formato clássico: *Ifigênia em*

Táurida (escrito em prosa no ano de 1779 e retomado em verso mais tarde, em 1786, sendo finalizado em 1787), *Egmont* (1775, 1787) e *Torquato Tasso* (1780/1781, 1787-1789). Este último, por exemplo, aborda o tema do antagonismo “artista *versus* sociedade”, em que é possível perceber o conflito do autor dividido entre o jovem intempestivo de outrora e o Goethe “domesticado”, “disciplinado” pela etiqueta e pelas regras da corte de Weimar, uma vez tornado homem público com numerosas funções de Estado.

No drama em questão, o personagem Tasso retoma o tema do homem diante de sentimentos tempestuosos, como em *Werther*, porém dessa vez no cenário de uma Roma renascentista. Julgando-se rejeitado pelo seu protetor e também pela mulher amada, Leonor (inspirada em Charlotte von Stein, assim como a personagem principal de *Ifigênia*), o protagonista descobre enfim a possibilidade de, pelo menos, conseguir transmitir o seu sofrimento, conforme os deuses lhe concederam.

Na obra *Da Alemanha* (1813), Madame de Staël (1766-1817) compara o Goethe *Sturm und Drang* ao Goethe classicista, afirmando já não possuir o autor alemão o mesmo ardor dos tempos em que escrevera *Werther*: “Dir-se-ia que a vida não o atinge e que ele a descreve somente como pintor: no presente, ele atribui um maior valor aos quadros que nos apresenta do que às emoções que sente; o tempo tornou-o espectador” (STAËL, 2016, p. 160). A autora faz também uma curiosa distinção entre clássico e romântico, ligando o primeiro não à aceção de algo “perfeito”, mas à poesia da Antiguidade, enquanto aponta o segundo como dependente das tradições cavaleirescas da Idade Média, numa divisão a remeter a duas eras do mundo, a saber, cristianismo e paganismo.

Na obra *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, o filósofo Walter Benjamin (1892-1940), a seu turno, esclarece que a teoria da arte dos primeiros românticos e a de Goethe são opostas em seus princípios, explicando da seguinte forma a divergência entre ambos: “[Para os românticos,] na totalidade das obras realiza-se a infinidade da arte; Goethe a determina como unidade na pluralidade – ou seja: na pluralidade das obras sempre novamente se encontra a unidade da arte” (BENJAMIN, 1993, p. 120).

Além da oposição aos valores românticos, a transformação estética em Goethe é melhor compreendida pelo leitor de hoje, a propósito, pela distinção básica de dois termos, a saber, Classicismo (*Klassik*) e clássico (*klassisch*), conforme esclarecem Heise e Röhl (1986). Para as autoras, o primeiro diz respeito a um estilo baseado em valores da Antiguidade; Goethe e Schiller são seus principais representantes no contexto da literatura germânica, motivo pelo

qual esse período literário (o Classicismo alemão) é demarcado por datas ligadas às biografias de ambos: 1786 e 1805, respectivamente, data da viagem de Goethe à Itália e morte de Schiller.

O conceito de clássico, a seu turno, diferencia-se por implicar juízo de valor ou qualidade notável de um autor, de uma época, de uma literatura (ou seja, diz respeito a algo “universalmente reconhecido”). Nesse contexto, Heise e Röhl (1986, p. 33) esclarecem que a época clássica “não se limita necessariamente a Goethe e Schiller, representantes do estilo literário denominado Classicismo, podendo também abranger autores como Hölderlin ou Kleist, que contribuem para a riqueza e importância dessa fase áurea da cultura alemã”.

Tal distinção faz-se importante ainda por um outro motivo: fora da Alemanha, e especialmente no mundo latino, os autores do Classicismo alemão são em geral considerados românticos, como rememora Erwin Theodor (1980). Na obra *A literatura alemã*, Bandet (1989, p. 44) divide a vida de Goethe em quatro períodos, concernentes à transformação de sua estética (note-se o fato de coincidir novamente a viagem à Itália com o Classicismo alemão): a juventude (1749-1775), a primeira estada em Weimar (1775-1786), a viagem à Itália e o Classicismo weimariano (1786-1805), e, por fim, a velhice (1805-1832).

Ante o exposto, é preciso notar que a longa atuação de Goethe, com uma obra a abranger vários períodos históricos, o faz reconhecido pela crítica como um autor clássico (no sentido de modular), classicista (representante de um período expressivo da literatura alemã), pré-romântico (integrante do *Sturm und Drang*) e romântico (conforme denominação utilizada para se referir a ele em muitos países, além de se levar em consideração que muitos críticos sequer fazem a distinção entre estes dois últimos termos, utilizando-os como sinônimos).

Ressalte-se, por fim, que se o *Sturm und Drang* foi um movimento promovido pela juventude, desprendido da busca pelos ideais clássicos e de insubordinação à ordem social preestabelecida, o Goethe de Weimar irá amadurecer em meio a um reduto da aristocracia germânica, com suas regras e gosto pelo tradicional, pelo clássico, retomando os ideais da Renascença, a qual, conforme explica Carpeaux (2013), a Alemanha não conseguira acompanhar por conta do advento da Reforma Protestante (1517-1648).

3.1.1 O “Grand Tour”

Retomando-se o deslocamento de Goethe à Itália, o autor alemão partiu em 1786 para uma aventura conhecida como “Grand Tour”, como era chamada a viagem de formação dos

aristocratas europeus dos séculos 17 e 18, geralmente na companhia de um tutor, proporcionando o contato direto com o mundo da Antiguidade, antes restrito a livros e quadros.

Monga (1996) classifica o “Grand Tour” como sinônimo de “viagem fállica”, afirmando que o ato de viajar costumou ser considerado, de certo modo, uma conquista, relacionada – embora erroneamente – a uma atividade restrita ao universo masculino: “The Grand Tour, in which one engaged in order to study Italy’s antiquities, was also an *appropriation* of relics and artwork by the (male) traveler who brought them back to his country”⁷⁸.

Desse modo, o pesquisador discorda sobre haver algo de inerentemente masculino a essa atividade, mencionando que mulheres também realizaram o “Grand Tour”, a exemplo de Lady Whetewall, ainda no século 17, cujo relato, porém, não recebeu a mesma atenção que os produzidos por homens: de um modo ou de outro, Monga (1996) aponta o papel pioneiro das mulheres viajantes como um passo na direção de uma abertura para a igualdade de gênero.

Um exemplo emblemático da realização do “Grand Tour” na ficção europeia (elucidativo tanto no que diz respeito à sua prática quanto à discussão mencionada por Monga) encontra-se no conto *Bárbara, da casa de Grebe*, do escritor inglês Thomas Hardy (1840-1928). Se, por um lado, nele é possível notar detalhes do empreendimento de uma viagem de formação à Itália – destino por excelência do “Grand Tour” –, por outro também se percebe a exclusão da figura feminina dessa atividade cujo privilégio, em geral, apenas (alguns) homens tinham o direito de realizar.

Na narrativa de Hardy, Edmond Willowes, após fugir e casar-se em segredo com a protagonista da história, de condição social considerada superior à sua, é acolhido a contragosto pelos sogros aristocráticos. O pai de Bárbara, Sir John Grebe, impossibilitado de anular o casamento e receoso da sorte da filha, decide investir recursos para que Willowes esteja à altura da casa, enviando-o para uma viagem de formação:

Assim, tendo vivido quase dois meses juntos, não se opuseram à proposta que Sir John fez de fornecer os recursos necessários para que Edmond Willowes passasse um ano viajando pelo continente na companhia de um tutor, assumindo o rapaz o compromisso de se dedicar com diligência máxima às instruções deste último, até alcançar o grau de refinamento interior e exterior que se exigia do marido de uma moça como Bárbara. (HARDY, 2018, p. 109)

⁷⁸ “O Grand Tour, em que alguém se compromete de modo a estudar as antiguidades da Itália, foi também uma *apropriação* de relíquias e obras de arte pelo (homem) viajante, que os levou de volta ao seu país [de origem]” [Tradução do autor].

Enquanto isso, Bárbara é desaconselhada a acompanhar o marido para não comprometer a dedicação integral aos estudos itinerantes, que envolvem diferentes disciplinas e saberes: “Ele teria de se aplicar no estudo das línguas, maneiras, história, sociedade, ruínas e tudo o mais que se lhe apresentasse sob os olhos” (HARDY, 2018, p. 109). O narrador, por sua vez, justifica da seguinte forma o fato de a protagonista se comprometer a não desviar o marido dos estudos: “Um argumento irrefutável e de sábia presciência” (HARDY, 2018, p. 110).

A formação de Bárbara, ante tal lógica, não é sequer cogitada por ela mesma ou por qualquer outro personagem. Na narrativa de Hardy, cabe à esposa apenas o papel passivo de acompanhar as aventuras e a evolução intelectual do marido, que lhe escrevia contando de momentos como a travessia do Monte Cenis sob a tempestade, no lombo de uma mula, em uma perigosa travessia que quase lhe custaria a vida. Em suma, o único papel destinado à Bárbara pelo narrador é o de concordar com a decisão paterna de ter enviado Willowes em viagem, acompanhando o marido apenas por missivas em que lhe são relatadas o deslumbre com as paisagens italianas.

3.1.2 Paisagem geográfica e paisagem literária (Collot)

Apresentadas as discussões concernentes ao “Grand Tour”, a obra *Viagem à Itália*, representativa de sua realização, é considerada, ainda hoje, um marco da narrativa de viagem. Assim como ocorre no conto de Hardy (2018), ela pretende mostrar a formação intelectual de alguém por meio do contato com uma nova paisagem: se essa é uma viagem de formação, porém, que paisagem exatamente seria essa?

Para melhor compreender o percurso de Goethe em seu “Grand Tour”, é possível recorrer ao conceito de paisagem de que trata Michel Collot (2013, p. 17). Para o teórico, “a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região que se oferece ao olhar de um observador”. A paisagem constitui, assim, o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista, pois, para Collot (2013, p. 18), “é o olhar que transforma um local em paisagem”. Tal assertiva se coaduna com as ideias de autores como o pesquisador Jean-Marc Besse (2019, p. 45), que afirma, no capítulo intitulado *Vapores no céu. A paisagem italiana na viagem de Goethe*, integrante da obra *Ver a terra – seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*: “Ver a paisagem italiana é captar a verdadeira Natureza, que é simultaneamente a ordem do cosmo e da alma humana, combinadas harmoniosamente num olhar. [Ela] é vista por Goethe como reconciliação entre o exterior e o interior, entre o visível e o invisível”.

Para exemplificar tal compreensão, é possível recorrer ao próprio Goethe, uma vez que, em sua *Viagem à Itália*, sua ideia de paisagem se mostra particularmente clara quando o autor alemão se refere à busca por reencontrar os monumentos da Antiguidade que, em boa parte, o motivaram a realizar sua viagem de formação. Após passagem por Espoleto, que o impressiona com o exemplar de um aqueduto da Antiguidade latina, o autor reflete:

No que diz respeito ao assim chamado solo clássico, as coisas se dão de outra maneira [buscando as obras dos Antigos, naturalmente, o autor se depara com ruínas]. Quando se toma aqui a região pelo que ela realmente é, em vez de proceder de maneira fantasiosa, então ela se mostra sempre como palco decisivo sobre o qual se passaram os acontecimentos mais grandiosos. Sendo assim, sempre me servi da perspectiva geológica e da paisagem para moderar a imaginação excessiva e a sensibilidade, a fim de conseguir uma visão livre e clara dos lugares. A isso, então, a História vem se associar de maneira prodigiosamente viva, de modo que deixamos de perceber o que nos acontece no momento [para só perceber depois, ao se refletir sobre ele, por exemplo, escrevendo] (GOETHE, 2017, p. 144).

Muitas vezes, ao longo de sua *Viagem à Itália*, Goethe se depara, não à toa, com a dificuldade de “traduzir” as paisagens que vê, de mostrar o seu ponto de vista. Ou como reagir ante o “sublime”, o espanto diante do grandioso, do colossal. Quanto mais viaja pelo interior do país, mais ele percebe que as palavras não são suficientes para transmitir o que sente diante delas, como antecipado. Desse modo, ele se vê ante o mesmo dilema deparado por Stendhal (Henri-Marie Beyle, 1783-1842) ao escrever sobre suas excursões italianas, conforme analisa Barthes (1988, p. 304) no ensaio *Malogramos sempre ao falar do que amamos*, contido na obra *O rumor da língua*: “Stendhal não sabe dizer a Itália: ou melhor, ele a diz, ele a canta, não a representa, o seu amor, proclama-o, mas não o pode fazer render (...). Disso ele sabe, sofre e queixa-se; constantemente verifica que não pode ‘traduzir o seu pensamento’”.

Barthes (1988, p. 304) aponta ainda que todos os relatos da viagem italiana de Stendhal estão “tecidos de declarações de amor [pelo país] e malogros de expressão” [como o uso excessivo do adjetivo “belo”, por exemplo]. Nesse sentido, Stendhal só iria conseguir êxito em falar da Itália passando do âmbito confessional (seus diários) a um gênero mediador, no caso, o romance, com *A cartuxa de Parma* (1839). Barthes (1988, p. 308) explica tal transformação com o que chama de “transcendência do egotismo”. Esta seria propiciada exatamente por meio da escritura, responsável por desfazer “a imobilidade estéril do imaginário amoroso” e conferir “uma generalidade simbólica” à sua aventura.

Esse mesmo caráter “intraduzível” encontrado em Goethe pode ser explicado ainda melhor por meio de dois conceitos de que trata Collot (2013), a saber, “paisagem geográfica” e “paisagem literária”, como referido. De acordo com o teórico, a paisagem geográfica implica imobilidade, desconstrução, enquanto a paisagem literária, a seu turno, está em constante transformação, é algo móvel, surpreendendo pela novidade e permanente mutabilidade: ela está sempre sendo dita de uma forma diferente e inesperada, surpreendendo o próprio enunciador.

É possível cotejar, a seguir, vários exemplos desses tipos de paisagem presentes na *Viagem* de Goethe. No primeiro deles, note-se uma descrição da “paisagem geográfica”, em que o autor descreve o solo e as condições atmosféricas:

O caminho se fazia agora por uma encosta que separava o vale do Ádige do nível do mar. As águas primordiais parecem ter atuado aqui dos dois lados em formidáveis torrentes, provocando assim, por erosão, o surgimento desses colossais aterros de quartzo granulado. Em épocas tranquilas, formou-se ali um solo fértil [...]. Como agora a grande cadeia de montanhas ficou para trás, o ar mostra uma qualidade totalmente nova. Isso pode ser percebido nos diferentes tons de azul adquiridos pela paisagem, uma vez que a atmosfera está carregada de vapor. (GOETHE, 2017, p. 50-51)

Confira-se, ainda como exemplificação da “paisagem geográfica” na viagem italiana, a seguinte descrição do autor alemão, que, após cavalgar até Paderno, na cercania de Bolonha, se depara com “grandes blocos de selenita, depois de ter deixado para trás uma montanha de argila arenosa [...]. A pedra sólida da qual essa parte da montanha é formada é a argila xistosa, disposta em camadas muito finas e que se alterna com o gesso” (GOETHE, 2017, p. 131).

Logo a seguir, descrevendo os Montes Apeninos, o autor explica de que modo a referida cadeia de montanhas deveria ter sido “elaborada”:

Se essa cordilheira não fosse tão íngreme, tão elevada em relação ao nível do mar e tão intrincada, de modo que as marés primordiais pudessem ter exercido sua ação mais intensamente e por mais tempo, construindo superfícies mais extensas e por fim banhando-as, essa região seria uma das mais belas (GOETHE, 2017, p. 133)⁷⁹.

Por outro lado, embora reflexões relativas aos aspectos geofísicos sejam recorrentes na *Viagem à Itália*, também é possível entrever o caráter intraduzível da paisagem de que fala

⁷⁹ Somente ao visitar a região de Florença e ver de perto as montanhas da Toscana, finalmente, o autor se mostraria satisfeito: “O que eu disse [...] a respeito da aparência que os Apeninos poderiam ter, encontro agora na Toscana” (GOETHE, 2017, p. 134).

Collot (2013), percebendo-se, como contraponto, a formação de uma paisagem literária no itinerário de Goethe:

O rio Ádige corre agora mais manso e forma largas ilhas de seixos em muitos pontos. Tudo o que aqui se transforma e altera faz lembrar o mais belo quadro. As tranças das mulheres, o peito nu dos homens e seus leves casacos, os magníficos bois que eles conduzem da feira para casa [...] tudo forma um *quadro* vivo e movimentado como um Heinrich Roos [1631-1685]. E quando a noite chega, no ar tépido, poucas nuvens repousam sobre as montanhas, antes paradas do que se movimentando no céu, e quando ao fim da noite a algazarra dos grilos começa a se fazer ouvir mais alto, a gente por fim se sente em casa neste mundo, não como se estivesse escondido ou no exílio. (GOETHE, 2017, p. 40, grifo nosso)

Note-se, neste último trecho, o processo de construção da paisagem, a começar com mais uma descrição do Ádige (região que já havia deixado o autor “sem palavras”): dessa vez, o autor alemão se refere a um local isolado no interior da Itália o qual, para muitos, pode ser considerado inexpressivo, que simplesmente não existe no mapa. Para ele, porém, é um lugar onde não se sente estrangeiro; muito ao contrário, sente-se profundamente acolhido, como estivesse em sua própria casa, ou, até mesmo, como se o mundo fosse a sua própria casa.

O espaço (uma região no interior da Itália) e o tempo (uma noite em setembro de 1786, data do referido relato) convergem, portanto, para a constituição de uma paisagem, isto é, para a construção de algo novo: um lugar em uma parte ignorada do mundo onde o autor encontra a si mesmo, desenhando assim uma *paisagem íntima* compartilhada com o leitor.

Toda paisagem decifrável, ressalte-se, não é literária. A paisagem ligada à construção, à criação, é a que pode ser considerada literária, artística. Como ressalta Collot (2013, p. 26), a paisagem não é a região, mas um aspecto da região tal como se apresenta ao olhar de um observador, distinguindo-se assim da extensão, objetiva, geométrica ou geográfica. A paisagem, dessa forma, torna-se mediadora da diversidade, o meio pelo qual o indivíduo consegue obter traduções de sua subjetividade.

3.1.3 O si mesmo como um outro: traduzir a subjetividade

Em *Tempo e narrativa: o tempo narrado*, o pensador francês Paul Ricœur (2010) desenvolve uma teoria da narrativa abordando a problemática da identidade pessoal e sua articulação com a dimensão temporal da existência humana, apontando para o entrecruzamento

entre história e ficção, em que ambas “só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra” (RICŒUR, 2010, p. 311).

Tal investigação é aprofundada na obra *O si-mesmo como um outro*, em que o autor enfoca a contribuição da identidade pessoal como constituição do si, levando-se em consideração que “a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada” (RICŒUR, 1991, p. 138). Para chegar a essa premissa, o teórico estabelece uma distinção essencial entre os conceitos de *mesmidade* e *ipseidade*, bem como a dialética que as envolve, sempre levando em conta a questão da permanência no tempo:

A identidade-ipseidade [cobre] um espectro de significações desde um polo extremo onde ela recobre a identidade do mesmo até o outro polo extremo onde se dissocia dela inteiramente. Esse primeiro polo pareceu-nos simbolizado pelo fenômeno do caráter, pelo que a pessoa se torna identificável. Quanto ao segundo papel, é pela noção essencialmente ética da manutenção de si que ele nos pareceu representado. A manutenção de si é para a pessoa a maneira de se comportar tal que o outro possa contar com ela. Porque alguém *conta* comigo, eu sou responsável por minhas ações diante de um outro. (RICŒUR, 1991, p. 195)

Tem-se, portanto, para Ricœur (1991), duas modalidades distintas de permanência no tempo, às quais podem recorrer um indivíduo que queira falar de si mesmo: a palavra considerada (promessa) e o caráter. A primeira, ligada a uma manutenção de si, diz respeito a uma pessoa escolher deliberadamente continuar a ser o que esperam dela, cumprindo uma expectativa alheia a seu próprio respeito e mantendo a palavra dada em consideração a outra pessoa (em suma, entra em cena um componente ético).

Já a segunda modalidade, o caráter, refere-se ao conjunto das marcas distintivas (identificações e hábitos adquiridos) que permitem reidentificar um indivíduo humano como o mesmo: “Ele (o caráter) acumula a identidade numérica e qualitativa, a continuidade ininterrupta e a permanência no tempo. É por esse meio que ele designa de modo emblemático a mesmidade da pessoa” (RICŒUR, 1991, p. 144). (Em suma, a ideia da ipseidade é manter a diferença ao fazer um movimento ético para a alteridade, mas manter uma identidade, mesmidade que garanta justamente essa ética).

Observando-se a vida e obra de Goethe, é possível perceber esse conflito entre o jovem impetuoso e o alto funcionário de Weimar, tal como o artista expressou no drama *Torquato Tasso*. A opção de Goethe por “disciplinar-se”, ajustando-se ao que a corte weimariana

esperava dele em lugar de dar vazão aos próprios impulsos, parece delinear com clareza a referida manutenção do si de que trata Ricœur (1991). “Enquanto Tasso rompe as barreiras da sociedade e do comportamento palaciano, em sua ânsia por possuir Leonor, renuncia Goethe a Carlota, desvencilhando-se na prática da ‘genialidade demoníaca’ do período anterior”, assim esclarece Erwin, referindo-se a Charlotte e ao Goethe do *Sturm und Drang* (1980, p. 73).

Pré-romântico e escritor a serviço do Ducado de Weimar, Goethe, como poucos autores, conseguiu entrelaçar vida e obra, paradoxalmente alcançando uma marca a ser consagrada como típica do Romantismo⁸⁰. Como explica Carpeaux (20-13, p. 73): “A maior obra de arte de Goethe é sua própria vida; mas essa vida é uma obra de arte clássica. É a história de um temperamento romântico que, disciplinando-se, se transforma em estátua de si próprio”. Entre todos os romances de formação da literatura alemã, portanto, o autor aponta a biografia de Goethe como o maior deles, ultrapassando as fronteiras de estéticas bastante conflitantes.

Ainda na busca por uma “hermenêutica do si”, Ricœur (1991) dá relevo a uma “hermenêutica da ação”, afirmando que o indivíduo se torna apto a compreender a si mesmo ao narrar suas experiências, enquanto a própria ação humana pode ser encarada como um texto a ser interpretado: um dos principais objetivos da hermenêutica, no entendimento dessa filosofia, é exatamente estipular a condição da possibilidade de interpretação do si.

Do mesmo modo, é possível identificar tal busca como um dos principais objetivos da *Viagem à Itália*, sobretudo quando o autor retoma, cerca de quatro décadas depois, as notas redigidas quando esteve no país, tentando dar uma forma “acabada” à própria existência e ao seu itinerário, configurando assim uma espécie de “estetização da existência”, conforme expressão utilizada por Michel Onfray (2015) em sua *Teoria da viagem*.

Um outro ponto importante ressaltado por Ricœur (1991, p. 176) diz respeito ao fato de o indivíduo, compreendido como personagem de uma narrativa, ser uma entidade indistinta de suas experiências, uma vez que divide o regime da própria identidade com a história relatada: “A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade do personagem”.

Tal afirmação parece se confirmar ainda mais no que diz respeito às narrativas de viagem, em que o protagonista das histórias é o próprio autor do relato. No ensaio *Da imagética cultural ao imaginário*, integrante do *Compêndio de literatura comparada*, o pesquisador

⁸⁰ Jean-Louis Bandet (1989) sugere o uso do termo “os romantismos”, no plural, devido à complexidade referente a essa estética e contextualização histórica.

Daniel-Henri Pageaux (2004) enfatiza tal ideia, apontando que, nos relatos de viagem, o escritor-viajante é “o narrador, ator, experimentador e objeto de experimentação, memorialista dos seus próprios atos e gestos, herói da sua própria história sobre um teatro estrangeiro do qual se torna analista, cronista e agrimensor privilegiado” (PAGEAUX, 2004, p. 159).

No ensaio *Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares*, o pesquisador Carlos Alberto Faraco (2011) aprofunda essa ideia ressaltando a importância de outra distinção importante para uma análise de tal natureza, evocando Mikhail Bakhtin (1895-1975), para quem a arte e sua inserção sociocultural não devem ser analisadas de modo dissociado da estética. Trata-se, assim, da distinção do “autor-pessoa” (o autor como indivíduo) daquela do “autor-criador” (a consciência que organiza o texto), conforme apontado pelo pensador russo na obra *Estética da criação verbal*, de 1979. Esclarece Faraco (2011, p. 24):

O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida. Ao isolar e transpor para outro plano os elementos do mundo da vida, o autor-criador liberta esses elementos do evento da existência e isso lhe permite o trabalho estético, ou seja, o livre amoldar desses elementos numa outra unidade de sentidos e valores; lhe permite dar a eles um acabamento, conjugá-los numa outra forma ôntica.

O autor do relato, ressalte-se, vê-se diante de uma grande responsabilidade ética ainda por um outro motivo, porquanto atua como mediador entre os lugares retratados (filtrados mediante uma visão bem subjetiva) e o público leitor, chegando até mesmo a contribuir para a construção da percepção de uma identidade coletiva na mente de comunidades bastante distintas das relatadas. Além disso, esse tipo de relato pretende mostrar-se alinhado sobretudo à realidade vivida ou tal como percebida pela consciência individual do autor, buscando exatamente fazer coincidir a experiência vivida (a viagem) com a obra literária (o relato de viagem).

Ainda quanto ao componente ético na narrativa, retomando-se Ricœur (1991), ele torna-se um elemento fundamental à proporção que toda narrativa está estritamente ligada ao campo da ação: “Não existe narrativa eticamente neutra. A literatura é um vasto laboratório onde são testadas estimativas, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética” (RICŒUR, 1991, p. 139-140).

Toda essa importância dada à ética na narrativa, a propósito, se deve ao fato de, para o pensador francês, a forma narrativa constituir-se como o único meio pelo qual um “sujeito de

ação” pode reunir sua vida e dar-lhe uma qualificação ética, a fim de servir à perspectiva da “vida boa”, com e para os outros, em instituições justas (RICŒUR, 1991, p. 202).

Nesse *si mesmo como um outro*, note-se, há uma dialética nessa transformação, isto é, ser o mesmo, mas, embora mudando, não implica uma transformação radical no outro⁸¹. Gagnebin (2006) esclarece a referida questão, dando destaque também para o componente da ética que ela carrega:

Soi-même comme un autre [O si-mesmo como um outro], que já traz inscrita no seu belo título a questão da identidade (*Soi-même*) e de uma invenção da identidade através das figuras da alteridade (*comme un autre*), [continuam] insistindo tanto na dimensão metafórica como também ética dessa invenção. (GAGNEBIN, 2006, p. 164)

Tal abertura para a ética, compromisso da narrativa, é apontado por RICŒUR *apud* GAGNEBIN (2006, p. 173), sem deixar de analisar as idiosincrasias da narrativa histórica e da narrativa ficcional, como algo um elemento ligado diretamente à ideia de *refiguração*, que diz respeito tanto à transformação da experiência do intérprete quanto do leitor. Em outras palavras, fala-se aqui de uma transmutação da experiência viva movida pelo efeito da narração. GAGNEBIN (2006, p. 173), esclarece o contexto sob os seguintes termos:

É justamente nesse momento de *refiguração*, de remanejamento da experiência temporal, graças ao texto, que se situam, segundo Ricœur, as maiores diferenças entre narrativa histórica e narrativa ficcional. A história remodela a experiência do leitor por uma “reconstrução do passado baseada nos rastros por ele deixados”, a partir de uma *ausência*, portanto, enquanto a ficção transforma a experiência temporal a partir de sua preciosa *irrealidade*. Se ambas podem usar estratégias narrativas semelhantes, mecanismos de *configuração* parecidos ou mesmo idênticos, o momento da *refiguração* do mundo do leitor difere, sobretudo, no que toca à sua experiência temporal. [...] “O que chamamos de *identidade narrativa*, tanto dos indivíduos como das comunidades históricas”, pergunta Ricœur, “não seria o produto instável do entrecruzamento entre história e ficção”? (GAGNEBIN, 2006, p. 173).

Ante o exposto, Gagnebin (2006), mostrando oportunamente um exemplo retirado da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1981), na qual este afirma que o leitor de seus livros estariam, na verdade, obtendo um meio de lerem a si mesmos, explica no que

⁸¹ Um exemplo de alteridade radical, por exemplo, em que essa transformação ultrapassa as fronteiras do si mesmo – a personagem se transforma no *outro* – pode ser encontrada na obra *Coração das trevas*, de Joseph Conrad. Um outro exemplo de alteridade radical encontra-se na obra *Flush: uma biografia*, de 1933, em que Virginia Woolf narra a vida e as experiências de viagem (sobretudo pela Itália) de um cão inglês.

consiste precisamente a *refiguração*, que remete à *mimesis* – leia-se construção da narrativa – conforme entendido pelo teórico francês (ou seja, o texto como espaço de convivência):

O conceito de *refiguração*, de transformação da experiência temporal do leitor, apela para um conceito enfático de *leitura* como atividade específica da recepção e de reapropriação transformadora. Nesse conceito, convergem as reflexões oriundas tanto da estética da recepção de Jauss quanto da hermenêutica de Gadamer. (GAGNEBIN, 2006, p. 174).

A *mimesis*, para Ricœur (2010, p. 104-114) é colocada em três níveis: inicialmente, aquela que envolve pressupostos éticos como os sugeridos por Aristóteles (caráter, ação, escolhas das personagens). Em segundo lugar, o nível concernente aos caracteres *temporais* onde as configurações relativas ao tempo narrativo são inseridas. Tem uma função mediadora, no sentido de que deriva da “operação de configuração” [configuração esta ligada à transformação do narrador], que leva ao conceito de “construção da intriga” ao de “intriga”, bem como a substituição do termo “sistema” por “agenciamento”:

Esse dinamismo consiste no fato de que a intriga já exerce, em seu próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, mesmo fora desse campo, uma mediação de maior amplitude entre pré-compreensão e, se me permitem dizer, a pós-compreensão da ordem da ação e de seus aspectos temporais (RICOEUR, 2010, p. 114).

Em terceiro lugar, vem a ideia de *intemporalidade*, “colocada em última posição porque é a mais apta a ser nivelada pela representação linear do tempo como simples sucessão de agoras abstratos” (RICOEUR, 2010, p. 109). Conforme esclarece:

O ato de leitura é assim o operador que une *mimesis* III a *mimesis* II. É o último vetor da refiguração [reconstrução] do mundo da ação sob o signo da intriga. [...] O texto só se torna obra na interação entre texto e receptor. É nesse fundo comum que se delineiam as duas abordagens diferentes, a do *Ato de leitura* [Wolfgang Iser] e a da *Estética da recepção* [Robert Jauss]. (RICOEUR, 2010, p. 132)

Em *Tempo e narrativa (Tomo II)*, Ricœur (1995, p. 163) chama a atenção também para outra figura além da *refiguração*, a saber, a *configuração*, bem como esclarece o entrelace de ambas:

A voz [narrativa] [...] situa-se [...] no ponto de transição entre configuração e refiguração, na medida em que a leitura indica a interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor. São precisamente essas duas funções que são intercambiáveis. Qualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou o personagem; por sua vez, a voz narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor. (RICOEUR, 1995, p. 163)

Tal ideia remete também à de “mediação simbólica” (conforme exposto em *Tempo e narrativa I: a intriga e a narrativa histórica*), em que o autor francês esclarece uma distinção essencial entre simbolismo implícito ou imanente por oposição a um simbolismo explícito ou autônomo (RICOEUR, 2010, p. 101). Oliveira (2020) esclarece ainda mais esse contexto, ao analisar outros conceitos como “coisa do texto”, de Gagnebin, e “mundo da obra”, conforme a compreensão de Ricoeur (1995, 1997, 20210):

Segundo o autor (Ricoeur), apenas nos (re)conhecemos através dos sinais de humanidade encontrados nas obras da cultura. O que se apropria na interpretação de um texto não está oculto por detrás dele, mas sim se encontra diante dele; é uma proposição de mundo. E, ainda, é o que Gadamer chamou de a coisa do texto e o que Ricoeur chama de o mundo da obra. Assim, compreender é compreender-se diante do texto. (OLIVEIRA, 2020, p. 208)

Retomando-se ainda a concepção de “sujeito de ação” de que trata Ricoeur (1995, p. 147), este é definido como “seres agentes [...] são capazes de falar seus pensamentos, seus sentimentos e suas ações. [Desse modo,] é possível deslocar a noção de *mimese* da ação para o personagem e do personagem para o discurso do personagem”. Tal pressuposto, note-se, encontra eco na ideia de “sujeito-agente” mencionada por Wladimir Krysinski (2007) na obra *Dialéticas da transgressão*, em que são ressaltadas as possibilidades de seus desdobramentos. Para Krysinski (2007, p. 52), “o sujeito-agente adquire uma autonomia contextual relativamente grande, mas seu estatuto semântico se amplia indefinidamente, porque ele comanda discursos divergentes que o pensam numa multiplicidade de parâmetros”. Entre tais discursos, se incluem, segundo o autor, “os signos do eu, da consciência, da pessoa, do inconsciente, da interioridade, da identidade, da ideologia e da alteridade” (KRYNSINSKI, 2007, p. 52).

Tudo isto se faz ainda mais essencial em um cenário contemporâneo, onde as relações entre povos de culturas tão distintas tornam-se cada vez mais crescentes, constituindo-se o relato de viagem como um meio para a efetivação de uma aproximação (e compreensão) entre

eles. – Mesmo que isso signifique, como sugere o relato de Goethe (2017), apenas um primeiro passo nessa direção: a descoberta de um “si mesmo” que, também, pode ser *outro*.

Na obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, a propósito, o protagonista se depara com sua biografia em um pergaminho, evento que o leva a reconhecer pela primeira vez “sua imagem fora de si mesmo, mas não como num espelho, um segundo eu, e sim como um outro eu num retrato” (GOETHE, 2009, p. 481-482). Tal visão é esclarecida pela observação a seguir:

[Em um retrato] não nos reconhecemos certamente em todos os traços, mas nos regozijamos que um espírito ponderado nos tenha percebido daquele modo, que um grande talento tenha querido representar-nos daquele modo, que uma imagem daquilo que fomos ainda subsiste e possa durar mais que nós mesmos (GOETHE, 2009, p. 481-482).

Esse primeiro passo na direção da descoberta do si mesmo, portanto, que também influenciou na experiência do autor alemão com o *Bildungsroman*, encontra eco em obras contemporâneas como o referido *Danúbio* de Magris (2008), em que o germanófilo italiano consegue dar um passo ainda maior na direção de se compreender de modo efetivo o “outro” (sintetizado pelo contexto cultural germânico) ao abandonar deliberadamente a ideia da existência de um “si mesmo” e buscar a diluição do “eu” na paisagem alemã enquadrada pelas margens de um grande rio como o Danúbio.

4 BILDUNGSROMAN E BILDUNGSREISEN

Publicada entre os anos de 1795 e 1796, e mesmo a despeito de também estar ligada à estética clássica, a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) destaca já em seu título ecos do Pré-romantismo alemão, com uma referência ao autor considerado pelos primeiros românticos como o representante de uma nova era para a literatura: *Wilhelm* é a forma alemã de “William”, prenome de Shakespeare, enquanto *Meister* refere-se à palavra “mestre” (ou, no mínimo, o aspirante a mestre⁸²).

O título da obra faz, assim, referência ao “Mestre Shakespeare”, que, não à toa, simbolizava para os escritores que fizeram parte do *Sturm und Drang* (como Goethe) a liberdade expressiva em oposição às regras e formalidades da estética clássica, a libertação de modelos pré-definidos. Para Moretti (2020), o romance de Goethe é responsável por “atualizar” os heróis da Antiguidade como Aquiles, Heitor, Ulisses e Eneias – que não são jovens como o “Hamlet” de Shakespeare, contando 30 anos de principado –, fixando na juventude de Meister a parte mais importante da trajetória do protagonista e da própria história que pretende narrar.

Encarado como um verdadeiro “professor da humanidade”, William Shakespeare (1564-1616) é, portanto, o modelo para a “missão teatral” do Wilhelm goethiano: percorrendo um território que coincide com o da Alemanha de seu tempo (o século XVIII), o personagem entra em contato com as obras do autor inglês e, entre aventuras amorosas e contradições internas, dirige todos os seus esforços para representar a figura de Hamlet no palco, o que o levará à descoberta de uma sociedade secreta cujas maquinações (com interferências diretas em sua vida) pretendiam fazê-lo evoluir espiritualmente.

De todo modo, a felicidade é encontrada por Wilhelm: não exatamente nos palcos, mas em um espaço “utópico” onde convive com uma sociedade instituída por altas aspirações morais, e que o conduzem ao casamento com a celestial Natalie, ou seja, o amor é o prêmio concedido ao final de seu aprendizado. – Ante tal trama, em um romance que não é considerado realista, Wilhelm acaba se tornando, de um modo ou de outro, protagonista daquele que viria a ser considerado como o mais paradigmático *Bildungsroman* da literatura ocidental, criando o romance alemão “moderno”.

Empregado pela primeira vez em 1810 na conferência *Sobre o espírito e a relação de uma série de romances filosóficos*, de Karl Morgenstern (1770-1852), o termo *Bildungsroman*,

⁸² No enredo, os personagens muitas vezes sequer possuem nome ou sobrenome. “Meister” foi a alcunha dada ao protagonista pela integrante de uma trupe da qual ele passaria a fazer parte.

a propósito, passou a ser associado desde cedo nos estudos literários como um gênero típico da literatura alemã. Tal opinião é corroborada por nomes como Carpeaux (2013, p. 33), que o define como “histórias de jovens que passam pelas experiências da vida para conquistar a independência do foro íntimo”, e Marcus Vinicius Mazzari (2018, p. 16), que além de apontar a obra como um “romance de viagens”, classifica seu gênero como “a mais importante contribuição alemã à história do romance ocidental” (MAZZARI, 2009, p. 7), inaugurada, a seu ver, exatamente por Goethe em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796)⁸³. Conforme esclarece:

Com meios estéticos até então inéditos na literatura alemã, Goethe empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da *formação* do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas. (MAZZARI, 2009, p. 7-8)

Mesmo considerado por muitos como o iniciador do chamado “romance de formação”⁸⁴ com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, porém, não se pode deixar de considerar que Goethe (2009) foi precedido mesmo em seu país por autores que abriram caminho para a consolidação de toda uma tradição, que encontrou na Alemanha o terreno mais propício para se estabelecer.

A ideia do desenvolvimento gradativo de uma personalidade (isto é, a busca pelo equilíbrio individual a partir de uma busca autônoma e solitária) está contida desde trabalhos como o épico *Parzival* (do século XIII), de Wolfram von Eschenbach (1170-1220), à *História de Agathon* (1766), de Christoph Martin Wieland (1733-1813), passando pelo *Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus* (*O aventureiro Simplício Simplicíssimo*, c. 1669) de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676), similar ao romance picaresco espanhol.

Em todas, nota-se a evolução gradativa dos seus protagonistas, representada, na primeira, pela busca do Santo Graal; na segunda, pelo percurso de um jovem que, após abandonar a religião, abraça a vida dos prazeres mundanos, atingindo o equilíbrio individual ao experimentar ambos os caminhos; e, na última, pelo desenvolvimento da personalidade de um soldado ingênuo que, após enfrentar todas as vicissitudes do caminho, encontra a “boa vida” no isolamento social, ao final da história.

⁸³ Mazzari (2018, p. 16), ressalta que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é, também, um “romance de viagens”, mas também “protótipo e paradigma do *Bildungsroman*.”

⁸⁴ Também chamado de “romance de educação” pelo pensador Georg Lukács (2000, p. 141).

Do mesmo modo, ressalte-se, similar evolução gradativa aparece, na cultura eslava, até mesmo em contos de fadas, como é o caso da *História do príncipe Slugobyl ou O cavaleiro invisível*, título que já remete a um elemento presente no medieval *A canção dos nibelungos* (a invisibilidade) e engloba tanto o tema da troca de identidade (no caso, entre o protagonista e seu companheiro de viagem) como já em sua abertura percebe-se nada menos que o resumo de um enredo semelhante aos dos *Bildungsromane*:

Era uma vez um rei que tinha um filho único, um príncipe chamado Slugobyl. Não havia nada que esse jovem príncipe amasse mais do que viajar. Gostava tanto que, aos vinte anos de idade, não descansou até que seu pai lhe permitisse fazer uma longa jornada por todo o mundo. Assim, ele esperava ver muitas coisas belas e estranhas, encontrar aventuras maravilhosas, obter felicidade, conhecimento e sabedoria e transformar-se em um homem melhor do que quando partiu, em todos os aspectos. Temendo que sua juventude e falta de experiência o desviassem de seu objetivo, seu pai enviou com ele um servo valioso e fiel. (ANÔNIMO, 2020, p. 143)

Em nenhuma dessas obras, no entanto, delineia-se com tanta clareza a ideia da formação individual como elemento motivador da trama como em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, apontado pelos críticos como central nesse modelo literário, e que integra, também, uma trilogia, juntamente com a inacabada *A missão teatral de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters theatralische Sendung, de 1777)*, que lhe servira de modelo, e *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Wanderjahre, de 1821)*.

Consolidando o “romance de formação” na Alemanha, *Wilhelm Meister* abriu caminho para muitas obras que se tornariam célebres no gênero, como o também inacabado *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis (1772-1801), pseudônimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg; o realista *Henrique, o verde (Der grüne Heinrich/1855)*, de Gottfried Keller (1819-1890); *Veranico (Der Nachsommer/1857)* e *Witiko* (1865-67), de Adalbert Stifter (1805-1868), e, ainda, *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann (1875-1955), dentre muitos.

De todo modo, ao publicar um dos mais relevantes *Bildungsromane* da literatura ocidental, ressalte-se, Goethe já havia realizado sua *Bildungsreisen*, ou seja, sua “viagem de formação” à Itália: no cerne de ambos está, mais do que a formação, a *afirmação* do indivíduo, e, mais precisamente, de um determinado tipo de indivíduo, a saber, o “burguês”.

Tal formação, como se verá, tem sua base em um romance inglês lido e discutido até hoje, cujo protagonista foi lançado à própria sorte em uma ilha deserta, onde tem a oportunidade

de descobrir não apenas a si mesmo, mas as aspirações da sociedade de seu tempo, em que a figura burguesa está em franca expansão, na esteira da rápida evolução do capitalismo.

4.1 FORMAÇÃO E AFIRMAÇÃO DO INDIVÍDUO “BURGUÊS

Na obra *Goethe*, o crítico Pietro Citati (1996, p. 44) se refere ao personagem Wilhelm Meister como “o ingênuo Hamlet burguês”, um inseguro e contraditório jovem que descende de uma família abastada, como o autor, mas prefere seguir o caminho da fantasia (a paixão pelo teatro, despertada na infância por um espetáculo de marionetes) em detrimento das possíveis vantagens do mundo comercial em que atuava sua família.

Tais inclinações são reforçadas ainda mais em oposição à figura do cunhado (Werner, responsável por dirigir a empresa de seu pai), que tenta atraí-lo para o mundo dos negócios com as seguintes alegações, no momento em que o interlocutor se prepara para partir:

Se um dia vieres a tomar verdadeiro gosto por nossos negócios, ficarás convencido de que muitas faculdades do espírito também encontram neles seu livre jogo [...]. Não te falta senão o espetáculo de uma grande atividade para que venhas juntar-te definitivamente a nós [...]. Que ocupação agradável e engenhosa é esta de conhecer tudo aquilo que de momento mais se procura e que, entretanto, ou está em falta ou é de difícil aquisição; saber rápida e prontamente o que todos desejam, abastecer-se preventivamente e tirar proveito de cada instante desta vasta circulação! (GOETHE, 2009, p. 54)

Ante o argumento, Wilhelm continua decidido quanto à resolução de deixar a casa paterna e seguir suas próprias inclinações, pouco convencido de que o mundo dos negócios possuísse tantos atrativos ou lhe concedesse a formação de que precisava⁸⁵. Para ele, o mais importante era formar-se de modo pleno, autônomo, tornando-se tal como acreditava existir.

Como iria avaliar mais tarde, todo esse embate dizia respeito a *ser* em oposição a *ter*, conflito a despertar, no leitor de hoje, a observação de uma das grandes contradições expostas na trama, em que se evidencia tanto a formação do indivíduo burguês quanto a crítica a este. Isto fica aparente, por exemplo, no trecho da carta em que o protagonista rebate Werner –

⁸⁵ Note-se, aqui, um curioso fato ligando este romance à obra *Viagem à Itália*. Visitando a feira de Bolzano, famosa por suas sedas, o viajante Goethe (2017, p. 39) sente-se incomodado com a agitação daquele ambiente comercial, afirmando: “Nestes nossos tempos estatísticos, tudo já deverá ter sido impresso, e oportunamente poder-se-á aprender a mesma coisa nos livros”. Nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o protagonista Wilhelm irá fazer uso de tais livros exatamente para forjar um diário de viagem a negócios que pretende entregar ao seu pai.

sempre tentando convencer o interlocutor da felicidade promovida pelo capital –, no qual expõe as ideias a seguir (grifo nosso):

De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo me desavim? Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. [...] Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, *como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio*, e espero que venhas a me compreender. (GOETHE, 2009, p. 284)

Desse modo, o protagonista continua a delinear as diferenças entre o nobre e o burguês (*Bürger*), o que acaba por evidenciar as diferenças internas concernentes a esse último tipo: de um lado, o burguês que busca somente o lucro (como Werner) e, de outro, o burguês que busca seguir as próprias aptidões (como Wilhelm), e que não necessariamente é determinado pelo desejo de acúmulo de bens. Em suma, tem-se um representante da chamada *Besitzbürgertum* (burguesia da propriedade) e da *Bildungsbürgertum* (burguesia da cultura), respectivamente.

O conceito *Bürger*, ressalte-se, tem uma importância central na história cultural alemã, e seu significado – instável temporalmente – possui os mais diversos matizes, englobando tanto a ideia de “burguês” quanto, por exemplo, a de “cidadão” ou a de “conservador”. No ensaio *Goethe como representante da era burguesa*, Thomas Mann (2011, p. 71), autor que também viveu os conflitos de Goethe entre o estilo de vida artístico e as prioridades de seu meio (a burguesia), chega a afirmar que “A dignidade burguesa como pátria do humanismo, a grandeza mundial como filha da burguesia – em nenhum outro lugar esse destino, em que se mesclam a origem e o desenvolvimento mais ousado, está tão em casa quanto em nós (alemães)”.

Ao mesmo tempo em que afirma ser *apenas um burguês*, Wilhelm, para formar-se como indivíduo, precisa afastar-se do que é ser burguês – aqui entendido como o indivíduo que tudo faz com objetivos utilitários em detrimento de suas aptidões pessoais:

Ao burguês nada se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado. Não lhe cabe perguntar: “Que és tu?”, e sim: “Que tens tu? Que juízo, que conhecimento, que aptidão, que fortuna?”. Enquanto o nobre tudo dá só com a apresentação de sua pessoa, o burguês nada dá nem pode dar com sua personalidade. (GOETHE, 2009, p. 285)

O nobre, para Wilhelm, já é “formado”, enquanto o burguês nada tem a oferecer: ante todas as limitações, precisa se formar a fim de tornar-se o que é (ou seja: algo a mais que um simples *Bürger*). De acordo com Lukács (2009, p. 585), a crítica social de Goethe, por motivos como esse, “não se dirige somente contra a divisão capitalista de trabalho, mas também contra o estreitamento, contra a deformação do ser humano pelo aprisionamento no ser e na consciência da classe social”.

Tal crítica, no entanto, seria menos resoluta nos anos de peregrinação *de Wilhelm Meister*, como aponta Moretti (2014, p. 47):

Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o tema [a divisão do trabalho em detrimento da plenitude do ser humano] fora apresentado como uma dolorosa mutilação da existência burguesa, mas no romance posterior [*Os anos de peregrinação*] a dor desapareceu: “O tempo da especialização chegou”, logo diz a Wilhelm um de seus velhos associados; “afortunado é aquele que entende isso e labuta com esse espírito”.

De todo modo, uma vez lançado à sua busca inicial pelas estradas da Alemanha com muita determinação, o protagonista da saga, porém, não parece dispor de todo o arbítrio que pode parecer a uma primeira vista: como se descobrirá adiante na trama dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, ele está entregue a todo tipo de manipulação (tal as marionetes que lhe inspiraram na infância), por parte de uma estranha sociedade secreta, nem sempre escrupulosa, que interfere em seu destino com o objetivo de ensinar-lhe a progredir.

Trata-se da “Sociedade da Torre”, cujos membros se ocupam de escrever em pergaminhos “os anos de aprendizado” das pessoas que decidem vigiar. Ou seja: são biógrafos não apenas por escreverem a vida de seus eleitos, mas também por interferir diretamente em suas vidas. Este não é, porém, o único paradoxo no que se refere à formação do protagonista, como sugere Citati (1996, p. 54), para quem Wilhelm Meister também poderia ser considerado já “pronto” como indivíduo desde que pegara a estrada:

Que necessidade teria de fazer “experiências”? Wilhelm Meister possui a mesma qualidade dos grandes artistas, que trazem ocultos dentro de si, quase por antecipação, todos os elementos do mundo visível, de modo que já conheceram e viveram em pressentimento as coisas reais que se oferecem ao seu olhar.

Apesar de todas essas qualidades, Wilhelm, pusilânime e inseguro (como Hamlet), precisa do contato com as experiências alheias, e seu senso pouco prático não lhe permite

aproveitar a vida com as vantagens de sua sensibilidade; inclina-se quase sempre para o devaneio e a fantasia, mergulhando não raro em aventuras que o conduzem à decepção, sem, entretanto, impedi-lo de continuar suas buscas por um mundo ideal, o mundo da arte, percorrendo as estradas do interior da Alemanha junto a uma trupe de atores não muito talentosos, com quem muito aprende e também ensina. Na companhia deles, conhecerá não apenas pobres estalagens e sóbrios teatros do interior, mas também os castelos dos nobres e aristocratas, a quem atribui ingenuamente qualidades superiores.

Se elas são abandonadas em um primeiro momento – quando a trupe é maltratada pelos nobres que a acolhem –, são retomadas em uma segunda experiência, ocasião em que o protagonista se hospeda no castelo de Lothario, figura que parece sintetizar a simpatia de Goethe (2009) pelo mundo aristocrático, o qual, na Alemanha, ainda encontrava-se muito mais estável e protegido do que no país vizinho, à sombra da revolução de 1789.

Nesta propriedade elegante e segura, Wilhelm parece bastante confortável em se ver novamente diante de um ambiente similar ao que tinha abandonado a fim de começar suas deambulações. Providencialmente, é ali que inicia o contato com o filho que tivera com a jovem atriz Mariane, Felix, a quem também passa a educar, ao mesmo tempo em que desenvolve sua própria formação, também a cargo dos aristocratas que estão lhe acolhendo – a “Sociedade da Torre” –, à qual ele é integrado em solenidade oficial.

Desse modo, o protagonista inicia-se nos mistérios de sua metodologia pedagógica, e que diz respeito não a preservar os homens⁸⁶ do erro, mas sim orientar aquele que erra, permitindo-lhe que “sorva de taças repletas o seu erro” (GOETHE, 2009, p. 470) até esgotá-lo por completo, reconhecendo-o como erro⁸⁷. Em outras palavras: o indivíduo deve descobrir (ou reconhecer) seu caminho por meio dos seus próprios erros.

Wilhelm recebe, assim, uma “Carta de Aprendizado”, na qual se afirma ser a arte um domínio que não pode ser ensinado por inteiro, mas apenas em parte, embora o artista necessite: “As palavras são boas, mas não são o melhor. O melhor não se manifesta em palavras. O espírito, pelo qual agimos, é o que há de mais elevado. (...) O ensinamento do verdadeiro artista abre o espírito, pois onde faltam as palavras, fala a ação” (GOETHE, 2009, p. 472). Assim, nota-se a sobreposição do agir em relação às pretensões do fazer artístico ligado puramente à vaidade humana: “Quem só atua por símbolos é um pedante, um hipócrita ou um embusteiro”

⁸⁶ Não se refere a toda a humanidade, mas apenas àquelas pessoas que foram escolhidas pela “Sociedade da Torre”.

⁸⁷ No romance *O encontro marcado* (1967), que narra a formação de um personagem que pretende ser escritor, Fernando Sabino (1923-2004) iria elaborar uma ideia muito semelhante, ao afirmar que a arte é uma maneira de atingir o bem negativamente, esgotando os caminhos do mal.

(GOEHTE, 2009, p. 472). – Aprender requer, pois, a afirmação do indivíduo, desenvolvida por meio de uma ética ligada à *ação*, a fim de se alcançar, pois, a “boa vida”, ideia que vai ao encontro dos pressupostos de Ricœur (1991). O narrador, afinal, como ressalta Benjamin (2012, p. 50), “é a forma na qual o justo se encontra a si próprio”.

Note-se, porém, que a figura desse narrador é rara e se encontra cada vez mais distante do cenário literário no mundo atual. Para Theodor W. Adorno (1983, p. 269), não sem razão, a posição do narrador no romance contemporâneo se caracteriza pelo que considera um paradoxo: “Não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração”. Para a presente pesquisa, o ensaio tal como realizado por Magris (2008) é exatamente uma resposta a essa impossibilidade e impasses a que chegou o romance, ultrapassando as fronteiras deste gênero e radicalizando as possibilidades da narrativa.

Por sua vez, corroborando a ideia de Adorno (1983), Benjamin (2012, p. 27) é igualmente categórico, afirmando que “a arte de narrar está em extinção”. Isto se deve, a seu ver, ao fato de a capacidade de trocar experiências estar se dissolvendo na contemporaneidade. A motivação para isso está embasada na ideia de que a sociedade atual é marcada por um caráter cada vez mais fragmentado, onde essas mesmas trocas estão entrando em um nível crescente de superficialidade, mesmo a despeito dos avanços da tecnologia.

A despeito do exposto, e retomando-se o romance de Goethe (2009), não se pode deixar de notar que a trama de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* se revela bastante idealista, como o mesmo personagem que lhe dá título: afinal, que tipo de indivíduo teria condições de obter alguma formação na Alemanha do século XVIII? Mesmo no universo irrealista da trama, onde indivíduos são escolhidos por uma sociedade secreta desejosa de reformar o mundo, e que os acolhe de bom grado em vastas propriedades, a maior parte da humanidade fica excluída de tanta benevolência. Ou, no mínimo, são sacrificados para a plena realização do destino de Wilhelm, como Mignon – espécie de criada de Meister – e o harpista Augustin, que corre as estradas alemãs como trovador e mendigo, até se suicidar no final do enredo.

Como resposta à indagação, estaria possivelmente o mesmo indivíduo que deixa a segurança de um rico lar a fim de lançar-se à aventura nas estradas do país até conseguir reencontrar outro ambiente similar ao de suas origens, em que possa desenvolver suas reflexões com o apoio de nobres (a quem julga superiores) ou daqueles a quem toma por seus pares: em suma, o indivíduo “burguês”, representado por ninguém menos que Wilhelm Meister.

4.1.1 *Homo economicus*: ilha humanista, continente capitalista

Para Lukács (2009), todo o idealismo de Goethe em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* não diz respeito apenas a uma fuga da realidade, mas à consciência do autor de que os ideais humanistas são produtos necessários ao desenvolvimento social. “Segundo a concepção de Goethe, a personalidade humana só pode desenvolver-se agindo. Mas agir significa sempre uma interação ativa dos homens na sociedade” (LUKÁCS, 2009, p. 588), conforme ressalta.

De acordo com o crítico, o autor alemão cria, na verdade, uma “ilha” dentro da sociedade burguesa, a fim de expor um “embrião” da progressiva transformação dessa mesma sociedade, o que se dá por meio de um grupo empenhado ativamente nessa construção – no caso, a “Sociedade da Torre” do qual o protagonista, após sucessivas “provas”, passa a fazer parte.

Apesar de todas as aspirações humanistas, porém, também não se pode deixar de mencionar que o empenho deste grupo tinha implicações econômicas, como fica claro ao final da obra, ocasião em que o personagem Jarno, um dos muitos representantes da Sociedade em questão, faz uma proposta de viagem tentadora ao protagonista Wilhelm.

Na obra *O rumor do tempo e Viagem à Armênia*, o escritor e poeta de origem russa Óssip Mandelstam (2019, p. 120) apresenta Jarno de modo bastante zombeteiro, como um personagem comandado pelo latifundiário Lothario e pertencente a uma organização semelhante à dos jesuítas, estendendo-se até a América, e que, incumbido de espionar Meister, apenas “passa semanas escondido nos latifúndios de um mundo exemplar e demonstrativo, [e que] passa as noites em quartos torreados em lençóis gelados e deixa as profundezas de seu castelo bem-intencionado apenas para almoçar”.

A proposta de viagem desse Jarno irreverente na visão de Mandelstam (2019) diz respeito a levar Wilhelm Meister consigo para os Estados Unidos⁸⁸. Para tanto, Jarno se serve de argumentos não muito diferentes daqueles com que Werner, no início da trama, tentara dissuadir Wilhelm de realizar sua “missão teatral” e atraí-lo ao mundo dos negócios:

É preciso conhecer um pouco dos negócios do mundo para perceber que nos esperam grandes transformações e que as propriedades não estão mais seguras quase em parte alguma. [...] Nos dias de hoje, nada é menos aconselhável que ter uma propriedade num só lugar, que confiar seu dinheiro a uma só praça; mas é igualmente difícil mantê-los [os escolhidos pela sociedade] sob vigilância em muitos lugares, daí porque

⁸⁸ O protagonista, como é próprio a seu caráter, irá hesitar, justificando que a preocupação com as propriedades torna os homens hipocondríacos (como ocorreu a Werner). No entanto, Werner é exatamente a pessoa a quem irá solicitar os recursos necessários para realizar esse empreendimento (a viagem aos Estados Unidos), que só irá se concretizar na parte seguinte da obra, ou seja, em *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, uma vez que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* será arrematado pelo casamento do protagonista.

concebemos algo diferente: de nossa velha torre há de sair uma sociedade que se espalhará por todas as partes do mundo, e na qual de todas as partes do mundo se poderá entrar. (GOETHE, 2009, p. 535)

Desse modo, é possível notar que a “ilha de Goethe”, representada pela “Sociedade da Torre” – igualmente uma associação econômica –, assim como o desenvolvimento do “romance de formação”, acompanha a ascensão da figura burguesa, que está no cerne da própria eclosão do romance como o principal gênero de difusão da literatura na Europa, a partir do século XVIII. No caso das letras germânicas, como atesta Mazzari (2009, p. 8), Goethe (2009) foi o responsável por fazer “com que a obra paradigmática do *Bildungsroman* avultasse também como a primeira manifestação alemã realmente significativa do ‘romance social burguês’, na época já amplamente desenvolvido na Inglaterra e na França”.

Com efeito, na obra *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, Ian Watt (2010) tece uma série de considerações sobre aquele que – acompanhado do realismo que lhe é intrínseco⁸⁹ – se consolidou como gênero a partir da Inglaterra setecentista, que, diferentemente da França, já havia deixado de dirigir sua cultura literária prioritariamente para a corte. Para tanto, Watt (2010) se apoia em fatores diversos, como o surgimento da classe média (atrelado à ampliação do público leitor e a proliferação das “bibliotecas circulantes”), a especialização do trabalho, a consolidação do individualismo econômico (o capitalismo), as mudanças relativas ao papel feminino (no sentido de as mulheres passarem a dispor de mais tempo de leitura com os avanços tecnológicos promovidos pela sociedade industrial) e o avanço da secularização, dentre outros.

Ante tal contexto, *Robinson Crusóe* (1719), do inglês Daniel Defoe (1660-1731), é apontado pelo crítico como o iniciador da tradição do romance devido à particularidade de conseguir focar as atividades cotidianas de uma pessoa comum, ainda que não totalmente por meio de uma perspectiva secularizada (WATT, 2010, p. 78). A narrativa, a propósito, foi possivelmente inspirada em uma história real, a do marinheiro escocês e corsário Alexander Selkirk (1676-1721), lançado à própria sorte em uma ilha na costa do Oceano Pacífico (denominada Más a Tierra, oficialmente chamada hoje de “Ilha Robinson Crusóe”) após o desentendimento com o capitão de seu navio⁹⁰.

⁸⁹ Realismo formal, entendido como “a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana, e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 2010, p. 34).

⁹⁰ Defoe (2011) iria ambientar sua trama, entretanto, no Caribe. No mesmo ano da publicação da obra, 1719, e por conta de seu sucesso imediato, ele também iria lançar a continuação de sua narrativa, com o retorno do protagonista

Protagonizado por um personagem que representava o individualismo e, ainda mais precisamente, o individualismo econômico, o romance respondia às aspirações do novo público leitor (a classe média) pela reunião de informação e conhecimento em uma leitura fácil, quase didática, assim como tantos romances que lhe sucederam, como *Pamela* (1740), *Clarissa* (1748), ou *Tom Jones* (1749)⁹¹.

As longas explicações e digressões em obras como essas, note-se, tinham não só o objetivo de aproximar do universo de suas histórias o “novo” leitor, como também obter vantagens econômicas para o próprio autor, uma vez que este passava a ser remunerado não mais pela figura de um mecenas, mas por livreiros e jornais. Ou seja: embora tantas vezes idealizada ainda hoje, a figura do escritor, naturalmente, também não fugia aos mecanismos de seu tempo, marcado pela ascensão do *homo economicus* (“homem econômico”) que o protagonista de Defoe (2011) consegue, como poucos, encarnar.

Na obra *Comunidades imaginadas*, Anderson (2008, p. 70) menciona oportunamente a expressão “capitalismo editorial”, que, a seu ver, “permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneira radicalmente novas”. Anderson (2008, p. 55) ressalta que o romance e o jornal foram as duas formas de criação imaginária que floresceram na Europa durante o século XVIII, proporcionando “meios técnicos para ‘re-presentar’ o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação”.

Para o autor, em suma, os fatores que permitiram pensar ou imaginar as novas comunidades foram, igualmente, três elementos: capitalismo, imprensa e diversidade linguística. Conforme esclarece:

O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana [fatalidade que estaria ligada, para o autor, ao fato de inexistir a possibilidade de uma unificação linguística geral da humanidade]. (ANDERSON, 2008, p. 78)

à ilha onde viveu suas desventuras iniciais e a realização de novos deslocamentos geográficos, com viagens até a países como a China (tal Marco Polo) e a Rússia.

⁹¹ Note-se, já nos títulos, a importância dada ao indivíduo. Quanto a Defoe (2011), seu protagonista com nome e sobrenome é também um indicativo ao leitor de se estar diante de uma personalidade individualizada, muito mais do que um mero tipo. Já em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, muitos personagens não possuem nomes ou, em muitos casos, não possuem sobrenome, sendo o próprio protagonista alguém que possui uma alcunha, “Meister” (“Mestre”), como referido anteriormente.

Por sua vez, Fredric Jameson (2018, p. 9), na obra *As antinomias do realismo*, tece um importante diálogo com esse mesmo contexto:

Que tal insistencia en la periodización conduzca necesariamente de la historia literaria a la historia cultural en general (y, más allá, a la historia de los modos de producción) depende probablemente de cómo sitúe uno el propio capitalismo y su sistema cultural específico [...]. La focalización, con otras palabras, tiende a relativizar el realismo como un modo entre muchos otros, a menos que, mediante el uso de conceptos mediadores como el de modernidad, se considere al capitalismo como algo único, en el centro de la historia humana⁹².

O alinhamento de *Robinson Crusó* às aspirações de seu tempo, a propósito, é um dos motivos do seu sucesso instantâneo e, como se constataria, duradouro. (O título do livro chegaria até mesmo ao campo da criação lexical por ninguém menos que Arthur Rimbaud, responsável por cunhar o verbo *Robinsonner*, que, como aponta Coverley [2014, p. 60], significa “deixar a mente vagar – ou viajar mentalmente”).

Na obra *O burguês: entre a história e a literatura*, Franco Moretti (2014, p. 21) também destaca um ponto importante para a compreensão do contexto histórico em que o livro foi produzido, e que diz respeito à construção histórica da figura burguesa como ligada ao campo do anonimato, do incógnito. Isto acabaria por camuflá-la convenientemente sob o rótulo genérico de “classe média”, conforme esclarece:

Embora “classe média” e “burguesia” denotassem exatamente a mesma realidade social, criavam em torno dela associações muito diversas: uma vez situada “no meio”, a burguesia podia se afigurar como um segmento particularmente subalterno e não podia ser responsabilizada pelo estado das coisas. [...] E assim, a longo prazo, o horizonte simbólico gerado pela “classe média” funcionou extremamente bem para a burguesia inglesa [...], [e] posteriormente a protegeu de críticas diretas, promovendo uma versão eufemística da hierarquia social.

Em *Robinson Crusó*, o motivo desencadeador da trama, não sem razão, é exatamente o desejo de o protagonista ultrapassar a sua “condição mediana”, ou seja, seu pertencimento à classe média, para aventurar-se no âmbito do empreendedorismo, envolvendo-se assim com os negócios ultramarinos mesmo a despeito das advertências de seu pai de não dever cruzar a

⁹² “Se essa insistência no jornalismo conduz necessariamente a história literária à história cultural em geral (e, para além disso, à história dos modos de produção) depende provavelmente da forma como se situa o próprio capitalismo e seu sistema cultural específico [...]. Em outras palavras, a focalização tende a relativizar o realismo como um modo entre muitos outros, a menos que, por meio da utilização de conceitos mediadores como o de modernidade, o capitalismo seja visto como algo único, no centro da história humana”. [Tradução do autor].

fronteira da “camada superior dos homens inferiores, que ele [o pai de Crusoé] descobrira por longa experiência ser a melhor posição do mundo, a mais adequada à felicidade humana” (DEFOE, 2011, p. 46).

Tal argumento se embasava no fato de que, de um lado, o homem de “condição média” estaria livre das agruras e dificuldades da “fração mecânica da humanidade” e, de outro, “dos embaraços que o orgulho, o luxo, a ambição e a inveja podem trazer para a camada superior” (DEFOE, 2011, p. 46).

A desobediência de Crusoé a tais advertências culmina, assim, em um episódio de punição – o naufrágio –, fazendo coincidir o abandono do lar paterno com um evento típico da narrativa de viagem, nos termos esclarecidos por Monga (1996):

*A corollary of Biblical and mythological narratives, travel [...] implies a punishment, in a form of banishment from what used to be one's home. It's a form of exile, a separation which requires abandoning a part of oneself in order to rebuild a new, better self*⁹³. (MONGA, 1996, p. 12).

Monga (1996, p. 24) ressalta ainda que, etimologicamente, o termo inglês *experience* (“experiência”) está ligado ao termo latino para “perigo”, *periculum*, o qual, a seu turno, é sinônimo de *experimentum*, ou seja, “experimento, tentativa”: “It's precisely the personal experience the element that marks indelibly the voyager, as it did Ulysses [Odiseu]”⁹⁴.

Desse modo, a trama é repleta de simbolismos rapidamente identificáveis pelo público setecentista, e que pode ser sintetizada como a busca pela sobrevivência em uma ilha inóspita e o domínio gradual dos meios disponíveis. Esse mesmo contexto, embora não referente a uma ilha, mas à região de um país (o Vale do Jequitinhonha), também reaparece em obras como *Os emigrantes para o Brasil ou A cabana às margens do Gigitonhonha*, de Amalia Schoppe (1791-1858). A obra, produzida por uma professora de Fehmarn (Alemanha) que jamais estivera no Brasil, aborda a viagem realizada por uma família de imigrantes alemães para recomeçar a vida no chamado “Novo Mundo”, lutando em meio às vicissitudes locais (como o choque causado pela visão da escravidão) e o objetivo de cultivar terras concedidas pelo governo imperial: “O que na Europa levava várias fases da lua para crescer, aqui crescia em poucas semanas e para

⁹³ “Corolário da narrativa bíblica e mitológica, viajar implica uma punição, vinda em forma de banimento do que costumava ser o lar de alguém. É uma forma de exílio, uma separação que exige o abandono de uma parte de si para reconstruir um novo ‘eu’, e melhor”. [Tradução do autor]

⁹⁴ É precisamente a experiência pessoal o elemento que marca indelevelmente o viajante, como fez Ulisses [Odiseu]” [Tradução do autor].

onde quer que olhassem, avistavam frutas deliciosas e suculentas [...]. Tudo desabrochava e germinava” (SCHOPPE, 2019, p. 67).

Retomando-se *Robinson Crusóé*, toda a trama que se apresenta como “simples” ou assimilável rapidamente pelo leitor é na verdade construída por meio de técnicas básicas de produção desenvolvidas com muito engenho, em um ambiente repleto de riscos (como aquele dos empreendedores capitalistas): a figura do protagonista da obra de Defoe (2011) coincidia, em última instância, a de um representante do imperialismo britânico.

Após o naufrágio de que é vítima, o protagonista tem de enfrentar uma série de provas morais e físicas, ao mesmo tempo em que desenvolve a espiritualidade e a crença em suas próprias aptidões, até amadurecer suas potencialidades e converter-se finalmente em senhor absoluto daquele território, que imaginava como propriedade sua.

Avaliando o panorama da região inóspita em que foi parar, Crusóé acredita ser o “rei e senhor indisputável daquelas terras, às quais tinha direito de posse” (DEFOE, 2011, p. 160). E mais ainda: “Caso me fosse dado transmiti-las, poderia deixá-las de herança, tão integralmente quanto qualquer senhor e proprietário” (DEFOE, 2011, p. 160). Para firmar-se como tal, ele iria ter de vencer até mesmo a insuspeita presença de canibais em seu território, do qual é finalmente resgatado para depois descobrir que tinha se tornado rico com o fato de suas terras no Brasil terem lhe rendido volumas somas durante sua ausência.

Em outras palavras, a obra de Defoe (assim como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*) enfoca diretamente a questão da emancipação do indivíduo e sua preparação para enfrentar a realidade – uma realidade onde questões econômicas são, não raro, determinantes para ele. Não sem razão, *Robinson Crusóé* é também a única obra que o protagonista de Jean-Jacques Rousseau em *Emílio ou Da educação* (1762) tem a permissão de ler, por parte de seu tutor, por este ver no livro de Defoe (2011) a representação de um indivíduo que se “forma” em um ambiente natural, a salvo da corrupção da sociedade. – Um indivíduo idealizado, em suma.

Desse modo, pode-se perceber que a “ilha de Goethe” de que trata Lukács (2009) não é tão diferente da retratada por Defoe (2011): com aspirações humanistas e implicações capitalistas, ambas têm muito em comum, de modo que, observada de perto, *Robinson Crusóé* – o grande clássico da literatura burguesa para críticos como Moretti (2014, p. 43) – também é, a seu modo, um *Bildungsroman*.

4.1.2 Nação e indivíduo

Ao mesmo tempo em que o *Bildungsroman* diz respeito à “individuação” do sujeito (mais precisamente, do sujeito burguês, detentor do acesso à *Bildungsreisen*), é inegável que ele acompanhe um outro tipo de “personalização”, a saber, a do Estado-nação. Na verdade, a possibilidade de ascensão da figura burguesa (com a conseqüente individuação do sujeito) é indissociável do contexto de formação dos nacionalismos (a “individualidade coletiva”), implicado também na formação das “línguas comuns”, ou seja, os idiomas nacionais.

Anderson (2008) encara a nacionalidade e o nacionalismo como produtos culturais específicos, concernentes a vários terrenos sociais e aptos a servirem a diversos matizes ideológicos e políticos. Para Anderson (2008, p. 32), o termo “nação” se define por “uma comunidade política imaginada, e imaginada como sendo intrinsecamente limitada [com fronteiras], e, ao mesmo tempo, soberana [livre]”. O uso do termo “imaginada” se deve ao fato de que, apesar das desigualdades, seus cidadãos estão ou se sentem interligados, mesmo sem se conhecerem, partilhando da “imagem viva da comunhão” existente entre eles. Anderson (2008, p. 56) esclarece:

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente.

Para Anderson (2008, p. 69), a possibilidade de imaginar a nação só pôde ocorrer quando três crenças muito antigas foram perdendo espaço na sociedade: a crença na unidade linguística (a ideia de que um determinado idioma oferecia um acesso privilegiado à verdade em detrimento de outros); a crença da existência de um governante acima das demais pessoas (monarcas separados dos outros indivíduos, governando por direitos divinos e integrantes eles mesmos do reino celeste), e a crença relativa à percepção da temporalidade baseada na ideia de que a história e a cosmologia se confundiam, conferindo uma origem comum a todas as pessoas (a qual passou a ser substituída à proporção que as descobertas científicas, as transformações econômicas e o desenvolvimento dos meios de comunicação foram ganhando força na Europa e em outras partes do mundo).

Na obra *Atlas do romance europeu (1800-1900)*, a propósito, Moretti (2003, p. 27) aponta Anderson (2008) como um dos primeiros autores a pensar na forte ligação existente entre o romance e a realidade geopolítica do Estado-nação. Para Moretti (2003), muito embora o Estado-nação existisse antes da ascensão do referido gênero literário, dificilmente conseguiria ser representado sem ele, motivo pelo qual o romance se tornou um componente essencial da

cultura. Elemento de síntese e de integração cultural do Estado-nação, o romance é responsável, além disso, por transformar divisões internas de um Estado em uma história coerente, longe de ocultá-las, o que também se dá no campo linguístico e estilístico. Conforme esclarece:

A construção do Estado exige enquadramento: [...] de barreiras físicas, e dos muito jargões e dialetos que são irreversivelmente reduzidos a uma única língua nacional. E o estilo dos romances oitocentistas – informal, impessoal, “comum”⁹⁵ – contribui para essa centralização mais do que qualquer outro discurso. Nisso, também o romance é verdadeiramente a forma simbólica do Estado-nação (MORETTI, 2003, p. 56).

A relevância do contexto linguístico, a propósito, é um ponto importante lembrado também por Casanova (2002, p. 54), que em sua obra *República mundial das letras* aprofunda a questão de Moretti (2003) e retoma a ideia de Anderson (2008) de que a expansão das línguas se liga diretamente ao surgimento dos Estados. Esse fenômeno, na verdade, é interdependente da ascensão da atividade literária (e mais precisamente do romance, como referido), de modo que Casanova (2002, p. 54) aponta o Estado como o alicerce fundador do espaço literário.

Para a autora, o trinômio nação-língua-literatura forma um todo interconectado, e o processo de nascimento da literatura se enraíza na história política dos estados, envolvendo o que chama de “diferenciação”, e que implica no terreno das rivalidades. Conforme esclarece: “Nenhuma entidade ‘nacional’ existe por si mesma e nela mesma. Nada é mais internacional, de certa forma, que o Estado nacional: ele só se constrói em relação a outros Estados e muitas vezes contra eles” (CASANOVA, 2002, p. 55). Desse modo, a autora aponta o estado como “uma realidade relacional”, enquanto a nação, a seu turno, é “*inter-nacional*” (CASANOVA, 2002, p. 56). No cerne de ambos, ressalte-se, está a rivalidade.

Desse modo, a simbologia do romance como elemento unificador do Estado-nação é essencial para a percepção de uma “identidade nacional”. Por motivos como esses, Moretti (2003) afirma que, antes da ascensão do gênero “romance”, os estados podiam ser considerados mais “potenciais” do que “reais”:

[Estados-nação como França e Inglaterra] tinham uma corte no centro, uma dinastia, uma marinha, algum tipo de tributação – mas dificilmente eram sistemas integrados; eram ainda fragmentados em diversos circuitos locais, em que o elemento estritamente *nacional* não afetara até ali a existência cotidiana. Mas, por volta do final do século XVIII,

⁹⁵ Dando destaque a elementos do cotidiano, como ocorre tanto em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como em *Robinson Crusoe*.

começa a haver uma quantidade de processos [...] que literalmente arrasta os seres humanos para fora da dimensão local e os joga numa dimensão muito maior (MORETTI, 2003, p. 27).

Entre tais processos, estão praticamente os mesmos apontados por Anderson (2008), e que, em suma, dizem respeito ao avanço da industrialização. Como é possível notar, todos os caminhos parecem conduzir à teia do capitalismo, mesmo a despeito das aspirações humanistas dos personagens do romance de formação (por si mesmo justificáveis ante uma realidade cada vez mais opressiva), e que constituem um passo na afirmação tanto do indivíduo quanto da nação que possam representar.

4.1.3 O Brasil não é longe daqui: um emblemático caso “fora do centro”

Bildungsroman, narrativa de viagem, formação da identidade literária e dos estados nacionais: expostas as implicações entre elas, é preciso mencionar um caso exemplar, onde se delineiam com precisão as questões levantadas, e tanto mais por levar em consideração um território fora do continente europeu, embora diretamente afetado por este.

Trata-se de uma “viagem de formação” (*Bildungsreisen*) particular, realizável por meio do próprio ato da leitura, com o objetivo de superar os mais variados obstáculos, da falta de acesso à educação ao ensino deficitário. Com ela entrelaça-se, além disso, a busca pela construção de uma identidade coletiva por meio da paisagem (a buscar por “uma ideia de nação”), como ressalta oportunamente a pesquisadora Ida Alves (2014, p. 16) no artigo *Paisagem, viagens, literatura*, integrante da obra *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural*:

A paisagem, como tema, foi fortemente trabalhada no Romantismo, constituindo-se como resultado do encontro entre sujeito e natureza, com implicações identitárias determinadas, hoje desconsideradas [...]. O texto literário foi sempre espaço a percorrer, constituindo, pelo imaginário, geografias diversas do mundo.

Na obra *O Brasil não é longe daqui*⁹⁶, a pesquisadora Flora Süssekind (1990) trata da formação da atividade ficcional no referido país sul-americano, aproximando a figura do escritor brasileiro das décadas de 1830 e 1840 àquela do narrador de viagem. O referido intervalo temporal é apontado pela pesquisadora como “período de constituição de uma prosa

⁹⁶ Título inspirado em uma canção popular alemã, *Brasilien ist nicht weit von hier*.

de ficção no país, de momento particularmente delicado, do ponto de vista da construção de um Estado-Nação centralizado, para as camadas dirigentes” (SÜSSEKIND, 1990, p. 66).

Desse modo, a autora contrapõe a realidade das lutas provinciais que agitaram o país (Cabanagem, Sabinada, Revolução Farroupilha) à escolha por parte da elite intelectual de “afirmar identidades, origens e essências ‘nacionais’, mapear *um* Brasil pitoresco, territorialmente ao menos, coeso e singular” (SÜSSEKIND, 1990, p. 66). – Em outras palavras, a autora aponta a representação de uma ideia de nação unificada no âmbito ficcional, mesmo se negada pela realidade.

Ao mesmo tempo, Süssekind (1990, p. 67) chama a atenção para a quase inexistência de narrativas de viagem publicadas por autores locais, na primeira década do século XIX, quer sobre o próprio país, o Brasil, quer sobre outras nações, muito embora o gênero estivesse tão em evidência no período. A explicação, para ela, se encontra no fato de os relatos de viagem aparecerem, na verdade, sob os mais diferentes modos na narrativa ficcional (e não sob a etiqueta característica): da própria busca por uma literatura nacional à constituição de um narrador de ficção que descreve, como um viajante, paisagens e costumes, passando pela “composição de um cenário natural bastante obediente às pranchas, ao paisagismo dos pintores e desenhistas que acompanhavam as expedições científicas⁹⁷” (SÜSSEKIND, 1990, p. 67).

No artigo *O romance e a invenção da paisagem brasileira: o caso Iracema*, integrante da obra *Literatura e paisagem em diálogo*, a pesquisadora Carmem Negreiros (2012, p. 145) corrobora tal ideia, afirmando:

Só mesmo um gênero tão heterogêneo e vivo como o romance poderia inventar a paisagem, o país – pela palavra –, para os brasileiros. Num país de analfabetos, o romance aliou-se à força da imagem, dialogou com a narrativa popular e utilizou as estratégias jornalísticas, a estrutura da imprensa e a técnica do folhetim para, simultaneamente, atualizar-se com a estética romântica e alcançar o leitor, quase ouvinte, para moldar-lhe a sensibilidade, o olhar, em um intenso processo de conhecimento e autoconhecimento.

Também para Süssekind (1990, p. 90), a prosa ficcional brasileira, de início, buscava ilustrar essa população de educação majoritariamente deficitária, em que os letrados podiam considerar-se privilegiados, haja vista a enorme parcela analfabeta da população, problema que

⁹⁷ A pesquisadora também ressalta uma diferença essencial entre o modo como o aprendizado é encarado na viagem de formação e no *Bildungsroman*. Enquanto neste último o indivíduo é o destaque no percurso realizado, com enfoque no conhecimento de si mesmo, naquele o indivíduo começa um trajeto “já formado”, de modo que o aprendizado advém da resiliência em realizar um trabalho em condições geralmente difíceis. Disso resulta, ademais, uma voz narrativa impessoal, em contraste com o “eu” que se impõe ao romance de formação.

parecia insolúvel: “Tratava-se, pois, de resolver, na literatura, a falta de uma viagem de formação e as deficiências do ensino no país. Daí o papel de enciclopédia de pequeno porte assumido pela literatura de ficção brasileira nesse seu período de formação”.

Esse papel foi se tornando ainda mais importante com o desenvolvimento da imprensa no país, como ocorrera antes na Europa. Democratizando o acesso a muitas obras e ajudando a formar um público leitor, juntamente com as bibliotecas circulantes e gabinetes, os periódicos foram disseminando o gosto pela leitura, muito embora boa parte da população continuasse sem acesso à educação: estava posta, assim, a *Bildungsreisen* típica do Brasil, que, ainda hoje restrita a muitos, nem sempre pode ser realizada de outra forma.

4.1.4 Itinerários convergentes (romance e relato de viagem): uma literatura “menor”?

O exemplo de Flora Süssekind (1990) e as peculiaridades do caso brasileiro retomam as implicações entre relato de viagem e romance, pondo em relevo outro fator de destaque relativo a ambos, e que diz respeito ao seu caráter utilitário, a ser analisado a seguir. Tome-se, desde já, o uso do termo “romance” como englobando também o de *Bildungsroman*, que pode ser considerado o estopim do romance ou um primeiro passo para uma apresentação *realista* da vida. Ambos são, afinal, constituídos de idêntica disposição, como atesta Benjamin (2012, p. 31): “O romance de formação não difere, de modo nenhum, da estrutura básica do romance”.

Para Monga (1996, p. 49), o debate complexo que divide os críticos sobre as origens do romance, é preciso destacar, ainda está em curso:

If we agree with Kellogg and Scholes⁹⁸ that the epic, the chief ancestor of modern fiction, has developed into the empirical (i.e., historical and mimetic) and fictional (i.e., romantic and didactic) novel, we may be tempted to put travel narrative at the very foundation of the modern novel⁹⁹.

Por outro lado, o teórico aproxima ainda mais o gênero romance da narrativa de viagem ao mencionar a definição utilizada por Northrop Frye¹⁰⁰, para quem o romance implica o engajamento de um protagonista “in a quest involving religion, war, a golden or social utopia,

⁹⁸ Autores de *The nature of narrative*, publicado em 1966 em Nova York.

⁹⁹ “Se concordarmos com Kellogg e Scholes que o gênero épico, o antepassado principal da ficção moderna, evoluiu para o romance empírico (ou seja, histórico e mimético) e ficcional (ou seja, romântico e didático), podemos ser tentados a colocar a narrativa de viagem na própria base do romance moderno” [Tradução do autor].

¹⁰⁰ *The anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

exploration, monetary gain, a person, a knowledge of the world or oneself [...] A marvelous journey¹⁰¹” (FRYE apud MONGA, 1996, p. 49).

Ainda de acordo com Benjamin (2012, p. 30), a verdadeira essência da narrativa – baseada na dinâmica de contar e recontar – está em sua dimensão utilitária, consistindo seja em ensinamento moral, instrução prática, ditado ou norma de vida, sendo o narrador aquele que sabe transmitir conselhos (elaborados a partir da sabedoria advinda da experiência vivida) ao *ouvinte*. Para o filósofo, tais valores da narrativa de tradição oral, porém, ficaram comprometidos com o advento do romance, que não pode prescindir de um objeto físico para sua transmissão: o livro.

Desse modo, os ensinamentos repassados de uma geração a outra, construídos coletivamente, foram sendo substituídos pela figura centralizadora de um narrador, uma vez que o romance não se origina da tradição oral nem induz a ela, segundo Benjamin (2012, p. 31): “Se ao longo de séculos se tentou, por vezes, introduzir ensinamentos no romance, talvez mais acentuadamente em *Wilhelm Meisters Wanderjahre* [*Os anos de deambulação de Wilhelm Meister*], essas tentativas acabaram por ser sempre uma variação da própria forma do romance”. Ou seja: no romance, os ensinamentos (a sabedoria advinda da experiência coletiva) possuem um autor como fonte direta, em lugar de serem oriundos de uma construção coletiva, anônima.

Para Benjamin (2012, p. 31), a união do processo de evolução individual com o da vida social, no *Bildungsroman*, conduz a uma legitimação da realidade, de tal modo que “no romance de formação até o inacessível se torna um acontecimento real”. Desse modo, o autor explica que a forma de comunicação ligada à narrativa oral, ante um longo processo, desemboca no romance, gênero viabilizado pela ascensão da burguesia capitalista. Esta, a propósito, iria se apoiar na imprensa como o principal veículo difusor de seus valores, fazendo surgir uma nova forma comunicacional – a informação, a notícia – que, a seu turno, iria impor uma crise ao gênero romanesco. Conforme esclarece:

O relato vindo de longe – quer de paragens estranhas, quer de outros tempos através da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe dava credibilidade, mesmo quando não era verificado. A informação, contudo, tem de ser comprovada de imediato. [...] A informação só é válida enquanto actualidade. Só vive nesse momento, entregando-se-lhe completamente, e é nesse preciso momento que tem de ser esclarecida. A narrativa é muito diferente; não se gasta. Conserva toda a sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois. (BENJAMIN, 2012, p. 32-33)

¹⁰¹ “Em uma busca envolvendo religião, guerra, uma utopia dourada ou social, exploração, ganho monetário, uma pessoa, um conhecimento do mundo ou de si mesmo [...] Uma extraordinária jornada” [Tradução do autor].

Apontando assim a incompatibilidade da informação com o espírito da narrativa – a que também se refere como “forma artesanal de comunicação” –, Benjamin conclui que, diferentemente do relato ou do texto informativo, a narrativa é inesgotável, transcendente à atualidade, ao momento, como um gênero que “mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir aí buscar de novo” (BENJAMIN, 2012, p. 32).

Ante o exposto, é possível retomar as ideias de Ette (2008) sobre a aproximação entre a narrativa de viagem e o romance, o que ajuda a esclarecer as questões levantadas por Benjamin (2012), ao mesmo tempo em que é possível contrapor a visão deste último sobre o caráter utilitário da narrativa ao de Ette (2008) quanto ao caráter pragmático dos relatos dos viajantes.

Para Ette (2008, 35), ambos os gêneros se desdobram em vários subgêneros, constituindo-se formas literárias híbridas por permitirem múltiplos discursos e acomodar os mais diversos tipos de texto, literários e não literários. O filósofo aponta, desse modo, vários exemplos de textos comuns tanto ao romance quanto ao relato de viagem, como o diário, a narrativa literária, o ensaio filosófico, a lenda, a autobiografia, o tratado geográfico e o estudo etnográfico, aludindo ao termo bakhtiniano “polifonia” (analisado com profundidade na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin).

A polifonia bakhtiniana implica no conceito de intertextualidade, presente, segundo Ette (2008), tanto no romance quanto no relato de viagem: ele diz respeito, não sem razão, ao “eu” negociar as representações (quanto ao *corpus* da presente pesquisa, é imperioso ressaltar, esse “eu” que negocia o *re-presentar* o mundo é imbuído de valores burgueses, mesmo quando quer destes se afastar por meio do espaço da escrita reflexiva, conforme o caso de Magris [2008]). Ainda quanto à polifonia, Silva Júnior e Medeiros (2015) corroboram para sua melhor compreensão:

Na crítica, embora não haja a ferramenta artística nomeada por polifonia, o pacto eu-outro se estabelece num eu e outros múltiplos, pois a crítica é uma constante resposta aos próprios escritos, aos escritos de outrem, aos mecanismos de criação formal e aos enformadores do mundo literário. (SILVA JÚNIOR E MEDEIROS, 2015, p. 234)

Para o próprio Bakhtin (2013, p. 5), “à semelhança do Prometeu [poema publicado em 1789] de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele”. E esclarece:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade (BAKHTIN, 2013, p. 5).

Paul Ricœur (1995, p. 159), a seu turno, enfatiza: “[Com a polifonia], desaparece a consciência autorial única. Em seu lugar, sobrevém um narrador que *conversa* com seus personagens e se torna ele próprio uma pluralidade de centros de consciência irreduzíveis”.

A polifonia desdobra-se, no campo dos relatos de viagem, sobretudo no que se refere à visão do narrador com toda a bagagem intelectual com a que ele foi formado, e que virá à tona no momento de transpor suas vivências para entrar minimamente em contato com o leitor (que entra numa categoria de *modalidade* pelo viés ricœuriano) ao qual se destina, e que se supõe de uma proximidade cultural do autor.

Um exemplo bastante ilustrativo se encontra em *Viagem ao redor do mundo* (1771), de autoria do francês Louis Antoine de Bougainville (1729-1811): no Taiti, o autor se depara com uma mulher anônima, do povo, a quem lança um olhar que, em sua narrativa, a “transforma” em um figura mítica da antiguidade grega, conforme se verá mais adiante, e que também remete ao que Ricœur (1995, p. 163) se refere como “ponto de vista”, a saber, um certo direcionamento do narrador para que o leitor oriente sua visão coincidente com a daquele.

Retomando-se Ette (2008), pode-se dizer que, quanto à ligação da narrativa de viagem com o real, a questão não é explicada apenas sob o ponto de vista da aproximação ou distanciamento do campo fictício. Para o pensador, é legítimo o entendimento de uma leitura “que sitúe el relato de viajes en el polo de lo no ficcional y que se lean las informaciones por él transmitidas como documentos y fontes; sin embargo, una lectura de ese tipo no puede (y no podrá nunca) agotar el género en sí”.¹⁰² Sem estabelecer distinção tão radical entre realidade e ficção como Monga (2003), portanto, Ette (2008) entende a literatura (incluindo a de viagem) como movimentos de entendimento do espaço. O movimento, ressalte-se, é visto por ele como algo intrínseco ao próprio fazer literário. Nesse campo, entra em cena uma *literatura friccional*, na qual o “eu narrado” e o “eu narrador” estão em permanente atrito:

¹⁰² “Que situe o relato de viagem no polo do não-ficcional e que se leiam as informações por ele transmitidas como documentos e fontes. No entanto, uma leitura desse tipo não pode [e não poderá nunca] esgotar o gênero em si” (ETTE, 2008, p. 41) [Tradução do autor].

Los conocimientos previos del viajero influyen invariablemente en su percepción de la realidad (y, por ende, a nivel textual, en la perspectiva del yo narrado, al que se traspasa la función narradora de lo “directamente vivido”). La función del yo narrador consiste, por regla general, en garantizar la transmisión de informaciones poniendólas siempre en correlación con los acervos de conocimiento existentes [teniendo en cuenta el bagaje cultural del público al que va dirigido]. (ETTE, 2008, p. 40)¹⁰³

Desse modo, Ette (2008) também estabelece uma relação entre o relato de viagem e um outro gênero textual, a saber, a autobiografia. Para Ette (2008), os dois gêneros se aproximam à proporção que o relato de viagem busca as mesmas estratégias de autenticidade da autobiografia, que requer a figura literária de um “eu narrado”, como referido, o único testemunho direto das coisas vistas, um narrador que seja fiador do que está contando. Note-se, pois, que nos dois gêneros citados por Ette (2008) o autor é o protagonista da história.

Em outras palavras, para o autor, o “eu narrado” está ligado ao diretamente vivido, enquanto o “eu narrador” tem a ver com mediação cultural, com a intervenção do autor do relato de viagem naquilo que é contado, na busca de interagir com o público, de abarcar o repertório cultural deste. Além disso, um outro objetivo é o de reforçar as estratégias de autenticação do relato, tais como: a descrição distanciada (ou seja, o ato de refletir sobre o que foi visto); a revisão crítica das fontes (o que as pessoas dos lugares contaram, o que viajantes anteriores já escreveram sobre o lugar, etc.), e, por fim, a questão da mediação discursiva, que leva em consideração a busca pela compreensão da sociedade visitada (ETTE, 2008, p. 41).

Tudo isso não deixa de dialogar com a percepção de Magris (1997, p. 10), para quem “Desde [...] a *Odisseia*, literatura e viagem surgem estreitamente ligadas, uma exploração análoga, desconstrução e recomposição do mundo e do eu. Uma verificação do real que, em sua fidelidade, torna-se invenção e ainda inventa o eu viajante, um personagem literário”. Outra questão relevante levantada por Ette (2008), note-se, é que justamente dessa tensão entre o “eu narrado” e o “eu narrador” surge a possibilidade de refletir, no diálogo com o leitor, “sobre las posibilidades, las formas y los problemas de la percepción del otro”¹⁰⁴ (Ette, 2008, p. 41).

Um outro ponto de que Ette (2008) não trata diretamente, porém faz-se importante ressaltar, diz respeito ao fato de que, no caso dos relatos de viagem, o que parece distinguir o

¹⁰³ “Os conhecimentos prévios do viajante influenciam invariavelmente sua percepção sobre a realidade (e, portanto, em nível textual, na perspectiva do eu narrado, para o qual é transferida a função narradora do ‘diretamente vivido’). A função do eu narrador consiste, em regra geral, em garantir a transmissão de informações colocando-as sempre em correlação com os acervos dos conhecimentos existentes [levando em conta a bagagem cultural do público ao qual se destina]” (ETTE, 2008, p. 40).

¹⁰⁴ “Sobre as possibilidades, as formas e os problemas da percepção do outro” [Tradução do autor].

“eu narrador” do “eu narrado” é *também* a distância temporal: o viajante que escreve algo no calor da hora é diferente daquele que escreve sobre a viagem ao terminá-la anos depois (como o fez Goethe (2017), por exemplo, em sua *Viagem à Itália*). Com a autobiografia também ocorre o mesmo: o “eu narrado” é uma tentativa do “eu narrador” de interpretar os fatos passados.

Por fim, constata-se, de todo modo, que nessa fricção entre “eu narrador” e “eu narrado”, esse desdobramento do “eu” nos relatos de viagem aparece como mais um indício de que não se pode separar tão radicalmente a ficção da “conformidade com a realidade”. O roçar entre essas duas instâncias do “eu” é um dos ingredientes para que Ette (2008) se refira à literatura de viagens como “literatura friccional”, assim como o fato de ele considerar esse gênero como uma forma “híbrida”, que, como antecipado, pode abordar muitos discursos.

Essa fricção, porém, é ela mesma expansiva:

El relato de viajes se caracteriza más bien por un [...] vaivén continuo que impide una clasificación estable tanto en lo referente a la producción como a la recepción. Entre los polos de la ficción y la dicción¹⁰⁵, el relato de viajes nos lleva mejor dicho a una fricción, puesto que se evitan el establecimiento de limitaciones bien definidas (ETTE, 2008, p. 42)¹⁰⁶

Desse modo, Ette (2008) aponta a mais significativa distinção entre relato de viagem e prosa ficcional: para ele, o relato de viagem tem a capacidade de se retirar do campo de oposição entre ficção (conteúdo, ligado à imaginação) e dicção (ligado à forma, englobando toda uma diversidade de discursos). Para Ette (2008, p. 42), em suma, o relato de viagem ultrapassa as fronteiras de ambas, e se encontra “en un área de la literatura que podemos definir como literatura *friccional*¹⁰⁷”.

Retomando-se ainda a questão do par opositivo “real *versus* ficcional”, pode-se dizer que ela é relegada por Ette (2008) a um segundo plano, sem a mesma relevância conferida por Monga (2006). Se para este último tal oposição é de fato relevante, para Ette (2008, p. 38) a questão é outra: o real e o ficcional, no relato de viagem, convergem, se encontram. Esse encontro, porém, não se dá sem algumas divergências, a começar pelo fato de o relato de viagem

¹⁰⁵ A dicção aparece, aqui, em oposição ao fictício, conforme a concepção de Gérard Genette (1930-2018), que, segundo Ette (2008, p. 42), se refere à realidade extralinguística da narrativa de viagem.

¹⁰⁶ “O relato de viagens se caracteriza por um [...] vaivém contínuo que impede uma classificação estável tanto em relação à produção quanto à recepção. Entre os polos da ficção e da dicção, ele nos leva melhor a uma fricção, uma vez que não existem delimitações bem definidas” [Tradução do autor].

¹⁰⁷ “Em uma área da literatura que podemos definir como literatura *friccional*” [Tradução do autor].

“ocupar un lugar histórico distinto dentro del sistema de los géneros”¹⁰⁸. Ou seja: ambos os gêneros possuem uma evolução em direções diferentes, porquanto tenham muito em comum.

Ette (2008, p. 38) afirma que essa distinção também leva em consideração fatores como a estética da produção, a especificidade do gênero e a recepção, isto é, o público. E mesmo nos dias de hoje, também tange à questão do real, uma vez que o relato de viagem “no ha renunciado a su derecho a ser leído como un documento empírico y como una *narratio vera*”¹⁰⁹.

Assim como Benjamin (2012), Ette (2008) chama a atenção também para a questão utilitária do relato de viagens, afirmando que esse tipo de escrita se orienta na acumulação de experiências e na sua transmissão. Por outro lado, Ette (2008) aponta que ela também teve como meta, por muito tempo, assegurar o fluxo de informação da América para a Europa, enfocando interesses do projeto colonial, de declarado viés exploratório.

Tal orientação dizia respeito, mais precisamente, a tratar de objetos de interesse sobre os quais as metrópoles europeias poderiam tirar proveito. Ette (2008, p. 39) menciona o século XVI, o das grandes navegações, como exemplar nesse sentido, muito embora não se possam excluir vários momentos ligados ao século XIX que igualmente mantiveram essa tradição. Além de tudo, não havia nenhum questionamento, por parte dos autores desses relatos de viagem, sobre a exploração econômica no Novo Mundo: os autores dos relatos estavam a serviço dos exploradores, seus destinatários, sem questionar seus objetivos.

Por outro lado, Ette (2008) levanta mais um dado de fundamental importância: a existência de uma assimetria econômica, social e intercultural quanto aos relatos de viagem produzidos por latino-americanos sobre a Europa. Ao tratarem desta última, os autores latino-americanos não despertam o mesmo interesse nos europeus do que quando os europeus falam dos países ao sul da Linha do Equador.

Nesse ponto, é bastante curioso mais uma vez o exemplo de Flora Tristan, que, embora se trate de uma europeia – nascida em Bordeaux, na França –, possui origens sul-americanas e, mais precisamente, peruanas. O encontro entre dois mundos, a propósito, resultou em descobertas amargas como as descritas em *Peregrinações de uma pária* (1838), como será analisado mais adiante.

Além disso, os viajantes latino-americanos parecem continuar alheios à reflexão sobre a dominação dos países europeus. Sobre essa assimetria, Ette (2008, p. 39) alerta para o fato de

¹⁰⁸ “Ocupar um lugar histórico diferente do romance dentro do mesmo sistema de gêneros” [Tradução do autor].

¹⁰⁹ “Não renunciou ao seu direito a ser lido como um documento empírico e *narratio vera* [narrativa verdadeira]” [Tradução do autor].

ela ainda conseguir se manter muito presente: “Incluso hoy, los europeos parecen poco preocupados por lo que los viajeros no europeos escriben sobre Europa”¹¹⁰.

Na obra *Crossing the Atlantic: Travel literature and the perception of the other* (*Atravessando o Atlântico: literatura de viagem e a percepção do outro*, em tradução livre), a pesquisadora Andrea Pagni (1992), juntamente com Ette (1992), esclarece ainda mais esse contexto. Para isso, ambos consideram que tanto os viajantes europeus quanto americanos acabam por construir espaços culturais diferentes por meio da experiência de afastar-se de um território familiar na direção do encontro com o “alheio”.

Nesses novos espaços, o estrangeiro conquista seu lugar por meio de uma transformação que envolve os mais diversos aspectos – aceitação ou rejeição, apropriação ou projeção – partindo sempre da dimensão do “si mesmo”. Ao mesmo tempo, existe toda uma gradação quanto à apropriação do infamiliar, bem como de sua ressignificação, e que é bastante diferente tanto para os americanos na Europa quanto para os europeus no continente americano, onde se destaca, novamente, a questão da referida assimetria cultural existente entre ambos os grupos.

Esta é uma faceta pouco lisonjeira (e certamente verificável) presente nos relatos de viagem, independentemente de serem antigos ou contemporâneos: realidade que, muito provavelmente, tende a perdurar, à proporção que a narrativa de viagem continue a ser encarada, irrefletidamente, como sublitteratura.

Ressalte-se também que, analisando-se ainda o enredo da obra de Daniel Defoe (2011), Watt (2010, p. 70) se preocupa, desde cedo, a separar *Robinson Crusoe*¹¹¹ do universo próprio aos relatos de viagem (decerto por acreditá-lo menos honroso), ante uma advertência como esta: “A ênfase na viagem tende a colocar o livro numa posição um tanto periférica em relação ao desenvolvimento do gênero romance, pois remove o herói de seu ambiente habitual, condizente com relacionamentos sociais estáveis e coesos”.

No contexto brasileiro editorial contemporâneo, note-se como tal atitude se repete de algum modo ainda nos dias de hoje, mesmo se no âmbito da crônica. Na *Apresentação* do volume 1 das *Crônicas de viagem* da poetisa Cecília Meireles, Leodegário A. de Azevedo Filho, aludindo ao conceito de “antiturismo de Cecília Meireles”, afirma (grifo nosso): “O leitor verá [...] que [este livro] nada tem de propriamente *turístico* ou *vulgar*, mas apenas de eterno” (AZEVEDO FILHO, 2016, p. 16). E prossegue: “Antes da leitura deste livro de crônicas de

¹¹⁰ “Inclusive hoje, os europeus parecem pouco preocupados em relação ao que os viajantes não-europeus escrevem sobre a Europa” [Tradução do autor].

¹¹¹ Romance que, como informa Neumann (2012), inspirou viajantes célebres como Friedrich Gerstäcker (1816-1872).

viagem, será preciso atentar bem para a distinção, preliminar, entre *turista* e *viajante*” (AZEVEDO FILHO, 2016, p. 16).

Mencionando exemplo da própria autora (a crônica intitulada *Os museus de Paris*), o crítico aponta a superficialidade de um (a figura do turista) em detrimento da profundidade de outro (o viajante). É compreensível que o crítico queira ressaltar a distinção de mostrar os relatos de viagem da poetisa como algo “sério”, separado do ramo do puro entretenimento. Por outro lado, porém, este é mais um exemplo de como as narrativas de viagem parecem necessitar ser “explicadas” aos leitores como algo não-superficial, e frequentemente já no início das obras. Além disso, note-se a preocupação de Azevedo Filho (2016) de também esclarecer a respeito da linguagem utilizada pela autora, sobrepondo a literalidade dos textos ao caráter efêmero daqueles porventura escritos para a mídia impressa: “A linguagem de suas crônicas não se reduz à linguagem jornalística apenas, por ser essencialmente literária” (AZEVEDO FILHO, 2016, p. 13).

Retomando-se *Robinson Crusoe*, Watt (2010, p. 71) ressalta ainda que o protagonista de Defoe (2011) não é “um simples aventureiro”, e que o enredo da obra “exprime algumas das tendências mais importantes da vida de sua época e isso é o que distingue seu herói da maioria dos viajantes da literatura”. Tal argumento, para a presente pesquisa, indica mais um reforço da visão superficial de encarar a narrativa de viagem como algo secundário, de menor importância.

Sem os deslocamentos geográficos apresentados em *Robinson Crusoe*, afinal, não existiria esse romance: ou, nesse caso, por óbvio, não seria o mesmo livro. – Se o crítico tivesse desconsiderado a necessidade de fazer tais distinções, provavelmente estaria mais próximo de reconhecer que narrar é uma atitude que, de modo intrínseco, está ligada ao movimento. O comentário do crítico, em suma, explicita a ideia geral de ser a literatura de viagem um gênero pertencente a algo “menor”, mesmo ao tratar-se de uma narrativa emblemática do universo das viagens (ainda que excluído da classificação “odepórica”), como é o caso de *Robinson Crusoe*.

Diferentemente do trajeto protagonizado por seu personagem Wilhelm, a *Bildungsreisen* de Goethe (2009) tinha indicações espaciais bem delimitadas, transcorrendo-se em diferentes pontos da península italiana. Apontar a ausência de localizações geográficas precisas em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*¹¹², por outro lado, é um argumento importante para se notar, mais uma vez, que o deslocamento geográfico nesse tipo de narrativa

¹¹² A ação se passa na Alemanha, mas o autor não especifica em quais regiões ou cidades, referindo-se a estas apenas como “grande cidade mercantil”. O único ponto citado nominalmente é o da região montanhosa de Hochdorf. Ao mesmo tempo, também não há indicações temporais, salvo referência à guerra de independência dos Estados Unidos, na qual um dos personagens, Lothario, afirma ter lutado.

é algo inerente a ele: independentemente da direção, a formação acontece *no movimento*, no deslocamento, verdadeira metáfora de que se serve o autor para indicar a transformação de seu personagem, fazendo coincidir os planos exterior e interior – mas não apenas isso.

Por motivos como esse, a narrativa de viagem – tantas vezes sequer reconhecida como intrinsecamente ligada ao *Bildungsroman* – não raro é erroneamente considerada um “gênero menor”, isto é, utilizada como pretexto para o chamado “romance de formação” ou instrumento para outros tipos de prosa romanesca: é exatamente essa ideia lamentavelmente cristalizada que, aqui, pretendeu-se desconstruir.

Por fim, note-se que a *transformação* do personagem, como visto, é o cerne do relato de viagem, do *Bildungsroman* e da narrativa em geral. É oportuno ressaltar que, entre outras, a função da literatura tem a ver justamente com seu viés transformador para autores e leitores, criando discussões e trazendo à tona debates sociais ligados ao passado ou à contemporaneidade. Se tal transformação não é verificável ou mensurável qualitativa ou quantitativamente, naturalmente é algo que se pode perceber tanto da parte de quem escreve como da parte de quem lê, em menor ou maior grau. A literatura transforma, ou, no mínimo, oferece um canal para debater, para refletir, propiciando uma abertura para a busca da compreensão individual, social e de um movimento em direção não só à liberdade de pensamento, mas na direção da busca por igualdade e de um mundo onde haja equilíbrio em meio a tantas diferenças, disparidades econômicas ou intolerâncias.

Retomando-se a referida transformação do “herói” (ou do narrador) do *Bildungsroman*, por sua vez, faz-se necessário dizer que ela também não escapa à transformação do leitor. Quanto a isso, pode-se ilustrar a questão em tela recorrendo-se às próprias andanças de Wilhelm Meister, para quem, reunindo às viagens que fazia a leitura dos grandes mestres (como quando o personagem Jarno lhe empresta as peças teatrais de William Shakespeare), dá uma prova do potencial transformador e pedagógico que a leitura, como é sabido, pode propiciar ao leitor, e ainda mais especialmente ao leitor autônomo que busca realizar sua própria formação lançando-se à estrada e acolhendo obras clássicas que encontra em uma encruzilhada de caminhos que unem tanto a vida quanto a arte:

Não lembro de nenhum outro livro, ser humano nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto essas peças magníficas que, graças à sua boa vontade [de Jarno], pude conhecer. Parecem obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhes dar a conhecer a si mesmos da maneira mais natural. Não são composições poéticas! Acreditamos encontrar-nos diante dos colossais livros do destino em que, uma vez abertos, sibila o vento impetuoso da mais agitada vida, e com uma rapidez e violência vai

virando suas páginas [...]. Todos os presságios em relação à humanidade e a seu destino, que me acompanhavam desde pequeno, sem mesmo adverti-los, encontro-os realizados e desenvolvidos nas peças de Shakespeare. Temos a impressão de que ele nos decifrou todos os enigmas, sem que possamos entretanto dizer: aqui está a chave que os explica (GOETHE, 2009, p. 194-195).

Ainda a esse respeito, portanto, pode-se dizer que poucos gêneros têm tanto a oferecer quanto a narrativa de viagem – base do realismo e do romance europeu moderno, assim como do romance de formação –, e que deve ser encarada, o mais cedo possível, como aquilo que realmente é: literatura.

5 A VIAGEM CONTEMPORÂNEA DA DISSOLUÇÃO DO “EU”

Produzidas por autores de ficção e relativas a deslocamentos geográficos reais, *Viagem à Itália* e *Danúbio* marcam momentos distintos da tradição literária ligada às narrativas de viagem. De modo mais preciso, tais obras apontam, respectivamente, para a formação do “eu” em uma época na qual o interesse por esse tipo de narrativa se consolida, a saber, o século XIX, e a contemporaneidade, em que, ao contrário, ganha destaque a fragmentação do indivíduo e a dissolução das certezas do homem setecentista.

Por outro lado, se a “viagem de formação” goethiana representa um cenário de ascensão do indivíduo burguês – aprofundada ainda mais na obra de ficção *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* –, na viagem de Magris desponta a crítica desse mesmo indivíduo tão típico do século XVIII e XIX, propiciada por inúmeras transformações históricas e socioculturais.

A viagem terrestre de Goethe (2017) à península italiana cede espaço, assim, a uma outra viagem “intelectual”, dessa vez conduzida pelas curvas fluviais do percurso de Magris (2008), das nascentes à foz do rio em cujas margens se moldou boa parte da identidade germânica. É um percurso inverso em muitos sentidos e direções, de fato, mas não se pode deixar de ter em mente que se trata de viagens as quais, embora distanciadas temporalmente, seguem paralelas ao longo de uma mesma tradição literária – o relato de viagem – bifurcando-se quanto à perspectiva adotada no que se refere à focalização, a saber, a visão do “eu”.

Se, em Goethe (2017), ela se “forma” a partir da paisagem, em Magris (2008) ela se dilui no ambiente circundante: de um “eu” preciso e bem delineado a um “eu” fugidio que se quer até mesmo invisível. A subjetivação e dessubjetivação, portanto, não são tomadas aqui no sentido que lhe confere Georg Lukács (2009), para quem a primeira diz respeito à criação artística e, a segunda, ao conhecimento científico e objetivo. Subjetivação, para a presente pesquisa, refere-se a formar-se como sujeito, enquanto dessubjetivar-se diz respeito a afirmar-se negativamente, abrindo espaço à descoberta efetiva da alteridade.

Em ambos, note-se, está em marcha o “si mesmo como um outro”, permitida por meio do contato com paisagens diferentes dos locais de origem dos autores e viabilizando tal descoberta de modos bastante peculiares. Enquanto o alemão Goethe (2017) vai à Itália buscando ver suas paisagens com os olhos de um pintor, o italiano Claudio Magris (2008) dirige sua atenção à Alemanha e territórios ligados culturalmente ao país na tentativa de compreender um universo distinto daquele de que é originário.

Em outras palavras: Goethe (2017) faz uma viagem voltado para si, para a descoberta de tudo o que lhe atrai e interessa, ao mesmo tempo que essa busca, a seu ver, tem ligação com o que é universal e atemporal, tal como para os autores greco-latinos. Magris (2008, 2011), a seu turno, se move na busca do apagamento de si mesmo, na tentativa de agarrar ou alcançar um “nós” que se integra por toda uma série de fluxos, refluxos, convergências, desencontros e desaguadouros. Ou até mesmo, por fim, um mar aberto onde o “eu burguês” parece se diluir ao longo de séculos de uma determinada tradição literária, numa busca em que o “nós” forma a História e obriga a olhar para o que foi construído antes desse “nós”, que doravante é impelido a arcar com as consequências, prestar contas com o passado (tarefa a que o próprio narrador se imbuí, em lugar de mero observador ou intermediário entre História e leitor.

Tal narrador, por sua vez, se não pode ser considerado “burguês”, ao menos dele é requerido claramente uma boa formação intelectual para compreender em profundidade as questões e digressões levantadas pelo autor de *Danúbio* (tal como ocorre com o enciclopédico *Viagem à Itália*, abordando da geologia à botânica). O autor revolve as profundezas não apenas das margens ou de um leito de caudaloso rio, isto é, não simplesmente de uma já intrincada ou conturbada História em nível local ou regional (o centro e o leste da Europa, ou *Mitteleuropa* como ele prefere se referir), mas, muito ao contrário, uma História que diz respeito ao planeta inteiro, e que traz em seu percurso advertências sobre fronteiras as quais são extremamente perigosas ultrapassar uma nova vez, e que colocariam toda a humanidade em risco, independentemente de onde possam voltar a ocorrer.

Em suma, tanto em Magris (2008) como em Goethe (2017), o leitor precisa ter tido acesso a uma formação privilegiada para aprofundar e compreender os diversos assuntos de que tratam (o que inclui o movimento em direção a uma “alteridade” em que o si mesmo se movimenta para compreender o “alheio”, mantendo-se, claro, o seu cerne). Ao mesmo tempo, o leitor pode participar efetivamente da “transformação” propiciada não exatamente por um gênero literário, mas por uma leitura que lhe propicie participar dessa “transformação” como pressuposto da função essencial buscada pela narrativa de viagem. E que claramente envolve conhecimento em detrimento do entretenimento a que ela tantas vezes é erroneamente reduzida.

A humildade do uso do “nós” em Magris (2008), ressalte-se, consiste não exatamente no que se refere ao seu modo subjetivo e sua visão “burguesa” naquilo que é narrado, mas possivelmente na possibilidade que o leitor terá de filtrar o que lê no périplo do autor de *Danúbio*, cujo conhecimento enciclopédico requer uma boa formação intelectual por parte de quem o lê, porquanto a linguagem utilizada seja adequadamente elegante e acessível ao mesmo

tempo, mas que requer uma participação ativa do leitor quanto ao conhecimento de uma série de acontecimentos e personagens históricos “relidos” a partir da visão perspicaz de Magris (2008). Este, note-se, se lança a aventura de viajar não como um douto professor de opiniões definidas sobre o que se propõe a ver, mas entrega-se à possibilidade, ante o conhecimento que já possui, de uma certa inocência diante do que pretende ver e transmitir, colocando-se, assim, como “um estrangeiro no mundo”. Mesmo que esse mundo diga respeito ao universo germânico do qual detém ampla formação como professor.

Em *Microcosmos*, a propósito, ele vai tratar da sua região natal, tendo Trieste como ponto irradiador, sem deixar de investigar as ligações culturais com a Alemanha (além de Eslovênia e Croácia, integrantes da ex-Iugoslávia), bem como o sentimento de se sentir “um estrangeiro no mundo”, mesmo tratando de paisagens familiares.

Quanto a essa condição, a propósito, afirma Kristeva (1988, p. 18), elencando o que considera ser o tempo e o espaço deste “estrangeiro no mundo”:

*L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. De repères, point. Son temps? Celui d'une résurrection qui se souvient de la mort et d'avant, mais manque la gloire d'être au-delà: juste l'impression d'un sursis, d'avoir échappé*¹¹³.

Ante tal busca, ressalte-se, os autores acabam por se transformar também em intermediários entre aquilo que descrevem sobre os países alheios e os leitores que terão acesso aos relatos. Desse modo, outro desafio é posto, a saber, o de “traduzir” um lugar. A esse respeito, Ette (2008, p. 35) chama a atenção para o relato de viagem interpor-se como um gênero tradutor. A seu ver, isto se deve ao fato de esse tipo de narrativa conseguir não apenas transportar experiências individuais aos acervos do conhecimento coletivo, mas também porque as formas da experiência cultural do outro, com quem o autor do relato de viagem entra em contato, são alheias ao seu próprio idioma nativo. As ideias de Goethe (2017, p. 99) parecem em acordo com tal asserção, quando o autor de *Viagem à Itália* afirma, em sua passagem por Veneza: “As peculiaridades de cada língua são intraduzíveis, pois desde a mais sublime até a mais vulgar das palavras, todas estão relacionadas às singularidades da nação, sejam elas as de caráter, crenças ou circunstâncias”.

¹¹³ “O espaço do estrangeiro é um trem em movimento, um avião no ar, a própria transição que impede uma parada. Nenhum abrigo. Seu tempo? É o de uma ressurreição que se recorda da morte e do que ocorreu antes dela, mas sem a glória de estar no “além”: somente a impressão de um indulto, de ter escapado”. [Tradução do autor].

A seu turno, Monga (2003, p. 410), no ensaio *Mapping the journey, translating the world* (“Mapeando a jornada, traduzindo o mundo”), também compartilha de ideia bastante semelhante, ao afirmar: “travelers who return home become translators of some sort, mediators of a distant world for their listeners”¹¹⁴.

As ideias de ambos os pensadores remetem, ainda, a algumas das “dimensões da viagem” a que Ette (2008) se refere, ao mencionar que o registro de mapas feito por um viajante precedente ajuda a ampliar o conhecimento do futuro viajante, seja aquele que também se desloca fisicamente ou que apenas lê sobre as viagens realizadas por terceiros: de um modo ou de outro, o conhecimento coletivo é ampliado, abrindo espaço também para que o leitor exercite, a seu turno, a descoberta da alteridade.

5.1. UM ARQUIPÉLAGO CALEIDOSCÓPICO

Se a epistolografia setecentista e o diário de viagens conforme utilizado por Goethe eram formas para destacar o foco para o narrador como protagonista, lançando luzes sobre a figura do “eu”, a comandar tudo o que via e a selecionar posteriormente aquilo que pretendia contar, o ensaio¹¹⁵ como gênero, a seu turno, tem raízes na Antiguidade Clássica com Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.), atingindo grande prestígio na Renascença com o filósofo francês Michel de Montaigne (1533-1592). Este, como Heráclito de Éfeso, compartilha a ideia de que “tudo é movimento”:

O mundo é movimento; tudo nele muda continuamente [...]. Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas [...]. Se minha alma pudesse fixar-se, eu não seria hesitante; falaria claramente, como um homem seguro de si. Mas ela não para e se agita sempre à procura do caminho certo. (MONTAIGNE, 1996, p. 153)

O ensaio, essa forma literária híbrida (próxima de formas textuais como a autobiografia e o diário pessoal), irá cada vez mais, com o passar do tempo, colocar em parêntese a soberania absoluta do “eu”. (Note-se a visão da paisagem referentes a Michel Collot [2013] e François

¹¹⁴ “Viajantes de volta ao lar transformam-se em tradutores de algum tipo, mediadores de um mundo distante para seus ouvintes [ou leitores]” [Tradução do autor].

¹¹⁵ Do latim *exagium*, que diz respeito ao ato de pensar ou ponderar, como também “provar”, “experimentar”. E do francês *essai*, quando o termo passou a ganhar uma conotação literária, a partir do século XVI, com Montaigne.

Jullien [2014]: enquanto no primeiro o “eu” comanda tudo o que vê, o segundo credita menos poder ao observador e leva igualmente em conta o ambiente onde está inserido).

Se no ensaio à Montaigne (1996) ganha destaque a figura do “eu” que se põe, projetado no que é narrado, nas produções posteriores no gênero – que tem a reflexão do autor como marca distintiva – a força motriz desse “eu” acaba por ser refreada e diluída. Entre os motivos para esse fenômeno, encontra-se o fato de que o ensaio é produzido como uma série de mosaicos que compõem o todo, ou seja, o texto ensaístico é um exercício onde os textos parecem formar um grande conjunto em que cada um, separadamente, cria seu próprio microcosmo.

Massaud Moisés (1983, p. 229) no capítulo *O ensaio*, integrante da obra *A criação literária: prosa*, ressalta exatamente esse caráter “insular” do gênero ensaístico: “Os longos ensaios (...) acusam a existência de ‘ilhas sucessivas’, como se, na verdade, fossem constituídos de ensaios menores ali agrupados por coexistência de motivos ou fortuita semelhança”. Disto resulta o ziguezague do ensaísta, que, de ilha em ilha, passeia pelos temas mais sortidos, em torno de seu tema central, seu próprio arquipélago: “Assumida [pelo autor] a postura ensaística, torna-se praticamente impossível fixar a atenção num só assunto” (MOISÉS, 1983, p. 229).

Em contraste com a epistolografia e o diário de viagens setecentista goethiano, o ensaio tem como característica a falta de certezas sobre o mundo e sobre o que é narrado, aproximando o nome dado ao gênero à sua gênese etimológica, ou seja, *experimental*. Conforme explica Moisés (1983, p. 232):

Ensaio e relatividade se implicam mutuamente, visto que [o autor] apenas se propõe a experimentar, a construir ensaios, [...] desconhece as ‘verdades’ absolutas [...]. De onde a cautela, a noção permanente de caminhar por entre ilhas dum arquipélago incomensurável: o norte do ensaio consiste em procurar nesse oceano de relatividades infindas um absoluto (relativo) possível, ainda que composto da soma instável dos opostos em conflito.

Ainda de acordo com o teórico, cada parte que compõe o ensaio requer o que chama de brevidade mágica, epigramática ou emblemática, resultante da habilidade do ensaísta de tratar de seu tema de modo desapaixonado, de posse de uma plenitude intelectual e existencial, imbuído de uma serenidade que o leva a um equilíbrio justo da análise dos fatos diante de si: “O ensaio se pede breve, a brevidade própria de uma estrutura na qual e por meio da qual a mente intui fragmentos da realidade e satisfaz-se com a sua captação: a brevidade equivale a uma tomada fotográfica, que se basta na apreensão das minúcias e recusa os panoramas” (MOISÉS, 1983, p. 230).

Uma outra questão relevante a respeito do gênero é o nível de pessoalidade ou impessoalidade do autor ante o multifacetado universo do ensaio. De acordo com Sílvio Lima (1944, p. 82), “A linha evolutiva do ensaio (...) consiste precisamente no trânsito gradual do pessoalismo de Montaigne (ensaios *de*) para o impessoalismo (ensaios *sobre*)”. Os ensaios *sobre*, note-se, são aqueles posteriores a Montaigne (1996), e que muitas vezes possuem um tom mais objetivo do que subjetivo. *Danúbio*, de Magris (2008), como o próprio título indica, é um ensaio *sobre*, porém, com forte tom subjetivo – e esse tom subjetivo se dá pela negação da pessoalidade, na busca consciente pela dessubjetivação, em suma, pela impessoalidade.

Para Moisés (1983, p. 233, grifo nosso), tanto o ensaio *de* quanto o ensaio *sobre* dizem respeito obrigatoriamente ao que chama de “pintura do ‘eu’”: “À medida, porém, que o ‘eu’ se vai *obnubilando*, mais e mais o texto se afasta das margens em que deveria situar-se, e, por conseguinte, mais e mais se aproxima ao território das Ciências”. Desse modo, o autor aponta o chamado “ensaio científico” ou “ensaio filosófico” como uma espécie de radicalização do gênero. De um modo ou de outro, o fato é que o ensaísta também é capaz de transitar “espontaneamente do ‘eu’ para o estudo do Homem, quer porque se sabe integrante da Humanidade, quer porque as ‘descobertas’ nos labirintos do seu *ego* se confirmam, pela observação e a experiência, nos infinitos ‘eus’ alheios” (MOISÉS, 1983, p. 234).

Assim, para o autor, o ensaísta transcende o “eu” e remonta a arquétipos milenares. A própria subjetividade do ensaísta, ressalta o crítico, não deve jamais ser confundida com narcisismo: “O ensaísta se debruça na correnteza do ‘eu’ para espelhar-se, é certo, mas tendo em mira não a contemplação odiosa (...) de sua figura refletida na superfície das águas. Busca, isso sim, compreender a perplexidade que o habita e que o torna semelhante ao ser humano em geral” (MOISÉS, 1983, p. 234).

Compare-se a afirmação de Moisés (1983, p. 234), que não sem razão recorre a metáforas da fluidez da água para explicar seu entendimento, com, por exemplo, o seguinte trecho ensaístico de Lévi-Strauss (1955, p. 186) em seu relato de viagem sobre uma região brasileira a que denomina de “deserto aquático”, e que é bastante representativo do cruzamento das questões abordadas até aqui, como aquelas entre informação, testemunho e paisagem literária:

Vue d’avion, cette région de rivières serpentant à travers les terres plates donne le spectacle d’arcs et de méandres où stagnent les eaux [...]. Au sol, le Pantanal devient un paysage de rêve, où les troupeaux de zébus se réfugient comme sur des arches flottantes au sommet des buttes; tandis que dans les marais submergés, les bandes de grands

*oiseaux: flamants, aigrettes, hérons, forment des îles compactes blanches et roses, moins plumeuses encore que les frondaisons en éventail des palmiers caranda [...] dont les bosquets clairsemés rompent seuls la perspective de ce désert aquatique. Le lit même du fleuve apparaît cerné de courbes pâles, comme si la nature avait hésité avant de lui donner son actuel et temporaire tracé*¹¹⁶.

Do mesmo modo, no ensaio *En el cambiante espejo de las aguas. Literatura y viaje en El Danubio*, de Claudio Magris, Víctor Manuel Ramos Lemus (2019, p. 87) reforça a metáfora sobre a maleabilidade da água como filosofia da História, incidindo tanto no tempo em que vive o homem contemporâneo quanto na transitoriedade de sua identidade:

*[Magris] escribe sobre la historia de esa región [La Europa Central]; a partir de la metáfora del agua, piensa la inestabilidad de la identidad, de sus transformaciones, así como del refluo que con frecuencia la asola; y es también en la certeza de que, hundiéndose en las corrientes subterráneas, que corren a diversas profundidades y no siempre en las mismas direcciones, se puede indagar en las figuras cambiantes que se componen en la superficie*¹¹⁷.

A asserção anterior de Moisés (1983, p. 234), aliada ao texto de Lemus (2019) e Lévi-Strauss (1955), viajante e ele mesmo com um posicionamento crítico sobre o viajar e o narrar sobre a viagem, incidem de modo muito preciso com o conteúdo de *Danúbio*, mas não sem algumas ressalvas quanto ao posicionamento de Moisés (1983).

Apesar de a obra poder ser considerada um ensaio, ela não corresponde exatamente àquela “pintura do ‘eu’” de que trata Moisés (1983): Magris (2008), ao contrário, busca apagar a própria individualidade (o que, de todo modo, não deixa de dar pistas sobre o modo de ser do autor). Por outro lado, muito ao contrário do que sugere o teórico, o tom de impessoalidade de Magris (2008) não aproxima o autor italiano do texto científico, e esse é mais um dos seus traços definidores: *Danúbio*, como o rio que é seu tema central, se espraia para além dos enquadramentos tradicionais concernentes ao gênero ao qual é comumente ligado.

¹¹⁶ “Vista do avião, esta região de rios serpenteando pelas terras planas oferece o espetáculo dos arcos e meandros onde estagnam as águas [...]. No chão, o Pantanal torna-se uma paisagem de sonho, onde rebanhos de zebus se refugiam como em arcos flutuantes no cimo das colinas; enquanto isso, nos pântanos submersos, bandos de grandes aves como flamingos, garças e garças-reais formam ilhas brancas e rosas compactas, ainda menos plumosas do que a folhagem em forma de leque das palmeiras carandás [...], cujos bosques esparsos quebram sozinhos a perspectiva deste deserto aquático. O próprio leito do rio aparece rodeado de curvas pálidas, como se a natureza tivesse hesitado antes de lhe dar a sua configuração atual e temporária” [Tradução do autor].

¹¹⁷ “[Magris] escreve sobre a história daquela região [a Europa Central]; a partir da metáfora da água, pensa na instabilidade da identidade, nas suas transformações, bem como no refluxo que muitas vezes a assola; e é também na certeza de que, afundando-se nas correntes subterráneas, que correm em vários níveis e nem sempre nas mesmas direções, se pode investigar as figuras moventes compostas na superfície”. [Tradução do autor].

Ainda retomando-se Moisés (1983, p. 232), o “eu” é “a única voz da enunciação, numa subjetividade que se desdobra em dois níveis: o do ‘eu’ que se autoanalisa, forcejando por conhecer-se, e o do ‘eu’ que se debruça em problemas vários (...) a fim de conhecer-se”. Por esse motivo, ainda de acordo com o autor, “o ensaio oscila, portanto, entre extremos resultantes da ênfase posta no *sujeito* ou no *objeto*” (MOISÉS, 1983, p. 232).

Analisando-se os textos que compõem *Danúbio*, pode-se negar de pronto a asserção de Moisés (1983, p. 232) de que “o [sujeito] ensaísta move-se sob o signo da pessoalidade. O único foco narrativo é o da primeira pessoa [do singular]”. A narrativa de Magris (2008), que prefere o uso de um “nós” (primeira pessoa do plural) em lugar de um “eu” (primeira pessoa do singular), já é prova suficiente disso. Porquanto possa guardar alguma similaridade como a apontada por Silva (2019) em sua obra *Do romance de primeira pessoa*, *Danúbio* não é uma viagem solitária, pois seu relato já leva em conta, na técnica narrativa que lhe é intrínseca, a presença de um eventual “leitor ideal”, com quem Magris (2008) partilha suas descobertas. Isto já fica claro em um breve excerto como o que vem a seguir (grifo nosso): “Cada viagem, como esta *nossa* caminhada em direção a Dillingen...” (MAGRIS, 2008, p. 99). Note-se, a seguir, o que diz Silva (2019) a respeito de um outro gênero narrativo (a ficção, diferentemente da não-ficção do relato de viagem objetivo), bem como o sobre o uso da primeira pessoa do singular:

O romance de primeira pessoa é uma técnica ficcional propícia à construção de *romance de pensamento*, compreendendo-se, nesta expressão, o *memorialismo*, o *subjetivismo* e o *intimismo*, realizados por várias técnicas romanescas, preponderantemente, por fluxos de consciência via monólogos e diálogos interiores, solilóquios, e outras formas de expressão psicológica em que o “eu” é a diretriz da estética (SILVA, 2019, p. 60).

Por outro lado, se o autor italiano se move sob o signo da impessoalidade, o que ele busca é exatamente o “perder-se” no mundo, manter-se incógnito na paisagem, ou seja, exatamente o oposto do que havia buscado Goethe (2017), no contexto de afirmação do indivíduo “burguês”. Desse modo, em Magris (2008), note-se que o *objeto* do relato ganha ainda mais relevo ante o *sujeito* que o compõe: é quase como se o autor fosse o rio (que nunca é o mesmo), e vice-versa. O sujeito e a paisagem parecem, pois, sofrer uma simbiose, tornando-se um único elemento.

Destaca-se, aí, a posição de humildade do ensaísta ante o universo que o rodeia, ao contrário do escritor do diário de viagem ou das cartas em que relata, muitas vezes ao calor do momento, sua percepção sobre o vivido, como tantas vezes é o caso de Goethe (2017) na Itália.

Segundo Moisés (1983, p. 237), o ensaio equivale ainda a uma espécie de “aventura do espírito crítico”, constituindo-se “um exercício de humildade, resultante da consciência aguda de que todo saber é pouco e está continuamente a substituir-se por outro, igualmente precário e frustrante”. Para Moisés (1983, p. 234), portanto, “o ensaísta se preserva de maiores danos graças a pôr constantemente em dúvida as próprias certezas”. Ou melhor: “a não se levar a sério, empregar primeiro consigo mesmo a ironia, ainda mais sutil do que de hábito, com que sonda as questões que sua mente descortina” (MOISÉS, 1983, p. 234).

No plano textual, ressalte-se, a mudança de visão (conforme compreendida pelo ensaio) já não se dá simplesmente pelos meios de locomoção ou as escolhas por espaços geográficos, mas pela própria forma de narrar os fatos, repleta de particularidades decisivas quanto à exposição dos temas que o autor pretende mostrar. Se a viagem de Goethe (2017) tem em si um caráter enciclopédico, o ensaio, por sua vez, faz eco a esse enfoque, porém apresenta-se como um todo montado por pequenas partes onde as certezas sobre a vida e sobre o mundo se diluem – incluindo as virtudes burguesas da formação da sociedade setecentista a que pertenceu Goethe (2017), na busca por uma realidade universal e una, inclusive quando diante da paisagem italiana. O ensaísta, ao contrário, parte incógnito em sua carruagem noturna, mas em plena luz das investigações anteriores (embasado em tudo o que leu, e que compreende como uma construção impermanente), mas sem a autoconfiança “burguesa”, “aristocrática”, de que tudo viu ou tudo verá. Não há, para ele, certezas universais em seu percurso.

O ensaísta, a propósito, já não é testemunho: o distanciamento sensorial de seu objeto lhe permite analisar tudo com mais reflexão e prudência, ou julgamentos tomados em outros momentos que não o da experiência direta. Esta, a propósito, pode ficar até mesmo em segundo plano; a experiência com a leitura conta muito mais do que a do próprio deslocamento espacial. Não há um “eu” que diz objetivamente: “eu fiz, eu vi”, mas um indivíduo que admite suas limitações, falando do que leu e estudou, sem ser contemporâneo do que está narrando.

Se a viagem de Goethe (2017) tem um início demarcado temporal e espacialmente (a Karlsbad de 1786), o mesmo não ocorre com a de Magris (2008), que se inicia com uma busca da parte do autor, na região da Floresta Negra, também na Alemanha, pela imprecisa fonte do Danúbio, porém sem nenhum esclarecimento ao leitor sobre quando, como – e se – ocorreu o deslocamento ou a chegada do autor a tal destino. Muito longe de ocupar o lugar de protagonista da narrativa, o autor dá poucas pistas sobre si mesmo, preferindo referir-se a personagens históricos que fizeram o referido trajeto, trazendo à tona toda a ambiguidade relativa à

demarcação de uma geografia concreta: se o ser humano não consegue sequer explicar de onde veio, como poderia ter tanta firmeza sobre a origem da nascente de um rio como aquele?

O “eu” encontra-se, assim, em um espaço onde as certezas também se diluem, abrindo espaço para a experiência parcial e fragmentária, que não busca saber de tudo e abarcar o todo. O “eu” do ensaísta, em suma, trata-se de um outro “eu”, que, com o passar do tempo, de Montaigne (1996) até alcançar a contemporaneidade de Magris (2008), também acabou por abarcar a crítica ao homem burguês, europeu, aristocrático, proprietário de bens, ou seja, o tipo característico do realizador do “Grand Tour”. Trata-se, em suma, de um novo “eu”, embasado na análise distanciada dos fatos – no arquipélago caleidoscópico do gênero ensaístico –, bem como no equilíbrio maduro de realidades interiores e exteriores.

5.1.1 Entre dois rios, questões semelhantes

*Talvez a estrada esteja em toda parte sobre a água e sobre a terra
(Walt Whitman)*

Quanto à análise de um tipo mais específico de ensaio, a saber, aquele ligado à visão de um rio como elemento unificador de uma identidade cultural, é possível citar, pela relevância e proximidade espacial com o trabalho de Magris (2008), antecessores como Lucien Febvre (2000), autor do ensaio *O Reno: história, mitos e realidades*.

Na obra, Febvre (2000, p. 235), para quem “as nações não se compreendem pela borda ou pelos cortes”, traz como tese principal a ideia de que o Reno não é um rio “alemão”, mas “europeu”. Para o autor, isto não se deve apenas à sua localização geográfica entre França e Alemanha, mas a todas as trocas históricas e socioculturais geradas com o passar do tempo ao longo de suas margens, a despeito de conflitos e contrastes políticos.

Tal ideia pode parecer pouco original nos tempos atuais, mas é preciso lembrar que, à época da publicação da obra, ou seja, o ano de 1935, a existência de uma Comunidade Europeia ainda estava distante (a primeira tradução alemã do livro, a propósito, só se daria muito tempo depois, em 1994). Febvre (2000, P. 235) põe em cena a visão de um rio como um elemento que, em lugar de uma barreira natural, um “muro”, torna-se um agente de ligação entre culturas e povos: um rio europeu, portanto, representativo de “contatos humanos, entendimentos espirituais e trocas materiais”.

Para Schöttler (2000, p. 58-59), um dos motivos de maior interesse da obra para o mundo de hoje consiste exatamente nisso. Ela teria o mérito, a seu ver, de expandir o interesse sobre o

debate acerca das fronteiras fluviais como elementos de integração da identidade europeia, e não de um determinado povo. Conforme esclarece:

A concepção proposta por Febvre de uma “outra” história das mentalidades nas fronteiras poderia [...] voltar à atualidade. Uma microistória [sic] dos espaços fronteirços, que está apenas em seus primórdios, seria proveitosa para o desenvolvimento futuro da integração franco-alemã e para a aproximação dos povos em outras regiões de fronteira: o Boug, o Prout e o Drina não são, eles também, rios *europeus*?

A proposição de Schöttler (2000) seria efetivada exatamente por autores como Magris (2008) em *Danúbio*, na década de 1980. Note-se, aqui, o entendimento de Febvre (2000) sobre a região fronteira envolvendo o Reno, e que poderia ser aplicado diretamente à mesma realidade abordada em *Danúbio* por Magris (o qual, porém, não manterá a mesma reserva quanto à apresentação do que Febvre chama de “belicosas fatalidades”):

Hoje, o Reno, via fluvial incomparável, domina a vida econômica dos países que atravessa. Ele oferece um aparato de circulação sem igual na Europa e que faz eclodir em suas margens uma poderosa vida urbana, comercial e industrial. Sem levar em conta as fronteiras, ele distribui de um estado a outro os grandes produtos da economia universal. Cria entre os ribeirinhos, da montanha ao mar, uma solidariedade de interesses, uma associação internacional entre nossas sociedades, hoje [1935] dominadas pela economia, e outrora, quando a primazia era dela, pela política. Nessa missão de unir os homens, o historiador [o próprio Febvre] do Reno contém belicosas fatalidades. (FEBVRE, 2000, p.235)

O próprio Febvre (2000) contrapõe, a propósito, a imagem tradicional do Danúbio em relação ao Reno, questionando a visão predominante a respeito deste último como uma barreira e não como um caminho, como um elemento de união identitária e cultural, desde os tempos mais remotos:

Os gregos mais antigos – Heródoto, por exemplo, cerca de 440 antes de Cristo – não falam do Reno e só conhecem ao norte dos Alpes, um rio: aquele cujo vale parece feito sob medida para conduzir os homens, os produtos, as ideias do Oriente ao coração do Ocidente: o Istros, nosso Danúbio. Mas aqueles que vieram depois e nomearam o *Renos* logo propuseram vários sistemas em que o rio desempenhava o papel de limite. (FEBVRE, 2000, p. 80)

Ante o exposto, o autor é categórico quanto ao fato de que, como elemento unificador, nenhuma nação poderia reivindicá-lo de modo exclusivo:

O Reno continua sendo o rio que reúne, apesar dos episódios políticos e dos conflitos. [...] Qual Estado poderia reivindicá-lo só para si? Moralmente, seria necessária outra justificativa, além do desejo de concretizar um mito e realizar imaginações coletivas” (FEBVRE, 2000, p. 237).

Desse modo, conclui o autor: “Colocadas [...] nos limites atuais [década de 1930] de nossas mentalidades nacionais, a questão do Reno não comporta solução. É por isso que preferimos levá-la para um terreno mais sólido: o das virtudes eternas do grande rio” (FEBVRE, 2000, p. 237). Se o rio, constituído de várias identidades e visto tanto como barreira nacional como de união identitária, move-se sobre um terreno “insolúvel”, o certo é que Magris (2008), seguindo o fluxo de ensaístas como Montaigne (pela tradição) e Febvre (pela temática e visão do rio como mosaico cultural), lança-se ele mesmo ao turbilhão, decidindo seguir o curso do segundo maior rio da Europa, o Danúbio: de suas imprecisas fontes na Floresta Negra à desembocadura, no Mar Negro. E faz isso consciente da altura da tarefa que lhe cabe:

Desde o *Canto dos Nibelungos*, Reno e Danúbio se defrontam e se desafiam. O Reno é Siegfried, a *virtus* e a pureza germânica, a fidelidade nibelúngica, o heroísmo cavaleiresco e o impávido amor do destino da alma alemã. O Danúbio é a Panônia, o reino de Átila, a maré oriental e asiática que desbarata, no final do *Canto dos nibelungos*, o valor germânico; quando os burgúndios o atravessam para dirigir-se à pérfida corte dos hunos, seu destino – um destino alemão – está traçado. (MAGRIS, 2011, p. 32)

De fato, o ensaio contemporâneo de Magris (2008, 2011), bem como o contexto histórico em que se encontra inserido, acaba por levar a uma “dessubjetivação” do sujeito burguês formado no mundo setecentista com todos os seus privilégios e certezas. Tentativa de superar o romance realista – surgido com o suporte do *Bildungsroman*, como visto – o texto ensaístico de Magris conduz, em suma, a uma possibilidade de repensar o indivíduo, o espaço e o tempo. E tudo isso sem se limitar a um espaço geográfico preciso: mais uma vez, a paisagem desponta como um elemento mediador privilegiado nessa nova busca de compreensão do “si mesmo”, do “outro”, dos planos interno e externo, em suma, da História que a todos trespassa.

A esse propósito, Ricœur (1997), enfatiza a narrativa como elemento privilegiado de reforçar uma consciência comunitária, apresentando mais uma modalidade narrativa como a da ficcionalização da história, tal como afirma em seu *Tempo e narrativa (Tomo 3)*:

Longe de abolir seu intuito de representância, [a ficcionalização da história] dá o preenchimento que lhe falta. [...] Refiro-me a esses acontecimentos que uma comunidade histórica considera marcantes, porque neles vê uma origem ou um redirecionamento. Esses acontecimentos, que em inglês são chamados de “*epoch-making*”, recebem sua significação específica de seu poder de fundar ou de reforçar a consciência de identidade da comunidade considerada sua identidade narrativa, bem como a de seus membros. (RICOEUR, 1997, p. 324).

Embora Ricoeur (1997) tenha em mente a narrativa ficcional, do mesmo modo ela pode se adequar a Magris (2008, 2011), de modo que a comunidade referida não é limitada geograficamente, por mais que ele trate de delinear os pontos geográficos ao leitor, desde o sumário, com alusão a eventos históricos e lugares existentes: os eventos que ele busca em sua viagem não dizem respeito simplesmente a determinados e variados povos ou etnias, mas diz respeito a uma comunidade inteira, se assim a entendermos por *humanidade*.

5.1.2 Às margens da reflexão ensaística, o “sujeito insular” que tenta manter-se à tona

*Viajar, como contar – como viver – é deixar de lado. Um mero acaso leva a uma margem e perde outra*¹¹⁸
(Magris)

Ainda em *Cidades Invisíveis*, Calvino (1990, p. 28) afirma que o passado mais remoto do viajante vai se transformando a partir do itinerário realizado, de modo que, ao chegar a uma nova cidade, “o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos”. Acompanhando esse raciocínio, o Polo imaginado por ele chega à conclusão seguinte: “Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá” (CALVINO, 1990, p. 28).

Se levadas em consideração as asserções de Calvino, o tempo histórico em *Danúbio*, de Magris (2008), é um dos personagens principais da sua narrativa (os acontecimentos *antes* da realização da viagem pelo rio, ressalte-se), em que se sobrepõem e se ultrapassam as mais inesperadas fronteiras de um conturbado contexto. Da busca pelas imprecisas nascentes do Danúbio, o autor segue o curso do rio analisando alguns dos mais importantes acontecimentos

¹¹⁸ Asserção contida em *Microcosmos* (2011, p. 77).

históricos de todo o século XX, tendo como centro irradiador uma fervilhante Europa Central, que testemunhou os eventos e personalidades os mais diversos. Entre eles, estão, de um lado, o Muro de Ulm, a guerra contra o avanço do império otomano e a ascensão do nazismo; de outro, personagens como Franz Kafka, Ludwig Wittgenstein, Sigmund Freud, Francisco Ferdinando (cuja morte em Sarajevo iria desencadear a Primeira Guerra Mundial) e Adolf Eichmann, cujo julgamento seria acompanhado por Hannah Arendt.

Para abranger todo esse longo e dramático período, Magris (2008) terá a paisagem como guia. Dessa vez, trata-se de um autor que não é testemunho da História. Muito ao contrário, ele é alguém que empreende, antes de tudo, uma viagem “intelectual”, cujo ponto de partida é sua bagagem cultural – sua *Bildung* –, os livros que leu e a distância temporal dos eventos sobre os quais pretende refletir, e que serão evocados pelos lugares por onde pretende passar (com um percurso previamente definido).

Não raro, portanto, o leitor corre o risco de se perguntar: “Terá de fato o autor estado presencialmente neste local”? Ante a indagação, ele provavelmente apenas seguirá o fluxo, como se a resposta lhe fosse irrelevante: a paisagem, como referido, é o meio privilegiado para o autor entrar em contato com tudo o que vê – ela é, afinal, a verdadeira testemunha dos fatos, ao mesmo tempo em que também constitui, para o autor, a via que pode levar à descoberta do “si mesmo” e do “outro”, inclusive dos tantos anônimos apagados pela História.

Diferentemente de Goethe (2017), Magris (2008) não leva nenhuma certeza na bagagem, mas, antes, a dúvida, como fica aparente no próprio discurso e na linguagem do ensaísta. À proporção que desce o rio, ele acrescenta camada sobre camada de incertezas, carregando o leitor como quem dissesse: “Veja, siga meus passos e reflita comigo, mesmo que a verdade possa estar longe de nós, ou que ela sequer exista. Apenas acredite que, apesar de tudo, é sempre preciso seguir... seguir um pouco mais para o Leste”...

A viagem de Magris (2008), como antecipado, nada declara explicitamente sobre o autor, deixando aquela primeira dúvida para quem lê: recorrendo tantas vezes a obras de eruditos que lhe precederam ou a descrições de terceiros, terá ele realmente realizado o percurso que descreve? Sutilmente, ante tantos detalhes de que somente alguém que tivesse estado *in loco* poderia indicar, as pistas vão aparecendo, como a prosaica descrição do interior de um estabelecimento da capital austríaca (“A uma das mesas, entre as primeiras à esquerda de quem entra no Café Central [...]”¹¹⁹); as descrições de ambientes internos como os hotéis por onde

¹¹⁹ Magris, 2008, p. 186.

passa ou até mesmo aqueles que lhe despertam o desejo de se hospedar, como o curioso Cemitério dos Anônimos, que o faz pensar em “quartinhos de hóspede”:

A pousada pertence agora a Leopoldine Piwonka; o *Sturm*, o vinhozinho novo, é borbulhante e leve, tem a acolhedora intimidade austríaca [...]. No Cemitério dos Anônimos são enterrados os corpos retirados do Danúbio. Aqui a morte é elementar, essencial, quase fraterna no *anonimato que nos iguala* [...]. Somente a igualdade, a renúncia e o despojamento de tudo, e em primeiro lugar *da presunçosa identidade*, fazem justiça à morte e portanto à verdade da vida. Quem repousa aqui pode dizer, como Dom Quixote, “sei quem sou”. (MAGRIS, 2008, p. 213, grifo nosso)

Desse modo, o leitor vai confirmando que o narrador esteve lá, embora se esforce para manter-se incógnito (seu *eu* vem à tona apenas como um “negativo” do “si mesmo”), submerso, de modo que só o que é narrado é trazido à tona, expondo a História – definida em *Microcosmos* como “uma mudança, um pôr e tirar as decorações, trazendo-as dos sótão para a sala de visitas”¹²⁰ –, os lugares, as pessoas que fazem a História (mesmo as anônimas, que descansam no referido Cemitério), e, é claro, a paisagem que permanece como testemunha de tudo isso, a verdadeira transmissora do sentimento do tempo histórico, do vivido, o fio condutor entre objeto e observador, a única pista de que isto ou aquilo aconteceu, ou que não deveria sequer ter acontecido.

Em outras palavras: é aparente que a personalidade do narrador submerge na narrativa, mas nesse mergulho ela parece em constante busca de algo novo, doravante tentando se manter à tona ante a revista de um turbilhão de acontecimentos referentes a um passado que choca, surpreende, ou, até mesmo, alucina. Isto fica aparente sobretudo na sua busca em ziguezague pelos locais e acontecimentos ligados ao período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Como ele mesmo chega a esclarecer: “Uma viagem é sempre também uma expedição de salvamento, a documentação e coleta de algo em extinção que brevemente vai desaparecer, a última arribada a uma ilha que as águas estão submergindo” (2008, p. 287).

Se o autor, à época de seus deslocamentos e de seu relato, olha sempre para trás, em retrospectiva, à espreita do que virá, é importante ressaltar, desde já, o contexto da publicação do seu trabalho. No artigo *As duas últimas décadas do século XX: fim do socialismo e retomada da globalização*, integrante da obra *História das relações internacionais contemporâneas*, organizado por José Flávio Sombra, o pesquisador Paulo Roberto de Almeida (2008) resume

¹²⁰ MAGRIS, 2011, p. 114.

com precisão o período em que o autor italiano descreve seu trajeto, envolvido, ele mesmo (Magris), em uma conjuntura histórica de pulsante transformação:

Do ponto de vista da história das relações internacionais, as duas últimas décadas do século XX constituem uma espécie de processo inacabado, algo como o equivalente geopolítico de um “canteiro de obras”, atuando como linha divisória entre duas épocas: a fase clássica da guerra fria, por um lado, uma emergente e algo incipiente “nova ordem internacional”, por outro. (ALMEIDA, 2008, p. 253).

Que ninguém se deixe enganar, porém: destacando o passado e muito cautelosamente espreitando o futuro que pode vir (ou que não virá), o autor de *Danúbio* não se esquece de abraçar com firmeza o presente que o coloca entre um e outro, mesmo a despeito de afirmações em que contrapõe o momento vivo como uma barreira intransponível. Como o faz ao afirmar: “Cada viagem [...] é [também] uma resistência à privação, porque se viaja não para chegar, mas para viajar e entre os obstáculos brilha o puro presente”¹²¹ (MAGRIS, 2008, p. 99).

Munido de uma vasta bagagem intelectual e às vésperas da queda da Cortina de Ferro (que iria acontecer em 1989 com a queda do muro de Berlim, ou seja, dois anos após a publicação de *Danúbio*, em 1986), Magris (2008) é, portanto, um viajante do final do século XX que tenta, a partir do centro irradiador dos acontecimentos que marcaram a sua era, compreender os processos históricos e tentar vislumbrar – nem sempre esperançoso – o que resta a esperar de tantos conflitos, ressentimentos e ódios declarados ou (ainda) a se revelar.

Tudo isso em uma geografia que muda como os nomes¹²², em um “campo minado” de identidades que se chocam e se movimentam como as peças de um tabuleiro de xadrez no grande campo de um mundo separado (ou unido, para os mais otimistas) por um largo curso de rio onde se moldou boa parte da identidade germânica, e que envolve também nações como Áustria, Eslováquia, Hungria, Bulgária, Romênia, entre outros. Um mosaico cultural onde, em suma, a identidade germânica também se mescla à eslava, onde histórias e identidades foram se sobrepondo e, também, submergindo como uma ilocalizável Atlântida que só pode vir à luz ante a arqueologia filológica da atividade escrita e do pensamento reflexivo que o ensaio pode proporcionar.

¹²¹ Note-se a semelhança dessa assertiva com a classificação de Monga (1996) a respeito dos relatos de viagem: ela coincide, aqui, com a “Viagem como o ‘paraíso do tolo’”, isto é, o “viajar por viajar”, que estaria ligado preferencialmente à “viagem como metáfora”: o importante é “ir”, independentemente da direção geográfica (ver capítulo 2, “Viagem e narrativa: uma difícil classificação”).

¹²² “Os nomes não desaparecem, ao contrário do que gostam de pensar os que deslocam uma fronteira” (MAGRIS, 2011, p. 101).

5.1.3 Paisagem e *cumplicidade* (JULLIEN): fronteiras da despersonalização

Ante um contexto tão intrincado, o elemento mediador (conciliador?) volta a ser a paisagem, mesmo aquela composta das “ruínas” daquilo que sobrou: o viajante contemporâneo fragmentado já não viaja simplesmente movido pela busca arqueológica dos monumentos da Antiguidade Clássica como o faziam os privilegiados do “Grand Tour”, mas sim dos escombros da própria civilização ocidental após duas guerras mundiais e conflitos sangrentos, num terreno quase sempre móvel e cambiante (como o próprio elemento aquático).

No final das contas, as “ruínas” buscadas por autores como Magris (2008, 2011) podem estar escondidas sob fachadas pintadas cuidadosamente em tons pastéis e disfarçadas com gerânios nas janelas, em interiores tranquilos com uma aparentemente atemporal *Gemütlichkeit*, e cujo futuro pode estar destinado, a depender do caminhar do mundo e da responsabilidade de cada um que vive e caminha nele, um ponto entre ação e inação (indiferença), a retomar o ciclo dos escombros em qualquer parte do globo, ou no planeta inteiro: “Viva e deixe viver, eis a sabedoria vienense, tolerância liberal que pode desandar facilmente em cínica indiferença no ‘morra e deixe morrer’” (MAGRIS, 2008, p. 212).

Uma vez delimitado o contexto histórico desse novo homem, que, diferentemente de Goethe (2017), tem muito mais motivos para se preocupar do que as ameaças das transformações duradouras trazidas pela Revolução Francesa, ocorridas no país vizinho, e que pareciam projetar-se como uma sombra no pensamento do autor alemão, *Danúbio* abraça os mais diferentes cenários (os quais também não são estáticos, mas moventes como a cada nova peça que o escritor em função de arqueólogo esmera-se por fazer revelar a si mesmo e ao leitor).

Se a paisagem, para Collot (2013), é igualmente móvel e cambiante, como os cenários (móveis, não estáticos) que enquadram as narrativas que Magris (2008) busca resgatar, partindo do “canteiro de obras” do presente incerto a um passado ainda mais obscuro, onde o conflito e as alternâncias de poder acabam por revelar mais tarde sua inocuidade, faz-se necessário buscar uma visão um tanto conciliadora como a de François Jullien (2014, 2015), como forma de equilibrar esse campo de forças tão tensionadas. E que, como visto, pode romper-se a qualquer momento, da época de publicação do *Danúbio* (1986) aos dias de hoje, onde a inação ou a indiferença a que Magris se refere ao falar de Viena (mas que também poderia se tratar de qualquer outra capital ou província) pode ser o motivo desencadeador de novas ruínas e escombros para os ensaístas do futuro, assim como o deve ter sido um tiro disparado contra

Francisco Ferdinando em uma rua pacata de Sarajevo. Esse mesmo tensionamento, ressalte-se, vem à tona em *Microcosmos*, com mais uma clara explicação do posicionamento de Magris (2011, p. 62) sobre o ato quase “belicoso” que implica o deslocamento geográfico:

Viajar também é uma guerrilha derrotada contra o olvido, um caminho de retaguarda; parar para observar a figura de um tronco dissolvido, mas ainda não totalmente extinto, o perfil de uma duna que se desfaz, os rastros de habitação numa velha casa.

Retomando-se a questão da paisagem, na obra *De l'être au vivre* (2015), François Jullien a aponta como uma relação, desdobrada na *cumplicidade* entre aquilo que é observado e o observador, destacando-se assim o que chama de um “sujeito insular”, cujo pertencimento ao mundo (a um mundo “saído de sua indiferença”) se liga a uma vitalidade, a uma ação em estado de potência (e ação) por parte do indivíduo:

La langue-pensée chinoise a su si bien décrire, en effet, dans ses jeux de corrélations, comment, au travers du paysage et de la connivence que je me découvre en lui, je rejoins mon accointance avec le monde à un stade plus élémentaire. Il n'est pas besoin pour cela d'un "beau" paysage – le "point de vue" signalé par un panneau, le "panorama", la carte postale, se prêtent même le moins à la connivence [...]. Que ce ne soit donc pas un moi-sujet qui se projette dans le paysage en faisant de celui-ci le confident de son émotion [...], mais ce soit le paysage qui, en se singularisant, me fasse entrer dans son champ tensionnel, en résonance avec sa variation [...] [et] fait reparaître – de dessous l'esprit s'affirmant autonome (le sujet insulaire connaissant et voulant) – mon appartenance plus originale au monde: un monde sorti de son indifférence et sur lequel se branche ma vitalité¹²³. (MAGRIS, 2015, p. 112-113).

Em outras palavras, a paisagem é a relação do indivíduo consigo mesmo e do indivíduo com o ambiente que o cerca, e que escapa ao conhecimento estritamente lógico tal como apreendido pelos ocidentais. Tal relação não é estabelecida por uma hierarquia observador-observado, mas, diga-se, uma espécie de relação de busca por igualdade, que também remete à ideia de *cumplicidade* desenvolvida por Jullien (2014, 2015). Em Goethe (2017), como referido,

¹²³ “A língua-pensamento chinesa soube muito bem descrever, de fato, nos seus jogos de correlações, de que modo, por meio da paisagem e da cumplicidade com que me descubro nela, eu religo meu conhecimento a respeito do mundo a um estado mais elementar. Para tanto, não há necessidade de uma “bela” paisagem – o “ponto de vista” assinalado em um painel, o “panorama”, o cartão-postal, prestam-se menos ainda à “cumplicidade” [...]. Assim, que não seja um eu-sujeito que se projete na paisagem fazendo desta o confidente de sua emoção [...], mas que seja a paisagem que, singularizando-se, me faça entrar no seu campo de tensionamento, em sintonia com sua variação [...] [e] faça reaparecer – de debaixo do espírito se auto-afirmando (o sujeito insular conhecedor e desejante) – meu pertencimento mais original ao mundo: um mundo saído de sua indiferença e sobre o qual se liga minha vitalidade” [Tradução do autor].

há uma sobreposição do observador sobre o objeto (e que se confirma também na visão relativa à *pensée-paysage* – “pensamento paisagem” – de Collot [2013]).

Em Magris (2008), ao contrário, essa “hierarquia” é dissolvida e destecida pelo autor a cada passo, ao mesmo tempo em que efetiva sua viagem de “de-formação” em lugar de sua “viagem de formação”, construindo, como quem tece às avessas os fios de uma história pretérita, um percurso que zigzagueia entre presente (a temporalidade do relato, escrito na penúltima década do século XX) e passado, isto é, os rumos históricos que conduziram à presença daquela paisagem. Diante desta, o autor tem a humildade de reconhecer que pouco sabe, e, portanto, é muito mais válida a busca de lançar-se no presente para sentir o que aquela tem a lhe dizer.

Outro contraponto em relação a Goethe (2017) e Collot (2013) revela-se na questão da paisagem geográfica e da paisagem literária. Enquanto no autor de *Viagem à Itália* ambas se alternam, em proporções bastante equilibradas, em Magris a “paisagem literária” se sobrepõe de modo decidido à geográfica. Isto ocorre sobretudo com *Danúbio*, enquanto no posterior *Microcosmos* há uma fusão harmônica entre os dois tipos, como se percebe ao longo de toda a obra, abordando países como Itália, Eslovênia e Croácia. Em oposição às predominantes descrições marítimas de *Microcosmos*¹²⁴, tem-se o fluvial *Danúbio*, como o próprio autor faz questão de ressaltar: “É justo que o Danúbio – o rio da Mitteleuropa¹²⁵ com seu tamanho, sua melancolia e suas obsessões – flua para o Adriático, porque o Adriático é o mar por excelência, o mar de toda persuasão e de todo abandono, da vida verdadeira e da harmonia com ela” (MAGRIS, 2011, p. 83). Mais adiante, ainda em *Microcosmos*, Magris (2011, p. 208) reafirma esse posicionamento: “Adriático e Danúbio, mar e Mitteleuropa continental, os dois cenários opostos e complementares da vida; a fronteira que os separa, e durante uma excursão se ultrapassa sem que se perceba, é um mínimo buraco negro que leva de um universo ao outro”.

Compare-se, por exemplo, o excerto a seguir, encontrado em *Danúbio*, e que diz respeito à passagem de Magris (2008) por uma cidade romena conhecida como a “Nuremberg da Transilvânia”. Nela, a paisagem, mais uma vez, aparece como uma redução, uma parte do

¹²⁴ No artigo *Sophia e a poética do mar em Portugal: o espaço do lugar*, contido na obra *Literatura e paisagem em diálogo*, a pesquisadora Márcia Manir Miguel Feitosa (2012, p. 195) ressalta que “simbolicamente, o mar expressa a dinâmica da vida: de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, ‘tudo sai do mar e tudo retorna e ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos’ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 592)”. Ressalte-se, todavia, que *Microcosmos* também apresenta um percurso terrestre, embora menos explorado, como contraponto ao recorrente Mar Adriático. Um exemplo disso é o capítulo intitulado *O Nevoso* (p. 99-124), que desencadeia as mais variadas conjecturas sobre os movimentos de mudança das fronteiras históricas ligadas à região natal do autor, isto é, a região de Trieste.

¹²⁵ Refere-se à Europa Central.

mundo – a “micropaisagem” como se referia Jean-Pierre Richard (1922-2019) – destacando-se nas entrelinhas a “paisagem literária” conforme explicada por Collot (2013):

Sighișoara [...] relembra Praga, o mistério de suas pedras e das suas portas que se abrem para um outro e secreto espaço, para um lado insuspeito das coisas. As esbeltas e agudas bandeirolas de ferro no alto das torres destacam-se firmes e intrépidas no céu e no vento, cavaleiros que esperam sem medo, na arena do torneio, um destino desconhecido. (MAGRIS, 2008, p. 349)

Note-se, a seguir, um exemplo da “paisagem geográfica” em *Microcosmos*: “A laguna, dizem os geólogos, é jovem. Há quem diga 120 séculos, pensando nas origens longínquas dos soerguimentos tectônicos dos Alpes e do material aluvial carregado pelos rios” (MAGRIS, 2011, p. 67). O excerto faz lembrar, de imediato, muitas das mesmas descrições de Goethe (2017) em sua viagem italiana, porém, Magris (2011), a seu turno, não deixa de concluir o raciocínio sem remeter ao elemento humano, que, em sua escrita, aparece quase sempre indissociado do puramente geográfico:

Outros aproximam mais a sua formação [da laguna], situando-a numa época já histórica, comensurável com a breve memória do homem. O tempo da laguna empasta história e natureza; seus faustos são, na maioria dos casos, calamidades, pouco importa se devidas aos homens ou aos elementos: a invasão dos hunos, que destrói Aquileia em 452, a fúria do mar de 582 e o saque dos lombardos de 586 (MAGRIS, 2011, p. 67).

Em *Microcosmos*, pode-se dizer, portanto, que o autor acaba aproximando-se do elemento humano mesmo quando pretende se deter no geográfico, aliando a “paisagem geográfica” à “paisagem literária” de um modo em que ambas raramente aparecem definidas como na *Viagem à Itália* ou até mesmo em *Danúbio*. Note-se, ainda, o restante da descrição sobre a laguna ignorada que o autor não se ocupa de localizar geograficamente (embora o leitor deduz a tratar-se da região de Trieste), em que os elementos da natureza se confundem novamente com o humano:

A laguna é uma paisagem apropriada a esse vagaroso errar sem meta à procura de sinais da metamorfose, porque as mutações, mesmo as do mar e da terra, são visíveis e se consomem sob nossos olhos [...]. O movimento é tangível, como a passagem do tempo no rosto de uma pessoa. Os ventos são os caprichosos arquitetos da paisagem: o siroco quebra, o boreal varre e carrega, a brisa constrói e reconstrói (MAGRIS, 2011, p. 62, grifo nosso).

Note-se, por fim, um último exemplo do entrelaçamento habilidoso dos dois tipos de paisagem consoante em *Microcosmos*, unindo mais uma vez elementos naturais e humanos, quando Magris (2011) narra seu desembarque na ilha de Cres, na Croácia, ocasião até prosaica não fosse a reflexão que este ato trivial desperta no autor sobre os cursos da História (“pretexto” recorrente entre suas idas e vindas pelos mares e páginas de *Microcosmos*):

Toda vez que se chega ao arquipélago [...] toda menção a uma história presente em tantas cicatrizes ainda recentes [a Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos] se dissolve, esvanece feito neblina nas reverberações do sol no mar e nos cândidos penhascos ciclóticos às bordas do caminho, paisagem épica e homérica na qual não há lugar para as tortuosidades da psicologia e dos ressentimentos. A história é absorvida, como a chuva ou o granizo nas fissuras das rochas cársicas, no tempo maior e incorruptível daquela luz de verão e daquelas pedras de um branco ofuscante; as feridas e as cicatrizes que ela infligiu não supuram, mas secam e se fecham, como arranhões na sola do pé descalço que se corta ao desembarcar na ilha. (MAGRIS, 2011, p. 162-163)

Retomando-se as conjecturas de François Jullien (2014) sobre a paisagem, o autor francês, na obra *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, afirma que “il y a paysage quand je ressens en même temps que je perçois; ou disons que je perçois alors du dedans comme du dehors de moi-même”¹²⁶ (JULLIEN, 2014, p. 89). Desse modo, o autor foi buscar no Oriente¹²⁷ um contraponto às ideias filosóficas sobre o tema no Ocidente, onde a ciência cartesiana “recobriu” a parte sensível do contato direto com o mundo, classificando fenômenos e simplificando ou explicando as coisas como se uma parte inapreensível delas não lhes tivesse escapado, separando assim a fenomenalidade delas “de toute complicité avec le vital”¹²⁸.

Desse modo, Jullien (2014) propõe um novo olhar sobre a paisagem no Ocidente, o que se daria com o fato de aquilo a que se chama “paisagem” não seja mais visto como uma parte do país (ou região) que a natureza possa apresentar a um observador, conforme comumente se pensa (como o próprio Collot [2013]), mas “en tant que *resource* où *vivre* peut indéfiniment puiser”¹²⁹ (JULLIEN, 2014, p. 10). O autor destaca, assim, que a paisagem, vista por esse novo

¹²⁶ “Existe paisagem quando *sinto* ao mesmo tempo que *percebo*; ou digamos então que percebo tanto dentro quanto fora de mim mesmo” [Tradução do autor].

¹²⁷ Mais precisamente na China, que antes de qualquer outro país desenvolveu um pensamento sobre a paisagem de modo contínuo, segundo o autor (JULLIEN, 2014, p. 11), que se refere ao país como “cas unique” (“um caso único”).

¹²⁸ “De toda cumplicidade com o vital” (JULLIEN, 2014, p. 211) [Tradução do autor].

¹²⁹ “Mas como *recurso* onde *viver* possa desenhar indefinidamente” [Tradução do autor].

prisma, deixa de se reduzir ao meramente perceptivo (por um sujeito) para colocar-se como um lugar de trocas, fazendo surgir uma nova interseção:

*Quand se lève la frontière entre le dedans et le dehors, que ceux-ci se constituent également en pôles et qu'il y a perméabilité de l'un à l'autre, un nouvel "entre" s'instaure. Quand l'extérieur que j'ai sous les yeux sort de l'indifférence et de sa neutralité: c'est d'un tel couplage que naît du paysage*¹³⁰ (JULLIEN, 2014, p. 89).

Note-se, aqui, a menção direta a “sair-se da indiferença e da neutralidade”: Jullien (2014) aponta a própria constituição da paisagem como algo ligado ao campo do pensar, mas também da ação, de uma construção ativa. Porém, essa construção não se dá somente pelo elemento humano, mas por meio de um jogo correlacional em que a própria paisagem também atua de modo efetivo: o lugar se torna um laço, ao qual “se noue un sentiment de connivence avec lui et que je ne peux le quitter”¹³¹ (JULLIEN, 2014, p. 10).

Por motivos como esses, Jullien (2014), questionando a autossuficiência do sujeito que dominou o pensamento ocidental, permite-se entrar em um campo diferente da moral, substituindo o que chama de “moral da prescrição” (obrigação) pela da promoção da existência, “en donnant à sonder l'humain dans sa ressource”¹³² (JULLIEN, 2014, p. 12). E é assim que esclarece seu posicionamento: “Car la philosophie est peut-être aussi, ou d'abord, cela: non plus donner son opinion sur tout, prendre à tout coup parti pour ou contre, ou bien prêcher comment vivre, mais explorer des ressources – l'art du sourcier”¹³³ (JULLIEN, 2014, p. 12).

Desse modo, o autor coloca em parêntese a função soberana do “eu” de que trata Collot (2013), bem como as discussões a respeito da sobreposição objetiva da paisagem geográfica e literária. Assim, ele estabelece um jogo diverso entre o sujeito e a paisagem, ressaltando a impossibilidade de um se sobrepor ao outro.

Entra em cena, assim, a “dessubjetivação”, ou seja, o deslocamento e a dissolução do sujeito como “centro”. Por outro lado, tal “dessubjetivação”, para Jullien (2014), equivale a um “multiplicar-se”, ou seja, conviver com a multiplicação e, conseqüentemente, com a diversidade. Tal ponderação ajuda especialmente a desvelar a produção de uma narrativa de

¹³⁰ “Quando se eleva a fronteira entre o interior e o exterior, estes também constituídos igualmente em polos em que há permeabilidade de um ao outro, um novo ‘entre’ se instaura” [Tradução do autor].

¹³¹ “[Ao qual] se liga a um sentimento de cumplicidade a que não posso abandonar” [Tradução do autor].

¹³² “Possibilitando estudar o humano nos seus recursos”. [Tradução do autor].

¹³³ “Afim, a filosofia talvez seja também, e antes de tudo, isto: não mais dar opinião sobre tudo, ou tomar sempre partido contra ou a favor, ou ainda pregar sobre como viver, mas explorar recursos – a arte do “vidente” [Tradução do autor]

viagem como a de Magris (2008, 2011) à luz de uma obra canônica como a *Viagem à Itália* de Goethe (2017), que o precedeu numa longa tradição cujas origens, conforme se apresentou aqui, remontam igualmente a diferentes *pontos de vista* no tempo, na cultura e no espaço.

Em *Danúbio*, por exemplo, há vários momentos em que é possível perceber tal busca, como o trecho em que a simples estada em uma taberna desconhecida (e que *afeta* o escritor) gera um desejo de dessubjetivar-se, de se tornar “outro”. O elemento desencadeador dessa dessubjetivação é exatamente o perceptivo (como se refere Jullien [2014]), e que tem a ver com o contato com uma nova paisagem, um novo espaço, bem como o estado de anonimato a que o viajante é constantemente confrontado. Descrevendo o interior da Alemanha, afirma Magris (2008, p. 23):

Essas tabernas são lugares acolhedores de conversa e bebida, mas nos recantos um pouco escuros da Stube, ou nos quartos de teto inclinado, o autor procura algo mais, diferente e antitético, o casebre da feiticeira no bosque encantado nos livros da infância, onde ninguém conseguirá nos encontrar. É como se, ao contrário de Tristram Shandy que receava nunca conseguir encontrar-se, ele quisesse se perder e fornecer a si mesmo indicações desencaminhadoras [sobre o próprio eu]¹³⁴.

Já em *Microcosmos*, não é necessariamente o deslocamento geográfico que viabiliza essas considerações, mas até mesmo uma paisagem familiar, como um café de sua cidade natal, Triste, na Itália, onde o autor também parece se sentir estrangeiro, e que põe em marcha aquele mesmo sentimento da dessubjetivação de que fala Jullien (2014):

Sentados no Café, estamos viajando, como num trem, num hotel ou pela rua, temos conosco bem poucas coisas, não é possível apor a coisa alguma qualquer vaidosa marca pessoal, *não somos ninguém*. Naquele *anonimato familiar* podemos nos dissimular, *livrar-nos do eu como de uma casca*. O mundo é uma cavidade incerta, na qual a escrita penetra perplexa e obstinada (MAGRIS, 2011, p. 20-21, grifo nosso).

Assim, é possível reunir os seguintes elementos recorrentes no Magris (2008, 2011) viajante: a paisagem como elemento que afeta a percepção do autor, mesmo que seja uma paisagem familiar; a menção à condição de anonimato como possibilidade de dessubjetivação, desencadeada pela paisagem; e, por fim, a escrita como elemento que viabiliza a efetivação da fragmentação e multiplicação do “eu”, conforme expresso na frase final do trecho, referente ao

¹³⁴ O tema será retomado de modo recorrente em *Microcosmos*, exemplificado em trechos como o que vem a seguir: “A lenda conta o medo do bosque, que é o medo de se perder e de se apagar” (MAGRIS, 2011, p. 117).

ato de escrever como uma tarefa obstinada que traz surpresas tanto para quem escreve (eis aí, mais uma vez, a escrita como “a surpresa do dizer”), quanto a quem é transmitido esse saber.

6 OS LUGARES DO RELATO DE VIAGEM E OS MOVIMENTOS DE ENTENDIMENTO DO ESPAÇO (ETTE)

Uma vez analisado o *corpus* central da presente pesquisa aprofundando-se o pensamento de Jullien (2014), que, como visto, pode se contrapor ao de Collot (2013) sem, porém, deixar de lhe ser complementar, bem como após já realizada a análise, em capítulos anteriores, sobre as nove dimensões do relato de viagem (com o suporte de Lévi-Strauss [1955] e Ette [2008]), englobando ainda o conceito de “friccionalidade” inerente a esse tipo de narrativa (isto é, sua capacidade de ultrapassar as fronteiras do imaginado e do real, em uma incontável gama de discursos¹³⁵), faz-se necessário, agora, um outro tipo de análise. Esta, a seu turno, é igualmente importante para o objeto de estudo em questão, e se refere tanto aos “lugares do relato de viagem” quanto aos “movimentos de entendimento de espaço” de que trata Ette (2008).

Ainda em *Literatura em movimento*, o pensador alemão havia afirmado que a literatura de viagem é, antes de tudo, um gênero do lugar, isto é, da mudança de lugar e da permanente determinação de novos lugares, numa assertiva que vai diretamente ao encontro de autores tão diferentes (inclusive no que tange ao distanciamento temporal) como Heráclito de Éfeso, Montaigne (1996) e Todorov (2006), apenas para focar entre os citados no presente trabalho.

Das nove dimensões (com as cinco primeiras inspiradas em Lévi-Strauss [1955]), Ette (2008) analisa também “os quatro lugares da literatura de viagem”, e que correspondem, respectivamente, à “despedida”, ao “apogeu”, à “chegada” e ao “retorno”. Finalizando sua análise, ele acrescenta também o que chama de “lugares literários da viagem e movimento hermenêutico”, que correspondem, por sua vez, a cinco tipos básicos dos movimentos de entendimento de espaço, a saber: o círculo, o vaivém, a linha, a estrela e o salto.

As obras que integram o *corpus* central da presente pesquisa serão consideradas, pois, sob essas mesmas classificações, fechando um ciclo que culminará com a análise do papel do leitor ante o protagonismo, até aqui, do papel do narrador, seja com a dessubjetivação posta em movimento por Magris (2008, 2011) em suas obras com cenários marítimos ou fluviais, seja com Goethe (2017) em suas viagens italianas, as andanças de seus personagens em uma Alemanha imaginária de *Bildungsroman* ou as viagens imaginárias do autor de *Fausto* transmutado em poeta persa como aquele do *Divã ocidental e oriental*.

¹³⁵ Não se pode deixar de mencionar, entretanto, o próprio Magris (2011, p. 107), que, em seu *Microcosmos* arremata a questão do par opositivo real-ficcional de uma forma muito singular: “É de suspeitar que, antes de todo acontecimento real ou inventado, tenha havido sua narração, [...] a palavra que funda e cria a realidade”.

Iniciando-se a referida análise pelos “lugares do relato de viagem”, e detendo-se, pois, nos relatos de viagem reais mencionados no trabalho, é possível partir do primeiro ponto, a saber, a *Despedida*, que diz respeito não apenas ao local de onde um viajante realiza sua partida, mas também à despedida do “si mesmo”, abrindo espaço para o campo da alteridade. Esta, a seu turno, equivale ao “si mesmo como outro” a que Ette (2008, p. 44) se refere como “lo ajeno dentro de lo propio”, ou seja, a alteridade de uma pessoa em relação a ela mesma, como mostrado pela presente pesquisa no que se refere a Goethe (2017) e Magris (2008): o primeiro permanece no campo do “si mesmo”, enquanto o outro persegue um caminho ainda mais elástico, mergulhando na descoberta do outro – igualmente por meio da paisagem – a partir do apagamento de si.

Em outras palavras, a *Despedida* é o momento em que aquele que parte se descobre como uma pessoa diversa do que era até então. É o momento em que o viajante descobre que o deslocamento no espaço lhe dá também a possibilidade de ser outro. *Em viagem à Itália*, tal abertura já se insinua, embora timidamente, passo a passo, e vai tomando forma desde o início do relato, que se dá em uma “fuga noturna de carruagem” e leva Goethe (2017) a afirmar, após perambular no início de seu percurso pelas montanhas de Innsbruck, na Áustria: “Parece que continuo encontrando na vida real os personagens que criei” (GOETHE, 2017, p. 29). Ou ainda, pensando em seu trabalho artístico: “Anseio tornar visível o que vai por meu interior e que não sou capaz de oferecer aos olhos de outrem em meio à natureza” (GOETHE, 2017, p. 29).

Ante o exposto, arremata: “Os maravilhosos quadros da paisagem ao redor não impedem a disposição poética. Ao contrário, evocam-na ainda mais rapidamente, na companhia do movimento e do ar livre” (GOETHE, 2017, p. 35). Se tais disposições no início da obra levam a entrever uma expansão do autor ainda que estritamente ligado ao seu labor criativo, por outro lado momentos posteriores indicarão uma evolução mais notável na direção desse “outro de si mesmo”, quando, por exemplo, Goethe (2017) é levado a compreender em Veneza que “em nenhum outro lugar sentimo-nos tão sós quanto no turbilhão pelo qual se avança em completo anonimato” (GOETHE, 2017, p. 82) ou que afirma ter-se encontrado primeiramente a si mesmo, e, somente após tal evento, entrando em contato consigo, tenha conseguido tornar-se feliz e racional: “É como se nunca tivesse apreciado corretamente as coisas antes de vir ter a Roma. Regozijo-me com as abençoadas consequências que se farão sentir por toda a vida” (GOETHE, 2017, p. 148).

Se Goethe, autor já famoso quando da época de seu “Grand Tour” viaja buscando distanciar-se do mundo conhecido e tornar-se pintor (o que descobre não ser sua verdadeira

vocação), sua *Segunda temporada romana* (1787-1788) já se inicia com mais um movimento ou esforço para distinguir o “si mesmo” e o “alheio”, a que o distanciamento geográfico contribui sobremaneira: “Encontro-me [...] cada vez mais voltado a mim mesmo e aprendendo a distinguir aquilo que é próprio de minha personalidade daquilo que não é” (GOETHE, 2017, p. 384). Ante tal afirmação, não estaria o autor alemão diante de mais uma busca por descobrir o que considera verdadeiro em si mesmo daquilo que crê não fazer parte efetivamente dele? Não seria possível notar a confirmação de que ele percebe a abertura que a viagem oferece para reafirmar a pluralidade em si mesmo e um esforço – inatingível – de separar os “outros” que coabitam o que ele considera “próprio” ou, quem sabe, “apropriado”, digno de ser mostrado a fim de ser admirado pelos outros?

Magris (2008, 2011), ao contrário, não busca conhecer-se com o egotismo do autor alemão, desde o início das narrativas *Danúbio* e *Microcosmos*. Quanto à primeira obra, em especial, sua busca é justamente fugir de dar pistas sobre si mesmo, buscando um mundo a partir da consciência de uma coletividade que precisa empreender essa investigação: o si mesmo como um outro aparece, pois, especialmente na condição que uma viagem lhe oferece como um espaço para o quase total anonimato, instrumento que lhe convém até mesmo para desenvolver suas narrativas e alcançar um entendimento útil para toda uma coletividade, a despeito de mergulhar nos “outros” que possam habitar o seu “si mesmo”.

A distância geográfica entre o ponto para o qual se viaja e o lugar onde se vive aparece, pois, como uma espécie de mediadora entre o “si mesmo” e o “outro”, provocando uma reflexão. Além de tudo isso, ressalte-se, Ette (2008, p. 44) também destaca que muitos viajantes do século 19 descobrem esse “outro” no Novo Mundo a partir de um ponto de vista estritamente europeu, sem muitas vezes revelar a menor empatia para com os habitantes locais. Isto remete, mais uma vez, à ideia da assimetria intercultural ressaltada pelo pensador alemão, que faz questão de lembrar que os povos do Novo Mundo sempre parecem mais abertos ao que é europeu, o que não ocorre em sentido contrário.

Ette (2008, p. 44) destaca ainda o fato de esses viajantes europeus irem apresentar o Novo Mundo como sendo europeu, numa visão europeia, o que está longe de ser óbvio, pois a visão dos lugares englobando a visão de mundo dos próprios moradores não é narrada: ao contrário, o que virá à tona, nesses relatos, é um Novo Mundo apresentado *como* europeu. O filósofo ressalta ainda que os preparativos de partida no plano textual levam em consideração o leitor, que também se lança à aventura de abandonar o “si mesmo” para encontrar o “outro de si mesmo” ao ler um livro desse gênero. Por motivos assim, não sem razão, muitos autores

fazem questão de destacar as características dos lugares de onde partem (como é o caso de Bernadin de Saint-Pierre¹³⁶ no *Voyage à l'île de France* em relação à Bretanha), o que vai ocasionar um efeito de contraste ainda maior em relação ao lugar para onde se dirigem¹³⁷.

O segundo lugar do relato de viagem é chamado de *Apogeu*. Ele diz respeito à revelação da surpresa, à ação do inesperado e do acaso, que tantas vezes ganha protagonismo numa viagem, e mais ainda no momento em que se vai relatá-la (afinal, tudo o que um autor pretende descrever sobre um determinado espaço geográfico pode mudar dependendo do momento em que ele escreve, o que também engloba, por sua vez, a já mencionada “surpresa do dizer”, o caráter imprevisível tanto da paisagem quanto do fazer literário, do momento da produção textual). Essa surpresa, note-se, corresponde a uma espécie de “espetáculo”, uma vez que “la culminación se pone en escena como sorpresa teatral”¹³⁸.

Tal figura equivale, assim, ao “grande momento”, ao “ponto alto” de um relato de viagem, e que não necessariamente coincide com o final: em Goethe, a proximidade do *Apogeu* começa a se manifestar já em sua chegada à Roma, ocorrida em 1º de novembro de 1786, véspera do dia de finados e data que o autor considera como a de seu “renascimento”. Tão logo chega à cidade, ele exclama, entusiasmado: “Finalmente cheguei à capital do mundo! [...] Uma nova vida começa quando se pode ver com os próprios olhos o todo do qual se conhecia apenas uma parte, no espírito e no coração” (GOETHE, 2017, p. 148).

Mas tal apogeu não equivale simplesmente ao fato de as expectativas do autor quanto ao lugar terem sido satisfatoriamente realizadas; a chegada à Roma é apenas a abertura para o verdadeiro *Apogeu*. Este, bem mais espreado em movimento, cores e trocas de papéis ou inversões sociais, equivale ao carnaval de Roma, a que Goethe (2017) tem o prazer de conhecer de perto:

O carnaval romano é uma festa que não é dada ao povo, mas que o próprio povo dá a si mesmo. O Estado põe poucas reservas e objeções. Os grupos de amigos movimentam-se por conta própria, e a polícia governa com rédea solta. [...] Todos podem se comportar do modo mais louco e tolo que quiserem, e que [...] tudo o mais é permitido. A distinção entre as camadas mais elevadas e as mais baixas parece anulada por um instante. Todos se aproximam de todos, cada um agarra, com facilidade, aquilo que vem a seu encontro, e a ousadia e a liberdade

¹³⁶ Originário de Le Havre, França, onde nasceu em 1737. Autor de *Paul et Virginie* (*Paulo e Virgínia*), de 1787.

¹³⁷ Esta figura da *despedida*, tal como apresentada aqui, não aparece nas obras *Viagem à Itália* ou em *Danúbio*, embora a primeira se refira de fato ao momento e às circunstâncias da partida. *Microcosmos*, a seu turno, trata de viagens em torno dos lugares familiares a Magris, incluindo a cidade onde nasceu.

¹³⁸ “O apogeu se coloca em cena como uma surpresa teatral”. [Tradução do autor].

se alternam uma à outra, sendo equilibradas por um bom humor geral. (GOETHE, 2017, p. 524-525)

Ante tanta alternância identitária, Goethe (2017) parece se deliciar, como *voyeur*, da principal festa popular da “Cidade Eterna”, descrevendo todos os seus principais eventos – da concentração na Via del Corso à Quarta-feira de Cinzas, passando pelo que chama de “Sinal de plena liberdade carnavalesca”, “Fantasias”, “O cortejo do governador e do senador”, “O mundo elegante do Palácio Ruspoli”, “Ruas laterais”, “Preparativos para a corrida de cavalos”, “Suspensão da ordem”, “Festina”, além de uma infinidade de coches, noites e confetes.

O narrador, embora extasiado ante um acontecimento do qual nunca participara ou sequer imaginara participar, descreve as mais inusitadas cenas, porém parecendo escolher muito bem o que *não* contar ao leitor de *Viagem à Itália*: ante o apogeu da narrativa – bem como o apogeu da escolha de qualquer identidade, ante a referida “suspensão da ordem” – o que poderia ter escolhido o autor alemão como figura de alteridade em uma festa apoteótica e licenciosa onde tudo era possível? Isso ele opta por não revelar, mas todo o seu *voyeurismo* sugere que ele não participou da festa simplesmente como autor de uma narrativa de viagem em que se descobriria frustrado ante a constatação da inaptidão em se tornar pintor. Aos leitores, resta apenas uma questão: quem, naquela ocasião, Goethe (2017) afinal escolhera ser?

Mesmo sem resposta alguma, é perfeitamente possível perceber o tato de Goethe (2017) em dissimular sua participação direta nas “horas paradisíacas”, limitando-se a descrever os mais variados aspectos como mero espectador, ainda que um espectador espantado ante a alucinação dos acontecimentos (brigas, flertes, raptos, embriaguez, assédios). Note-se, por exemplo, as seguintes passagens em que tal dissimulação parece querer convencer o leitor de ser o autor de *Viagem à Itália* um mero espectador (por mais que ele defina o próprio evento como “os momentos mais importantes de *nossas* vidas” [grifo nosso]): “*Esforçar-nos-emos* para trazer à imaginação e a *nosso* leitor toda a alegria e tumulto desses dias” (GOETHE, 2017, p. 525). Note-se, aí, que o autor, sempre tão egóico em seus relatos, voltado para si mesmo, escolhe utilizar dessa vez o pronome relativo ao “nós” na mesóclise, em lugar de usar a primeira pessoa do singular como sempre fizera em seu relato.

Mais adiante, ele afirma: “A festa do exagero passa como um sonho, como um conto de fadas, e talvez reste menos dela na alma dos participantes que na de nossos leitores, a cuja imaginação e entendimento expusemos o todo em seu contexto” (GOETHE, 2017, p. 552). O trecho, mais uma vez, não parece convincente, sobretudo se se levar em consideração o recorrente uso de um “nós” que o autor não costuma utilizar em seu relato. Afirmar, ademais,

que “a festa do exagero” pode marcar mais a alma dos leitores que a dos participantes parece novamente um artifício encontrado pelo narrador para esconder-se (ante tantas fantasias, máscaras, coches noturnos e confetes) quanto ao que viveu ele mesmo em meio à descrição das nuances de um evento narrado do primeiro ao último momento como quem tudo vê, pouco reflete e não revela como participa, porquanto pareça deixar passar uma pista ao final do texto sobre a Quarta-feira de Cinzas: “O ponto máximo do desejo só pode ser atingido na presença do perigo e das voluptuosas sensações, entre doces e inquietantes, que ele provoca” (GOETHE, 2017, p. 553). No parágrafo subsequente, porém, ele mais uma vez recua, como se escolhesse de novo não narrar os prazeres que possa ter provado: “Que nos lembremos, por meio dessa despreocupada sociedade fantasiada, da importância dos prazeres momentâneos, ainda que nos pareçam efêmeros e escassos” (GOETHE, 2017, p. 553).

Já em *Danúbio*, o “apogeu” coincide, de fato, com o final da narrativa: o momento em que o grande rio (verdadeiro protagonista da narrativa, o “eu” a que o narrador cede espaço abandonando o “si mesmo”), depois de percorrer quase 3 mil quilômetros, alcança sua foz, para enfim perder-se para sempre. A “cena como surpresa teatral” é complementada, em Magris (2008), com a menção a um verso do poeta Biagio Marin (1891-1985): “Faz que a minha morte, Senhor, seja como o correr de um rio para o mar grande” (MARIN *apud* Magris, 2008, p. 442).

A figura da morte, que para Magris (1997, p. 11) está ligada à da viagem (motivo pelo qual esta “aferra momentos tão intensos de vida”), assume, assim, um outro lado da “dessubjetivação”, da despersonalização do “eu”: o encontro da parte com o todo, uma vez que, no final (ou no início) das contas, tudo seja uma coisa só, um mesmo elemento: como a água de onde, diz-se, tudo surgiu.

Retomando-se os exemplos de Ette (2008) quanto à figura a que chama de *Apogeu*, o pensador alemão menciona dois nomes que esclarecem ainda melhor sobre suas características, a saber, o explorador e cientista francês Charles-Marie de La Condamine (1701-1774)¹³⁹ e um relato sobre o Taiti contido no livro “Viagem ao redor do mundo”, de 1771, do navegador e escritor francês Louis Antoine de Bougainville (1729-1811). No primeiro, o espetáculo é de caráter natural, e diz respeito ao momento em que o viajante fica extasiado ao chegar a um “mar de água doce” depois de ter vivido muitos anos no meio das montanhas andinas e se deparar com a imensidão dos rios amazônicos e o contraste entre ambas as paisagens.

¹³⁹ Ette (2008) não cita o nome da obra de La Condamine, mas explica tratar-se de uma expedição ao Rio Amazonas.

No segundo, o espetáculo é de caráter humano, referindo-se a um momento em que, de passagem pelo Taiti, Bougainville se depara com a beleza de uma mulher encontrada ao acaso, e que se revela para ele como uma figura da mitologia grega:

*A pesar de todas las precauciones que habíamos tomado, una joven mujer logró subir a bordo, y se sentó en la cubierta de popa cerca de una escotilla, que se encontraba encima del cabrestante; esta escotilla estaba abierta, para que los que trabajaran abajo tuvieran suficiente aire. La joven mujer dejó caer con descuido su taparrabos que la cubría, y apareció ante los ojos de todos así como la Venus se le mostró al pastor frigio. Tenia unos contornos celestiales.*¹⁴⁰
(BOUGAINVILLE apud ETTE, 2008, p. 47-48)

Se, por um lado, tal trecho leva a uma reflexão sobre a questão da erotização do corpo feminino pelo olhar masculino (como é possível encontrar ainda hoje em propagandas turísticas não raro irresponsáveis), no caso em questão estabelece-se de imediato a comparação entre a mulher desconhecida, a taitiana, e a figura mitológica de Vênus, assim remetendo à mediação do “eu narrador”, responsável por fazer a ligação entre o que é visto e o repertório cultural do público (no caso, um público europeu).

Por outro lado, Ette (2008) lembra que essa estratégia de Bougainville, dando ênfase em aspectos teatrais e artísticos em detrimento de informações científicas, serve também para dar credibilidade ao texto, conferir-lhe autenticidade. Além disso, no texto do Bougainville é possível notar mais uma amostra do caráter *friccional* da literatura de viagens: o Velho Mundo (Vênus, Afrodite) com o Novo Mundo, a saber, a mulher taitiana desconhecida, *voyeurizada* na escotilha de um barco, vivendo comumente um dia ordinário de seu cotidiano.

Quanto à sua mudez em cena, Ette (2008, p. 48) a esclarece ante o argumento de que Bougainville desenvolve um teatro de imagens na qual a mulher não fala e, portanto, é parte do reino da natureza. E é exatamente esse silêncio que permite ao narrador vincular a linguagem corporal da bela desconhecida ao código das deusas da Antiguidade.

Quanto ao terceiro lugar do relato de viagem, por sua vez, ele diz respeito à *Chegada* (e que, apesar do termo, não diz respeito apenas a uma destinação geográfica, como erroneamente se possa pensar a uma primeira vista). Dessa vez, a ênfase recai – de início – sobre um lugar no qual o viajante se detém por mais tempo: o relato de viagem, que se caracteriza pelo trânsito

¹⁴⁰ “Apesar de todas as precauções que havíamos tomado, aconteceu de uma jovem mulher subir a bordo, em um convés de popa perto de uma escotilha, que se encontrava acima de um guincho. Essa escotilha estava aberta, para que os que trabalhavam na parte inferior pudessem ter ar suficiente. A jovem deixou cair descuidadamente a tanga que a cobria, e apareceu aos olhos de todos como a Vênus se mostrou ao pastor frígio. Seus contornos eram celestiais” [Tradução do autor].

constante de um lugar a outro, costuma também apresentar esse lugar que, por algum motivo, acaba capturando mais detidamente a atenção do narrador.

Situado em um ponto geográfico ao qual acaba por permanecer mais tempo, o viajante tem, eventualmente, a chance de se aproximar ou de conhecer a população local mais de perto. Ette (2008, p. 49) destaca, porém, que essa ênfase no local de chegada serve, na verdade, como pretexto a um outro motivo, pois a *Chegada* não diz respeito simplesmente ao alcance de um determinado lugar, mas também à chegada ao “outro”, ao “alheio”. Para Ette (2008, p. 49), no entanto, o lugar de chegada também costuma ser, lamentavelmente, aquele em que o viajante exercerá o seu preconceito, correspondendo ao lugar da autoafirmação da identidade europeia.

Como contraponto ao pressuposto de Ette (2008), com o qual a presente pesquisa concorda, não se pode deixar de notar que o indivíduo a quem o preconceito é dirigido também pode ser, naturalmente, o próprio estrangeiro em viagem por terra estranha. Em *Viagem à Itália*, por exemplo, há uma passagem em que é possível perceber claramente esse choque do “eu” e “do outro” quando Goethe (2017), após instalar-se em uma pousada miserável perto de Bolonha, ganha por companheiro de viagem um oficial da guarda papal, que, ao notar ser o viajante alemão originário de uma família protestante, passou a importuná-lo com vários questionamentos inadequados, perguntando-lhe se era verdade que os líderes espirituais na Alemanha permitiam que os homens se casassem com suas próprias irmãs, ou se de fato Frederico, o Grande, era tomado por ateu quando na verdade apenas escondia sua própria fé católica, professando seus ritos em uma capela subterrânea (GOETHE, 2017, p. 136-137).

Por fim, quanto ao último lugar dos relatos de viagem (o quarto lugar), entra em cena a figura do *Retorno*. Ele diz respeito não apenas à volta para casa, mas também ao retorno ao “si mesmo”, bem como à consumação do ciclo narrativo. É nesse ponto que o narrador reflete sobre a experiência vivida, sobre o “si mesmo”, transformado (ou não) após o contato com o “alheio”, com a possibilidade de alcançar um outro ponto de vista. O *Retorno* é passível de promover, ainda, uma espécie de “reconciliação” com o si mesmo (ETTE, 2008, p. 51). Como ressalta Lukács (2000, p. 138), este é o próprio motivo do *Bildungsroman* de Goethe (2009): “Seu tema [em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*] é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta”. Já em *Viagem à Itália* (2017), por exemplo, é possível retomar o já mencionado momento da *Segunda temporada romana* (1787-1788), no qual o autor afirma, em carta de 16 de junho de 1787, que está tentando separar o que é intrínseco à sua personalidade daquilo que acredita não ser (GOETHE, 2017, p. 384).

Já em Magris (2008, 2011), tal reconciliação não acontece ao final dos percursos (como, por outro lado, ocorre em *Viagem à Itália* antes do retorno do autor à Roma), mostrando-se mais como uma busca ao longo de todo o relato, seja em *Danúbio*, seja em *Microcosmos*. O autor empenha-se em uma busca que não lhe diz respeito individualmente, mas a toda uma coletividade. Isto se reforça ainda mais quando “esconde-se” como narrador ante aquilo que busca rememorar, muitas vezes com o apoio de livros ou eruditos que lhe precederam: a história da Europa Central.

Seu posicionamento, portanto, ao mesmo tempo que remete a Vila-Matas (2011, p. 259, grifo nosso) a respeito do narrador contemporâneo – “¿cómo *reconciliar* realidad y ficción¹⁴¹ logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible?”¹⁴² – também diz respeito à condição de que fala Kryszynski (2003, p. 23). Este, ainda no ensaio *Discurso de viagem e senso de alteridade*, analisa como o posicionamento dos narradores, bem como suas operações discursivas e textuais, determinam o sentido de alteridade à proporção que conseguem inscrevê-lo em um “jogo relacional”:

A viagem condiciona os relatos e as formas simbólicas que se interpõem entre o viajante-narrador, o espaço e o tempo. Esses relatos e essas formas são conduzidos por um discurso que insere sua subjetividade na objetividade do real, do histórico, do social e do político.

Desse modo, as explorações de Magris como narrador (2008, 2011) são, antes de tudo, uma busca pela reconciliação – um “acerto de contas”, a depender do ponto de vista – com a História, busca que relega o “si mesmo” a um segundo plano, mas sem deixar transparecer um forte desejo de exílio, ou mesmo a aspiração a um mundo onde haja algum tipo de justiça. O que se relaciona com o pensamento de Gagnebin (2006, p. 172):

[Eis aí] o sentimento de que somente a arte da narração poderia nos reconciliar, ainda que nunca definitivamente, com as feridas e aporias de nossa temporalidade – marca inequívoca de nossa morte e finitude e, portanto, de nossa incapacidade em dar de nós mesmos outras imagens e outros conceitos que as formas efêmeras da história (GAGENBIN, 2006, p. 172).

¹⁴¹ Que pode ser entendida inclusive como uma tentativa de reconstruir uma História da qual não se foi testemunha, como é o caso de Magris (2008).

¹⁴² “Como conciliar realidade e ficção de modo que esta, ao se tornar tão selvagem e indecifrável como a realidade, transforme-se de repente, ante nossos maravilhados olhos, plenamente legível”? [Tradução do autor].

Note-se também a semelhança da aspiração de Magris (2008) com o que afirma Kristeva (1988, p. 14) quanto a busca por um “além” recorrente na figura daquele a quem ela se refere como “o estrangeiro”: “Rivé à cet ailleurs aussi sûr qu’inabordable, l’étranger est prêt à fuir. Aucun obstacle ne l’arrête [...] dans la quête de ce territoire invisible et promis, de ce pays qui n’existe pas mais qu’il porte dans son rêve, et qu’il faut bien appeler un au-delà”¹⁴³.

Retomando-se os percursos de Magris (2008), note-se, por exemplo, a seguinte passagem de *Danúbio*, onde é possível perceber sutilmente a figura do *Retorno* a que Ette (2008) fez referência e que, como explicado, não se enquadra exatamente no relato de Magris:

O “destino alemão”, sombrio de *pathos* e de silenciosa interioridade, foi principalmente um modo de viver o encontro-choque entre alemães e eslavos no vasto território e no tempo plurissecular de sua confrontação¹⁴⁴. O nazismo é a lição inesquecível da perversão da presença alemã na Europa Central [...]. Interrogar-se sobre a Europa significa, hoje, interrogar-se também sobre a própria relação com a Alemanha (MAGRIS, 2008, p. 36).

Em *Microcosmos*, o *Retorno* acompanha toda a narrativa, como se o autor estivesse se transformando a cada passo e a cada novo ponto geográfico acompanhado dos mais diversos tipos de reflexão (com a atenção voltada para os menores detalhes e ocorrências, mas também com o saber de quem já visitou e revisitou as páginas de muitos “viajantes da vida” que lhe precederam):

A literatura alemã, com sua simbiose de poesia e filosofia, põe-se as perguntas mais radicais sobre o destino do indivíduo na modernidade, sobre sua possibilidade ou impossibilidade de plena realização de si próprio, inserindo-se numa engrenagem social cada vez mais complexa e despersonalizada, capaz de arraigá-lo concretamente na História ou de esmigalhá-lo, miragem de salvação e espectro de Medusa (MAGRIS, 2011, p. 151).

Em Goethe (2017), ao contrário, a “reconciliação” parece ocorrer em etapas (desconsiderando-se, aqui, sua *Segunda temporada romana*, em que a decepção com o país

¹⁴³ “Ancorado neste ‘além’ tão seguro quanto inacessível, o estranho está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o detém [...] na busca deste território invisível e prometido, deste país que não existe, mas que ele carrega no seu sonho, e que é preciso chamá-lo de “além”) [Tradução do autor]. Ressalte-se, ainda, quanto a essa assertiva, a classificação da autora quanto à existência de dois tipos de estrangeiros, ambos irreconciliáveis: os “ironistas” e os crédulos. Quanto aos primeiros, Kristeva (1988, p. 21) os considera como “adeptos do neutro, apoiadores do vazio”, enquanto o segundo grupo constitui-se de crédulos que “em geral amadurecem como céticos”.

¹⁴⁴ Note-se aqui, mais uma vez, a questão do “choque civilizatório” a que se opõe Said (2007): pensar o mundo de modo diferente ao de um “choque manufaturado de civilizações”, como sugere o autor, é uma emergência no mundo contemporâneo, porquanto ainda se mantenha, lamentavelmente, como uma distante aspiração.

aparece de modo imediato, declarado): não raras vezes, ante o “fechamento de cortinas” entre um lugar e outro, o autor parece fazer uma análise do que foi visto e sentido até dirigir-se ao percurso seguinte. Note-se, por exemplo, o referido trecho em que encerra sua passagem por Veneza, na qual afirma:

Não seria uma ousadia dizer que não me sinto como se visse as coisas pela primeira vez, mas sim como se as revisse agora. Estou há pouco tempo em Veneza e sinto-me bastante adaptado à existência daqui. Sei que levarei comigo uma noção clara e verdadeira, mesmo que incompleta. (GOETHE, 2017, p. 118).

Note-se, ainda em relação à *Microcosmos*, mais um exemplo do “acerto de contas” com a História (dessa vez preferencialmente quanto ao contexto da Guerra da Iugoslávia) que o autor faz questão de pontuar:

Guerras entre impérios e caçadores furtivos, pelejas de família, pedradas de bairro, viradas da História e minimalismo diário de chalés no bosque; aqueles parvos cujas incursões as crônicas lastimam – incursões na Eslovênia ou na Croácia – são o símbolo do secular tributo de violência que amiúde uma fronteira exige, ídolo que pede sacrifícios de sangue. Necessidade, febre, maldição da fronteira. Sem esta, não há identidade nem forma, não há existência; ela a cria, e a provê de inevitáveis arrelhos, como o falcão que, para existir e amar o próprio ninho, tem de se abater sobre o melro¹⁴⁵. (MAGRIS, 2011, p. 116)

Retomando-se os exemplos mencionados por Ette (2008), é importante ressaltar também o relato do escritor e botânico francês Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), intitulado *Viagem à Ilha de França*, de 1773. A “Ilha de França” do título, note-se, não se refere à região em torno da capital francesa (a *Île-de-France*), mas corresponde às Ilhas Maurício, na África, situada na proximidade da ilha de Madagascar. Entre os elementos motivadores da viagem de Saint-Pierre, de início, estavam a busca pelo lucro, mas o autor acabou por encontrar algo bem diferente, a saber, um lugar marcado pelo horror da escravidão, e que lhe desmistificou os trópicos como um lugar de riqueza e abundância material.

No final da obra (coincidente, neste caso, com a figura do *Apogeu* a que se fez referência), Ette (2008, p. 51) afirma que o narrador conseguiu deixar, com sua obra, um benefício de natureza imaterial para a humanidade, a saber, a caridade. Nas páginas finais de

¹⁴⁵ Ainda no Prefácio de *Viagem à Portugal*, de Saramago, Magris (1997, p. 11) aponta a questão “Onde está a fronteira”? como uma das mais recorrentes que fez enquanto estava ele mesmo “perambulando no Danúbio ou em meus microcosmos”.

seu relato, um novo Saint-Pierre faz uma reflexão sobre a crueldade da escravidão, esteio da colonização francesa na ilha africana, alcançando assim a (por vezes tão distante) empatia para com os povos locais: “Para ti, escravo desafortunado que chora nos rochedos das Ilhas Maurício, se minha mão puder enxugar tuas lágrimas, e fizer derramar o arrependimento aos teus tiranos, não tenho mais nada que esperar das Índias, pois já fiz minha fortuna” (SAINT-PIERRE *apud* ETTE, 2008, p. 51).

Uma vez analisados os quatro lugares da literatura de viagem, faz-se necessário, por fim, o estudo do que Ette (2008) chama de “movimentos de entendimento de espaço”, que ajudam a compreender melhor os relatos de viagem de um ponto de vista intratextual, a despeito das inúmeras classificações existentes, como as que tentam, de modo ineficaz, tipificar esse gênero narrativo de acordo com elementos os mais variados, como origem geográfica do autor, meio de locomoção utilizado pelo viajante, lugar de destino, dentre outros. Para Ette (2008), porém, sendo a viagem ela mesma concebida como movimentos de entendimento do espaço, tais movimentos dizem respeito a cinco tipos básicos. São eles, conforme antecipado: o círculo, o vaivém, a linha, a estrela e o salto.

No primeiro, o *Círculo*, este diz respeito a um movimento no qual o viajante regressa ao ponto de partida. O relato de viagem que privilegia o tipo circular parece funcionar como algo que vai unindo várias camadas, confrontando o pré-sabido com o não sabido e acrescentando um conhecimento novo, podendo chegar até uma reflexão aprofundada causada pelo contato com o “alheio”. Esse aprofundamento, entretanto, nem sempre é possível ou concretizado, e Ette (2008, p. 55) chama a atenção para o fato que a experiência da alteridade cultural muitas vezes pode acabar por transformar os viajantes em meros espectadores. Desse modo, “lo ajeno aparece como cuadro multicolor y se neutraliza al mismo tempo”¹⁴⁶.

O pensador alemão se refere também à decepção como um elemento recorrente nesses relatos. No caso de Flora Tristan, por exemplo, “*Peregrinações de uma pária*”, vem à tona o caso do viajante que parte em busca do “alheio”, mas se decepciona ao encontrar o “si mesmo” do outro lado do mundo, como fica aparente no final do seu relato: “No Novo Mundo eu também seria uma pária [pessoa sem casta], como eu também o era no outro [isto é, o Velho Mundo, a Europa]” (TRISTAN *apud* ETTE, p. 56).

Em *Viagem à Itália*, cujo desfecho não se adequa ao elemento do *círculo*, pois não começa e termina em Karlsbad, mas em Roma, esse mesmo desapontamento é descrito pelo

¹⁴⁶ “O alheio aparece como quadro de múltiplas cores e, ao mesmo tempo, se neutraliza” [Tradução do autor].

escritor alemão com clareza em sua *Segunda temporada romana* (1787-1788)¹⁴⁷, em que as cores carnavalescas da “Cidade Eterna” colidem flagrantemente com a amargura da decepção de ter de deixar o país (ante os compromissos burocráticos para com o duque de Weimar, a distância de amigos como Herder e pessoas que o atraíam como Charlotte von Stein, bem como a confirmação de suas próprias limitações como artista:

Depois de passar alguns dias num estado de perplexidade, por vezes tristeza, fiz ainda inteiramente só o giro pela cidade que costumava fazer. [...] Na solidão da Via Sacra [aqui em possível sentido metafórico, embora remeta também à Via Ápia onde se escondiam os primeiros cristãos e de onde segundo a tradição o apóstolo Pedro teve de voltar para ser crucificado], os objetos antes familiares pareciam estranhos e fantasmagóricos. Quando cheguei às ruínas do Coliseu e olhei o interior pela abertura das grades, não posso negar que fui tomado por um arrepio e apressei meu passo para retornar. [...] Nesse estado de espírito, como não evocar Ovídio, o qual, banido, assim como eu, teve de deixar Roma em uma noite de luar. (GOETHE, 2017, p. 593)

Um outro exemplo (como o de Flora Tristan) não mencionado por Ette (2008) bastante digno de atenção é o caso do viajante francês René Caillié (1799-1838), que viaja à cidade de Tombouctou (localizada atualmente no Mali, na África) disfarçado de muçulmano¹⁴⁸, numa viagem que quase lhe custaria a vida: a cidade proibia a entrada de ocidentais, e o único antecessor conhecido de Caillié foi o explorador Gordon Laing (1794-1826).

A despeito de todos os esforços, o longo relato de Caillé (autor de *Voyage d'un faux musulman à travers l'Afrique*, também republicado sob o título de *Voyage à Tombouctou*), aponta para a profunda decepção do autor para com a destinação escolhida: se em sua imaginação ela brilhava como o reino do Eldorado, com a proibição tornando-a ainda mais sedutora, a olhos vistos ela se mostrou como nada além de um amontoado de casas de aparência inabordável e palhoças recobertas de barro seco.

Desde o sumário, percebe-se a “circularidade” do relato, que se inicia com um capítulo chamado “Départ” (Partida) e termina com um denominado “Retour” (Retorno), em meio aos

¹⁴⁷ Em março de 1790, Goethe (2017) voltaria à Itália, a contragosto por deixar esposa e filho na Alemanha. As experiências desse período não são descritas em *Viagem à Itália*, que inclui uma *Segunda temporada romana* mas que integra a mesma viagem feita a partir de Karlsbad. O retorno de Goethe (2017) à península, conforme atesta Maas (2017, p. 16), desferiu um “golpe mortal” na admiração que o autor alemão sentia pelo país, tal como relatado em carta de 3 de abril de 1790 ao duque de Weimar: “Esta não é mais a Itália que deixei imerso em dor”.

¹⁴⁸ Além das vestimentas, o outro argumento era a história fantasiosa de que, quando criança, Caillé havia sido capturado numa invasão de soldados franceses no Egito, que o levaram para a Europa, onde foi criado. Mais tarde enviado ao Senegal, ele pôde finalmente voltar a exercer a fé muçulmana, de modo que em sua passagem por Tombouctou (também grafada Tembouctou ou Timbuktu) estava fazendo uma peregrinação à Meca, cidade sagrada para os muçulmanos.

quais estão os nomes dos lugares onde o autor se detém. O *Apogeu* corresponde à Tombouctou, a despeito de toda a decepção com que se deparou o viajante:

*Revenu de mon enthousiasme, je trouvai que le spectacle que j'avais sous les yeux ne répondait pas à mon attente: je m'étais fait de la grandeur et de la richesse de cette ville une toute autre idée: elle n'offre au premier aspect qu'un amas de maisons en terre, mal construites; dans toutes les directions, on ne voit que de plaines immenses de sable mouvant, d'un blanc tirant sur le jaune et de la plus grande aridité*¹⁴⁹.
(CAILLÉ, 1882, p. 108)

Quanto ao segundo tipo relativo ao movimento de entendimento do espaço, a saber, o *Vaivém*, este se refere ao deslocamento entre dois ou mais lugares. Para Ette (2008, p. 57), o ponto central deste modelo não é a viagem em si, nem a chegada nem a partida, mas a coexistência de lugares separados no espaço e no tempo. Nota-se, aqui, grande similaridade com *As cidades invisíveis*¹⁵⁰, de Italo Calvino, embora esta não possa ser considerada como integrante da “literatura odepórica”, pois se trata de um relato de viagens imaginativo, porquanto baseado em personagens históricos como Marco Polo e Kublai Khan.

Como outras características, o *Vaivém* também está ligado à rapidez dos meios de transporte e com o desenvolvimento tecnológico, o que faz dele uma figura típica do século XX, incidindo também em um modelo onde o descontínuo, alimentado por diversas perspectivas, faz-se bastante presente, definindo-se ainda como um tipo fragmentado, sem perspectiva central. (O *Danúbio*, de Magris [2011], não tivesse seu fio condutor ligado às margens do grande rio europeu, possivelmente poderia se enquadrar nessa categoria. *Microcosmos*, a seu turno, começa e termina em Trieste, inclusive em locais próximos: o Café San Marco, onde a narrativa se inicia, e a Igreja do Sagrado Coração, na Rua del Ronco, a poucas quadras dali).

O terceiro movimento de compreensão espacial é a *Linha*. Como o próprio nome sugere, trata-se de uma viagem linear, com começo, meio e fim. Ela tem claramente um ponto de partida e um ponto de chegada. Aqui, mais uma vez, é possível citar o relato de René Caillié como exemplo. Ette (2008, p. 58), porém, prefere apontar relatos místicos, em que há uma gradação do deslocamento em etapas, em “estações”, visando uma aproximação com o divino, encontro

¹⁴⁹ “Saído do meu entusiasmo, descobri que o espetáculo diante dos meus olhos não correspondia às minhas expectativas: tinha feito uma ideia completamente diferente da grandeza e da riqueza desta cidade: ela não oferece em um primeiro contato nada além de um amontoado de casas de barro mal construídas; em todas as direções, só se veem imensas planícies de areia movediça, de um branco amarelado e da maior aridez” [Tradução do autor].

¹⁵⁰ Krysinski (2003, p. 38) destaca que a forma descontínua e fragmentária dessa narrativa, ou seja, a forma como ela é contada por seu protagonista, é responsável por produzir “um efeito de sedução nos leitores”.

que equivaleria à meta final do indivíduo. Desse modo, o autor cita obras como *Caminho da perfeição*, de 1577, de Teresa de Jesus (Teresa de Ávila, nascida na Espanha em 1515), mas lembra também, e mais apropriadamente, que os relatos secularizados como *As peregrinações de uma pária*, de Flora Tristan, também apresentam essa mesma gradação em busca do transcendental.¹⁵¹ Em *Viagem à Itália*, a figura da *Linha* poderia ser entendida como Karlsbad-Napóles (com a finalização da narrativa em 3 de junho de 1786), ou Karlsbad-Napóles-Roma se considerada a *Segunda temporada romana* (1787-1788), isto é, aquela em que a narrativa, desta vez complementada com vários blocos de “Retrospectos” relativos aos meses em que Goethe (2017) passa na cidade, se inicia em 8 de junho de 1787 e termina com as ponderações de “Em retrospecto Abril [de 1788]”.

Em relação à evolução em etapas, aqui, nota-se que o autor narra, ao longo de seu percurso (sobretudo 1786), a sua frustração em reconhecer suas limitações na arte, como a de desistir da carreira de pintor, a que se acreditava, quando de sua partida da Alemanha, estar plenamente destinado. Como atesta Wilma Patricia Maas no *Prefácio* da edição de 2017 de *Viagem à Itália*: “No que diz respeito à trajetória de Goethe como artista, *Viagem à Itália* pode ser entendido como a narração da experiência da falha. Muitas vezes o texto deixa claro que o viajante pretendia para si a experiência da formação como pintor” (MAAS, 2017, p. 13).

Da mesma forma, é possível ainda tecer um paralelo com a decepção de Wilhelm Meister quanto à carreira que busca no teatro, a qual persegue etapa após etapa, fugindo das ocupações administrativas dos negócios familiares: “Revela-se que a opção pelo teatro não foi senão um equívoco, mas ao mesmo tempo torna-se-lhe igualmente claro que esse equívoco representou uma etapa essencial em sua trajetória” (MAZZARI, 2009, p. 17).

O quarto tipo básico de movimento de entendimento do espaço, a seu turno, é a *Estrela*, que, para Ette (2008, p. 61), corresponde a uma figura elementar da experiência e do aprendizado humano. Ela diz respeito a um ponto irradiador, um centro a partir do qual o viajante se desloca para realizar suas excursões, que são múltiplas e, ao mesmo tempo, conseguem ser ampliadas por esse movimento.

A *Estrela* diz respeito a um ponto de partida, que, por sua vez, também abre espaço para uma dialética entre área e centro, entre campo e cidade: partindo de um centro urbano, o viajante tem a possibilidade de fazer incursões a outros pontos, como o interior de uma determinada região, retornando ao ponto de partida que lhe serve eventualmente de “lar”.

¹⁵¹ No caso de Flora, a meta é a chegada à cidade de Arequipa, cruzando lugares ermos e áridos, quiçá menos desolados do que o deserto do Mali com que deve ter se deparado o infeliz Caillé.

A diferença entre o *Círculo* e a *Estrela*, conforme explica Ette (2008), é que, neste último, o viajante já não parte do local de onde é originário (a Europa, por exemplo), mas de um ponto já distante do seu local de origem, e que lhe permite a ampliação do que já aprendeu. Para Ette (2008, p. 62), a figura da *Estrela* é uma das mais recorrentes nos relatos de viagem, e ela dá ao leitor a segurança de poder retornar incólume ao ponto de partida.

Um bom exemplo para a compreensão da figura da *Estrela* como elemento de composição do trabalho relativo a narrativas de viagem é o caso do francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), um dos grandes viajantes que visitaram o Brasil e deixaram uma obra considerável a respeito dos hábitos e costumes do país, não raro em uma linguagem irônica e ferina. Depois de penosas viagens pelo Sudeste brasileiro, ele encontrou repouso na antiga sede da Fazenda Jucutuquara (1780), que funciona atualmente como o Museu Solar Monjardim, na cidade de Vitória, capital do Espírito Santo, já englobada por um movimentado centro urbano.

Apontando a fazenda como um dos locais mais aprazíveis para repousar, o hóspede resolveu demorar-se ali por longas temporadas, partindo para excursões nos arredores e regressando para escrever muitas das páginas sobre suas incursões pelas terras do Brasil, de que não raro queixava-se por não receber o mesmo conforto daquele centro irradiador, que equivale, pois, à sua própria “estrela”¹⁵².

Por fim, a última figura da viagem como movimento do entendimento espacial, o *Salto*, é aquele que não apresenta um ponto claro de partida ou chegada, constituindo-se como algo difuso. Ette (2008) não encontra exemplos dele na literatura de viagem do século 18 ou 19, mas sim na narrativa de ficção do século 18, com *Jacques, o fatalista, e seu amo* (1796), publicação póstuma do filósofo iluminista francês Denis Diderot (1713-1784). Nessa obra, o autor narra uma viagem pelo interior da França, cheia de ironia e acontecimentos inesperados, e que pode ser lida como uma parábola filosófica sobre como o destino humano é indeterminado. Não sem razão, o acaso aparece nessa obra como o motor de tudo o que acontece, desde o início, dirigindo a vida dos personagens para os lugares menos esperados.

Desse modo, é possível estabelecer um comparativo com a obra de outro filósofo do Século das Luzes, a saber, François-Marie Arouet, o Voltaire (1694-1778), autor de *Cândido ou O otimismo*. O livro também revela, de modo exemplar, o movimento do *Salto* por meio de uma série de venturas e infortúnios com que se depara o protagonista, cujo nome, Cândido, já revela a ironia do autor (Cândido, isto é, “ingênuo”, “otimista”). Após muitas peripécias, como

¹⁵² Em *Viagem à Itália*, essa mesma figura de entendimento de espaço pode ser reconhecida quando Goethe (2017, p. 229) afirma, em sua passagem por Nápoles: “Uma vez que minha estada em Nápoles não deve ser longa, trato logo de conhecer os lugares mais distantes, pois os próximos estarão sempre à mão”.

a atualização de um *Lazarillo de Tormes* no Iluminismo, o protagonista chega ao Eldorado, no Peru, onde as pedras preciosas são tão abundantes que exatamente por isso não valem absolutamente nada.

Para a presente pesquisa, *Candido ou o otimismo* é a melhor exemplificação da figura do *Salto*, e é por esse motivo que é preciso se deter em sua análise. De todo modo, é necessário ressaltar que no *Danúbio* de Magris (2008), porquanto exista um ponto inicial para a narrativa (uma busca às fontes do Danúbio) ou um ponto geográfico para o final da viagem (o Mar Negro), o narrador usa estratégias narrativas que parecem buscar “confundir” a si mesmo e ao leitor a respeito de pontos tão determinados.

Sobre tais estratégias, a propósito, o próprio autor não se escusa em assumi-las:

E assim o viajante avança por entre as próprias alegrias e as próprias insuficiências, esperando que naquelas fendas, cortadas como lâminas nos bastidores do teatro cotidiano, haja ao menos um sopro [...] proveniente da verdadeira vida, ocultada pelo biombo do real. As manobras literárias tornam-se então uma estratégia para proteger aqueles rasgos mal costurados na cortina da distância, para impedir que aquelas fendas mínimas se fechem completamente; a existência do escritor, dizia Monsenhor Della Casa, é um estado de guerra (MAGRIS, 2008, p. 29).

No início de *Danúbio*, sem indicações precisas da geografia e explorando justamente a dúvida sobre a exatidão de onde estaria o começo do rio, o que tem implicância direta no começo do próprio relato (já que o curso do rio “protagoniza” a narrativa), o autor faz inúmeras referências a eruditos que pesquisaram sobre as origens de seu objeto de investigação. Assim, Magris (2008) chega a mencionar que um deles (Sebastian Münster) atribuía em sua obra *Cosmografia* a origem do Danúbio ao dilúvio universal. Outro, ainda, (um sedimentólogo), garantia que o rio havia surgido de uma torneira. Desse modo, compare-se a menção a tais ideias, bem como o “tom” da obra, expostos já em suas primeiras páginas, com aquilo de que falara Moisés (1983, p. 234), apontando a ironia e o levar-se pouco a sério como um meio para que o autor de um trabalho ensaístico possa “defender-se” de um mundo complexo onde quase já não existem certezas.

Dando ênfase à imprecisão de seu objeto de investigação, o autor se vale novamente de estratégias narrativas no final da obra, que equivale, como esperado a partir de sua estrutura diegética, ao ponto onde o rio “termina” seu fluxo, lançando-se às águas do Mar Negro. O autor, no entanto, opta pela imprecisão geográfica, lançando o leitor para um “lugar além do lugar”. Prova disso está na pergunta que ele mesmo trata de responder: “Onde termina o Danúbio?”

Neste incessante acabar não há um fim, há só um verbo no infinito presente” (MAGRIS, 2008, p. 436). Logo a seguir, o autor aponta um dado geográfico (Sulina, na Romênia), mas deixando claro tratar-se de uma convenção passível de ser ilógica, irracional:

A escolha [de onde de fato termina o rio Danúbio], então, só pode ser convencional, arbitrária, como convém à época do niilismo total; se não existe verdade, o critério operativo é determinável à vontade, como as regras do xadrez ou as placas de trânsito. A linha reta que conduz à Sulina combina com o decisionismo e, além disso, sua eficiente navegabilidade, obtida mediante a canalização, estimula todo amante da *Regulation* [normalização]. Fica então entendido que o Danúbio termina em Sulina (MAGRIS, 2008, p. 437).

Com a frase final do referido trecho, bem como a ironia que ela contém, Magris (2008), todavia, não dá o assunto por encerrado, preferindo voltar à imprecisão e ao abstrato, porquanto mencione expressamente os três mil quilômetros do Rio e o porto onde deságua. Note-se como ele recusa o *decisionismo* das autoridades e aponta novas possibilidades de se perceber o *real* (que é construído), recusando-se a botar o ponto final em Sulina: “Mas o canal [de Sulina] corre leve, tranquilo e seguro para o mar, não é mais canal, limite, *Regulation*, mas fluir que se abre às águas e aos oceanos de todo o globo, e às criaturas que vivem em suas profundezas” (MAGRIS, 2008, p. 442).

Continuando-se a exemplificação da figura do *Salto* (que em Goethe [2017] não é perceptível, ante uma narrativa “apolínea”, isto é, com começo, meio e fim), retome-se, por fim, a já mencionada obra de Voltaire, com a qual é possível perceber ainda melhor a ideia de Ette (2008) sobre os “movimentos de entendimento de espaço”.

Alcançando o Eldorado (porém sem coincidir com o *Apogeu* mencionado por Ette [2008], o que só se dará no final da história), Cândido percebe que ali todos os homens são iguais na riqueza, não permitindo nenhuma diferenciação de *status*, o que lhe desagrada. O personagem Cândido, para quem “é preciso viajar para aprender” (leia-se “É preciso poder comparar”), serve de meio para Voltaire mostrar uma verdade incômoda: a igualdade não é desejada pelos homens (mesmo a igualdade dentro da riqueza), os quais preferem achar que é a diferenciação que os destaca, que lhes dá relevo, tornando-os “maiores”. E isso, segundo crê, parece apeter de modo geral ao ser humano.

Mesmo em meio a toda fortuna encontrada, porém, Cândido chega à conclusão de que uma vida de riqueza sem o seu amor por Cunégonde (Cunegunda) – a prima aristocrática por quem ele se enamorara – também não tinha valor, e assim decide deixar o reino do Eldorado

por dois motivos: encontrá-la a qualquer custo e sair de lá carregado de riquezas para, de volta ao mundo conhecido, retornar como um grande senhor cheio de dinheiro e poder, onde o *status* possa distingui-lo.

Saindo do Eldorado, Cândido vai até o Suriname (então colônia holandesa), onde um escravo ferido lhe diz: “É às minhas custas que vocês comem açúcar branco”, frase com a qual Voltaire critica a escravidão e o colonialismo. Impedido de entrar em um navio para Buenos Aires por ter falado demais (relatando a um desconhecido seus planos de roubar Cunégonde ao governador de Buenos Aires), Cândido se separa de seu pajem (que recebe a missão de resgatar Cunégonde), e tenta embarcar para Veneza, onde irá esperar a sua eleita.

Antes mesmo de subir ao navio, entretanto, Cândido é deixado para trás pelo dono do barco, um holandês que descobre sobre a riqueza do outro ao percebê-lo disposto a pagar muito mais do que o necessário para a viagem, e também por intuir que as ovelhas (ou lhamas) conduzidas por Cândido estão carregadas de pedras preciosas. Desolado, Cândido vai se queixar a um juiz, o qual lhe cobra uma fortuna considerável para resolver a questão, fato que o leva a fazer o seguinte questionamento: “Onde está a justiça”?

Sim, onde está a justiça, se um homem que perdeu tudo tem que pagar para ser protegido e reaver o que lhe foi roubado? Não tendo mais nada a fazer, Cândido decide contar suas mágoas para um outro professor, Martin, que não espera mais nada da vida. Cândido parte com ele para a França, e, durante a viagem, consegue reencontrar uma de suas “ovelhas”, caída do barco destruído do holandês que lhe havia roubado. Exultante, Cândido acredita que o ladrão foi punido pela providência divina e que seu mestre, Pangloss (reconhecido por repetir o “mantra” de Leibniz [1646-1716], para quem “tudo vai pelo melhor no melhor dos mundos possíveis”), tinha razão quanto ao que lhe ensinara: “Tudo o que acontece no mundo tem uma finalidade”. Martin, porém, discorda: “Mas a morte de tantos marinheiros inocentes seria necessária para punir um ladrão e te restituir uma ovelha”?

Eis aí um outro ponto de partida para a viagem de Cândido, que segue por muitos lugares, “aos saltos”, em um turbilhão de muitas outras reflexões, até chegar às margens do Bósforo, onde os personagens passam a viver em uma cabana – mais uma ilha “humanista”, porém com muito mais ironia e menos idealismos que a “ilha de Goethe” nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Aí também se encontra Cunégonde, cuja presença leva o protagonista a concordar com seu mestre, Pangloss, quanto ao fato de que jamais teria reencontrado o amor sem os infortúnios pelos quais passara. Em outras palavras: para o mestre, tais “provações” serviram para alcançar o bem-estar do pupilo. Cândido, por sua vez, concorda

novamente, embora, por outro lado, advirta de modo enigmático: “Mas é preciso cultivar nosso jardim”!¹⁵³ (VOLTAIRE, 2012, p. 127).

A quinta figura básica do movimento de entendimento de espaço, pois, parece coincidir também com o “acaso”, em que a força do ilógico sobressai. Ainda a respeito dela, ressalte-se, Ette (2008, 64) chama a atenção, a propósito, para a figura do *Salto* equivaler exatamente àquela que se opõe à atitude do leitor ocidental “devorador” de livros de viagem, que vai de um destino a outro sem se aprofundar nas reflexões sobre a cultura alheia (muito ao contrário do que acontece em obras como a de Voltaire, conforme apresentado aqui). E é dessa forma que esclarece a importância dessa oposição:

*La apertura radical de origen y futuro, de viaje y experiencia, de interpretación y significado que se opone activa y creativamente a las expectativas propias del género, permite aquí extender nuestra creación de modelos a formas, que ya no pueden ser especializadas como movimientos coherentes y terminados*¹⁵⁴ (ETTE, 2008, p. 64).

Ette (2008, p. 64) se pergunta, assim, a respeito do relato de viagem que já não fala de um espaço definido, e que nega ao leitor a possibilidade de obter uma visão do todo mediante a fragmentação e a abertura radical das estruturas narrativas. Em outras palavras, ele fala dessa abstração presente em livros como *Jaques, o fatalista e seu amo*, e se pergunta se isso poderia ser considerado literatura de viagem, dada sua fragmentação e indefinição de ponto de partida ou chegada.

Desse modo, Ette (2008, p. 65) cita Roland Barthes (2004), que escreveu sobre diversos países sem, muitas vezes, abordar a questão do movimento a partir de um esquema de itinerário definido. Na obra *S/Z*, por exemplo, o autor francês adverte exatamente para a “saturação” a que a viagem (leia-se a narrativa de viagem) parece ter chegado, deixando entrever a necessidade de uma espécie de “transbordamento”:

Partir/viajar/llegar/permanecer: el viaje está saturado. Se diría que la exigencia fundamental de lo legible es acabar, llenar, juntar, unir, como si un miedo obsesivo lo dominase: el miedo a omitir una juntura.

¹⁵³ Tal “enigma” seria desvendado por Gustave Flaubert (1821-1880) como uma assertiva “bête comme la vie” (“tola como a vida”) (FLAUBERT, 1980, p. 78). Em obra póstuma a reunir suas correspondências, o autor afirma, em carta endereçada ao escritor francês Edmond de Goncourt (1822-1896), datada de 22 de setembro de 1874: “La fin de Candide: ‘Cultivons notre jardin’ est la plus grande leçon de morale qui existe” (“O fim de *Cândido*: ‘Cultivemos nosso jardim’ é a maior lição de moral que existe”) (FLAUBERT, 1893, p. 203) [Tradução do autor].

¹⁵⁴ “A abertura radical de origem e futuro, de viagem e experiência, de interpretação e significado que opõe ativa e criativamente as expectativas próprias do gênero, permite aqui estender nossa criação de modelos a formas, que já não podem ser especializadas como movimentos coerentes e finitos” [Tradução do autor].

*Es el miedo al olvido lo que engendra la apariencia de una logica de las acciones: los términos y su relación están planteados (inventados) de manera que se junten, se repitan, creen una ilusión de continuo.*¹⁵⁵
(BARTHES, 2004, p. 87-88)

Compare-se as afirmações de Barthes (2004) com esta contida em *Microcosmos*, de Magris (2011, p. 130): “Talvez seja este o pecado original: sermos incapazes de amar e de sermos felizes, de viver profundamente o tempo, o instante, sem obsessão de consumi-lo para fazer com que acabe logo”. A uma primeira vista, pode parecer que ambos os autores falam de coisas diferentes, mas estão em um mesmo plano: eles falam de unir começo e fim para, só assim, dar-lhes uma ideia do “finito”, do “acabado”.

Quanto aos quatro momentos presentes nos relatos de viagem na ótica de Barthes (2004), Ette (2008) afirma ter sido Diderot a única figura do século XVIII que conseguiu transgredir tal esquema. Ante a indagação de poder existir relato de viagem em uma narrativa que não faça referências ao elemento da viagem em si (isto é, itinerários, percursos e pontos geográficos), Ette (2008) acredita que a resposta está exatamente no ponto em que o relato de viagem encontra uma realidade que desperte a atenção do público, em suma, a realidade do público¹⁵⁶.

Para o pensador alemão, sim, seria possível a existência de “um relato de viagens sem viagem” à proporção que o diálogo entre leitor e narrador se realize sem estar delimitado à simplicidade da esquematização espacial. Para tanto, tal jogo já não se limitaria ao terreno da literatura de viagem, mas poderia dizer respeito a algo mais amplo, e que Ette (2008) chama de “literatura em movimento”, subvertendo as fronteiras estabelecidas. Conforme esclarece:

El éxito que há tenido este género híbrido del relato de viajes en los siglos XVIII, XIX, XX, en las postrimerías del XX y en el cambio hacia el nuevo milenio, radica sobre todo en una espacialización de las estructuras de pensamiento y de los movimientos de comprensión, cuya hermenéutica puede ser comprendida por el lector de forma más o menos sencilla a partir de determinados lugares, que, para poder ser percibidos, han sido estilizados. La lectura es un comprender que se centra en su processualidad, en su desarrollo como movimiento dentro

¹⁵⁵ “Partir/viajar/chegar/permanecer: a viagem está saturada. Dir-se-ia que o requisito fundamental do legível é terminar, preencher, reunir, unir, como se um medo obsessivo o dominasse: o medo de omitir um conjunto. É o medo de esquecer que gera o aparecimento de uma lógica de ações: os termos e a sua relação estão estabelecidos (inventados) de modo que se juntem, se repitam, criem uma ilusão de continuidade” [Tradução do autor].

¹⁵⁶ Note-se, mais uma vez, que *Cândido ou O otimismo* também é um bom exemplo disso, falando da realidade da exploração econômica nas colônias européias mesmo a despeito de misturar lugares inexistentes (como o Eldorado) a lugares reais, onde se desenvolvem sua narrativa, ou melhor, sua “viagem moral”, como prefere Starobinski (2001).

*de uma literatura, que escenifica el movimiento en el espacio*¹⁵⁷.
(ETTE, 2008, p. 66)

No ensaio *O fuzil de dois tiros de Voltaire*, capítulo da obra *As máscaras da civilização*, Jean Starobinski (2001, p. 119-120), a propósito, corrobora tal ideia ao comparar a narrativa de *Cândido* a uma “viagem moral”, e que escapa a qualquer tentativa de enquadramento:

Uma narrativa? Seguramente. Porém, mais ainda, o simulacro de uma narrativa. Quero dizer: sua paródia, seu reflexo atenuado. O romanesco, em *Cândido* [narrativa de uma viagem imaginária, porém passando por lugares reais e contextos que fazem refletir sobre a realidade], é a caricatura do romanesco, sua versão excessiva, que mistura todas as convenções genéricas – as do romance de aventuras (de proveniência helenística), as do romance picaresco, ou as do conto, ainda mais receptivas ao inverossímil [...]. Um jogo, então? Por certo. Mas um jogo em que, pela paródia, nenhuma das situações evocadas está fora da realidade do momento presente.

Em outras palavras, o *Salto* é a figura que tem a força de levar o leitor um pouco mais adiante, com uma possibilidade maior de levar a uma reflexão efetiva sobre o mundo que o cerca. Note-se que é exatamente essa figura que Ette (2008) tem dificuldade em apontar exemplos no âmbito da literatura de viagem, pelo menos ao que se refere aos séculos 18 e 19. Ela é, a propósito, uma das mais difíceis de serem encontradas nos relatos de viagem, ainda nos dias de hoje, apesar de toda a profusão de publicações desse gênero tanto entre autores já referendados pelos meios de comunicação quanto por muitos nomes ainda anônimos.

Por fim, a figura do *Salto* é a que se pode encontrar também, em certo grau, na *Viagem à Itália*, cujo caráter enciclopédico abre espaço para as reflexões mais variadas, mesmo se partindo dos assuntos mais triviais. Os lugares parecem pretextos para reflexões de toda ordem. Por existir um esboço geográfico (a viagem começa em Karlsbad, vai até a Sicília e termina em Weimar), poder-se-ia acreditar que se trata de uma viagem linear, quando, na verdade, a obra se aproxima também da figura do *Salto*, porquanto o autor sempre está conduzindo o leitor a algo além do espaço físico.

Do mesmo modo, a referida figura também é a mesma que se pode encontrar, e de modo ainda mais claro, no *Danúbio*, que a despeito de ter um ponto de partida (embora impreciso,

¹⁵⁷ O êxito que conseguiu obter o gênero híbrido do relato de viagem nos séculos XVIII, XIX, no final do século XX e nas mudanças até o novo milênio está acima de tudo na espacialização das estruturas de pensamento e dos movimentos de compreensão, cuja hermenêutica pode ser compreendida pelo leitor de forma mais simples a partir de determinados lugares, que, para serem percebidos, são estilizados. A leitura é um compreender que se centra em sua processualidade, no seu desenvolvimento como movimento dentro de uma literatura, que encena o movimento no espaço [Tradução do autor].

como a busca pelas fontes do segundo maior rio da Europa) e um ponto de chegada (sua foz no Mar Negro), acaba por desconstruir a ideia de uma viagem linear, apresentando essa característica fragmentária, e acompanhando as características próprias ao gênero ensaístico (voltado, no caso, para a narrativa de viagem, que compreende também uma viagem à história da Europa Central, como referido).

Ou seja: o ponto de partida para as digressões encontradas nas obras é sempre a reflexão, e não exatamente de ordem geográfica. A reflexão ultrapassa o geográfico. Tanto em Goethe (2017) quanto em Magris (2008), tem-se antes de tudo uma “viagem intelectual” (ou “viagem filosófica”, para usar um termo de Krysinski¹⁵⁸), de modo que a reflexão é o motivo primordial dos deslocamentos. Assim, ambas as obras se desdobram como “uma viagem dentro de outra”, apresentando-se convenientemente (e não raro de modo incômodo) de modo a suscitar a reflexão no leitor, o qual, a seu turno, é responsável por absorver o que é narrado e iniciar sua própria viagem *reflexiva*, em várias direções: como ressalta Ette (2008, p. 66), os leitores é que são, de fato, os responsáveis por colocar a literatura *em movimento*.

¹⁵⁸ KRYSINSKI, 2003, p. 37. O pesquisador refere-se também ao que chama de “alteridade radical”, que coincide com uma “alteridade etnográfica”, como se nota em autores como Lévi-Strauss (1955) em *Tristes trópicos*, que, a seu ver, dá continuidade à tradição da “viagem filosófica” em seu melhor sentido.

7 DO “SI MESMO” AO “OUTRO”: SER, CONVIVER, TRANSFORMAR

De agora em diante, sabemos que somos estrangeiros para nós mesmos, e é a partir deste único apoio que podemos tentar viver com os outros
(Julia Kristeva)

Ante o exposto no capítulo anterior, pode-se dizer que o exercício de tentar compreender o outro a partir dele mesmo e não a partir do ponto de vista de quem o vê é o que justifica a existência de livros como *Viagem à Itália*, *Danúbio* ou *Microcosmos*: muito mais do que viajar por fronteiras geográficas, eles pretendem levar o leitor a refletir sobre seu próprio poder de ação em um mundo tão diverso e multicultural.

Se Goethe (2017) volta-se preferencialmente para o interior de si, como referido, o movimento de Magris (2008) é feito em outra direção, que caminha, com o apagamento do “eu”, para um “nós” que possui uma história em comum e – a despeito de tudo – conta a prestar com a História, esta outra espécie de “espaço” a que o ser humano é obrigado a compartilhar.

A *convivência* torna-se, portanto, um elemento de importância capital para a realidade contemporânea, para suas múltiplas realidades, e que, em primeiro lugar, deve ser buscada por meio da *ação*, a despeito de tudo o que separa o indivíduo. Esta convivência (desde já entendida aqui como tolerante e construtiva), é vista, para a presente pesquisa, como resultado de um posicionamento crítico e de uma reflexão que conduza à ação, fazendo coincidir, dessa forma, o movimento de partida do “si mesmo” à chegada a uma compreensão efetiva do “outro”.

Tal perspectiva alinha-se, desse modo, à visão de Ette (2012) – conforme expressa na obra *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies* (“Convivência. Literatura e vida após o paraíso”, em tradução livre) – e Neumann (2018, p. 15), que aborda o assunto em seu artigo *O saber sobre-viver insular. Reflexões em torno do arquipélago que dá forma ao literário* nos seguintes termos:

A literatura pode oferecer a expressão mais íntima de um grupo, de um povo, de um ser. E por isso, por ser a expressão mais íntima de uma comunidade ou de um indivíduo, entende-se que nela exista um emaranhado de relações complexas, as quais necessariamente se tenha que entender, pelo menos, para que seja possível uma aproximação a essa intimidade, para que possa existir uma con-vivência no ambiente. Em torno da literatura, há movimento, há vida que não para (NEUMANN, 2018, p. 15).

Desse modo, antes da análise do papel do leitor quanto às narrativas de viagem, hoje, bem como sobre as formas de viajar e produzir esse gênero literário na contemporaneidade, é preciso, porém, retomar o debate sobre esse “eu” e esse “outro” a respeito de que tanto se tem discutido até aqui, a fim de lançar ainda mais luz sobre os questionamentos que ambos suscitam, bem como vislumbrar a possibilidade de se construir, reflexivamente, um traço de união entre eles, isto é, a possibilidade de uma *convivência*, ainda nos termos de Ette (2012) e Neumann (2018, p. 15-16):

A convivência na paz e na diferença merece destaque [...] por nos encontrarmos em um momento de crise na leitura e na compreensão do outro no mundo que nos é comum. Fronteiras são edificadas [...] e fortificadas das mais diversas formas, evitando contatos com o outro, que muitas vezes nos é muito próximo [...]. Os afastamentos para os extremos sempre valem como termômetros indicadores que na sociedade algo não vai bem.

Dessa forma, para melhor compreender a viagem do “eu” ao “outro”, é possível recorrer mais uma vez ao conceito de “estrangeiro” de que fala Julia Kristeva (1988, p. 9), e que corresponde àquele que habita todos os indivíduos, indistintamente, ao mesmo tempo em que também equivale à face oculta da identidade deles.

Aludindo ao termo alemão *unheimlich*, de que se serviu Freud (1985) para nomear um trabalho¹⁵⁹ a respeito de um conto de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), a saber, *Der Sandmann (O homem de areia)*, de 1816, Kristeva (1988) ressalta que o adjetivo contém um sentido aproximado de “*inquiétante étrangeté*” (estranheza inquietante), porquanto tem sentido contrário ao de *heimlich* (entendido pela autora como “estranho familiar”), termo que tanto já engloba o sentido de “familiar” quanto de “secreto, escondido, tenebroso”. Como explica Schelling *apud* Freud (1985, p. 270): “Unheimlich [est] tout ce qui devait rester un secret, dans l’ombre, et qui en est sorti”¹⁶⁰.

Assim, a autora ressalta que aquilo que é “estranhamente inquietante” corresponderia ao que *já havia sido* familiar e que, em certas condições, se manifesta, conduzindo à conclusão de que o “outro” é o seu “próprio” inconsciente. Para especificar que “familiar” seria esse e a que “passado” se refere, Kristeva (1988, p. 270-271) esclarece, aludindo à compulsão à repetição que acompanha o sentimento da “inquietante estranheza” como a mesma que rege o próprio inconsciente: “Freud note que le moi archaïque, narcissique, non encore délimité par le

¹⁵⁹ *Das Unheimliche*, de 1919.

¹⁶⁰ “Unheimlich [é] tudo o que devia manter-se em segredo, na sombra, mas veio à luz” [Tradução do autor].

monde extérieur projette hors de lui ce qu'il éprouve en lui-même comme dangereux ou déplaisant en soi, pour en faire un *double* étranger, inquiétant, démoniaque”¹⁶¹.

Esse duplo seria, portanto, uma estratégia de defesa do indivíduo, dividido entre o “bem” e o “mal”¹⁶². Em *Sol negro*, Kristeva (1987, p. 253) aprofunda essa visão sobre o *duplo*: “Un double peut fixer pour un temps l’instabilité du même et lui donner une identité provisoire, mais il creuse surtout le même en abîme, il ouvre en lui un fond insoupçonné et insondable. Le double est le fond inconscient du même, ce qui le menace et peut l’engloutir”¹⁶³.

Retomando-se a obra *Nous, étrangers à nous-mêmes (Nós, estrangeiros de nós mesmos)*, Kristeva (1988) analisa, a propósito, se o “estrangeiro” a que correspondia o “inimigo” nas sociedades primitivas poderia desaparecer nas sociedades modernas, uma vez ligadas a um processo de integração econômica e política envolvendo todo o planeta. Desse modo, para a autora, isso acaba por levar a sociedade a refletir sobre novos modelos de “alteridade”, mesmo a despeito do individualismo marcante do homem moderno:

La violence du problème posé par l'étranger aujourd'hui tient sans doute aux crises des constructions religieuses et morales. Elle est due surtout au fait que l'absorption de l'étrangeté proposée par nos sociétés se révèle inacceptable pour l'individu moderne, jaloux de sa différence non seulement nationale et éthique, mais essentiellement subjective, irréductible. (KRISTEVA, 1988, p. 10-11)

Para a autora, o nacionalismo, a partir da Revolução Francesa (ou “burguesa”), tornou-se inicialmente um sintoma romântico e a seguir totalitário dos séculos XIX e XX, de modo que, se opondo às tendências universalistas, sejam religiosas ou laicas, chegando a identificar e perseguir o estrangeiro, ele não deixa de resultar no individualismo intransigente do homem de hoje (KRISTEVA, 1988, p. 10-11).

Se a questão parece ter chegado a um impasse, por outro lado Kristeva (1988, p. 11) lembra que, uma vez que o indivíduo empedernido em seu egoísmo, em seu orgulho ou em seu nacionalismo descubra “suas incoerências e seus abismos” (isto é, seu próprio “estrangeirismo” como ser no mundo), surja um novo tipo de questionamento. Este, por sua vez, não diz mais respeito ao acolhimento do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas “de la

¹⁶¹ “Freud observa que o eu arcaico e narcisista, ainda não delimitado pelo mundo exterior, projeta para fora dele aquilo que considera perigoso ou desagradável em si mesmo, para fazer dele um duplo estranho, perturbador, demoníaco”. [Tradução do autor].

¹⁶² Ou melhor: entre o bem e o mal em si mesmo.

¹⁶³ “Um duplo pode fixar por um tempo a instabilidade do mesmo e dar-lhe uma identidade temporária, mas o escava o mais fundo no abismo, abrindo-lhe um fundo insuspeito e insondável. O duplo é o fundo inconsciente do mesmo, que o ameaça e que pode engoli-lo”. [Tradução do autor].

cohabitation de ces étrangers que nous reconnaissons tous être”¹⁶⁴. Logo, a autora pontifica: “L’étrange est en moi, donc nous sommes tous des étrangers. Si je suis étranger, il n’y a pas d’étrangers” (“O estranho está em mim, portanto nós somos todos estrangeiros. Se sou estrangeiro, não há estrangeiros”) (KRISTEVA, 1988, p. 284).

Assim, a visão da autora sobre uma projeção da sociedade em um futuro próximo diz respeito, uma vez ausente um novo laço comunitário, a um momento inédito em que o ser humano pode ser levado a viver em uma comunidade contraditória feita de estrangeiros capazes de se aceitarem uns aos outros à proporção que se reconheçam a si mesmos como estrangeiros (KRISTEVA, 1988, p. 290). Desse modo, a sociedade *multinacional* “serait ainsi le résultat d’un singularisme extrême, mais conscient de ses malaises et de ses limites, ne connaissant que des irréductibles prêts-à-s’aider dans leur faiblesse, une faiblesse dont l’autre nom est notre étrangeté radicale”¹⁶⁵ (KRISTEVA, 1988, p. 290).

Esclarecendo a visão da autora, Ette (2015, p. 277), na obra *SaberSobreViver: a (o)missão da filologia*, acredita que “com base na abordagem de Kristeva, não surgiria uma sociedade ideal sem linha divisória, mas sim a *verificação* de uma coletividade atravessada por inúmeras diferenças e fraturas, uma consciência correspondente a um ‘mundo em pedaços’”. Tal mundo, para o autor alemão, “já não se esfacela, como há poucos anos, em dois blocos, à direita e à esquerda do muro” (ETTE, 2015, p. 277).

Retomando-se o conceito de “inquietante estranheza”, por fim, pode-se dizer que ele corresponde para Kristeva (1988, p. 285) tanto como projeção quanto como uma elaboração inicial da pulsão de morte, que instala a diferença nos indivíduos da forma a mais desamparadora, dando-a como a última condição do ser individual para com os outros: em suma, a possibilidade de realizar-se uma convivência, onde o ser humano não seja, cada um, uma ilha separada dos demais – e além disso inalcançável. Que ele ultrapasse, pois, sua condição de “sujeito insular”, retomando o contato com o alheio.

A solidão, a propósito, é outro elemento bastante recorrente em muitos relatos de viagem, seja pela condição de estrangeiro, seja pela condição de se estar distante do seu meio social. Por outro lado, é também uma forma de fazer o viajante refletir sobre tal isolamento, bem como uma reavaliação, ante a ausência, da importância de uma convivência, como é possível verificar na viagem italiana de Goethe (2017, p. 82) por meio de passagens como esta:

¹⁶⁴ “Da coabitação desses estrangeiros que todos reconhecemos ser” [Tradução do autor].

¹⁶⁵ “Seria assim o resultado de um singularismo extremo, mas consciente dos seus desconfortos e dos seus limites, conhecendo apenas os irreduzíveis prontos a ajudarem-se a si próprios em sua fraqueza, uma fraqueza cujo outro nome corresponde ao de nossa estranheza radical” [Tradução do autor].

“Em nenhum outro lugar sentimo-nos tão sós quanto no turbilhão pelo qual se avança em completo anonimato. Em Veneza talvez uma única pessoa me conheça, sendo bastante improvável que justamente ela venha a meu encontro”. Compare-se tal ideia com a assertiva de Kristeva (1988, p. 23) sobre a condição de liberdade do viajante:

Libre d’attaches avec les siens, l’étranger se sent ‘complètement libre’. L’absolu de cette liberté s’appelle pourtant solitude [...]. Disponible, libéré de tout, l’étranger n’est rien, n’a rien. Mais il est prêt pour l’absolu, si un absolu pouvait l’élire. ‘Solitude’ est peut-être le seul mot qui n’ait pas de sens. Sans autre, sans repère, elle ne supporte pas la différence, qui, seule, discrimine et fait sens¹⁶⁶.

Curioso notar que esse sentimento, da mesma forma como lembrado por Goethe (2017), e que pode funcionar como um elemento de ressignificação do sentido da convivência, conforme referido, esteja cada vez mais distante nos dias atuais. Quanto ao modo como as viagens são muitas vezes realizadas hoje em dia, a propósito, em grupos cada vez maiores (contrapondo-se à imagem daquele que viaja sozinho pela paisagem italiana, ou apenas na companhia de desconhecidos ou amigos pintores com quem tem muito a aprender), mesmo a solidão a que se refere o autor alemão pode ser estranha ao viajante de hoje, isto é, o turista, o que se constitui em mais um obstáculo para a descoberta do “alheio”.

Tanto Monga (1996) quanto Ette (2008), não sem razão, criticam severamente tal postura. Quanto ao primeiro, ele destaca a sobreposição do elemento visual a todos os outros sentidos, nas viagens, da Antiguidade aos dias de hoje – e isso é particularmente visível no Goethe (2017) desejoso de se tornar pintor descrevendo o país na busca de “paisagens pictóricas”. Conforme lembra Mazzari (2018), porém, o choque com a realidade acabaria por desiludi-lo:

Se Wilhelm Meister se conscientiza [...] da falta de vocação para o teatro, algo semelhante aconteceu na Itália com o próprio Goethe, que até então acalentava o projeto de tornar-se pintor. No contato direto com os velhos mestres italianos, essa aspiração é reconhecida como equivocada e o viajante toma então a decisão em prol de uma carreira literária, que norteará toda sua vida posterior (MAZZARI, 2018, p. 23).

¹⁶⁶ “Livres de laços com os seus, o estrangeiro se sente ‘completamente livre’. O absoluto dessa liberdade chama-se, portanto, solidão [...]. Disponível, livre de tudo, o estrangeiro não é nada, não tem nada. Mas ele está pronto para o absoluto, se o absoluto pudesse elegê-lo. ‘Solidão’ é talvez a única palavra que não tenha significado. Sem nenhum outro ponto de referência, ela não suporta a diferença, o que por si só discrimina e faz sentido” [Tradução do autor].

Em *Viagem à Itália*, tal decisão só aparece ao final das jornadas de Goethe (2017), e mais precisamente em sua *Segunda Temporada Romana* (correspondente ao período de junho de 1787 a abril de 1788), e que se encontra incompleta e é formada por correspondências, notas de viagem, retrospectos ou escritos esparsos:

A cada dia fica mais claro para mim que de fato nasci para a poesia e a literatura, e que [...] devo cultivar esse talento e ainda produzir algo de bom, uma vez que, no fogo da juventude, deixei de seguir muita coisa sem estudo aprofundado. Minha longa temporada em Roma teve o mérito de permitir que eu renunciasse ao exercício das artes plásticas (GOETHE, 2017, p. 557).

Retomando-se a discussão sobre o modo como as viagens são realizadas na atualidade, a rapidez proporcionada pelos meios de locomoção, atualmente, se alia àquela com que os turistas são levados a visitar os lugares, de modo cada vez mais rápido – e sem se deter a nenhum deles – na busca por capturar simplesmente o elemento visual¹⁶⁷, o que acaba por resultar em pouco ou nenhum registro escrito: “The tourist does not write, for frantic rhythm of modern traveling allows no time for this activity”¹⁶⁸ (MONGA, 1996, p. 42). O autor destaca, além disso, que após visitar os locais que se tornaram famosos com as descobertas de seus predecessores, isto é, os realizadores do “Grand Tour”, o viajante contemporâneo só consegue encontrar satisfação em locais recém-descobertos, que se transformam imediatamente em “moda”. Desse modo, Monga (1996, p. 42) lastima:

*In the age of mass tourism, however, travel is a more banal experience, performed by hordes of brightly-dressed people who no longer explore. They rapidly “do” countries and cities. Their journey, well planned by travel agents, is often guided by professional tour operators, who suggest where and how the tourist can catch a glimpse of a three-star monument (cela vaut le voyage, ou le détour, proclaims the Michelin Guide*¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Isto se acentua ainda mais com o advento das mídias sociais, em que os indivíduos buscam muito mais mostrar os lugares onde estão ou estiveram do que compartilhar algo que seus *followers* (“seguidores”) pudessem refletir a respeito desses mesmos locais ou de suas implicações quanto ao resto do mundo. Ao mesmo tempo, essa presença dos viajantes contemporâneos na internet acaba por levantar também uma outra questão, resumida de modo brilhante por George Orwell (2006, p. 223) ao mencionar um assunto totalmente diverso (no caso, sobre a dura vida dos mendigos que não se reconhecem sua própria condição): “São como os turistas que dizem coisas mordazes sobre turistas”.

¹⁶⁸ “O turista [já] não escreve, pois o ritmo frenético das viagens modernas não dá tempo para esta atividade” [Tradução do autor].

¹⁶⁹ “Na era do turismo de massa, porém, viajar é uma experiência mais banal, realizada por hordas de pessoas bem vestidas que já não exploram. Elas rapidamente ‘fazem’ países e cidades. Seu itinerário, bem planejado por agentes de viagens, é frequentemente guiado por operadores turísticos profissionais, que sugerem onde e como o turista pode vislumbrar um monumento de três estrelas (*cela vaut le voyage, ou le détour* – “isto vale a viagem, ou o desvio”), proclama o Guia Michelin” [Tradução do autor].

A respeito desse mesmo assunto, Ette (2008) também é pessimista e categórico, sobretudo no que se refere ao posicionamento do viajante atual quanto à questão da empatia e da reflexão para com os povos visitados, ressaltando que os valores de julgamento sempre partem do “si mesmo”, muitas vezes sem considerar o outro em sua complexidade. Conforme esclarece:

Podríamos hablar del viajero occidental que entra accidentalmente en contacto con fenómenos culturales ajenos, a los que valora y juzga siempre a partir de los modelos occidentales no reflexionados (aunque se corra siempre el riesgo de la casualidad)¹⁷⁰. En caso de duda acerca de riesgos o efectos secundarios, consúltese la oficina de viajes o la guía turística¹⁷¹. (ETTE, 2008, p. 55-56)

A era do turismo de massa (construída com todo um percurso histórico que a faz funcionar do modo como opera hoje, ressalte-se), apaga, assim, a descoberta do “outro”, como já advertia o próprio Lévi-Strauss (1955, p. 93-94). Para o antropólogo francês, houve um tempo remoto em que a viagem confrontava o viajante com civilizações radicalmente distintas, ocasião que se tornou cada vez mais rara:

Que ce soit dans l’Inde ou en Amérique, le voyageur moderne est moins surpris qu’il ne reconnaît. En choisissant des objectifs et des itinéraires, on se donne surtout la liberté de préférer telle date de pénétration, tel rythme d’envahissement de la civilisation mécanique à tels autres. La quête de l’exotisme se ramène à la collection d’états anticipés ou retardés d’un développement familial. Le voyageur devient un antiquaire, contraint par le manque d’objets à délaisser sa galerie d’art nègre pour se rabattre sur des souvenirs vieillots, marchandés au cours de ses promenades au marché aux puces de la terre habitée¹⁷².

A crítica mordaz de Lévi-Strauss (1955), uma das mais ferinas que se tem acerca da era do turismo de massa, encontra apoio em muitos autores contemporâneos como Roman Krznaric

¹⁷⁰ Note-se que também é o que ocorre na *Viagem ao redor do mundo* (1771) de Bougainville, descrevendo sua “Afrodite no Taiti” – ver item *Os lugares do relato de viagem e os movimentos de entendimento do espaço* (Ette).

¹⁷¹ “Podémos falar do viajante ocidental que entra acidentalmente em contato com fenômenos culturais alheios, aos quais valoriza e julga desatenciosamente a partir de modelos ocidentais. Em caso de dúvida sobre riscos ou efeitos secundários, consulta-se a agência de viagens ou o guia turístico” [Tradução do autor].

¹⁷² “Seja na Índia ou na América, o viajante moderno se surpreende menos do que assume. Ao escolher objetivos e itinerários, ele se dá sobretudo a liberdade de preferir uma data de penetração, um ritmo de invasão da civilização mecânica a outras. A busca do exotismo resume-se à coleção de estados antecipados ou atrasados de uma evolução familiar. O viajante torna-se antiquário, forçado pela falta de objetos a abandonar a sua galeria de arte negra para recair sobre velharias, negociadas durante seus passeios no mercado de pulgas da terra habitada” [Tradução do autor].

(2013), outro impiedoso crítico que, em seu artigo *Empatia*, integrante da obra *A arte de viver*, menciona o romancista Ian McEwan (1948), para quem “Imaginar como é ser uma pessoa diferente da que somos está no cerne de nossa humanidade, [...] é a essência da compaixão e o início da moralidade” (McEWAN *apud* KRZNARIC, 2013, p. 69).

A partir de tal premissa, Krznaric (2013, p. 86) menciona o escritor George Orwell (1903-1950), autor de uma narrativa de viagem pouco conhecida em meio a trabalhos tão reconhecidos pela crítica como *1984* e *A revolução dos bichos*. – O que, mais uma vez, pode ser representativo do quanto as narrativas de viagem, a despeito de toda sua força e mesmo quando são, como é o caso de Orwell (2006), escritas com o propósito direto de despertar no leitor a empatia para com o “outro”, apenas continuam a permanecer à sombra dos gêneros canônicos e hegemônicos.

Trata-se da obra *Na pior em Paris e Londres*, que, para Raymond Williams (2001, p. 241), é representativa das duas figuras que Orwell (2006) desempenhou no início de sua carreira, a saber, a de exilado e a de “vagabundo”, correspondentes à figura de um intermediário, o repórter:

El vagabundo, en términos literarios, es el “reportero”, y cuando el reportero es bueno, su trabajo tiene los méritos de la novedad y de cierto tipo especializado de inmediatez. El reportero es un observador, un intermediario: es improbable que entienda con alguna profundidad la vida sobre la que escribe (el vagabundo de su propia sociedad o su propia clase que mira a outro, y pese a ello lo hace inevitablemente desde afuera). Pero una sociedad inquieta acepta con mucha facilidad esta clase de logro: en un nivel, el artículo sobre lo curioso o lo exótico: en otro, cuando la clase o la sociedad están más cerca de las del reportero, la crítica perceptiva. La mayoría de las primeras obras de Orwell se incluyen en alguno de estos dos tipos (Down and Out in Paris and London [Sin blanca en París y Londres]; The road to Wigan Pier)¹⁷³.

Discordando de Williams (2001) parcialmente quanto ao exposto, *Na pior em Paris em Londres*, trata-se, na verdade, de uma obra que foge de qualquer enquadramento de gênero, e, por outro lado, consegue atingir a profundidade que parece lhe negar o crítico. Se, nos meios

¹⁷³ “O vagabundo, em termos literários, é o ‘repórter’, e quando o repórter é bom, seu trabalho alcança os méritos da novidade e um certo tipo de imediatismo especializado. O jornalista é um observador, um intermediário: é pouco provável que compreenda com alguma profundidade sobre a vida a respeito da qual escreve (o vagabundo da sua própria sociedade ou da sua própria classe que olha para o exterior, mas inevitavelmente de fora). Uma sociedade inquieta, porém, aceita muito facilmente este tipo de realização; em um nível, o artigo sobre o curioso ou o exótico; em outro, quando a classe ou a sociedade estão mais próximas das do repórter, a crítica perspicaz. A maioria das primeiras obras [de Orwell] estão incluídos em qualquer um destes dois tipos (*Na pior em Paris e Londres* e *A estrada para Wigan Pier*)” [Tradução do autor].

de comunicação atuais, o repórter em geral não consegue se aprofundar naquilo que transmite por conta dos processos inerentes à produção editorial das matérias e a velocidade com que cada vez mais ela tem de ser repassada ao público, nada disso se aplica diretamente ao caso de Orwell (2006), que, mesmo desempenhando deliberadamente o papel de “vagabundo” e de repórter dispôs de tempo suficiente para deixar amadurecer a sua experiência como mendigo nas ruas de duas grandes capitais europeias, a despeito das condições precárias a que se submeteu (note-se ainda que, na segunda parte da obra, o autor retirou-se das ruas para escrever comodamente a partir de seu quarto londrino).

Esclarecendo melhor o contexto de produção da obra, é preciso ressaltar que ela diz respeito à decisão do autor indo-britânico de escolher viver em condições precárias para poder descrevê-las a fim de despertar a consciência dos leitores para o modo de vida dessa população “invisível” que habita as grandes cidades, em subempregos e condições degradantes, mantidas por desejos e luxos dispensáveis das classes mais favorecidas. E que, além disso, não conseguem contar com nenhum apoio da classe intelectual, a qual, a seu ver, prefere manter-se distante dessa realidade por acreditar que “qualquer liberdade concedida aos pobres é uma ameaça a sua própria liberdade”. Desse modo, “prevendo alguma sinistra utopia marxista como alternativa, o homem instruído prefere manter as coisas como estão” (ORWELL, 2006, p. 137). Ou seja: de acordo com o seu ponto de vista, o intelectual escolhe ficar do lado dos ricos.

A propósito dessa questão, Raymond Williams (2001, p. 238) ressalta, por outro lado, o efeito paradoxal do conjunto da obra do autor:

El efecto total de la obra de Orwell es un efecto de paradoja. Él era un hombre humano que comunicaba un grado extremo de terror inhumano; [...] Orwell era un socialista que popularizó una crítica severa y prejudicial del socialismo y sus adherentes. Era un creyente de la igualdad y un crítico de la clase, que fundó su obra [...] en un profundo supuesto de desigualdad inherente y diferencia de clases ineludible¹⁷⁴.

Retomando-se a visão a respeito da indiferença de uma classe intelectual quanto ao universo dos mais pobres, ela é corroborada por autores como Philippe Lejeune (2008), que na obra *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias* (incluído na tradução para a língua portuguesa [2008] sob o título *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*),

¹⁷⁴ “O efeito global da obra de Orwell é um paradoxo. Ele era um ser humano que comunicou um grau extremo de terror desumano; [...] Orwell foi um socialista que popularizou uma crítica severa e prejudicial do socialismo e dos seus adeptos. Era um crente da igualdade e um crítico da classe, que fundou sua obra [...] em um arguto pressuposto da desigualdade inerente e da inescapável diferença de classe” [Tradução do autor].

destaca que a única forma de os menos favorecidos economicamente ganharem “voz” e se fazerem ouvidos passa pelo circuito de uma elite intelectual, cujo interesse (ou seja, empatia) ou desinteresse (indiferença deliberada) é crucial para que este “outro” tenha voz. Lejeune (2008, p. 113), dessa forma, destaca que escrever e publicar uma narrativa a respeito da própria vida “foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes. O ‘silêncio’ das outras classes parece totalmente natural: a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres”.

Sem passar pelo circuito de uma “classe intelectual” (da qual a viagem empática de Orwell [2006] é uma prova), portanto, as histórias das classes operárias não conseguem ser contadas ou lembradas, ante questões que tangem não apenas à dificuldade de acesso à educação¹⁷⁵ (até mesmo a elementar alfabetização) por parte de seus integrantes, mas também ao acesso aos circuitos relativos ao sistema literário¹⁷⁶ e ao próprio interesse dos leitores para com o que as chamadas “classes menos favorecidas” têm a contar.

Retomando-se Krznaric (2013), que coloca a empatia como o ponto fundamental de partida para qualquer viagem, o autor sugere, como destinação ao viajante contemporâneo, não mais os pontos já tantas vezes vistos e descritos no “Grand Tour”, ou os lugares da moda de cada verão, mas uma “viagem empática” como a de Orwell: em lugar de uma pessoa se perguntar para onde ela deveria viajar, deveria se perguntar *para a vida de quem* ela deveria se deslocar, colocando em marcha um exercício direto de busca pela compreensão da verdade do “outro”. Tal ponto de vista, para a presente pesquisa, é um dos mais importantes na direção da construção de um novo *olhar* e da busca por uma transformação do mundo, hoje, inserido em um processo aparentemente irreversível de homogeneização cultural e egotismos.

Assim, ante a pergunta “Que lugar devo conhecer”?, Krznaric (2013), inspirando-se na empatia radical de Orwell (2006), parece responder, simplesmente: “O lugar do outro”. A seu ver, a viagem não é uma questão de ir “para onde”, mas de se colocar “no lugar de alguém”: “A empatia experiencial deveria ser encarada como uma forma incomum e estimulante de viagem. É muito mais interessante expandir nossa mente fazendo viagens para dentro da vida de outras pessoas – e permitindo-lhes ver a nossa” (KRZARNIC, 2013, p. 86).

¹⁷⁵ Note-se, no caso brasileiro, o exemplo de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), que conseguiu romper a barreira que a separava, como moradora de uma favela em São Paulo, do circuito “letrado” a partir da descoberta de seus diários por parte de um jornalista, Audálio Dantas (1929-2018), que a auxiliou quanto à publicação de *Quarto de despejo*, em 1958.

¹⁷⁶ Rememore-se, aqui, o trinômio “autor-obra-público” de que fala Cândido (2014), condição *sine qua non*, a seu ver, para a existência consolidada de uma literatura.

Essa empatia, por sua vez, é também a mesma que permite o ultrapassar da representação do outro como “exótico” (da qual o Orientalismo é uma vertente), e contra a qual o escritor Victor Segalen (2017) se rebela em seu *Ensayo sobre el exotismo*, advertindo contra os perigos da visão estereotipada do “outro”, e que atua simultaneamente em duas instâncias narrativas, o que se faz ainda mais arriscado tratando-se de um gênero com as características do relato de viagem: “El exotismo no se produce solamente en el espacio, sino también en función del tiempo¹⁷⁷” (SEGALÉN, 2017, p. 27-28).

A despeito de seus níveis de “radicalidade”, porém, esse mergulho na empatia por parte do viajante – passível de se transformar em autor de relatos de viagem onde a superficialidade ceda lugar à reflexão¹⁷⁸ –, afinal, é o que pode propiciar a participação ativa do leitor a que se referira Ette (2008). Leitor este que, para Monga (1996, p. 44), corresponde a um elemento vital de um importante ciclo. Uma vez que o leitor chegue, ante a reflexão, à compreensão do lugar do “outro”, abre-se espaço para a busca da tolerância¹⁷⁹ e a tão distantemente localizada *convivência*, ponto (mesmo que eventualmente utópico) para onde deveriam se dirigir os leitores ávidos por leituras fáceis e fórmulas prontas que simplesmente vão de um lugar ao outro, “fazendo” países em poucos dias ou páginas.

Ainda a respeito do “outro”, faz-se necessário, por fim, ressaltar uma questão ainda não mencionada explicitamente, mas tão importante quanto a discussão levantada até aqui, e que diz respeito ao “outro” – não como aquele que culturalmente difere de si, mas como o meio ambiente com que o viajante está se deparando a cada passo. Em outras palavras, esse “novo outro” diz também respeito à ecologia e ao modo como o viajante (do espaço ou do tempo, como o são todos os que vivem no planeta) se responsabiliza e toma consciência sobre o mundo natural do qual faz parte.

Mundo natural que, tantas vezes, manteve-se como o próprio motivo propulsor do deslocamento humano ao contato com o diverso, como esclarece Berque (1982, p. 31), ressaltando o que chama de “ímpeto naturalista e uma curiosidade lírica da diferença” surgida

¹⁷⁷ “O exotismo não se produz apenas no espaço, mas também em função do tempo” [Tradução do autor].

¹⁷⁸ Não sem razão, Monga (1996, p. 51) ressalta que a preparação intelectual, para o viajante, é a condição essencial para criar um relato inteligente e uma narrativa atraente: ao escrever seu relato, ele deixa qualquer passividade de lado, de modo que a reflexão sobre sua experiência pessoal já está tomando espaço.

¹⁷⁹ Mesmo a despeito de confissões como a seguir, expressa em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* sob o subtítulo *Confissões de uma bela alma* (no Livro VI): “Na prática, ninguém é tolerante! Pois mesmo aquele que afirma deixar a cada um seu próprio modo de ser, está sempre buscando excluir a intervenção daqueles que não pensam como ele” (GOETHE, 2009, p. 403). As *Confissões* estão ligadas a uma personagem comumente ligada ao nome de Susanna Katharina von Klettenberg (1723-1774), parente de Goethe (2017).

ante o rompimento da tecnologia com a natureza promovido pelo desenvolvimento da sociedade industrial e as explorações colonialistas:

[L'impérialisme] se détermine historiquement à partir d'une certaine maturité (je ne dirai pas "stade ultime") du capitalisme, elle-même liée à l'essor de la facture industrielle et des rapports sociaux et mentaux qu'elle instaure. La technologie permet alors de rompre avec la nature en Europe occidentale et de plus en plus loin alentour. Cependant cette rupture provoque, compensatoirement, en Europe, un élan naturaliste, une curiosité lyrique de la différence: différence dans le temps, les lieux, les manières d'être¹⁸⁰.

Desse modo, ressalte-se, tanto o impulso inicial para a diferença (incluindo o “impulso naturalista” a que se refere Berque [1982]) quanto a dificuldade de reconhecer o próprio mundo natural como algo inerente ao “si mesmo” e não como um elemento pertencente ao campo “estrangeiro”, alia-se a cuidados cada vez menores por parte da humanidade para com o planeta que habita – e nem se está considerando, aqui, questões relativas ao impacto do turismo de massa destrutivo sobre reservas ambientais ou comunidades desprotegidas de políticas públicas, e que constituem-se ainda uma outra face destrutiva do viajante contemporâneo.

É preciso, desse modo, pensar no conceito de uma “sustentabilidade” nos termos esclarecidos por Rita Terezinha Schmidt (2015, p. 11), que, no artigo *(ECO) Conhecimentos e a literatura no limiar da vida que vem*, integrante da obra *Sustentabilidade: o que pode a literatura?*, explica que todos os conhecimentos agrupados ao longo de séculos envolvendo o desenvolvimento científico não parecem suficientes para conscientizar os indivíduos acerca da degradação ambiental (ou mesmo fomentar políticas públicas efetivas), porquanto a história humana, ela mesma, já não pode, há muito, ser dissociada da história natural. Conforme esclarece:

O termo *sustentabilidade* foi oficialmente definido no Relatório Brundtland de 1987 como um princípio conceitual visionário e complexo, pois compreende a sustentabilidade ecológica, econômica, social e cultural. Desde então, o termo circula no espaço público, em razão de relatórios da ONU sobre a degradação do meio ambiente, sobre o esgotamento de recursos naturais necessários para a manutenção da vida e sobre os riscos de extinção de espécies vegetais e animais, de modo que o leque de temas inscrito na definição do termo é amplo e se

¹⁸⁰ “[O imperialismo] é historicamente determinado a partir de uma certa maturidade (não diria “fase final”) do capitalismo, ela própria ligada ao desenvolvimento da produção industrial e das relações sociais e mentais que estabelece. A tecnologia torna então possível a ruptura com a natureza na Europa Ocidental e em regiões cada vez mais distantes. No entanto, esta ruptura provoca, compensatoriamente, na Europa, um impulso naturalista, uma curiosidade lírica da diferença: diferença de tempo, de lugares, de modos de ser” [Tradução do autor].

impõe no cenário da cultura contemporânea pela sua pertinência no contexto das discussões sobre o tempo presente e futuro da história humana, hoje considerada como indissociável da história natural.

Em *O rastro dos cantos*, em que Bruce Chatwin (1996) parte em busca da oralidade ancestral dos aborígenes do centro da Austrália, uma das pessoas com quem o narrador-viajante se depara pelo caminho (o russo a quem denomina Arkadii) aponta a filosofia telúrica dessas etnias em meio à qual escolheu viver para descobrir a sua sabedoria: ante uma filosofia naturalmente telúrica, como esperado, os aborígenes australianos acreditam que “ferir a terra é ferir a si mesmo, e se outros ferem a terra estão ferindo você” (CHATWIN, 2016, p. 21).

De acordo com Krenak (2020, p. 81), o preço por não respeitar o meio ambiente no qual se vive, a propósito, é muito mais alto do que se imagina, e ele menciona a pandemia de 2020 como um grave alerta: “Esse vírus está discriminando a humanidade. [...] A natureza segue. O vírus não mata pássaros, ursos, nenhum outro ser, apenas humanos. Quem está em pânico são os povos humanos e seu mundo artificial”. O autor acredita, portanto, que a sociedade necessita “entender que não somos o sal da Terra. Temos que abandonar o antropocentrismo; há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. [...] Somos piores [mais predatórios] que a covid-19” (Krenak, 2020, p. 82).

O autor lembra também que povos de diferentes matrizes culturais conseguem, felizmente, perceber que o “nós” e a Terra são uma entidade única, indissociável, porquanto a atividade capitalista pretenda promover até mesmo a ideia de que a vida pode ser reproduzida. Essas pessoas que ficaram de fora do “consumo planetário” (leia-se “predatório”) não são exatamente consumidoras em sentido estrito, mas conseguiram de algum modo ficar independentes da destruição a que o consumo desenfreado está implicado:

Ainda há ilhas no planeta que se lembram o que estão fazendo aqui. Estão protegidas por essa memória de outras perspectivas de mundo. Essa gente é a cura para a febre do planeta, e acredito que podem nos contagiar positivamente com uma percepção diferente da vida. Ou você ouve a voz de todos os outros seres que habitam o planeta junto com você, ou faz guerra contra a vida na Terra. (KRENAK, 2020, p. 73, grifo nosso)

Krenak (2020, p. 104) destaca, ainda, outra saída para impasses como a crise sanitária iniciada em 2020, e que diz respeito a olhar para o “outro”, escapando do individualismo a que a atividade capitalista condena os indivíduos: “Quando eu percebo que sozinho não faço a diferença, me abro para outras perspectivas. É dessa afetação pelos outros que pode sair uma

outra compreensão sobre a vida na Terra”. Para Krenak (2020, p. 111), o motivo de o ser humano estar sobre o planeta, afinal, não é destruir nem se autodestruir, ou tampouco consumir e ser considerado “útil”, mas simplesmente fruir a vida: “E quanto mais consciência despertarmos sobre a existência, mais intensamente a experimentamos. Sem autoenganação”.

Aludindo ao *ecossocialismo*, Fernandes (2020, p. 42-43) corrobora as ideias de Krenak (2020), afirmando que essa nova consciência diz respeito a incluir o mundo natural em escolhas políticas. Para a autora, o *ecossocialismo* é um meio para a prática de tal construção, que implica a busca de um possível equilíbrio social entre o fazer humano e o meio ambiente, levando-se em conta que a ação humana irremediavelmente altera a natureza: “Conectar o individual ao universal é tarefa de grande importância e é justamente um elemento da imaginação sociológica que devemos desenvolver com o intuito de entender a sociedade para transformá-la” (FERNANDES, 2020, p. 47). A autora, ademais, aponta o aumento do nível de crueldade do sistema capitalista quanto à exploração dos animais, que, de acordo com seu ponto de vista, “não são como a classe trabalhadora, mas cumprem função de mercadoria na indústria de produtos de origem animal” (FERNANDES, 2020, p. 137).

Se a solidariedade entre humanos ou entre estes e a natureza tem notória e urgente necessidade, é curioso perceber a capacidade de se alcançar essa mesma desejável solidariedade por seres considerados muito menos complexos que o homem, conforme apontado por autores como Manoel de Barros (1916-2014)¹⁸¹. De acordo com o autor, tal capacidade é exercitada pelos mais ínfimos seres da natureza quando deparados por condições adversas. No texto *Agroval*, integrante da obra poética *Livro de pré-coisas* e da antologia *Meu quintal é maior do que o mundo*, o autor menciona como espécies as mais distintas (de arraias a parasitas) são capazes de se unir para sobreviver quando se deparam com a ausência de um elemento vital para todos, a saber, a água: “Penso na troca de favores que se estabelece [os seres que se escondem sob o ‘bolsão’ proporcionado por uma arraia que se enterra em um brejo]; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão” (BARROS, 2015, p. 61).

Retomando-se mais uma vez a discussão sobre a divisão histórica entre homem e natureza, pode-se notar que, analisando a obra de Winfried Georg Maximilian Sebald (1944-2001), Hutchinson (2017, p. 90), a propósito, destaca uma visão importante da “história natural” não só como parte integrante do homem, mas também sobre o perigo a que ela está, mais do que nunca, exposta:

¹⁸¹ O mesmo para quem “os que fogem da natureza um dia voltam para ela” (BARROS, 2015, p. 154).

Na composição da “natureza” animal (ou natureza morta) e da “história” humana ganham expressão tanto um *memento mori* barroco quanto uma crítica implícita à crença iluminista no progresso. Pois “natureza” pode ser entendida tanto fisiológica como psicologicamente: a esperança no “progresso” é repetidamente minada pela “natureza” do homem, pela sua mortalidade, mas também pela sua maldade e sua tendência à autodestruição.

A importância de se pensar em termos como “sustentabilidade”, pois, se deve em boa parte ao fato de que, mesmo integrante da natureza, percepção que por vezes se supõe óbvia, o homem, ao longo de toda a história, tem se mostrado como dissociado dela, fato perceptível sobretudo em discursos político-econômicos irresponsáveis onde a falácia em prol de uma busca material sem nenhuma reflexão sobre seus impactos presentes e futuros se sobrepõe à ciência e aos argumentos de que os recursos não são inesgotáveis.

Do mesmo modo, o planeta, a despeito de suas fronteiras políticas, implica um todo onde cada um possui responsabilidades (estejam ou não cônscios dela) e cujas ações, a requerer a máxima urgência, reverberam em qualquer parte, pois a despeito dos muros que insistem em se erguer, todos continuam a dividir um mesmo planeta, cujo ecossistema responde à forma como é tratado:

O fora é este lugar em que a vida que vem poderá ser qualquer vida, uma vida ainda impensada, que está além da nossa sensibilidade histórica e que, por isso mesmo, não sabemos sob qual forma ela virá, mas o que importa é a singularidade de seu devir e o nosso desejo de que ela possa vir. (SCHMIDT, 2015, p. 11)

Harazin (2016), a propósito, menciona o conceito “engenharia da exclusão” para ressaltar que os muros separatistas, no mundo atual, dizem respeito a algo muito mais literal do que metafórico. A autora, que analisa, dentre outros, o trabalho fotojornalístico de nomes como Kai Wiedenhöfer ou Josef Koudelka – autores de obras homônimas, *Wall*, sobre o mesmo muro iniciado por Israel no ano 2000 –, afirma que o quadro atual é o de “uma humanidade aprisionada, uma massa de gente encurralada como gado” (HARAZIN, 2016, p. 283).

Alertando sobre o que considera o “impensável”, a saber, até mesmo um novo muro na Alemanha que chega a ser cogitado em pleno século XXI para conter a onda de imigrantes que batem à porta do próspero país europeu, ela aponta cálculo do jornal inglês *The Guardian* sobre a quilometragem separatista no mundo contemporâneo: após 9 de novembro de 1989 (data da queda do Muro de Berlim, o “muro dos muros”), tem-se nada menos que 9,5 milhões de quilômetros de barreiras levantadas ao redor do mundo, construídos apenas entre 2000 e 2010

(HARAZIN, 2016, p. 283). Para refletir sobre o significado desses números, ela exemplifica o trabalho de Wiedenhöfer, autor de libelos fotográficos como *Confrontier*:

Nele, o fotógrafo nos leva do enclave espanhol de Ceuta e Melilla, na costa do Marrocos, cercado de arame farpado de 6,5 metros de altura, à barreira brutalista erguida pelos americanos em Bagdá; da fronteira impenetrável entre as duas Coreias a Nicósia, no Chipre, única capital do mundo separada por um muro; do monótono *paredón* metálico fincado entre Estados Unidos e México [que chega a invadir águas oceânicas] à Barreira de Separação israelense. Sem esquecer Belfast, capital da Irlanda do Norte, que em 2008 retomou a construção de obstáculos entre bairros católicos e protestantes. Nesse mosaico de cidades e vidas partidas, a engenharia de exclusão torna semelhantes geografias distintas (HARAZI, 2016, p. 284).

Se, para Magris (1997, p. 12), “a viagem não termina nunca, mas os viajantes, isto é, nós, terminamos”, por outro lado, tanto mais reconfortante saber que, para autores como Saramago (1997, p. 14), e cuja assertiva serviu de epígrafe ao presente trabalho, “nenhuma viagem é definitiva”. Assim, a postura de cada viajante, aqui tomado em sentido estrito ou amplo (beneficiado, como referido, pela cartografia e os passos de seus predecessores), também tem um legado a deixar, e que não diz respeito necessariamente a uma obra escrita: esse legado pode dizer respeito ainda ao próprio mundo em que, transitoriamente, cada um habita.

Ou seja: tem a ver com a união em lugar dos muros divisórios, tem a ver com a obrigação de cuidar ativamente do planeta para as gerações que talvez estejam por vir, mesmo a despeito da ambição desmesurada de empresas e governos que, juntos, unem-se na ideia – que eles mesmos sabem falsa – de serem os recursos infinitos e que não é preciso nenhuma preocupação com o futuro, o que justificaria tirar o máximo proveito do que existe de disponível no presente.

Como fica claro nas mais representativas epopeias da literatura oriental e ocidental, o plano “exterior” (material) é apenas uma parte do caminho; a transformação proporcionada pela viagem acaba por revelar que a riqueza do mundo não é de natureza econômica, mas de um elemento pertencente àqueles que conseguem deixar-se tocar pela sabedoria de uma simplicidade diretamente absorvida. Tal como sugere o discurso de Sólon a Creso, conforme referido, ou mesmo a *Epopeia de Gilgámesh*, mostrando o herói que partiu em busca da imortalidade voltando para casa (as muralhas de Úruk) sem ter alcançado seu objetivo, e de mãos vazias, mas não sem a consciência da riqueza proporcionada pelas transformações operadas no seu percurso, viabilizador de seus feitos.

Assim como para o herói oriental, transparece a imperiosa necessidade de que o homem contemporâneo, leitor, viajante ou narrador, tenha em mente que seu legado também diga

respeito a uma manutenção e preservação do próprio mundo que habita. Afinal, sobre qual planeta espera-se que o futuro viajante possa contar? – Ante tal pergunta, não parece pairar dúvida: antes de tudo, é preciso que o planeta continue existindo, sobrevivendo a muros distópicos e distorções diárias da verdade, contra os quais o viajante, onde quer que esteja, terá não apenas de se defrontar, mas combater e, além disso, *compartilhar*, a fim de construir um talvez ainda utópico *convívio* em que o “eu” encontre o “nós”, aí também incluso o meio ambiente e o ecossistema que a todos interliga, mesmo a despeito de qualquer descontinuidade geográfica, arquipélagos e sujeitos obstinadamente insulares.

8 CONCLUSÃO: UM ETERNO RETORNO À ÍTACA

Este trabalho pretendeu abordar, no âmbito comparatista, o campo das narrativas de viagem produzidas pelos autores Johann Wolfgang von Goethe (2009, 2017) e Claudio Magris (2008, 2011), destacando, em relação ao primeiro, as obras *Viagem à Itália* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (sem deixar de considerar trabalhos como *O divã ocidental e oriental*); e, quanto ao segundo, os ensaios (ou narrativas de viagem) *Danúbio* e *Microcosmos*. Em ambos os autores, nota-se que a paisagem¹⁸², é o elemento desencadeador da experiência da alteridade, sendo a escrita o meio de efetivar (e compartilhar) essa experiência, construindo o “si mesmo como um outro”, que pode ser considerado a primeira etapa na direção de se enxergar e compreender as outras pessoas e, também, o próprio mundo natural de que se faz parte e o ecossistema que a todos interliga.

Cada um à sua maneira, divididos por um longo caminho histórico e pelas transformações da sociedade e dos rumos da tradição literária, tanto Goethe quanto Magris percorrem, “juntos”, numerosos e insuspeitos limites, ultrapassando as fronteiras do “eu” até chegar, penosamente, a esse “outro” que é quase sempre um enigma. E que a narrativa de viagem, se ancorada em uma preocupação genuína com sua responsabilidade que lhe compete de mediar visões de mundos tão variadas, consegue aproximar. Assim, pode-se dizer que é justamente com uma certa radicalização do movimento corajoso do primeiro passo para se descobrir o outro do si mesmo (como faz Goethe) que é possível chegar mais perto da dessubjetivação (como Magris), em que o “eu” dissolve-se e ao mesmo tempo replica-se em tantos quanto possíveis: o outro, afinal, é a própria *diversidade* existente no mundo.

Em outras palavras: é preciso voltar-se para o “si mesmo” em um primeiro momento, mas não se pode permanecer aí, pois a realidade não pode ser negada. Somente com essa dessubjetivação que Magris persegue em seus sinuosos percursos, fluviais ou terrestres, desfragmentando-se como quem “deixa seus corpos pelo caminho” é que enfim chega-se ou, pelo menos, avista-se a outra margem, mesmo que ela não passe de uma das tantas ilhas flutuantes quanto nas narrativas de viagem promovidas pela imaginação: lá além, está o “outro”, o “alheio”, a “alteridade”, acenando para nós como se fôssemos nós mesmos.

Como referido, a paisagem literária surge na interseção entre um certo espaço e um certo tempo, conforme Collot (2013). E se os lugares podem ser como pessoas, como lembra Bessa-

¹⁸² A paisagem literária, especificamente, vista como tradução da diversidade de vivências realizadas pelo sujeito, mas que também engloba a descoberta do “si mesmo” e a abertura para a compreensão efetiva da alteridade, que, por sua vez, é compartilhada com o leitor.

Luís (2016), é possível refletir também sobre os espaços como instrumentos para o exercício da alteridade: a paisagem literária é surpresa do dizer, proporcionando ao enunciador uma maneira de descobrir o “si mesmo”, ou, quem sabe, experimentar “o si mesmo como um outro”, ambos móveis e cambiantes como essa paisagem literária que está sempre em construção.

Se, em relação à prática da ficção, o autor já precisa de certo modo estender o alcance de sua *persona* a fim de entender o outro, a si mesmo e o próprio mundo em que vive, ao escrever relatos de viagem pode-se dizer que ele deliberadamente compõe uma obra a partir de outra – a própria vida –, graças a um movimento ainda mais consciente: o distanciamento provocado pelo deslocamento espacial e cultural, bem como as vivências advindas disso.

Se tempo e espaço foram elementos fundamentais para o entendimento do objeto de análise do presente estudo, por outro, a memória, a subjetividade e a alteridade revelaram-se igualmente essenciais a uma pesquisa adequada: é exatamente sob tais aspectos que as obras foram abordadas. Afinal, analisadas em conjunto, e mesmo a despeito de sua flagrante diversidade, elas reúnem as principais características da literatura de viagem e permitem explorar a construção da memória e da identidade individual e coletiva, bem como propiciam o estudo de uma geografia literária percebida como espaço e tempo entrecruzados, tal como entendido por Paul Ricœur (1997, 2010).

O interesse pelo estudo da relação entre memória e narrativa de viagem fez-se fundamental, ademais, por um motivo bastante singular: enquanto, na ficção, a memória pode ser um instrumento para o escritor desenvolver suas histórias, nas narrativas de viagem ela é o próprio objetivo do relato, cuja existência nasce da necessidade de perpetuar a experiência vivida no deslocamento geográfico. O lugar da memória nos relatos de viagem, resalte-se, parece se demarcar desde aquele que Monga (2003) considera seu texto fundador¹⁸³: a *História*, de Heródoto, considerado por Benjamin (2012) como o primeiro narrador da Grécia.

Enquanto Goethe (2009, 2017) narra a formação de um indivíduo pelas estradas incertas de uma Alemanha antiga ou explora os temas mais caros ao espírito lírico ao viajar por diversas regiões da península itálica, reverberando um diálogo entre a paisagem (natural e cultural) e a construção da identidade individual, Magris (2008, 2011) busca as próprias origens italianas em bosques onde tudo já parece perdido ou sai em busca dos traços da cultura alemã tomando o Rio Danúbio como elemento condutor. Assim, o germanista italiano cria uma saga do homem contemporâneo – fragmentado – em meio ao mosaico cultural formado pelas margens do rio,

¹⁸³ Como mencionado, o objetivo da obra é relatar (a fim de guardar para a posteridade) os acontecimentos ligados às chamadas “guerras persas”, acontecimento capital do Mundo Antigo.

das nascentes à foz, fazendo lembrar o anônimo *A Canção dos nibelungos*, o grande romance de viagens da Idade Média germânica, principal fonte de inspiração para o homem do Romantismo.

O referido *corpus*, ressalte-se, também foi analisado a partir da ótica da “Teoria da Viagem” de Michel Onfray (2015), pois tanto em Goethe (2009, 2017) quanto em Magris (2008, 2011) é possível observar a construção de uma “estetização da existência” (ONFRAY, 2015), em que cada autor se utiliza da memória como instrumento para recriar a si mesmo por meio da atividade escrita. *Viagem à Itália*, por exemplo, reelaborada décadas após as experiências do autor alemão na península itálica, concretiza tal exercício tanto por meio da transformação proporcionada pela viagem quanto por meio do distanciamento temporal, constituindo-se, em suma, na própria *Bildung* de Goethe.

Desse modo, a presente pesquisa teve como principal objetivo a análise de questões centrais da literatura comparada, enfocando sobretudo as intersecções entre paisagem e alteridade, e, mais precisamente, a paisagem como viabilização da experiência da alteridade (o anonimato, muitas vezes, revelando-se como condição para isso, sendo a escrita o modo de efetivar a memória da experiência vivida).

No que tange às narrativas de viagem, em especial, o contato mais próximo com o “si mesmo” acaba constituindo um passo para algo de proporção bem maior, a envolver tanto autor quanto leitor: a descoberta do “outro”. Na obra *Literatura para quê?*, o pensador Antoine Compagnon (2009) corrobora tal ideia ao afirmar que, exatamente por meio da leitura, torna-se possível cultivar uma personalidade independente capaz de ir em direção à descoberta da alteridade.

De acordo com ele, “Paul Ricœur não sugeria outra coisa quando colocava que a *identidade narrativa* – aptidão em colocar em forma de narrativa de maneira concordante os acontecimentos heterogêneos de sua existência – era indispensável à constituição de uma ética” (COMPAGNON, 2009, p. 49). A seu turno, o crítico Harold Bloom (2001, p. 168), na obra *Como e por que ler*, compartilha do mesmo posicionamento de Compagnon (2009): “Somente a leitura intensa, constante, é capaz de construir e desenvolver um eu autônomo”.

Ressalte-se também que, ao mesmo tempo em que se descobre, o autor acaba por contribuir, como agente de intermediação, com a própria construção identitária dos locais e comunidades visitados aos olhos do leitor, levando-se em conta que, conforme os preceitos da fenomenologia de Stanley Fish e Wolfgang Iser (*reader-response criticism*), uma obra não é algo objetivo e independente, mas é também a experiência do leitor (CULLER, 1999, p. 120).

Colocar-se em marcha e reagir a um universo para além do cotidiano diria respeito, desse modo, à “obra-de-vida”¹⁸⁴, enquanto escrever sobre tais experiências resulta na obra de arte, a qual tem como objetivo a perpetuação da experiência vivida através da escrita dessa memória e a comunicação do conhecimento viabilizado pela experiência do deslocamento, implicando assim uma espécie de “arte do ser”, uma fenomenologia tal como concebida por Michel Onfray (2015):

A viagem define uma ontologia, uma arte do ser, uma poética de si. [...] O eu não se dilui no mundo, ele o colore, lhe dá formas. O real não existe em si, mas [como] percebido. O que, evidentemente, supõe uma consciência para percebê-lo. Esse filtro pelo qual o mundo passa organiza a representação e gera uma visão. Por sua essência, o ser do mundo procede do ser que olha. A viagem teatraliza essa operação metafísica, acelera essa alquimia (ONFRAY, 2015, p. 79).

Pode-se dizer, na verdade, que a experiência da obra-de-vida, primeiro contato com uma nova paisagem, abre espaço inicialmente para a alteridade, e, a partir de tal vivência, o autor realiza sua obra escrita, sua obra de arte, isto é, seu relato de viagem. A viagem pode ser, ela mesma, considerada uma *obra*, em sentido amplo. Ao escrever sobre essa obra-de-vida, o autor recria a si mesmo, e, simultaneamente, a paisagem visitada, cenário aberto e em movimento. Tanto ao viajar quanto ao escrever, em suma, ele põe em marcha “o si mesmo como um outro” por meio da paisagem. A realidade objetiva, é escusado afirmar, passa para um segundo plano, como ressalta Monga (2003, p. 42): “A debate on the truthfulness of travel narrative (or any narrative, for that matter) probably will lead us nowhere, for the subjectivity of the poetic process is inevitable”¹⁸⁵. Por outro lado, o caráter performático que envolve viajar e escrever também não pode ser desconsiderado dentro desse contexto:

Fiction is rooted in hodoeporics, for every travel writer, consciously or not, performs a mise en intrigue to underscore and reorganize elements that are not always essential to the factual journey. The result is a growing ambivalence between facts and fiction, a result which blurs the distinction between travel and fictional narrative, for the

¹⁸⁴ Na obra *Rimbaud na África: os últimos anos de um poeta no exílio (1880-1881)*, Charles Nicholl (2007, p. 32) menciona a expressão francesa *l'œuvre-vie*, a *obra-de-vida* (a qual surge “em oposição à obra de arte”), questionando se acaso as viagens do poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891) à África não seriam de fato sua obra-prima. Expressão idêntica havia sido explicitada por Alain Borer (1949-) para referir-se à vida e obra do poeta francês, que, aos 25 anos, teria escolhido uma vida de errância pelo continente africano em detrimento da produção de uma atividade literária iniciada anteriormente. Ao organizar uma edição póstuma com a obra de Rimbaud, Borer denominou-a exatamente *Œuvre-Vie* (RIMBAUD, Arthur. *Œuvre-Vie: Édition du centenaire*. Organização de Alain Borer. Paris: Arléa, 1991).

¹⁸⁵ “Um debate sobre a veracidade da narrativa de viagem (ou qualquer narrativa, aliás) provavelmente não nos levará a lado nenhum, pois a subjetividade do processo poético é inevitável” [Tradução do autor].

narrator/witness slowly has involved into a character/actor whose goal is to become the center of interest. (MONGA, 1996, p. 54)¹⁸⁶

No texto “Histórias de vida (comparadas)”, integrante da obra “Grande angular: comparatismo e práticas de comparação”, a propósito, a pesquisadora Helena Carvalhão Buescu (2001) utiliza um termo curioso para referir-se à “obra-de-vida” (ou obra-vida, como prefere). Trata-se da “ficção antropológica”, embasada nas reflexões de Iser (1926-2007). De acordo com ela, uma “vida original” seria aquela que não se inclui num paradigma comum, genérico. A autora evoca o que diz Octavio Paz sobre Fernando Pessoa, isto é, que os poetas não possuem biografia, uma vez que suas próprias obras já são suas biografias. Conforme esclarece:

[A reflexão de Octavio Paz] pode ser entendida como ilustração do processo pelo qual simbolicamente a obra e a vida se cruzam num conceito a que poderíamos chamar *obra-vida*, que é [...] ficção antropológica, “literatura oral apócrifa”, “vida poética”, ou mais latamente, história de vida. Na realidade, e neste contexto, a vida não desaparece: é feita coincidir com a obra, ou com um conceito de obra que é também mais vasto do que os textos verbais que documentalmente a compõem – e isto é um gesto totalmente diferente do gesto biografista, que pressupõe a efectiva não-intersecção simbólica entre as duas esferas. (BUESCU, 2001, p. 81)

Monga (2003, p. 37) confirma tal ideia ao ressaltar: “Reliability in travel narrative takes numerous forms through the ages and styles, as the main connection between *acta*, the activities performed in real life by the writer, and *dicta* (or *scripta*), the writer’s own reflection”¹⁸⁷.

Retomando-se Onfray (2015), a “viagem permite a confusão da ética e da estética. Na verdade, ela resume a possibilidade de uma estetização da existência em circunstâncias concretas” (ONFRAY, 2015, p. 78). Para o teórico, é exatamente por isso que a viagem faz parte de uma ascese metafísica que conduz a uma apropriação justa da vida. A esse respeito, Ricœur (1991) evoca oportunamente o filósofo britânico Derek Parfit (1942-2017), que reclama que “façamos da própria unidade de nossa vida mais uma obra de arte que uma reivindicação de independência” (RICŒUR, 1991, p. 165-166).

¹⁸⁶ A ficção está enraizada na literatura odepórica, pois todo escritor de viagens, conscientemente ou não, realiza uma “mise en intrigue” para sublinhar e reorganizar os elementos que nem sempre são essenciais para a viagem factual. O resultado é uma ambivalência crescente entre fatos e ficção, que desfoca a distinção entre viagem e narrativa ficcional, pois o narrador/testemunha foi se envolvendo lentamente em um personagem/ator cujo objetivo é tornar-se o centro de interesse” [Tradução do autor].

¹⁸⁷ No original: “A confiabilidade na narrativa de viagem assume inúmeras formas através dos tempos e estilos, como principal conexão entre a *acta*, as atividades realizadas na vida real pelo escritor, e a *dicta* (ou *scripta*), a própria reflexão do escritor” [Tradução do autor].

Desse modo, o presente estudo buscou analisar a viagem lírica da formação do “eu”, tal como relatada por Goethe (2009, 2017), e a produção de Magris (2008, 2011), igualmente escrita em fluente prosa poética e densidade filosófica, tendo a dessubjetivação como sua principal marca, a se configurar uma das características da prosa na contemporaneidade.

Explorando tal aproximação, a propósito, entre prosa poética e filosofia – convergindo para uma abordagem interdisciplinar –, o presente trabalho pretendeu explorar, ressaltando a construção da identidade individual e coletiva, um gênero literário que ainda não recebeu a devida atenção no campo acadêmico, a despeito de tudo o que foi apresentado até então.

Tal tipo de narrativa contribui sobremaneira não apenas para propiciar uma perspectiva nova e original quanto à compreensão dos referidos autores como artistas da palavra, mas também por trazer um debate sobre um tema fundamental na atualidade: não apenas a aspiração a um mundo mais justo advinda da tentativa de compreensão da diversidade, mas uma reflexão conjunta voltada para a ação efetiva de tal construção, seja na vida ou na arte, e que envolve tanto autores quanto leitores.

Ainda quanto aos relatos de viagem abordados aqui, pode-se dizer que Goethe (2017) ou Magris (2008, 2011) usam a própria vida como instrumentalização, alargando a própria identidade não só a partir do seu contato com o outro, com outras realidades, mas a partir da própria consciência de que, tal como expresso na *Carta do vidente* de Rimbaud (data de 15 de maio de 1871), “*je est un autre*” (“eu é um outro”), ou seja: na vida ou na arte, a própria identidade também é uma espécie de criação, de construção, de participação ativa da subjetividade.

Híbrida e interdisciplinar, a narrativa de viagem envolve um exercício do autor (e do leitor) na busca de uma compreensão maior do outro e da história dos demais países e povos. A percepção do outro – que começa pela percepção de si mesmo –, de seus valores e modos de ver, a propósito, é um importante caminho para a transformação efetiva (ou pelo menos uma busca por tal transformação) do mundo.

A literatura comparada, nesse sentido, serve de bússola a fim de concretizar tal aspiração: a *Weltliteratur*, como Goethe a compreendia – termo atualizado por Ette (2018) como *Literaturas do mundo*, ante a pluralidade do cenário mundial atual¹⁸⁸ – e cujo estudo, para

¹⁸⁸ Nesse sentido, Ette (2018, p. 29), também aponta a importância dos *estudos transareais*, para os quais “relações com enfoque transareal não permitem o surgimento de um ‘outro’ que se diferencie claramente do ‘próprio’, [não estando] obrigadas a uma lógica alterizante nem a gestos de discriminação entre supostos centros e supostas periferias”.

Homi Bhabha (2007), equivale ao “estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de ‘alteridade’” (BHABHA, 2007, p. 33).

Conseguir enxergar bem a si mesmo pode significar, afinal, o alcance de uma compreensão melhor sobre os outros seres, abrindo espaço para uma comunicação mais efetiva entre as pessoas e, sobretudo, um convívio mais tolerante: algo essencial a todas as épocas (como aquela da Itália de Goethe ou das vésperas do fim de um mundo dividido como nota-se em Magris), mas ainda mais urgente no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Percy G. **Travel literature and the evolution of the novel**. Lexington: The University Press of Kentucky, 1983.

ADLER, Marcus N. Introdução de Adler. In: GUINSBURG, J. (org). **O itinerário de Benjamin de Tudela**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. As duas últimas décadas do século XX: fim do socialismo e retomada da globalização. In: Saraiva, José Flávio Sombra. **História das relações internacionais contemporâneas: da sociedade internacional do século XIX à era da globalização**. São Paulo: Saraiva, 2008, p. 253-316.

ALVES, Ida. Paisagem, viagens, literatura. In: ALVES, Ida; LEMOS, Masé; NEGREIROS, Carmem (Orgs.). **Estudos de paisagem: Literatura, viagens e turismo cultural**. Brasil. França, Portugal. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014, p. 15-17.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. São Paulo, Nova Aguilar, 2002, p. 730-731.

_____. **O avesso das coisas: Aforismos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 18.

ANÔNIMO. **A canção dos nibelungos**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ANÔNIMO. **Lazarillo de Tormes**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

ANÔNIMO. A história do príncipe Slugobyl ou O cavaleiro invisível. In: GARCIA, Juliana (Org.). **Contos populares eslavos**. Cotia, São Paulo: Pandorga, 2020, p. 143.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.

ASSENS, Rafael Cansinos. Divan de Occidente y Oriente: idea general del poema. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Obras completas: tomo I**. 4ª ed. Madri: Aguilar, 1974.

_____. Goethe, pagano empedernido. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Obras completas: tomo I**. 4ª ed. Madri: Aguilar, 1974, p. 261-263).

_____. Idea general de la obra. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Obras completas: tomo I**. 4ª ed. Madri: Aguilar, 1973.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Apresentação. In: Cecília Meireles. **Crônicas de Viagem: volume 1**. São Paulo: Global, 2016.

BACHELARD, Gaston. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 222.

_____. O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária. In: _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 3-51.

BANDET, Jean-Louis. **A literatura alemã**. Mem Martins (Portugal): Europa-América, 1989.

BARROS, Manoel de. Agroval. In: _____. *Meu quintal é maior do que o mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BARTHES, Roland. **Incidentes**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. **S/Z**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004, p. 87-88.

_____. Malogramos sempre ao falar do que amamos. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 300-309.

BASHÔ, Matsuo. Tradução de G. S. Dombrady. **Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland** [Por caminhos estreitos pelo interior]. Mainz, 1985.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Edusp/Illuminuras, 1993.

_____. O narrador. In: _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'água, 2012, p. 27-50.

BERQUE, Jacques. Préface. In: CAILLIÉ, René. **Voyage à Tombouctou**. Tome I. Paris: François Maspero, 1982.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Breviário do Brasil**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.

BESSE, Jean-Marc. Vapores no céu. A paisagem italiana na viagem de Goethe. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 43-60.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. In: Sin-léqi-unnínni. **Epopéia de Gilgámesh**: ele que o abismo viu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, FAPEMIG, 2013.

BURGER, Gottfried August. **As aventuras do barão de Münchhausen**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1990.

BUESCU, Helena Carvalhão. **Grande angular**: comparatismo e práticas de comparação. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 67-84.

BUTOR, Michel. Le voyage et l'écriture. In: _____. **Répertoire IV**. Paris: Minuit, 1974, p. 9-10.

CAILLÉ, René. **Voyage d'un faux musulman à travers l'Afrique**: Tombouctou. Le Niger, Jenné et le désert. À travers le continent noir. Limoges: Eugène Ardant, 1882.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). 15ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CARPIN, Jean du Plan de. Voyage de Jean du Plan de Carpin. In: T'SERSTEVENS, A. **Les précurseurs de Marco Polo**. Paris: Arthaud, 1959.

CARTLEDGE, Paul A. Taking Herodotus personally. **The classical world**. Vol. 102, n. 4, 2009, p. 371-372.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTRO, Júlia Fonseca de. **Uma leitura das viagens contemporâneas: a questão do testemunho nas narrativas de viagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Vol. 1 – Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1990.

CITATI, Pietro. **Goethe**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHATWIN, Bruce. **O rastro dos cantos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CLIFFORD, James. Notes on Travel and Theory. In: _____. DHARESHWAR, Vivek. **Traveling Theories, Traveling Theorists**. Vol. 5. Santa Cruz (Califórnia, Estados Unidos): Center for Cultural Studies, 1989, p. 1-7.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Ed. Oficina Raquel, 2013.

_____. **La pensée-paysage**: philosophie, arts, littérature. Arles: Actes Sud, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CORTÁZAR, Julio. **Histórias de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014, p. 113.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar**: o escritor como caminhante. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusóé**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ETTE, Ottmar. **Literatura en movimiento**: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

_____. **Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies**. Berlim: Kadmos, 2012.

_____. A transarealidade das literaturas do mundo. América Latina entre Europa, Ásia, África e Oceania. In: NEUMANN, Gerson Roberto et al. **Arquipélagos**: estudos de Literatura Comparada. Porto Alegre: Class, 2018, p. 28-89.

_____. **EscreverEntreMundos**: literaturas sem morada fixa (SaberSobreViver II). Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

_____. **SaberSobreViver**: a (o)missão da filologia. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.

FEBVRE, Lucien. **O Reno**: história, mitos e realidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FEITOSA, Marcia Manir Miguel. *Sophia e a poética do mar em Portugal: o espaço do lugar*. In: NEGREIROS, Carmen. LEMOS, Masé. ALVES, Ida. (Orgs.). **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012, p. 193-210.

FERNANDES, Sabrina. **Se quiser mudar o mundo**: um guia político para quem se importa. São Paulo: Planeta, 2020.

FLAUBERT, Gustave. **Correspondance**. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1893, p. 203.

_____. In: FLAUBERT, Gustave. **Correspondance**. Paris: Gallimard, 1980, vol 2 (1851-1858), p. 78.

FREUD, Sigmund. **L'Inquiétante étrangeté et autres essais**. Paris: Gallimard, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 163-192.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Viagem à Itália**. São Paulo: UNESP, 2017.

_____. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Odiseia, deificacion y apoteosis del artista. In: _____. **Obras completas**: tomo I. 4ª ed. Madri: Aguilar, 1973.

_____. Divan de Occidente y Oriente. In: _____. **Obras completas**: tomo III. 4ª ed. Madri: Aguilar, 1974.

GUINSBURG, J. (org). **O itinerário de Benjamin de Tudela**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Filosofia do zen-budismo**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2019

HARAZIM, Dorrit. **O instante certo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HARDY, Thomas. Bárbara, da casa de Grebe. In: JEHA, Julio (org.). **Contos clássicos de terror**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. obra *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I* [Preleções sobre a filosofia da religião I]. Frankfurt am Mein (Alemanha): *Werke in 20 Bänden – 16/Taschenbuch*, 1986.

HEINE, Heinrich. **Viagem ao Harz**: da obra *Reisebilder (Quadros de viagem)*. São Paulo: Editora 34, 2013.

HEISE, Eloá. RÖHL, Ruth. **A história da literatura alemã**. São Paulo: Ática, 1986.

HERÓDOTO. **Histórias**: livro II, Euterpe. São Paulo: EDIPRO, 2016.

_____. **História**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HEYERDAHL, Thor. **A Expedição Kon-Tiki**: 8.000 km numa jangada através do Pacífico. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, p. 161-162.

HOMERO. **Ilíada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **Odisseia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HUTCHINSON, Ben. Marinheiro ou camponês? Algumas reflexões sobre as leituras de Sebald do ensaio “O narrador” de Walter Benjamin. **Cadernos Benjaminianos**, v. 12, p. 85-107, fev. 2017.

JAMESON, Fredric. **Las antinomias del realismo**. Madri: Akal, 2018.

JULLIEN, François. Connivence. In: _____. **Vivre de paysage ou l’impensé de la raison**. Paris: Gallimard, 2014, p. 211-243.

_____. Connivence (vs connaissance). In: _____. **De l’être au vivre**. Paris: Gallimard, 2015, p. 107-114.

KNOX, Bernard. Introdução. In: HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRISTEVA, Julia. **Soleil noir: Dépression et mélancolie.** Paris: Gallimard, 1987.

_____. **Étrangers à nous-mêmes.** Paris: Gallimard, 1988.

KRYSINSKI, Wladimir. **Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Discurso de viagem e senso de alteridade.** In: _____. Organon. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, vol. 17, n. 34, p. 21-43, 2003.

KRZNDARIC, Roman. **Sobre a arte de viver.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 68-92.

LEJEUNE, Philippe. **Je est un autre: L'autobiographie, de la littérature aux médias.** Paris: Éditions du Seuil, 1980.

_____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2008, p. 113-191.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes tropiques.** Paris: Plon, 1955.

LEMUS, Víctor Manuel Ramos. En el cambiante espejo de las aguas. Literatura y viaje en El Danubio, de Claudio Magris. In: **Revista Contingentia**, Vol. 7, Nº 2, Ago-Dez 2019, p. 85-106.

LEWIS, Bernard. **A descoberta da Europa pelo Islã.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

LIMA, Sílvio. **Ensaio sobre a essência do ensaio.** Coimbra: Editora Armênio Amado, 1944, p. 82.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance.** São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.** São Paulo: Editora 34, 2009.

M. GONZÁLEZ, Mario. In: Anônimo. **Lazarillo de Tormes.** 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

MAAS, Wilma Patricia. In: Goethe, Johann Wolfgang von. **Viagem à Itália.** São Paulo: UNESP, 2017, p. 11-16.

MANDELSTAM, Óssip. **O rumor do tempo e Viagem à Armênia.** São Paulo: Editora 34, 2019.

MAGRIS, Claudio. **Danúbio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Microcosmos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Prefácio. In: SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 9-12.

MANN, Thomas. Goethe como representante da era burguesa. In: _____. **O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 69-112.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação. In: GOETHE, Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.** São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: “Um magnífico arco-íris” na história do romance. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 23, n. 27, 2018, p. 12-30.

MOISÉS, Massaud. O ensaio. In: _____. **A criação literária: prosa.** São Paulo: Cultrix, 1983, p. 221-241.

MONGA, Luigi (ed.). Travel and travel writing: an historical overview of Hodoeporics. In: _____ (Org.). **Annali d’Italianistica: L’odeporica/hodoeporics: on travel literature.** Vol. 14. Chapel Hill: University of North Carolina, 1996.

_____. The Unavoidable “Snare of Narrative”: Fiction and Creativity in Hodoeporics. In: _____ (Org.). **Annali d’Italianistica: Hodoeporics Revisited/Ritorno all’odeporica.** Vol. 21. Chapel Hill: University of North Carolina, 2003.

_____. Mapping the journey/Translating the world. In: _____ (Org.). **Annali d’Italianistica: Hodoeporics Revisited/Ritorno all’odeporica.** Vol. 21. Chapel Hill: University of North Carolina, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio** (vol. 2). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MORETTI, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura.** São Paulo: Três Estrelas, 2014.

_____. **Atlas do romance europeu: 1800-1900.** São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **O romance de formação.** São Paulo: Todavia, 2020.

NAZARIO, Luiz. Viagens imaginárias. In: _____ (Org.). **A cidade imaginária.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

NEGREIROS, Carmen. O romance e a invenção da paisagem brasileira: o caso *Iracema*. In: _____ . LEMOS, Masé. ALVES, Ida (Orgs.). **Literatura e paisagem em diálogo.** Rio de Janeiro: Makunaima, 2012, p. 145-168.

NEUMANN, Gerson Roberto. O Brasil nas obras de Friedrich Gerstäcker. In: MONTEZ, Luis Barros. **Viagens e deslocamentos. Questões de identidade e representação em textos, documentos e coleções.** Rio de Janeiro: Móbile Editorial, 2012, p. 15-22.

_____. Espaço espaços. Panorama da conceituação de espaço. In: _____ et al. **Espaço / Espaços.** Estudos de Literatura Comparada. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017, p. 15-23.

_____. O saber sobre-viver insular. Reflexões em torno do arquipélago que dá forma ao literário. In: _____ et al. **Arquipélagos: estudos de Literatura Comparada.** Porto Alegre: Class, 2018, p. 15-27.

NICHOLL, Charles. **Rimbaud na África: os últimos anos de um poeta no exílio [1880-1891]**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

NUNES, Carlos Alberto. Introdução: a questão homérica. In: HOMERO. **Iliada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 7-61.

OLIVEIRA, Lílian Franciene de. Distanciamento e compreensão na noção de texto em Paul Ricoeur: uma análise do conceito de apropriação de uma proposição de mundo. In: ALMEIDA, Flávio Aparecido de (org.). **Ciência das religiões: uma análise transdisciplinar**. Guarujá (SP): Científica digital, 2020, p. 207-219).

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

ORWELL, George. **Na pior em Paris e Londres**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagética cultural ao imaginário. In: BRUGEL, Pierre. CHEVREL, Yves. **Compêndio da literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

PAGNI, Andrea. ETTE, Ottmar (Orgs.). Crossing the Atlantic: Travel literature and the perception of the other. **Dispositio: Revista americana de estudos comparados y culturales/American Journal of Comparative and Cultural Studies** (University of Michigan). Michigan, nº. 2, 1992.

PIRES, Pedro Giovanetti Cesar. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister e as formas de individualismo dos séculos XVIII e XIX**. São Paulo: 2014.

POLO, Marco. **Viagens de Marco Polo**. São Paulo: Clube do Livro, 1989.

PROUST, Marcel. O tempo redescoberto. In: _____. **Em busca do tempo perdido**, vol. 7. Porto Alegre (RS): Globo, 1981, p. 240.

RICŒUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. **Tempo e narrativa: A intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Tempo e narrativa: tomo II**. Campinas (São Paulo): Papyrus, 1995.

_____. **Tempo e narrativa: tomo III**. Campinas (São Paulo): Papyrus, 1997.

_____. **Tempo e narrativa: O tempo narrado (vol. 3)**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMGO, José. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mandagará, Pedro. (ECO) Conhecimentos e a literatura no limiar da vida que vem. In: _____. **Sustentabilidade: o que pode a literatura?** Santa Cruz do Sul (RS): UNISC, 2015, p. 11-24.

SCHOPPE, Amalia. **Os emigrantes para o Brasil ou A cabana às margens do Gigitonhonha**. Tradução de Gerson Roberto Neumann. São Leopoldo: Oikos, 2019.

SCHÖTTLER, Peter. Apresentação. In: FEBVRE, Lucien. **O Reno: história, mitos e realidades**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SEGALEN, Victor. **Ensayo sobre el exotismo: una estética de lo diverso**. Madrid: La línea del horizonte, 2017.

SILVA, José Afonso da. **Do romance de primeira pessoa**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues da. MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Poética da criação verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária. In: _____. **Anuário Literário**, Florianópolis (SC), v. 20, n. 1, 2015, p. 228-245.

SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. In: HERÓDOTO. Introdução. **Histórias: livro I, Clio**. São Paulo: EDIPRO, 2015.

SILVA, Maria Luiza Berwanger. Paisagem e alteridade: o dom e a troca. In: NEGREIROS, Carmen. LEMOS, Masé. ALVES, Ida (Orgs.). **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012, p. 113-129.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Fernão Lopes e José Saramago: viagem – paisagem – linguagem – coisa de veer. In: CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 25-37.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. **Epopéia de Gilgamesh: ele que o abismo viu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

STAËL, Madame de. **Da Alemanha**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

STAROBINSKI, Jean. O fuzil de dois tiros de Voltaire. In: _____. **As máscaras da civilização: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 119-161.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THEODOR, Erwin. **A literatura alemã**. São Paulo: Edusp, 1980.

TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. In: **Revista de Letras**, São Paulo, v. 46, n.1, p. 231-244, jan./jun. 2006.

T'SERSTEVENS, A. **Les précurseurs de Marco Polo**. Paris: Arthaud, 1959.

TUDELA, Benjamin de. In: GUINSBURG, J. (org). **O itinerário de Benjamin de Tudela**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VILA-MATAS, Enrique. Chet Baker piensa en su arte: ficción crítica. In: _____. **Chet Baker piensa en su arte**. Barcelona: Debolsillo, 2011, p. 245-345.

VOLTAIRE. **Cândido ou O otimismo**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2012.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura y sociedad: 1780-1950**. De Coleridge a Orwell. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

WULF, Andrea. Imaginação e natureza. In: _____. **A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt**. São Paulo: Planeta, 2016, p. 53-71.