

# Cosmos Littera

## Estudos de Literatura Comparada



**GERSON ROBERTO NEUMANN**

**FERNANDA BOARIN BOECHAT**

**VÍCTOR MANUEL RAMOS LEMUS (ORGS.)**

editora

**ZO  
UK**

# **Cosmos Littera**

## **Estudos de Literatura Comparada**

**GERSON ROBERTO NEUMANN**

**FERNANDA BOARIN BOECHAT**

**VÍCTOR MANUEL RAMOS LEMUS (ORGS.)**

**PORTO ALEGRE • 1ª EDIÇÃO • 2022**

editora  
**ZO**  
**UK**

2022 © Gerson Roberto Neumann, Fernanda Boarin Boechat e  
VÍCTOR Manuel Ramos Lemus

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk  
Revisão: Tatiana Tanaka

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
de acordo com ISBD  
Elaborado por Odílio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949**

C834

Cosmos Littera [recurso eletrônico]: estudos de literatura comparada /  
organizado por Gerson Roberto Neumann, Fernanda Boarin Boechat, VÍCTOR  
Manuel Ramos Lemus. - Porto Alegre, RS : Zouk, 2022.  
196 p. ; ePUB.

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-65-5778-068-8

1. Literatura brasileira. 2. Crítica literária. I. Neumann, Gerson Roberto.  
II. Boechat, Fernanda Boarin. III. Lemus, VÍCTOR Manuel Ramos. IV. Título.

2022-1451

CDD 869.909  
CDU 821.134.3(81).09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : crítica literária 869.909
2. Literatura brasileira : crítica literária 821.134.3(81).09



direitos desta edição reservados à  
Editora Zouk  
Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203  
90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil  
f. 51. 3024.7554

[www.editorazouk.com.br](http://www.editorazouk.com.br)

## **Conselho Editorial**

Cristiane Tavares – Instituto Vera Cruz/SP

Daniela Mussi – UFRJ

Idalice Ribeiro Silva Lima – UFTM

Joanna Burigo – Casa da Mãe Joanna

Leonardo Antunes – UFRGS

Lucia Tennina – UBA

Luis Augusto Campos – UERJ

Luis Felipe Miguel – UnB

Maria Amélia Bulhões – UFRGS

Regina Dalcastagnè – UnB

Regina Zilberman – UFRGS

Renato Ortiz – Unicamp

Ricardo Timm de Souza – PUCRS

Rodrigo Saballa – UFRGS

Rosana Pinheiro Machado – Universidade de Bath/UK

Susana Rangel – UFRGS

Winnie Bueno – Winnieteca

# Sumário

Apresentação

7

## I – Deslocamentos

A tradução (cultural) como elemento na sobre-vivência na literatura em movimento: nos des-locamentos, na exofonia, nas literaturas do mundo

Gerson Roberto Neumann

17

Entre o ensaio e o romance: a obra de Valeria Luiselli em três movimentos

Diego Cardoso Perez

27

Literatura estrangeira?

Luciane Alves

42

## II – Trânsitos tradutórios

Um olho cego vagueia: traduzindo um romance de Tawada Yôko com dois textos de partida

Andrei Cunha e Vinicius Ritter

54

Guimarães Rosa e Meyer-Clason

Zama Caixeta Nascentes

81

## III – Constelação teórica

“Narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares”: uma introdução à poética fractal no tecer literário contemporâneo

Carla Luciane Klos Schöninger

96

#### **IV – Literatura em viagem**

*Bildungsroman* e narrativa de viagem: uma incursão em torno de uma literatura “menor”?

Renato Barros de Castro

113

Dos Estados Unidos a Israel: trajetórias transversais de Erico Verissimo

Fernanda Boarin Boechat

125

Os viajantes europeus e a iconografia da nação na literatura mexicana do século XIX

Víctor Lemus

140

#### **COSMOS LITTERA e Alexander von Humboldt: um caminho**

Natureza e cultura: perspectivas científico-vitais do cosmos de Humboldt

Ottmar Ette

159

Dados biográficos dos autores do livro

188

## Apresentação

Apresentar esse livro pode ter algo de investigar uma trama. Identificar um princípio (será possível?), descrever uma urdidura, localizar um estar-a-caminho. Logo, o objeto concreto que se tem em mãos só pode ser fruto de um entrecruzamento de movimentos, de um trabalho construído por meio do convívio de ideias e vozes, e que recebeu, no peculiar ano de 2020, um nome de batismo no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq: COSMOS LITTERA.

Em 2018, na ocasião do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) realizado na cidade de Uberlândia, mais precisamente na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), tivemos um importante encontro desses caminhos. Coordenado por Gerson Roberto Neumann (docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS) e Víctor Manuel Ramos Lemus (docente na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), o ponto de encontro foi o Simpósio Temático “O saber sobreviver das literaturas do mundo a partir de uma abordagem transareal”,<sup>1</sup> em que um grupo de pesquisadores que já trilhava as vias do trabalho do romanista alemão Ottmar Ette, ou que estivessem interessados em conhecê-las, encontrou oportunidade de diálogo e convivência. Foi nessa ocasião que a ideia de se formalizar um grupo de pesquisa veio à tona pela primeira vez, a partir da iniciativa de Gerson Roberto Neumann e Fernanda Boarin Boechat (então orientanda de Paulo Astor Soethe na UFPR e hoje docente na Universidade Federal do Pará – UFPA), os quais vieram a assumir, respectivamente, os papéis de líder e vice-líder do grupo.

Se voltarmos um pouco no tempo, identificamos a difusão do trabalho de Ottmar Ette no Brasil por meio da atuação de Paulo Astor Soethe, germanista, pesquisador e docente na Universidade Federal do Paraná, que já por volta de 2010 começa a colocar alunos e orientandos em contato com a obra do romanista alemão. A formação de um grupo de pesquisadores envolvidos com a obra de Ette no Brasil permitiu também que Paulo pudesse encaminhar traduções de duas obras do teórico publicadas pela Editora da UFPR, a saber,

---

1 Das atividades do simpósio temático realizado nos congressos da Abralic de 2018 e 2019 resultou a publicação do livro *Estudos de Transárea em torno do conceito de “Literaturas do mundo”* pela editora Class, de Porto Alegre.

*SaberSobreViver: a (o)missão da filologia* (2016b)<sup>2</sup> e *EscreverEntreMundos: literaturas sem morada fixa* (2018).<sup>3</sup>

No contexto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Gerson Roberto Neumann destaca-se também como importante difusor do trabalho de Ottmar Ette no país e concretiza, junto a alunos e orientandos, pesquisas e traduções que vêm sendo publicadas desde 2018. Gerson realizou seu estágio de pós-doutorado sob supervisão de Ottmar Ette, entre 2014 e 2015. As traduções de Marianna, Luciane e Cláudia, assim como as publicações,<sup>4</sup> são também definitivas para a formação da trama de que tratamos aqui.

A mobilidade acadêmica em contexto internacionalizado, vale destacar, graças a projetos concretos desenvolvidos por docentes e com apoio de instituições de fomento, também promoveu a publicação de diversas pesquisas no Brasil e na Alemanha, justamente como resultados de um diálogo intercultural, quiçá transcultural, de uma comunidade interconectada por meio do interesse pela obra de Ottmar Ette, mas, antes, pela investigação da produção literária existente.

O papel de associações como a Abralic para o desenvolvimento de pesquisas não pode ser minimizado e o COSMOS LITTERA é também resultado concreto da organização de congressos e simpósios temáticos. As edições posteriores dos congressos da Abralic, portanto, que começam a se tornar ponto de encontro para pesquisadores interessados na obra de Ottmar Ette, a exemplo dos dois grupos aqui mencionados, são também ocasiões em que o próprio Ette teve a oportunidade de ministrar palestras no Brasil. Assim se deu na edição do Congresso na Universidade de Brasília (UnB), em 2019, e no ano de 2021, quando a UFRGS sedia as duas últimas edições do congresso da associação, agora sob a presidência de Gerson.

A ideia de COSMOS, que dá nome ao grupo de pesquisa, deve ser destacada. A partir da obra de Ette, é ao sistema científico de Alexander von Humboldt que nos remetemos. Grande estudioso da obra de Humboldt, Ette

---

2 A tradução e a revisão da obra para o português foram organizadas por Rosani Umbach (docente na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM) e Paulo Astor Soethe (como já mencionado, docente na Universidade Federal do Paraná – UFPR). Outros tradutores também participaram da equipe, são eles: Fernanda Boarin Boechat, Natasha Pereira Silva, Norma Caroline Müller Demamann, Sibele Paulino, Sirlene Nair Neubauer, Tássia Kleine, Teruco Arimoto Spengler e Tiago Leichsenring.

3 Os tradutores da obra foram Rosani Umbach, Dionei Mathias (também docente da UFMS) e Teruco Arimoto Spengler.

4 Os artigos de Ottmar Ette traduzidos para o português e publicados estão relacionados nas referências.



destaca a relacionalidade de proporções globais por que se interessa o cientista alemão e a “grande importância da prática da escrita, da trama textual”, como temos no capítulo “Natureza e cultura: perspectivas científico-vitais do cosmos de Humboldt” (Ette, 2021), que faz as vezes de encerramento (ou arrebatamento?) do primeiro livro de nosso grupo. Trata-se, nesse sentido, de um Cosmos de relacionalidade aberta, viva e interconectada, em constante evolução: uma ordem pulsante. A trama inextricável, emaranhada, só encontraria a paz na convivência da diferença, muito mais que coexistência pacífica, talvez somente por meio do reconhecimento da interdependência da diferença.

A prática textual, que origina e configura a trama textual, tem grande importância para o pensamento de Alexander von Humboldt, aqui também em diálogo com Ette (2021), representando um processo de não conclusão e de contínua construção. Seriam as literaturas do mundo, desse modo, repositórios do saber sobre a vida (*Lebenswissen*), articuladas por uma polilógica, assim como a escrita humboldtiana, que se fundamenta no uso da linguagem e em sua complexa dimensão translingual. Segundo Ette (2021), a literatura e a arte seriam parte integrante da ciência polilógica humboldtiana. No COSMOS LITTERA também o Cosmos encontra representação no ambiente concebido pela Littera, parte fundamental, matéria-prima do texto literário.

No nosso primeiro livro apresentamos uma abordagem que compreende a literatura como meio fundamental do saber. É justamente a dimensão estética que nos comove e move, mobiliza aspectos éticos e fundamenta a produção das pesquisas que são aqui apresentadas.

\* \* \*

No ensaio “A tradução (cultural) como elemento na sobre-vivência na literatura em movimento: nos des-locamentos, na exofonia, nas literaturas do mundo”, Gerson Roberto Neumann abre o presente livro e destaca a relevância das reflexões do teórico alemão Ottmar Ette para abordar as obras que se originam ou transitam em áreas de fronteira e que, portanto, são literaturas sem morada fixa.

Em um contexto que concebe o tradutor como aquele que “mente à risca”, trabalhos como *Transarea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte* [Transárea. Uma história literária da globalização], *SaberSobreViver: a (o)missão da filologia* e *EscreverEntreMundos: literaturas sem morada fixa* se revelam importantes, já que permitem pensar as literaturas em um mundo de trânsitos fluidos. Em sua reflexão, o autor privilegia a obra de Yoko Tawada, nascida no

Japão mas que atualmente é considerada uma escritora exófona, já que boa parte de sua vasta obra é escrita em alemão. Através da obra de escritores como Tawada, os deslocamentos e as migrações propiciam a existência de espaços intermediários, de transição, e se faz preciso pensar a literatura como uma prática polilógica, o que torna necessário estarmos atentos aos diferentes contextos em que se produz e se circula.

Continuando a reflexão sobre literatura e deslocamento, Diego Cardoso Perez, em “Entre o ensaio e o romance: a obra de Valeria Luiselli em três movimentos”, aborda a obra dessa escritora mexicana contemporânea. A partir de obras como *Sidewalks*, *Los ingravidos*, *A história dos meus dentes*, *Desierto Sonoro* e *Tell Me How It Ends: An Essay In Forty Questions*, o artigo mostra que se trata também de uma autora exófona, mas faz do deslocamento o dispositivo que permite compreender sua poética. Dessa forma, a obra de Luiselli, escrita em inglês e espanhol, também acontece em contextos distintos, o que nos faz lembrar da importância que a migração tem hoje em dia para a literatura.

Nessa abertura, os textos dessa autora possuem formas fronteiriças, fazendo com que os gêneros se interpenetrem. Numa obra que notoriamente é um exemplo do que é *EscreverEntreMundos*, é possível perceber que essa condição incide também nas formas em que os textos são construídos. Assim, o ensaio de Diego Perez, por sua vez, fica em suspenso, atento à abertura geográfica, formal e linguística que a obra dessa escritora tem como horizonte.

Em diálogo com os dois artigos anteriores, Luciane Alves nos apresenta “Literatura estrangeira?”. Partindo de textos como *EscreverEntreMundos*. *Literaturas sem morada fixa*, de Ottmar Ette, e “Palavras migratórias”, de Pierre Ouellet, para quem a noção de migração é uma questão identitária e não somente um deslocamento físico entre territórios (o que configura uma “movência intersubjetiva e intercultural”), esse ensaio reflete com profundidade sobre a ideia de “literatura estrangeira”. A partir do conceito de *literaturas sem morada fixa*, e então da pertinência em estudar autores que escrevem em outras línguas além da materna, é possível observar como estes ultrapassam demarcações literárias nacionais e fazem da ideia de migração (não apenas biográfica) sua condição de possibilidade.

Na esteira do teórico alemão, o artigo de Luciane se debruça sobre obras plurais que questionam a oposição entre literatura nacional e mundial, resistindo à lógica excludente de “campo literário nacional”. Em uma tentativa de ampliar o conceito de “literatura nacional”, o texto de Luciane recupera a obra de autores como Najat El Hachmi, Dany Laferrière, Eyitayo Aloh, Wesley Macheso, Chimamanda Ngozi Adichie e Taiye Selasi, e tem como intuito

relacionar a experiência do escritor migrante à realização de uma escritura também migrante, o que traz preciosas contribuições para o debate sobre a ideia de *literaturas sem morada fixa*.

A seguir, abrindo uma série de trabalhos dedicados a refletir sobre a tradução, em “Um olho cego vagueia: traduzindo um romance de Yoko Tawada com dois textos de partida”, os tradutores Andrei Cunha e Vinícius Ritter relatam a experiência conjunta de construir um texto de chegada em português a partir do romance *O olho nu* dessa escritora translíngue.

A partir das versões em japonês e alemão desse texto, os autores desse ensaio revelam a riqueza de “EscreverEntreMundos”, que acaba por produzir uma “literatura sem morada fixa”. No relato de sua tradução ainda em andamento, Andrei e Vinícius mostram não apenas as reveladoras surpresas que é possível encontrar em sua atividade, mas também como as propriedades intrínsecas a cada língua de partida (neste caso o japonês e o alemão) necessariamente estão no efeito que produz o texto de chegada no leitor em português. Um dos achados desse texto, e não o menor, é mostrar como essa escritora exóфона revela, ao produzir um texto em que duas línguas se iluminam de maneira recíproca, que toda tradução é uma negociação complexa entre diversos sistemas de signos.

Dialogando de maneira preciosa com o texto anterior, Zama Caixeta Nascentes aborda, em “Guimarães Rosa e Meyer-Clason: uma relação de mestria”, a correspondência mantida entre o célebre autor mineiro e seu tradutor alemão. Fruto de uma investigação durante o estágio de pós-doutorado entre 2019 e 2020, sob a supervisão de Ottmar Ette na Universität Potsdam, o autor desse ensaio mergulhou no Acervo Curt Meyer-Clason (tradutor alemão de João Guimarães Rosa), hoje abrigado no Instituto Ibero-Americano na cidade de Berlim.

Nesse artigo, é possível perceber a relação de “mestria” entre o autor e seu tradutor para o idioma alemão. De acordo com Meyer-Clason, foi possível aprender o *postulado platônico de tradução*, pelo qual traduzir é manter o obscuro contido na obra, já que os livros de Guimarães Rosa eram tentativas de rodear e devassar fragmentos do mistério cósmico. Ao mesmo tempo, é possível observar que traduzir é conviver com obra, país, língua e autor que se traduz, tendo em vista que não se trata de buscar equivalentes (nem sempre atingíveis) na língua de chegada, mas re-escrever, em nome do autor, um novo livro para os próprios conterrâneos, preservando os perfumes, as brigas e as marés contidos no texto de origem, tarefa que nem sempre é alcançável.

Por fim, o texto de Zama, na contramão do estruturalismo em voga na década de 1960 (época em que se dá a correspondência aqui descrita), recupera a tese antropológico-linguística para a tradução, que consiste em dar primazia ao homem, a cujo serviço está a linguagem, que “não é um substituto do homem, mas o meio de torná-lo visível, pensável, perceptível e palpável”, como disse o autor de *Grande Sertão: Veredas*.

A seguir, em uma reflexão própria da Teoria Literária – que relaciona o texto específico e concreto a uma constelação maior para ampliar sua explicação –, em “Narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares’: uma introdução à poética fractal no tecer literário contemporâneo”, Carla Luciane Klos Schöninger, a partir da poética fractal de Ottmar Ette, aborda *Elizabeth Costello*, do sul-africano John Maxwell Coetzee, e *Fama: um romance em nove histórias*, do escritor alemão Daniel Kehlmann, para entender muitos aspectos que caracterizam a narrativa de hoje. Mobilizando a perspectiva de Lévi-Strauss sobre o *modèle réduit* (modelo reduzido), o conceito de *Mise en abyme* (narrativa em abismo) de André Gide e o conceito de “fractal” de Benoît Mandelbrot, o ensaio de Carla Schöninger estuda a maneira em que os autores sul-africano e alemão constroem obras de ficção que são compostas de mundos completos em miniatura. Porém, esses universos são modelo das obras em que se encontram inseridos. Dessa maneira, autores que constroem poéticas autônomas, mesmo em sua aparente insularidade, dialogam profundamente com a literatura que se está produzindo na atualidade.

Abrindo o último bloco deste livro, em que se aborda a influência da viagem, da literatura de viagens e o papel dos viajantes em autores, obras ou sistemas literários concretos, Renato Barros de Castro, em “*Bildungsroman* e narrativa de viagem: uma incursão em torno de uma literatura ‘menor?’”, estuda com atenção as diferenças entre literatura de viagens (também chamada literatura odepórica – quer dizer, relatos de viagem que narram fatos verídicos) e *romance de formação* – privilegiando, aqui, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), de Johann Wolfgang von Goethe, apontado pelos críticos como o precursor do gênero.

Sem perder de vista o momento específico da história ocidental em que essas formas da escritura surgiram, esse ensaio mostra sua importância com relação ao nascimento do romance moderno. Assim, o *Wilhelm* e o *Robinson Crusóe* (1719), do inglês Daniel Defoe, são obras que têm em comum o fato de estarem ligadas ao elemento itinerante como fulcro e ponto de inflexão, revelando a importância da viagem como elemento intrínseco ao próprio fazer narrativo. Dessa forma, o presente artigo analisa a importância da narrativa de

viagens e o fato de ter sido menosprezada pelos críticos ainda hoje (inclusive no Brasil), para compreendê-la como uma das matrizes da narrativa moderna.

A seguir, em “Dos Estados Unidos a Israel: trajetórias transversais de Erico Verissimo”, a partir da contextualização das quatro narrativas de viagem: *Gato preto em campo de neve* (1941), *A volta do gato preto* (1945), *México* (1957) e *Israel em abril* (1969), Fernanda Boarin Boechat discorre sobre o projeto literário desse escritor gaúcho, mostrando que também está animado por uma intencionalidade comunicativa fundamentada na dimensão ética. Na medida em que se trata de literatura de viagens, Fernanda observa a relação intensa e complexa que há entre o gênero romance e a narrativa de viagem, reconhecendo sua “friccionalidade” textual, tendo em vista que sua hibridez, em que convivem elementos de ficção e dicção, se encena no texto – diferente da relação, e tensão, entre realidade/ficção que caracteriza o romance moderno.

Nas quatro narrativas de viagem abordadas nesse ensaio, reconhece-se uma progressiva presença do pensamento crítico do escritor. Se nas primeiras obras, escritas quando Erico teve uma atuação oficial na política de boa vizinhança estadunidense, mostrou-se uma relativa condescendência com os esforços desse país em construir o sentimento de pan-americanismo, já na época de *Israel em abril*, livre da coação do seu emprego, tem-se um maior espírito crítico, o que justifica sua ideia de que “os intelectuais são eternos inconformados”. Por fim, ela reconhece na obra de Erico, na presença de Malazarte e Tobias, seus interlocutores ficcionais, um *continuum* que confere o caráter único e coerente a seu projeto, bem representado pelas quatro narrativas de viagem.

Encerrando esse bloco de textos dedicados a recuperar a importância da viagem na conformação do imaginário que anima as obras literárias, em “Os viajantes europeus e a iconografia da nação na literatura mexicana do século XIX”, Víctor Manuel Ramos Lemus reflete sobre a importância que diversos viajantes alemães, franceses, ingleses e italianos como Alexander von Humboldt, Karl Nebel, Johann Moritz Rugendas, Jean-Frédéric Waldeck, Daniel Thomas Egerton e Claudio Linati, entre outros, tiveram na construção do arquivo de imagens presentes na literatura mexicana do século XIX. Com isso, esse artigo tenta mostrar que o repertório de representações que permite identificar uma nação, em sua constituição, não pode prescindir do olhar do outro, que é capaz de captar e enfatizar modos e formas que para quem habita o lugar muitas vezes são imperceptíveis. Assim, em grande medida, os temas da narrativa e da poesia desse país, o registro de tipos sociais, a descrição da

natureza e dos costumes de sua vida cotidiana não podem ser compreendidos de maneira cabal ignorando o papel que tiveram os viajantes.

Este livro tem como texto de encerramento uma importante contribuição de Ottmar Ette sobre a temática que perpassa a base teórica e filosófica do Grupo de Pesquisa e os textos que compõem o presente volume.

Em primorosa e cuidada tradução de Cláudia Fernanda Pavan, o leitor poderá apreciar “Natureza e cultura: perspectivas científico-vitais do cosmos de Humboldt”. Dialogando com os nove artigos anteriores, esse ensaio constitui uma defesa da *Humboldtian Science* – muito distinta da separação e compartimentalização dos saberes ocorridas a partir da segunda metade do século XIX, e que é a responsável pela lógica predatória que está devastando a vida no planeta.

Restabelecendo o *continuum* entre cultura e natureza, o projeto *Cosmos* de Alexander von Humboldt constitui uma defesa do devir, da mudança e da migração em que o mundo é visto de maneira interligada em todas suas esferas. Opõe-se à ideia eurocêntrica que vê a cultura europeia como civilizada e superior às dos outros continentes. A ciência humboldtiana é polilógica, atenta à multiplicidade de línguas, mídias, disciplinas e discursos que nela circulam, considerando as complexas dimensões translinguais.

Através da consciência mundial segundo a qual a natureza não pode ser pensada sem a cultura, e vice-versa, as literaturas do mundo – alvo desta reflexão – são a expressão de um SaberViver, SaberVivenciar, SaberSobreviver e SaberConviver. Para o grande humanista prussiano, “a arte não é um mero ‘acréscimo’, uma simples ‘decoração’, mas um meio fundamental de saber, utilizado para compreender, apresentar e representar o mundo em toda a sua diversidade e interconectividade”.<sup>5</sup>

Nesse sentido, o saber das literaturas do mundo possibilita uma abertura à “ecologia dos outros”. Unindo o humano à natureza, “em sua estruturação polilógica, que só pode ser traçada através de uma filologia multilógica”, as literaturas do mundo têm uma “permanência que é muito maior do que as estruturas de poder político que as cercam, que as cidades e arquiteturas que as abrigam e mesmo que as línguas e comunidades linguísticas que outrora as geraram e testemunharam”. E Ette ainda acrescenta que a “traduzibilidade, a transferibilidade e a formação, reformulação e supraformulação das literaturas

---

5 As citações das linhas finais da presente Apresentação dialogam com o texto a seguir de Ottmar Ette, traduzido por Cláudia Fernanda Pavan, que será publicado nesse volume sob o título: “Natureza e Cultura: Perspectivas científico-vitais do cosmos de Humboldt” (p. 22)

do mundo são as garantias de uma sustentabilidade que não se esgota, que não pode ser saqueada”.

Situadas em níveis trans-históricos, transculturais e institucionais, “com a ajuda de textos literários (e da literatura de viagem), poderia escrever-se uma história dos mais diversos projetos de convivência ou de ideias de sustentabilidade”.

Como mencionou Ette (2021), “Alexander von Humboldt não era um homem de chegada, mas de partida, de estar-a-caminho”. Talvez seja também esse o espírito que configura nosso COSMOS LITTERA e com que apresentamos o primeiro livro fruto desse convívio.

## Referências

- ETTE, Ottmar. A expulsão do Éden: migração e escrita depois do Paraíso. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*: Dossiê nº 25, p. 5-42, [s.d.]. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1679849X65745>. Acesso em: mar. 2022.
- ETTE, Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. *Alea: Estudos neolatinos*, v. 18, n. 2, p. 192-209, 2016a. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/182-192>. Acesso em: mar. 2022.
- ETTE, Ottmar. *SaberSobreViver: a (o)missão da filologia*. Curitiba: Editora da UFPR, 2016b. 320 p.
- ETTE, Ottmar. *EscreverEntreMundos: literaturas sem morada fixa*. Curitiba: Editora UFPR, 2018. 306 p.
- ETTE, Ottmar. Entre Atlântico y Mediterráneo: la ciudad de Tánger como movimiento y los paisajes de la teoría. *Rev. Bra. Lit. Comp.*, Porto Alegre, v. 23, n. 42, p. 63-90, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212342oe>. Acesso em: mar. 2022.
- NEUMANN, Gerson Roberto; PINTO, Marcello de Oliveira (Org.); LEMUS, Victor Manuel Ramos (Org.). *Estudos de Transárea em torno de conceito de “Literaturas do mundo”*. Porto Alegre: Class, 2020.
- NEUMANN, Gerson Roberto; SCHÖNINGER, Carla Luciane Klos. Entrevista com Ottmar Ette. *Alea: Estudos neolatinos*, v. 21, n. 3, p. 229-237, 2019.

## **I - Deslocamentos**



## **A tradução (cultural) como elemento na sobre-vivência na literatura em movimento: nos des-locamentos, na exofonia, nas literaturas do mundo**

Gerson Roberto Neumann

A tradução de uma obra de uma língua para outra simboliza o ingresso de uma determinada arte, de uma forma de pensar e de ver o mundo em um cenário novo, onde a obra ainda não era lida na língua do local. Isso significa que o leque de possíveis leitores da obra aumenta consideravelmente. O fato de se apresentar a necessidade de tradução de terminada obra dá a entender que já existe um movimento em torno da mesma no contexto da língua de destino que estuda o autor da referida obra e sua ação deverá desencadear o ato da tradução. Traduzir a obra e publicá-la significa que haverá um mercado, mesmo que restrito, para a comercialização da obra. Todos esses elementos, e certamente muitos outros, compõem o cenário da tradução de uma obra. Com isso ainda não se tratou da tradução cultural (entre parênteses no título deste texto), que, por sua vez, amplia, em muito, o fazer tradutório nos movimentos que levam a traduções que se dão em diversos planos – do individual ao coletivo – e de múltiplas formas – não uniformes.

Nesse momento, pretendemos nos “aproximar” da obra do comparatista, romanista, estudioso da literatura Ottmar Ette. Sua obra está sendo traduzida/trazida/transferida para a língua portuguesa, o que é de grande importância para a sua inserção em um novo meio. O que significa traduzir a obra de Ottmar Ette para a língua portuguesa brasileira? Estamos recebendo as palavras de Ette em forma de outras palavras, com as palavras do outro. E usando as palavras do próprio Ottmar Ette, em um artigo da *Revista Humboldt*, n. 101, de 2010, dedicada na sua íntegra à tradução, intitulado “Com as palavras do outro”: “O tradutor diz de outro modo as palavras do outro, mente à risca, fingindo as verdades do outro e transformando-as em outras verdades” (ETTE, p. 19, 2000). A citação traz elementos muito pertinentes no que diz respeito à “transferência” de poder para aquele que se apossa de um texto, pois quer dizer, conforme as palavras de Ette, que recebemos as verdades de Ette e as transformamos em nossas verdades. Suas reflexões acerca da escrita em

movimento, e com isso da busca pela sobre-vivência, são de grande relevância no momento atual em que nos encontramos, de constantes mudanças e mudanças cada vez mais aceleradas devido ao fato de os meios de divulgação as processarem e as liberarem para o consumidor em um novo ritmo e por canais variados. Por outro lado, a medida da velocidade em cada momento histórico, em cada momento de globalização – que Ottmar Ette também aborda de modo muito apropriado, especialmente em seu livro *Transarea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte* [Transárea. Uma história literária da globalização] – cada momento de inovação ou de modernização teve seus instantes de choque da e na sociedade: dos navios à vela passamos aos navios a vapor; inventamos o trem (que na literatura foi descrito como monstro por ser rápido demais e incontrolável para nós), projetaram-se aviões e todas as demais formas de se voar, até para fora do planeta. Em breve certamente teremos o teletransporte. A tradução é um movimento, é o ato de transmitir e de passar uma mensagem de uma compreensão para outra. Por isso o movimento introdutório enfatiza o início de tal forma, pois perceber os deslocamentos que fazemos e fazer uma leitura daquilo que vivemos são de suma importância para a compreensão de nós mesmos e disso em que estamos inseridos. O contato com outros meios permite-nos uma leitura do nosso meio e com isso estamos realizando uma forma de tradução pessoal do que é o momento – que é o movimento. E pensar sobre isso é pensar em consonância com a obra de Ottmar Ette.

A partir do exposto acima, propõe-se abordar, neste momento, pontos que se relacionam e que apresentam um diálogo natural com a obra de Ottmar Ette. A migração, ou seja, o des-locamento de um local para outro, faz parte do que compõe o ser humano. Fazemo-lo desde sempre, como seres humanos que buscam por um espaço de vida satisfatório. Com isso, carregamos conosco traços inerentes ao nosso ser e ao nosso modo de ser. Os des-locamentos dão-se de modo individual ou em grupos (de todas as proporções), o que por sua vez tem como consequência uma maior “facilidade” para o que poderíamos chamar de manutenção de tradições culturais em outros espaços ou a perda das mesmas. Assim, já estamos tratando da tradução por parte do migrante *do* novo e da tradução daquilo que traz consigo *para* o novo meio. Cabe aqui uma menção ao capítulo XI da obra *O local da cultura*, de Homi Bhabha, em que aborda “como o outro entra no mundo”, dizendo: “é, ironicamente, o momento, ou mesmo o movimento, desintegrador, da enunciação – aquela disjunção repentina do presente – que torna possível a expressão do alcance global da cultura” (BHABHA, 2007, p. 298). A partir do momento em que esse novo elemento passar a produzir (arte, literatura, música, enfim, qualquer forma de

produção), certamente será possível perceber traços distintos, porém pertencentes e inerentes àquele ser, nessa produção. Complementando os pontos a serem tratados aqui, pretendo trazer à discussão, além do debate em torno do deslocamento, a produção na língua do outro, língua adquirida na fase adulta a partir da migração e exemplos de produção exofônica, repleta de tradução (cultural), oferecendo-nos a oportunidade de reflexão sobre o conceito de *Weltliteratur* e/ou literaturas de mundo.

No que tange à produção dentro de um espaço delimitado por fronteiras (linguísticas), ou seja, a uma produção escrita contemporânea ainda marcada por delimitações, Ottmar Ette traz uma interessante abordagem no capítulo oito de seu livro *Überlebenswissen. Die Aufgabe der Philologie* [*SaberSobreViver: a (o)missão da filologia*], quando nos apresenta a obra *Manuscrito cuervo* [*Manuscrito corvo*], do migrante e escritor atuante entre diferentes meios Max Aub, ao dizer que

[...] diferentemente dos corvos, os seres humanos não dispõem de uma língua universal “ilimitada”, são antes limitados em suas respectivas possibilidades de comunicação. Uma comunicação que ultrapassa barreiras (linguísticas) pressupõe, por conseguinte, a disponibilidade para a tradução, tal como a aquisição de línguas estrangeiras, e o respeito por elas (e suas lógicas). (ETTE, 2015, p. 234)

São diversos os momentos em que Ottmar Ette traz à discussão questões relativas à tradução e isso se explica justamente no seu trabalho que busca a análise de obras que transitam ou se movimentam em áreas de fronteira, que perpassam áreas e não podem ser definidas, portanto, literaturas sem morada fixa. Pois, passando a outra obra relevante do autor, que compõe a trilogia do assim chamado SaberViver, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz* [*EscreverEntreMundos: literaturas sem morada fixa*], ele diz que “*die Aufgabe der Literatur – wie der Philologie – ist das Hörbar-Machen des längst Verloren geglaubten*” (ETTE, 2005, p. 59); em outras palavras, a função da literatura – assim como da filologia – é tornar audível, é dar voz àquilo que há muito se tomou como perdido.

Muitas são as perdas para aqueles que migram e se deslocam, sobretudo quando se trata de migrações por necessidade, devido a conflitos bélicos ou então a intempéries do clima. Geralmente o ser humano, seguindo as formas de migração de todos os animais, lembrando aqui novamente do livro de Max Aub, *Manuscrito Corvo*, desloca-se de seu local de conforto devido a necessidades, como as temos hoje do continente africano para a Europa, por exemplo,

formando assim novas paisagens (linguísticas, alimentares, musicais, arquitetônicas, geográficas, literárias etc.).

Os deslocamentos, as migrações, são os movimentos que causam mudanças no contexto em que ocorrem. As rotas de viajantes, as rotas comerciais são marcadas pelas passagens daqueles que chegam, param e se vão. A figura do caixeiro-viajante foi marcante em muitas regiões do Brasil por muito tempo. Assim, há diversos outros viajantes que passam por lugares e deixam marcas. Por outro lado, aquele que passa também é marcado por locais, pessoas, natureza por onde transita. São muitas as figuras de viajantes, passageiros na literatura. Da mesma forma, os marinheiros navegam os mares e aportam em diversos portos. Qual é o local do pouso? Onde param os viajantes? Os movimentos das viagens correspondem aos movimentos das águas que circulam as massas de terra, os continentes e as ilhas.

Por meio das trocas – ou da tradução que se estabelece – com o outro que se encontra nessas passagens e paragens constrói-se um espaço intermediário, de transição. O constante mover-se, que representa a vida, implica contatos das mais diversas formas com aquilo que não é familiar, possibilitando uma visão de mundo mais ampla. Esta, por sua vez, leva aquele que viaja a ver a sua própria realidade, aquele que lhe é familiar, sob um novo prisma. A partir do alargamento da visão de mundo, percebe-se que valores são relativos e estabelecidos a partir do próprio meio.

Voltando a Ottmar Ette, que faz uma (re)leitura das literaturas do mundo nos seus textos críticos, o atual momento apresenta-nos um processo de repensar a literatura, procurando-se fazer uma leitura obrigatoriamente mais ampla do que se entendeu por *Weltliteratur* em outro momento histórico. Para o comparatista alemão,

as literaturas do mundo são polilógicas. O próprio termo “literaturas do mundo” mostra que as formas de produção, de recepção e de distribuição da literatura, em escala planetária, não se alimentam de uma única “fonte”, não são reduzíveis a uma única linha de tradição – como a tradição ocidental, por exemplo (ETTE, 2016, p. 13).

O termo *literaturas do mundo* aponta, ainda segundo Ette,

nesse cenário, não mais para um entendimento mediador, dialógico – na melhor das hipóteses – entre o ocaso e o nascente, entre ocidental e não ocidental, mas para uma compreensão e vivência polilógicas de um saber que jamais pode ser reduzido a uma lógica única. A *Weltliteratur*,

defendida por Goethe com tanta veemência e obstinação contra o conceito de literatura nacional, pode ser descrita, sob um ponto de vista atual, como uma época que há muito já transcendeu seu apogeu histórico. (ETTE, 2016, p. 13)<sup>1</sup>

Nesse momento, remeto a uma passagem de uma autora exofônica cada vez mais conhecida no Brasil, com cuja obra me ocupo há bastante tempo e que também é fonte de pesquisa de Ottmar Ette e muitas vezes citada por ele. Falo aqui da autora japonesa Yoko Tawada, que no ensaio “Erzähler ohne Seele” [Narrador sem alma], trata justamente do ser em movimento que escreve:

Sogar die transsibirische Eisenbahn fährt schneller als eine Seele fliegen kann. Ich habe bei meiner ersten Fahrt nach Europa mit der transsibirischen Eisenbahn meine Seele verloren. Als ich dann mit der Bahn wieder zurückfuhr, war meine Seele noch in Richtung Europa unterwegs. Ich konnte sie nicht fangen. Als ich erneut nach Europa fuhr, war sie auf dem Weg nach Japan. Danach bin ich so oft hin- und hergeflogen, dass ich überhaupt nicht mehr weiß, wo meine Seele gerade ist. (TAWADA, 2015, p. 22)<sup>2</sup>

A escritora japonesa Yoko Tawada é um exemplo perfeito de literatura exofônica. Tawada sai do Japão em 1979, aos 19 anos de idade, viajando com o trem transiberiano até a Alemanha. Yoko Tawada sai de uma ilha muito conhecida no mundo, o Japão, e vai para o continente (ou será outra ilha?), passa pela Rússia, um país de dimensões continentais, como muitas vezes se ouve e lê, e que faz parte da Europa e da Ásia. Mas onde começa a Europa?, pergunta-se a autora, ou melhor, narradora com fortes traços autobiográficos. Yoko Tawada brinca e diz que a Europa nem existe no livro *Nur da wo du bist da ist nichts*, na epígrafe. Ela diz: “Na verdade, não se deve dizer a ninguém, mas a Europa não existe”.

Em um texto não ficcional, mas ainda tendo a Europa como tema, podemos ver o texto do sociólogo Zygmunt Bauman, em que se pode perceber um diálogo com a obra de Tawada. Ele coloca:

---

1 Ver ETTE, 2016, p. 13-47, aqui p. 13. Tradução de Cláudia F. Pavan.

2 “Até mesmo o trem transiberiano anda mais rápido do que uma alma pode voar. Na minha primeira viagem à Europa com o trem transiberiano eu perdi minha alma. Quando voltei, minha alma ainda estava a caminho em direção à Europa. Eu não pude pegá-la. Quando retornei à Europa, ela estava a caminho do Japão. Depois disso, voei tantas vezes de um lado para o outro que já nem sei por onde anda minha alma” (tradução nossa).

A Europa geográfica nunca teve fronteiras fixas e é improvável que venha a adquiri-las enquanto a “essência” continuar existindo, já que até agora ela tem “*flutuado livremente*”, apenas frouxamente atada, se é que chega a isso, a algum local determinado. E quando os Estados europeus tentam estabelecer as suas “fronteiras” *continentais* comuns e, para mantê-las, contratam guardas fortemente armados, ao lado de agentes alfandegários e de imigração, percebem que é impossível lacrá-las, torná-las estanques e impermeáveis. Qualquer linha que circunscreva a Europa será um desafio para o restante do planeta e um convite permanente à transgressão. (BAUMAN, 2006, p. 12, grifo nosso)

E voltando a Yoko Tawada, no ensaio “An der Spree” [Às margens do Spree], de outro livro muito importante da autora, *Sprachpolizei und Spielpoliglotten* [Polícia da língua e políglotas jogadores],

estou na Europa. Não sei onde estou. Uma coisa é certa: daqui, o Oriente Médio é bem perto. O local do qual o Oriente Médio fica bem perto chama-se Europa. Quando eu ainda vivia no Extremo Oriente, o Oriente Médio era bem longe. Mas também isso era um engano. O Oriente Médio não estava tão longe do Extremo Oriente quanto se pensava no Extremo Oriente. A rota da seda ligava rapidamente um ponto a outro. Assim, a antiga cidade imperial de Quioto foi construída pelos persas que, cruzando a China, migraram até o Japão. Quioto é portanto uma cidade persa. O Oriente Médio é o local que de todos os lugares fica perto. (TAWADA, 2011, p. 11)<sup>3</sup>

Em outro livro de Yoko Tawada, pode-se ler ainda outra reflexão sobre o que pode ser a Europa dentro dos seus limites, no caso de ela realmente existir.

A Europa não começa em Moscou, começa já antes. Olhei pela janela e vi uma placa do tamanho de uma pessoa, na qual havia duas setas: sob uma delas estava escrito “Europa” e sob a outra “Ásia”. A placa estava no meio do campo como se fosse um agente alfandegário abandonado. “Já estamos na Europa!” gritei para Mascha, que estava tomando chá na cabine.

“Sim, além das montanhas Ural tudo é Europa”, ela respondeu, sem qualquer emoção, como se isso não tivesse importância alguma, e continuou a beber seu chá.

---

3 A tradução do ensaio já foi realizada e em breve o livro deve ser publicado.

Dirigi-me a um francês, o único estrangeiro além de mim no vagão, e contei-lhe que a Europa não começava em Moscou. Ele deu uma risada breve e disse que Moscou NÃO era Europa. (TAWADA, 2014, p. 27-28. Tradução livre nossa)

Na Alemanha, a escritora exofônica Yoko Tawada trabalha em Hamburgo, estuda e faz seu doutorado em Germanística, na Suíça. Hoje ela vive em Berlim. Tawada escreve e publica nas línguas alemã e japonesa, tendo-lhe sido concedidos diversos prêmios, entre eles o Prêmio Kleist (2016), concedido a escritores que divulgam a literatura alemã; a Medalha Goethe (2005); e o Prêmio Adalbert von Chamisso (1996), concedido a autores estrangeiros que escrevem e publicam na Alemanha. Se observarmos os objetivos do Prêmio Chamisso (1996) e o Prêmio Kleist, concedido a Yoko Tawada vinte anos após aquele, podemos constatar que depois de vinte anos Tawada passa a ser uma autora de literatura alemã.

Quanto ao conceito, por literatura exofônica entende-se, citando o trabalho de mestrado *Sonatas em neve: traduzindo a escrita exofônica de Yoko Tawada*, de Lúcia Collischonn de Abreu, “do grego ἔξω, éxō, ‘fora, externo’ e φωνή, fōnē, ‘som, voz’, [...] um termo que vem sendo recentemente utilizado para se referir aos autores que escrevem em uma língua além de seu idioma materno”. E ainda

a noção de exofonia, assim como a de extraterritorialidade, são importantes para a literatura comparada em um contexto como o do século XXI, em que as fronteiras geográficas e linguísticas se mostram mais fluidas, e as noções tradicionais de arte e literatura parecem estar passando por um processo de desconstrução, em que as mais diversas mídias, vozes, linguagens, e idiomas dialogam entre si. (COLLISCHONN DE ABREU, 2017, p. 53)

Ainda em diálogo com a produção exofônica em conexão com o trânsito tradutório na obra de Yoko Tawada, Ottmar Ette vê o movimento na produção da autora como um conjunto de ilhas (*insularium*) em um arquipélago literário. No livro já citado acima, *Transarea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, segundo Ette, o mar é na obra arquipelagária de Yoko Tawada o elemento que estabelece, simultaneamente, separação e conexão, contudo, mesmo na separação, há elementos em movimento, líquidos, que se relacionam. E Ette afirma sobre Tawada que “como nenhuma outra artista, ela sabe construir nos seus trabalhos um arco tendido que se desenvolve em sempre novas oscilações

transareais entre o arquipélago japonês e o espaço de língua alemã” (ETTE, 2012, p. 300. Tradução livre nossa).

Analisando a forte presença de elementos geográficos na obra da autora, a doutoranda Cintea Richter busca identificar a importância dada pela autora ao movimento da água em redor do continente ou então nas fronteiras que a água pode estabelecer. Segundo Richter, a narradora reflete acerca das fronteiras líquidas do Japão. Quando criança, Tawada imaginava a Terra como uma esfera de água, “na qual nadavam pequenas e grandes ilhas” e que, dessa maneira, não haveria águas estrangeiras nem desconhecidas, sendo todas a mesma água. Essa ideia nos leva a ver o mundo como um grande arquipélago, em que os continentes são ilhas maiores e as ilhas, ilhas menores, estabelecendo assim uma clara relação com o que Ette propõe em relação às literaturas do mundo. A narradora diz:

Às vezes, enquanto dormia, eu ouvia o murmúrio da água que corria sob a ilha principal do Japão. O contorno que circundava a ilha também era feito de água e batia incessantemente em ondas contra as margens. Como alguém pode definir onde começa a água estrangeira quando o próprio contorno é feito de água? (TAWADA, 2014, p. 10. Tradução livre nossa)

Ao analisar outra obra de Yoko Tawada, *Überseezungen*, a qual traz clara referência às águas, Ette traz a tradução à discussão no âmbito de uma literatura arquipelagária, aproveitando-se do jogo que faz a autora japonesa. Já o título oferece diferentes interpretações no momento em que se toma a palavra a partir do aspecto linguístico/tradutório *übersetzen* (*über* – preposição: sobre e *setzen* – verbo: colocar) ou então espacial, *übersetzen*.

O livro *Überseezungen*, publicado em 2002, foi objeto de análise de conclusão de curso de Marianna Ilgenfritz Daudt, no trabalho intitulado *Muitas línguas e muitas almas: língua e tradução na obra Überseezungen de Yoko Tawada*. A obra

reúne 14 contos que abordam as consequências do deslocamento linguístico e geográfico, e os efeitos do ato de viajar ou de mover-se através de fronteiras. Já no neologismo do título, é possível perceber os desdobramentos que a autora atribuirá a tais conceitos: a composição das palavras *Übersee*, que em português poderia ser traduzida por “além-mar” e *Zungen*, respectivamente traduzível por “línguas”, remetem à fonética de *Übersetzung*, que significa “tradução”. Além disso, *Seezunge* significa “linguado”, um peixe que recebe esse nome



(tanto em português como em alemão) em função de sua forma, que lembra uma língua. (DAUDT, 2016, p. 29)

O fato de Yoko Tawada empregar o substantivo *Überseetzungen* em diferentes nuances oferece uma abertura total para diversas interpretações, o que permite impressionantes performances, habituais na obra da autora. Segundo Ottmar Ette, essa escrita no espaço entre e a partir do movimento no espaço entre é um fenômeno profundamente *translingual* como *escreverentremundos*, na medida em que diferentes sistemas linguísticos e mentais não são unicamente entrecruzados, mas mantidos numa relação de um para o outro (ver ETTE, 2012, p. 303s).

A tradução (cultural) é, portanto, um elemento para a sobre-vivência da literatura em movimento e a tradução cultural sobre-vive a partir do movimento. A migração e os deslocamentos levam a produções de textos exofônicos que muitas vezes dificultam qualquer forma de ordenamento, tornando-os textos sem morada fixa ou de uma literatura em movimento. A produção de Ottmar Ette dialoga com textos de autores que muitas vezes se movimentam em áreas fronteiriças, caracterizadas pelo seu pertencimento duplo, nas suas mais variadas nuances, mas por vezes carentes de um pertencimento de fato. A obra de Ottmar Ette é também marcada pela busca de autores que sofreram formas de apagamento, esquecidos em um determinado momento histórico. A análise comparatista do romanista alemão Ottmar Ette permite aproximações muitas vezes pouco praticadas, apesar de necessárias, e é a isso que a leitura dos seus textos nos conduz.

## Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Europa*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- COLLISCHONN DE ABREU, Lúcia. *Sonatas em neve: Traduzindo a escrita exofônica de Yoko Tawada*. Porto Alegre, 2017. Dissertação (Mestrado). Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- DAUDT, Marianna Ilgenfritz. *Muitas línguas e muitas almas: língua e tradução na obra Überseetzungen de Yoko Tawada*. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

- ETTE, Ottmar. Com as palavras do outro. *Revista Humboldt*, n. 101, ano 51, München: Goethe Institut, 2000.
- ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.
- ETTE, Ottmar. *Transarea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter Verlag, 2012.
- ETTE, Ottmar. Die Transarealität der Literaturen der Welt. Lateinamerika zwischen Europa, Afrika, Asien und Ozeanien. In: KOPF, Martina; SEILER, Sascha (Hg.). *Komparatistische Blicke auf Lateinamerika und Europa*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016. p. 13-47.
- ETTE, Ottmar. *Saber Sobre Viver: a (o)missão da filologia*. Trad. Rosani Umbach e Paulo Astor Soethe. Curitiba: Editora da UFPR, 2016.
- RICHTER, Cinteia. (Des)limiaries geográficos no texto *Às margens do Spree*, de Yoko Tawada. In: IX Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa [recurso eletrônico]: (des)limiaries da linguagem / Pedro Theobald *et al.* (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/colouquio-de-linguistica-literatura-e-escrita-criativa/2016/#!/trabalhos>. Acesso em: mar. 2022.
- TAWADA, Yoko. *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 8. Auf. 2015 [1996].
- TAWADA, Yoko. *Nur da wo du bist da ist nichts*. Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 5. Auf. 2015 [1987].
- TAWADA, Yoko. *Wo Europa anfängt & Ein Gast*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2014.
- TAWADA, Yoko. *Sprachpolizei und Spielpolyglote*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2011.

# Entre o ensaio e o romance: a obra de Valeria Luiselli em três movimentos

Diego Cardoso Perez

*But perhaps a person only has two real residences: the childhood home and the grave. All the other spaces we inhabit are a mere gray spectrum of that first dwelling, a blurred succession of walls that finally resolve themselves into the crypt or the urn –the tiniest of the infinite divisions of space into which a human body can fit.*

*Valeria Luiselli, Sidewalks (c. 2014).*

## Introdução

“Seja pela ficção ou pelo ensaio, o vínculo entre literatura e viagem é uma constante em sua obra” (OLIVER, 2019, p. 14). A declaração de María Paz Oliver sobre a obra de Valeria Luiselli,<sup>1</sup> mesmo que suscinta, parece concentrar em si uma leitura bastante precisa: com uma produção intercalada por ensaios romanceados e romances ensaísticos, o movimento é, *oximoronamente*, a grande constante das publicações da escritora mexicana.

O que parece se esconder, contudo, na suscinta, mesmo que precisa, declaração de Oliver é que o movimento – esse aparente caráter indissociável da obra de Luiselli – se comporta de forma bastante desigual nos 5 livros que conformam a ainda breve bibliografia da ainda jovem autora. O movimento de Luiselli, *oximoronamente* constante, não é, assim, exatamente retilíneo: compreende pausas reflexivas, mapeamentos emocionais, acelerações, desvios, saltos narrativos, partidas e chegadas por meio dos quais os gêneros, ensaio e romance, mesmo que aproximados pela escrita lacunar e reflexiva de Luiselli, assumem diferentes funções na condução desse movimento literário.

---

<sup>1</sup> Em seu texto “La mirada aérea de la *flâneuse*: el paisaje vertical en *Papeles falsos* y ‘Swings of Harlem’ de Valeria Luiselli” (2019).

A partir dessa concepção sobre a obra da escritora, o presente texto, em caráter analítico, busca compreender com maior detalhe como esses movimentos são realizados e em que medida podemos diferenciá-los. Dessa forma, o trabalho que se segue se divide em três: na primeira parte pretendo demonstrar como o movimento aparece nos ensaios *Sidewalks* (2014a) e *Tell Me How It Ends: A Essay In 40 Questions* (2017) de uma forma direta, servindo como tema central dos volumes; na segunda, percorro os romances *Los ingravidos* (2014b) e *A história dos meus dentes* (2015) para avaliar o trabalho de Valeria Luiselli com a própria linguagem narrativa de modo a construir os seus romances como narrativas móveis; por fim, na terceira parte, objetivo demonstrar que *Desierto Sonoro* (2019), último dos 5 livros publicados pela autora, é uma tentativa de unir tanto seu trabalho ensaístico como o romanesco em um único projeto literário.

É preciso salientar que tal perspectiva adotada aqui não é exatamente inédita. Com efeito, como sugere o balanço da crescente produção crítica da mexicana, realizado por Bernat Barceló em seu texto “La escritura em movimento de Valera Luiselli: del paseo solitário a la venida del otro” (2021), o movimento vem aparecendo em vários trabalhos como um conceito-chave para se tentar compreender a obra de Luiselli:

[...] muitas aproximações teóricas compartilham um campo semântico (“flâneur”, “refugiado”, “exilado” são palavras talismã que aparecem nos escritos mencionados) e, também, uma hipótese semelhante: o movimento parece indissociável da escritura de Luiselli, seja porque é tematizado no plano explícito da diegeses, nas figuras do flâneur ou do migrante, seja, simplesmente, porque esta pensa sua escritura nos termos de “obra em progresso” com a qual não pretende esgotar o sentido do que narra (BARCELÓ, 2021, p. 105).

É preciso dar crédito a Barceló por haver categorizado, em seu trabalho, as diferentes camadas interpretativas pelas quais o movimento pode aparecer na obra de Luiselli, isto é: 1) a viagem como elemento tematizante, seria este o nível mais evidente; 2) em segundo plano, mais estilístico, se situariam aquelas operações que sabotam a linguagem em sua dimensão estrutural; e 3) num último nível, mais abrangente, o movimento é assumido como condição de possibilidade da própria obra, como fenômeno indissociável da escrita. Dessa sobreposição de camadas, Barceló comenta que:

A aparente falta de organicidade da obra da autora pode ser articulada em torno deste segmento, isto é, sujeitar a técnica narrativa a uma lógica móvel, a uma linha “radiante” de reflexão, que admite que sentido ou significação não só é possível desde a raiz, o resto ou as grandes articulações narrativas, mas, ao contrário, a experiência de viver torna-se mais visível a partir de uma semiótica do desvio, de uma escrita que se revela no espaço da página pelo movimento: fragmentação, deslocamentos entre gêneros e disciplinas, desestabilização de cronotopos lineares estáticos, etc. (BARCELÓ, 2021, p. 106).

Barceló, contudo, parece deixar de fora precisamente a questão dos gêneros que, creio eu, é capital para se compreender os movimentos na obra de Luiselli, pois, mais do que categorias aplicáveis indistintamente a qualquer um dos livros da autora, tais níveis de interpretação parecem, num segundo olhar, relacionar-se de forma bastante particular em cada um dos livros que veremos a seguir.

## O movimento ensaístico

*Sidewalks* (2014a), *debut* de Luiselli no mundo literário, já sugere, desde o título (originalmente chamado *Papeles falsos*, mas muito bem transposto para a língua inglesa como “calçadas”), o sentido de movimento que o livro impõe nos 10 ensaios que formam o volume. De fato, o que vemos aqui é uma gama bastante grande de ângulos com as quais a autora viria a, pouco a pouco, publicação a publicação, discorrer sobre as possibilidades de movimento num mundo contemporâneo. De Veneza à Cidade do México, de Nova York a Nova Delhi; do elogio ao ciclismo como a mais genuína forma de se praticar o *flâneur* nas cidades às preocupações com a solidão das calçadas; da sua preocupação com a saudade (palavra intraduzível como se costuma dizer na comunidade lusófona) à conclusão de que, em alguma medida, “*A writer is a person who distributes silences and empty spaces*” (LUISELLI, 2014a, p. 69): em cada uma dessas situações, Luiselli expõe, como uma ciclista experiente a navegar pela linguagem labiríntica do ensaio, suas reflexões de forma bastante hábil e ágil.

Tais movimentos, contudo, não se produzem no vácuo de modo que o espaço, enquanto elemento central para as cartografias sentimentais e nacionais que traça Luiselli, também ganha, naturalmente, um lugar de destaque nas suas reflexões.

Assim, de uma forma mais óbvia, “Flying Home”, ensaio centrado na Biblioteca onde se guardam e recuperam mapas históricos do México, é o texto em que Luiselli explora mais a fundo as possibilidades cartográficas a ponto de conceitualizar um mapa como uma abstração espacial, isto é, “[...] *maps don’t impose any limitations on the imagination of the person studying them. Only on a static, timeless surface can the mind roam freely*” (LUISELLI, 2014a, p. 24-25). Contudo, em todos os ensaios de *Sidewalks*, em maior ou menor medida, o espaço vai aparecer como um tema bastante frutífero à reflexão.

Espaço e movimento, nesse sentido, se combinam, como aponta o escritor Cees Nooteboom em sua introdução à edição norte-americana do livro, em uma estrutura que mescla a narrativa e o ensaio, mas que, no fim, conforma invariavelmente um ensaio:

Ensaio não têm *plot*, livros de viagem (Chatwin, Theroux) às vezes sim; e há também o livro de viagens como uma coleção de ensaios e o ensaio que envolve viajar e olhar. Se meu sistema excêntrico de classificação se aplica, *Sidewalks* pertence à última dessas categorias (NOOTEBOOM *apud* LUISELLI, 2014a, p. 12).

Esse caráter um tanto quanto esteta e despolitizado da ensaística de Luiselli (“*A coffee, a newspaper on the table: I browse yesterday’s news – skip the politics – go to the culture pages*” (LUISELLI, 2014a, p. 72) ganharia com a publicação de *Tell Me How It Ends: A Essay In 40 Questions* (2017), seu segundo livro de ensaio, uma dimensão social completamente inescapável e urgente.

Em *Tell Me How It Ends*, Luiselli se debruça sobre a crise migratória nos Estados Unidos que, durante a década de 2010, viram chegar às suas fronteiras centenas de milhares de crianças vindas da América Central na fuga de um complexo e internacional conflito entre as gangues Mara Salvatrucha (ou MS-13) e Calle 18 (também conhecida como Barrio 18) que dominam a região.

O fio condutor do ensaio, nesse sentido, são, como sugere o título, as 40 perguntas que, enquanto tradutora de um dos centros de detenção para menores em Nova York, a ensaísta deveria perguntar às crianças ali presentes para então preencher um questionário oficial do estado americano pelo qual, dependendo das respostas, as crianças indocumentadas poderiam ou não receber asilo político. Como aponta John Lee Anderson em sua introdução, contudo, em *Tell Me How It Ends*, mais do que respostas, o que encontramos no ensaio de Luiselli são perguntas que geram mais perguntas:

Neste livrinho urgente, assustador e primorosamente escrito, as perguntas feitas por Valeria Luiselli são suas, de seus filhos e as que ela encontra no questionário elaborado por advogados de imigração para as dezenas de milhares de crianças centro-americanas que chegam aos Estados Unidos a cada ano após serem contrabandeadas pelo México para os EUA (ANDERSON *apud* LUISELLI, 2017, p. 1).

Com efeito, a pergunta mais repetida – 11 vezes durante o ensaio – entre as 40 que apresenta o questionário é a primeira, “O que te fez vir aos Estados Unidos?”, pergunta tal que parece preceder o início de narrativas pessoais que encontram no movimento e na construção de um mapa as suas forças motrizes.

Contudo, Luiselli, que também é uma imigrante nos Estados Unidos, parece ter dificuldade de manejar essas histórias alheias, fragmentadas, que surgem sem uma ordem narrativa coesa. Em cada uma das ocasiões que tal pergunta é realizada, assim, o que lemos são sempre respostas evasivas: “*We didn’t have a clear answer. No one ever does*” (LUISELLI, 2017, p. 10); “*Perhaps no one knows the real answer*” (LUISELLI, 2017, p. 98); “*Sometimes I ask myself the same question*” (LUISELLI, 2017, p. 99); “*Why did you come here? I asked one little girl once. Because I wanted to arrive*” (LUISELLI, 2017, p. 100).

Se a reconstrução dessas histórias – para além do grande panorama que a ensaísta forma com o seu trabalho – parece uma tarefa complicada de se resolver satisfatoriamente, o que Luiselli nos concede, enfim, com *Tell Me How It Ends* é uma reflexão, própria da linguagem ensaística, sobre a sua própria história de imigração e a da sua própria escrita:

Why did you come to the United States? I wondered if I was “allowed” to write—writing is my work, after all. But of course I did write, and will write, because it’s what I can do. And I knew that if I did not write this particular story, it would not have made sense to return to writing anything else (LUISELLI, 2017, p. 98).

Como em *Sidewalks*, o que se percebe aqui é que o movimento (a migração forçada) e a construção do espaço por onde essa movimentação se dão (o complexo emaranhado de barreiras políticas e geográficas que separam a América Central até às cortes de imigração nova iorquinas) é posto sobre o papel enquanto tema de uma forma bastante literal e central:

In a less obvious but equally material way, the document [o formulário com as 40 perguntas assim como, em alguma medida o próprio ensaio

de Luiselli] was also a road map of a migration, a testimony of the five thousand miles it traveled inside a boy's pocket, aboard trains, on foot, in trucks, across various national borders, all the way to an immigration court in a distant city, where it was finally unfolded, spread out on a mahogany table, and read out loud by a stranger who had to ask that boy: Why did you come to the United States? (LUISELLI, 2017, p. 43).

O que parece mudar do primeiro volume de ensaios da autora para *Tell Me How It Ends* é definitivamente o tom com o qual esses ensaios são construídos, isto é, se *Sidewalks* apresenta manejos mais assertivos para questões por vezes invisíveis – o elogio que Luiselli faz do ciclismo recebe o título, por exemplo, de “Manifesto à Velo” – sob um tom aforístico e leve, em *Tell Me How It Ends*, o que se percebe é a tentativa de compreensão de um tema tão complexo que acaba por deixar, como aponta Jon Anderson em sua introdução, mais perguntas do que respostas.

Dessa forma, a síntese dessas semelhanças e diferenças entre os livros parece se manter, indubitavelmente, pela possibilidade reflexiva do ensaio. Afinal, como aponta Max Bense em seu texto “*On the essay and its prose*” (2017), o ensaio é – como sugere sua própria alcunha – uma forma de escrita com a qual o ensaísta ensaia (experimenta) com um tópico a fim de ver como este se comporta em uma maneira literária. “Portanto, uma questão é colocada, um experimento conduzido sobre um tópico” (BENSE, 2017, p. 53), nesse caso, o movimento, seja ele a imigração, o *flâneur*, a viagem turística e os consequentes estudos dos mapas.

## O movimento romanesco

*Los ingrátidos* (2014b), originalmente publicado em 2011, marca a estreia de Luiselli como romancista cujo próprio tópico de se escrever um romance, metanarrativamente, acabou sendo incorporado à trama do livro. O romance, assim, trata-se de uma história contada em dois momentos distintos da vida da protagonista: a primeira, enquanto uma jovem mexicana vivendo em Nova York e trabalhando numa pequena editora; e a segunda, aparentemente alguns anos depois, de volta ao México e balanceando a sua relação familiar – a qual, além do marido, inclui dois filhos – e a produção de um romance (assombrado pela figura do poeta George Owen) precisamente sobre sua experiência em Nova York.



Como é possível de se supor, o movimento, assim como nos ensaios de Luiselli, se apresenta em *Los ingravidos* como um elemento importante para a trama, quer dizer, tanto o intercâmbio da personagem principal – que encontra uma conexão forte com a figura do poeta George Owen – também escritor mexicano que viveu em Nova York quase 100 anos antes de sua passagem pela cidade – entre Nova York e Cidade do México como a importância simbólica que tem o metrô durante o romance parecem consolidar, também na ficção da escritora mexicana, o movimento como peça-chave de sua *oeuvre*. Se nos atentarmos com mais atenção nesses trânsitos, contudo, veremos que a complexidade com que esse tópico se constrói no livro é levada a cabo de uma forma muito menos óbvia do que pode aparentar.

Nesse sentido, como bem nos lembra Maria Pape em seu texto “El pasaje como *modus operanti*: perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli” (2015), mesmo com esse contexto de trânsito, nem as descrições longas de passeios ou viagens dominam o romance, pois, se em seu período de juventude a narradora diz que “Paseaba poco, en la ciudad donde todo el mundo pasea. Iba de mi departamento a la editorial, de la editorial a alguna biblioteca” (LUISELLI, 2014b, p. 18), já no presente da narração, de volta ao México, ela nos informa que “[...] mis únicas caminatas son entre la cocina y la sala, entre el baño de arriba y el cuarto del mediano [o filho] y la bebé” (p. 18).

*Los ingravidos*, de fato, não é um relato de viagem *per se*, mas sim um tipo bastante recorrente de romance do começo do milênio que foi chamado no mundo hispânico de “literatura do eu”, isto é, um tipo de romance que explora deliberadamente esse território onde o real – Luiselli é uma escritora mexicana que viveu em Nova York e, àquela altura, já tinha uma filha – e o imaginado se misturam em formas híbridas de escrita. Como coloca Winston Manrique Sabogal em seu texto “O Eu assalta a literatura” (2008) para o periódico *El país*:

Não são autobiografias, não são diários, não são memórias, não são depoimentos, não são biografias, não são ensaios romanceados, não são romances puros onde tudo é imaginação. Mas também são tudo isso. É literatura. São romances, insiste Javier Marías, “porque ele assimila tudo” (SABOGAL, 2008, n.p.)

---

2 Publiquei, há poucos meses, um ensaio de nome “Como *Torto Arado* muda a história da literatura” (2021) na revista eletrônica *ano II: ensaio*, em que me atenho com mais atenção a esse fenômeno que pareceu ser quase onipresente na literatura mundial das duas primeiras décadas do século XXI.

Essa aparente imobilidade da história, nesse sentido, ganha, com a construção fragmentária – ou, nas palavras da narradora, “No una novela fragmentaria. Una novela horizontal, contada verticalmente (LUISELLI, 2014b, p. 64) – e temporalmente fluida da prosa de Luiselli, uma dinâmica completamente móvel na qual, segundo Pape, o leitor passa constantemente de um edifício a outro, de uma cidade a outra, de um país a outro ou mesmo de uma voz narrativa (narradora mexicana) a outra (Owen):

Deste modo, a mobilidade funciona como uma condição fundamental para a construção de *Los ingrátidos*. Apenas que, ao invés de se tomar a viagem como imagem, a mobilidade parece tomar forma da passagem, dada a falta de interesse pela trajetória e a ênfase em uma passagem mais direta entre lugares (PAPE, 2015, p. 173-174).

A perspectiva de Pape sobre o livro de Luiselli parece encontrar, com alguma facilidade, indícios na própria narrativa que corroboram seu posicionamento. Assim, nas palavras da narradora, que discorre sobre o progresso na feitura do mesmo romance que lemos, “Sé que debo generar una estructura llena de huecos para que siempre sea posible llegar a la *página*, habitarla. Nunca meter más de la cuenta, nunca estofar, nunca amueblar ni adornar. Abrir puertas, ventanas. Levantar muros y tirarlos” (LUISELLI, 2014b, p. 13), isto é, um espaço habitável, mas nunca permanentemente.

O movimento em *Los ingrátidos*, mais do que um tópico a ser refletido e ponderado, é, assim, costurado no próprio tecido da linguagem romanesca no intuito de se impulsionar e gesticular a trama. Algo semelhante ao que acontece com *A história dos meus dentes* (2015), segundo romance da autora.

Em *A história dos meus dentes*, somos apresentados a uma espécie de pseudobiografia de Gustavo Sánchez Sánchez, também conhecido como Estrada, o autoproclamado “melhor leiloeiro do mundo” (LUISELLI, 2015, p. 8). Num contexto que, novamente, transita entre México e Estados Unidos, a trama gira em torno da ascensão e queda de Estrada, que precisa leiloar os próprios dentes em uma tentativa de reviver seus dias de glória.

A concepção de *A história dos meus dentes*, como nos faz saber a própria Luiselli no epílogo do livro, se deu por meio de uma encomenda da fábrica de sucos Jumex, localizada na Cidade do México, que necessitava de um texto para a exposição *O caçador e a fábrica* que ocorreria na galeria de arte da mesma empresa, a Galeria Jumex. Diante dessa relativa distância entre a galeria de arte e a fábrica de sucos, pareceu a Luiselli que fosse interessante produzir uma ponte entre ambos os mundos:

Há, naturalmente, uma grande distância entre estes mundos: galeria e fábrica; artistas e operários; obra e sucos. Como iria traçar pontes entre eles? Poderia um texto literário funcionar como mediador? Decidi escrever de um modo tangencial, e mesmo alegórico, sobre o mundo da arte, me concentrando na vida da fábrica. Mais que escrever sobre a fábrica e os operários, eu escreveria *para* eles, propondo então um procedimento que parecia adequado a esse fim (LUISELLI, 2015, p. 137. Grifo da autora).

O processo de escrita do romance se daria, nesse sentido, em uma série de fascículos lidos para os operários que, com a organização de um pequeno grupo de leitura organizado pela fábrica, produziam sessões gravadas de discussões e críticas em torno do mundo da arte, as quais, por sua vez, eram enviadas de volta para Luiselli em Nova York e orientaram o próprio curso da narrativa:

[...] como os objetos de arte adquirem valor, não apenas dentro do mercado especializado no consumo da arte, mas também fora de seus limites (mais ou menos) bem definidos? Como distanciar um objeto ou um nome do seu contexto em uma galeria, museu ou panteão literário [...] afeta o seu significado e interpretação? Como discurso, narrativa e assinaturas ou nomes autorais modificam a maneira como percebemos textos literários e obras de arte? (LUISELLI, 2015, p. 137).

A partir desse contexto de criação, o movimento em *A história dos meus dentes*, como comenta Barceló, estaria, assim como em *Los ingrátidos*, principalmente construído por meio de sua linguagem experimental:

[...] a montagem do romance como uma obra em progresso, com uma estrutura móvel que vai variando em suas reedições e traduções. [...] Dá a impressão, pois, que o rascunho, a reescritura, as correções foram resultado de uma operação coral que faz inoperativa a distinção entre autor/leitor, o que permite, de novo, uma tomada de distância do paradigma estático-monológico do romance tradicional (BARCELÓ, 2021, p. 112).

Nesse sentido, a construção híbrida e a mescla de gêneros e procedimentos narrativos, *i.e.*, biografia, *picaresca*, metaficção e paródia, pelas mãos de Luiselli parecem resultar, nas palavras da própria escritora, em um “romance-ensaio” colaborativo. Contudo, acredito eu, como Javier Marías, que o

resultado desse trabalho seja simplesmente um romance já que este “assimilado” (MARÍAS *apud* SABOGAL, 2008) em sua armação narrativa. Nesse sentido, o movimento aqui também trabalhado por Luiselli igualmente serve em favor do *plot* e da construção narrativa muito mais do que um tema central a ser ensaiado.

### **O movimento de *Desierto sonoro***

Se, por um lado, Luiselli desenvolveu o movimento como temática – seja ela na imigração, a viagem turística ou o *flâneur* – a sua ensaística, por outro lado, construiu uma linguagem romanesca – sempre como um *work in progress* – que nos permite pensar o movimento como um dispositivo narrativo em favor da história. Em *Desierto sonoro* (2019), última publicação da autora, essas duas possibilidades de movimento parecem conformar uma única obra, isto é, um “romance-ensaio”, como ela gostaria de chamar.

Dada sua essência sempre em movimento, sempre fugidia, não surpreende que seja difícil de se fazer uma sinopse objetiva de *Desierto sonoro*: é a história de uma família em crise; é um comentário sobre a crise migratória de crianças latinas presas pelo Estado americano; é a reconstrução de uma história indígena há muito perdida; é o relato infantil de um divórcio; é uma narrativa de viagem, uma *roadtrip*; é um experimento de linguagem no qual o arquivo se torna uma chave de leitura essencial; é, enfim, tudo isso, e algo a mais (sempre há algo a mais). Mas *Desierto sonoro* é, fundamentalmente nos termos da nossa análise, duas possibilidades narrativas: a história de um movimento pelos olhos de uma documentóloga e a história de um movimento pelos olhos de um documentarista. Essa percepção dual de *Desierto sonoro* parte, em sua essência, da própria estruturação do livro em duas formas de organização distintas.

A primeira organização interna é em partes – “PRIMERA PARTE: sonidos familiares”, “SEGUNDA PARTE: archivo de ecos”, “TERCERA PARTE: Apachería” e “CUARTA PARTE: huellas” –, que funcionam como eixos temáticos respectivos pelos quais a narrativa perpassa, isto é: 1) a apresentação do núcleo familiar (composto por uma mãe e sua filha biológica e um pai e seu filho biológico), que sai em uma viagem através dos Estados Unidos; 2) a compreensão de uma futura separação por parte do filho mais velho, que resolve, junto com sua irmã, partirem para uma viagem eles mesmos; 3) o percurso das crianças através da Apachería, região onde um dia fora o lar dos índios Apaches; 4) e,

por fim, o desfecho com o reencontro das crianças com seus pais e a inevitável separação desse núcleo familiar.

A segunda organização interna de *Desierto sonoro* é feita em 7 “caixas” relativas às 7 caixas que a família leva na viagem, em que as 3 primeiras comportam os pertences do pai, as 2 seguintes são destinadas para a mãe e, por fim, uma para cada criança. Tal divisão, com efeito, acaba por revelar um grande arquivo de referências para a própria narrativa que se constrói diante de nossos olhos. Assim, além de tópicos ligados diretamente ao movimento, à cartografia e à documentação da experiência de viagem – como organização de arquivos, tradução, paisagem sonora, recriações de histórias que aparecem nos títulos dos cadernos inseridos nas caixas –, podemos ver igualmente diversos livros que se alinham à literatura de viagem<sup>3</sup> e que não somente servem como uma clara referência para a ficção de Luiselli, seja ela como paródia ou desconstrução, mas também como reverência e elogio.

Tais divisões internas, em alguma medida, já apontam para o duplo trabalho de Luiselli em *Desierto sonoro*. Desse modo, enquanto a divisão em partes compreende uma organização mais voltada para a narrativa e seu enredo como um relato de viagem, a divisão das caixas de arquivos levanta os tópicos acerca dos movimentos a serem refletidos ensaisticamente pelas personagens do livro. Contudo, se deixamos essas divisões de lado por um momento e nos concentramos especificamente na construção da trama da narrativa, podemos ver que existe ainda uma terceira divisão interna no livro que é marcada pelas duas vozes narrativas majoritárias do romance: a primeira, da mãe, e a segunda, do filho.

Nesse sentido, na primeira metade da narrativa, narrada em primeira pessoa pela mãe do núcleo familiar protagonista do livro, somos apresentados a uma viagem familiar entre Nova York e Arizona que, dada a crise do casamento dos pais – causada pela mudança de trabalho a que cada um se dedicaria no futuro –, parece ser também a última viagem dos quatro integrantes dessa família juntos. Esse aparente arco narrativo “tradicional”,<sup>4</sup> contudo, contrasta com a linguagem fragmentada e referencial (direta, indireta, subentendida, alegórica) pelas quais o movimento, em suas várias facetas – a crise migratória, a história dos extintos apaches, o ofício arquivista, o relato de viagem e uma espécie de nostalgia/desencanto com a história literária e factual dos Estados Unidos –, compõe uma espécie de “mapa do movimento” no qual

---

3 Como *Ilf and Petrov's American Road Trip* de Ilya e Evgeny Petrov, *En el camino* de Jack Kerouac, *No coração das trevas* de Joseph Conrad etc.

4 No sentido do romance como a “épica burguesa”, como colocou Hegel.

a narradora cartografa essas distintas paragens que permeiam o seu espaço. Esse mapa, de fato, é composto em uma construção narrativa muito pouco interessada num destino final. Com efeito, o tom ensaístico da voz dessa narradora nos lembra muito a voz de Luiselli em seu ensaio *Tell Me How It Ends* por uma série de motivos distintos, entre os quais, dado o fôlego curto deste trabalho, citaremos dois.

O primeiro motivo é a óbvia correlação entre a viagem que a própria Valeria fez com a sua família em 2014 de Nova York até Arizona – “I glance back now and then from the copilot’s seat at my ten-year-old stepson, visiting us from Mexico, and my five-year-old daughter. Behind the wheel, my husband concentrates on the road ahead” (LUISELLI, 2017, p. 8) – e a que vemos a família ficcional de *Desierto Sonoro* percorrer:

Bocas abiertas al sol, duermen. Niño y niña: frentes perladas de sudor, cachetes colorados, hilos de baba seca. Ocupan toda la parte de atrás del coche – extendidos, despatarrados, rotundos, plenos -. Desde el asiento del copiloto me volteo para mirarlos cada tanto, y luego sigo estudiando el mapa. [...] Mi marido, al volante, se ajusta el sombrero y se seca la frente con el dorso de la mano (LUISELLI, 2019, p. 6).

O segundo motivo, algo também bastante aparente, é o trabalho com o qual a narradora pretende seguir após a viagem: uma forma de documentário sobre a crise migratória das crianças latino-americanas nas fronteiras dos Estados Unidos. Essa semelhança entre a voz da narradora ficcional de *Desierto sonoro* e a da Valeria Luseilli que assina *Tell Me How It Ends*, em que “The stories told in this essay are true” (LUISELLI, 2017, p. 107), parece demonstrar como a autora quis trazer o movimento enquanto temática também para o seu trabalho ficcional.

Já a segunda metade da narrativa, que é majoritariamente percebida pelo filho do casal, se atém principalmente aos eventos que formam a “aventura” dos filhos ao atravessarem, durante 3 dias, o deserto do Arizona a fim de “resolverem”, com isso, a fratura familiar causada pelos novos rumos que os pais pensavam para suas próprias vidas, quer dizer:

Yo sabía, claro, que me iba a meter en muchos problemas por todo esto. Mamá y papá se enojarían muchísimo al darse cuenta de que nos habíamos escapado. Pero después de un tiempo se pondrían más

preocupados que enojados. Mamá empezaría a pensar en nosotros del mismo modo en que pensaba en ellos, en los niños perdidos. Todo el tiempo y con todo su corazón. Y papá se concentraría en encontrar nuestros ecos, en vez de los ecos que hasta entonces le habían interesado. Y ésta es la parte más importante: si también nosotros éramos niños perdidos, tendrían que encontrarnos. Mamá y papá tendrían que encontrarnos (LUISELLI, 2019, s. p.).

Como uma criança de 10 anos, a narração de *Pluma Ligera*, como se autodenomina o garoto, dificilmente se perde, como sua mãe, em uma linguagem ensaística pautada por referências literárias e filosóficas acerca do movimento. De fato, com uma descrição mais direta dos transtornos dessa viagem em particular –os adultos que encontram no percurso, a dificuldade de viajar clandestinamente num trem, a fome e a sede que se abatem sobre eles –, essa segunda parte da narrativa parece entregar, por fim, um relato de viagem no sentido mais usual do que se compreende esse subgênero, pois, mais do que a construção de um mapa reflexivo, o foco principal é a jornada das crianças.

Em alguma medida, é possível perceber que Luiselli insere em *Desierto sonoro* uma autoreflexão dessas duas possibilidades de se abordar o movimento quando estabelece uma relação análoga das mesmas com as práticas documentais/profissionais do casal principal.

“Decíamos que yo era una documentalista y él un documentólogo, lo cual significaba que yo era más parecida a una alquimista y él a un bibliotecólogo” (LUISELLI, 2019, s.p.), explica a narradora em algum momento da sua narrativa, no sentido que, enquanto o documentólogo se dedica a criar uma paisagem sonora ao compilar ecos em um sentido mais artístico, por outro lado, uma documentarista seguiria:

[...] una tradición mucho más fundada en el periodismo y de intención narrativa. [...] La manera en que aprendí a grabar audio tenía que ver sobre todo con no cagarla, con averiguar los hechos de la historia lo mejor posible sin que te mataran por acercarte demasiado a las fuentes, y sin que mataran a las fuentes por acercarse demasiado a ti. Mi aparente falta de principios estéticos más nobles o más elevados no se debía a una ciega obediencia a los patrocinadores y las subvenciones, como decía mi esposo con frecuencia (LUISELLI, 2019, s.p.).

Assim, apesar de a mãe se dizer uma documentarista, nos parece inegável que a sua abordagem narrativa seja, na verdade, muito mais semelhante à

de uma documentóloga. Ela é, afinal, a copiloto da viagem que, com um mapa à mão, tenta montar e compreender o que se passa ao redor da *roadtrip*.

Por outro lado, enquanto o filho assume que a sua narrativa seja fruto do trabalho de um “documentalístólogo” – quer dizer, a mescla de um documentólogo com um documentarista –, a construção da segunda parte da narrativa de *Desierto sonoro* se parece muito mais com o que nos é apresentado como uma narrativa de um documentarista.

## Considerações finais

Em um de seus ensaios de *Sidewalks*, Luiselli considera que, assim como as cidades tendem a ser comparadas com linguagem – “you can read a city, it’s said, as you read a book” (LUISELLI, 2014a, p. 68), o mesmo poderia ser dito do contrário, isto é, que as viagens que fazemos durante a leitura de um livro traça os espaços privados que habitamos:

There are texts that will always be our dead-end streets; fragments that will be bridges; words that will be like the scaffolding that protects fragile constructions. T. S. Eliot: a plant growing in the debris of a ruined building; Salvador Novo: a tree-lined street transformed into an expressway; Tomás Segovia: a boulevard, a breath of air; Roberto Bolaño: a rooftop terrace; Isabel Allende: a (magically real) shopping mall; Gilles Deleuze: a summit; and Jacques Derrida: a pothole. Robert Walser: a chink in the wall, for looking through to the other side; Charles Baudelaire: a waiting room; Hannah Arendt: a tower, an Archimedean point; Martin Heidegger: a cul-de-sac; Walter Benjamin: a one-way street walked down against the flow (LUISELLI, 2014a, p. 68).

Se a comparação vale também para a obra de Luiselli, acredito que seja possível dizer que enquanto a sua ensaística é uma biblioteca – cartográfica, com pequenas passagens pelas quais nos perdemos e nos encontramos pelas várias prateleiras e livros, seus romances são uma senda para o deserto, esse espaço completo de vazios e reflexivo sobre o que podemos encontrar do outro lado.



## Referências

- BARCELÓ, Barnat. La escritura en movimiento de Valeria Luiselli: del paseo solitario a la venida del otro. *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* [online], v. 23 (1), p. 103-117, 2021. Disponível em: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v23-gari/793-pdf-es>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- BENSE, Max. On the essay and its prose. In: ALTER, Nora; CORRIGAN, Timothy (Editors). *Essays on Film Essay*. New York: Columbia University Press, 2017. p. 49-59.
- PAPE, Maria. El pasaje como *modus operandi*: perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli. *Revista Chilena de Literatura* [online], n. 90, p. 171-195, 2015. Disponível em: [www.scielo.cl/pdf/rchilite/n90/art08.pdf](http://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n90/art08.pdf). Acesso em: 20 ago. 2021.
- OLIVER, María. La mirada aérea de la *flâneuse*: el paiaje vertical en *Papeles falsos* y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli. *Revista Letral* [online], n. 22, p. 13-29, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7044068.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- LUISELLI, Valeria. *Sidewalks*. Translated by Christina MacSweeney, Introduction by Cees Nooteboom. Minneapolis: Coffee House Press, 2014a (e-book).
- LUISELLI, Valeria. *Los ingravidos*. 4. ed. Madrid: Sexto Piso, 2014b (e-book).
- LUISELLI, Valeria. *A história dos meus dentes*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. São Paulo: Alfaguara, 2015 (e-book).
- LUISELLI, Valeria. *Desierto sonoro*. Traducción de Daniel Saldaña y Valeria Luiselli. Madrid: Sexto Piso, 2019 (e-book).
- LUISELLI, Valeria. *Tell Me How It Ends: An Essay In Forty Questions*. Minneapolis: Coffee House Press, 2017 (e-book).
- SABOGAL, Winston. El Yo asalta la literatura. *El país*, 12 set. 2008, Babelia. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html). Acesso em: 20 ago. 2021.

# Literatura estrangeira?<sup>1</sup>

Luciane Alves

A classificação das literaturas é também um tema identitário. A questão dos pertencimentos apresenta inúmeras controvérsias quando se refere a autores que habitam simultaneamente mais de um espaço cultural. Na contemporaneidade, com um número elevado de deslocamentos físicos e outras formas de trânsito cultural, a literatura se mostra cada vez mais aberta a projetar no espaço do texto características de um *mundo em movimento*.

Ottmar Ette, ao analisar esse panorama, apresenta o conceito de *literaturas sem morada fixa*, uma terminologia que é desenvolvida em sua obra *EscreverEntreMundos* (2018) a partir da análise de autores e obras de diferentes contextos que escrevem em outras línguas além da materna. O conceito *literaturas sem morada fixa*

mostra e ultrapassa demarcações literárias nacionais tanto quanto fronteiras entre nações, ela dinamiza sustentavelmente a concepção frequentemente estática de uma literatura de migração, que não mais encontra sua única condição na migração (biográfica). (ETTE, 2018, p. 17)

Para Ette, as *literaturas sem morada fixa* devem ser compreendidas como plurais, pois “perpassam e cruzam a oposição entre literatura nacional e mundial, sem terem de se submeter à sua lógica excludente e exclusiva – no sentido de um campo literário nacional” (ETTE, 2018, p. 16). Na análise do teórico alemão, entendemos que *literatura sem morada fixa* não é um termo antônimo de literatura nacional, em um sentido de demarcação espacial ou territorial,

mas de atender às mudanças geoculturais e biopolíticas e seus desdobramentos estéticos e literários, que não podem ser descritos e pensados adequadamente nem sob a perspectiva de literatura nacional, nem sob a de literatura mundial. Trata-se muito mais de um

---

1 Ideia apresentada inicialmente em minha tese *A escrita desfronteirizante de Chimamanda Ngozi Adichie e Najat El Hachmi* (UFRGS, 2021).

EscreverEntreMundos que não é territorializável de forma duradoura.  
(ETTE, 2018, p. 16)

A *literatura sem morada fixa*, portanto, é também parte do nacional, mas não se esgota em uma territorialidade permanente, pois mantém diálogos constantes com outros espaços de saber através de movimentos vetoriais. O que se está analisando, ao referir-se a esse termo, é a capacidade dinâmica dos textos que transitam entre culturas e línguas, ocasionando um entendimento de nacionalidade também menos estática. Para Ette, uma *literatura sem morada fixa* apresenta múltiplas dinâmicas e deslocamentos. São textos que saltam entre lugares, tempos, sociedades, culturas; são narrativas transareais, translinguais e transculturais que podem estabelecer um movimento de vetorização com outros textos e outras literaturas.

A vetorização, esse armazenamento de padrões de movimento velhos (e até mesmo futuros) que reluzem em movimentos atuais e de novo se tornam experienciáveis, estende-se para muito além do que é individualmente experienciado e mundanamente experienciável: a vetorização também abrange o campo da história coletiva, cujos padrões de movimento ela armazena no setor vetorial pós-euclidiano reiteradamente quebrado, descontinuado, de dinâmicas futuras. Sob os movimentos presentes – e para estes aponta o conceito de vetorização – os velhos movimentos tornam-se novamente perceptíveis, presencializados: eles estão bem guardados como movimentos no conhecimento da literatura. (ETTE, 2018, p. 13)

A vetorização da literatura não aponta apenas em direção à história coletiva, mas também aos mitos, como os que rondam as epopeias e as narrativas bíblicas, “àquele reservatório de mitos, cujos movimentos tradicionais e acumulados historicamente a literatura ‘traduz’ novamente para fluxos de movimento atuais” (ETTE, 2018, p. 13). Para Ette, “apenas dessa maneira são vetorialmente reconhecidos muitos padrões de movimento anteriores entre os deslocamentos de um protagonista” (ETTE, 2018, p. 13).

Estamos falando, portanto, de um processo intertextual bastante intenso, em que os textos em deslocamento não apenas descrevem movimentos territoriais em suas narrativas, ou remetem a movimentos migratórios relacionados às biografias dos autores, mas buscam retratar e recuperar dinâmicas transculturais, translinguísticas, e de todo tipo de conhecimento que se conecta e dialoga com eles. Assim, essas literaturas não podem caber nas fronteiras

tradicionais antes impostas pelo padrão de classificação nacional/estrangeiro. Ette afirma, sobre seu estudo, que

o foco é um *EscreverEntreMundos* que se movimenta para lá e para cá entre universos distintos. Não se trata da fixação de uma nova cartografia do literário com uma designação de novos espaços literários relacionados a isso, mas do surgimento de novos padrões de movimento transareais, translinguais e transculturais que ultrapassam a distinção entre literatura nacional e mundial, caracterizada pela insuficiência discursiva. (ETTE, 2018, p. 17)

A ideia de uma *EscritaEntreMundos* coloca em xeque a noção de migração como perda, sentimento reforçado por algumas narrativas, como repetição do imaginário de expulsão do paraíso, e alimentado por análises teóricas que dão protagonismo à melancolia da partida e ao desejo reparador de uma volta ao ponto inicial. Se compreendemos o deslocamento como uma dinâmica de vetorização e recuperação de saberes em lugar de perda, há abertura ao reconhecimento da multiplicidade e hibridiz de saberes nas formas do literário e nas culturas recuperadas pela literatura e, mais do que isso, percebe-se uma dinâmica de movimento constante, que não segue uma ordem cíclica que se encerra em si mesma.

A multiplicidade de conexões culturais, nas quais o processo de leitura está totalmente envolvido, permite-nos pensar a migração na literatura de forma mais extensa e aprofundada. O estudioso canadense Pierre Ouellet (2013), que, por outra perspectiva, também analisa os movimentos da literatura, amplia a noção de migração ao defini-la como questão identitária e não somente como deslocamento físico entre territórios. Com esse entendimento, o teórico abre possibilidades para repensar pertencimentos, identidades, e a noção clássica de literatura nacional como representante de um território, e de literatura migrante como elemento externo, estrangeiro.

A migração, para Ouellet, é uma forma de constituição do sujeito, de movimento das identidades. As identidades, criadas a partir de elementos de identificação, estão conectadas às diferentes perspectivas culturais que formam o imaginário dos sujeitos. A escrita migrante, então, está amparada em uma noção de “movência intersubjetiva e intercultural” (OUELLET, 2013, p. 150), que pode se apresentar nas obras de autores provindos de diferentes espaços, que se deslocaram fisicamente ou não, “sendo o espaço imaginário o único lugar verdadeiro da transmigrância identitária” (OUELLET, 2013, p. 152).

Na perspectiva de Ouellet (2013), a noção de migrância ocupa um lugar amplo, que parte das possibilidades de definição de *migrare* que, segundo o teórico, em latim, designa simultaneamente a mudança de lugar ou o transporte de um lugar a outro, abarcando o próprio ato de infringir ou de transgredir. Tal entendimento nos permite pensar em um processo mais profundo de transgressão, no qual elementos mais subjetivos podem permitir o desfazer dos rótulos e a permeabilidade das fronteiras da literatura nacional. De acordo com Ouellet, migração é

uma passagem ao outro, um movimento progressivo do Um em direção ao Outro, que infringe as leis do próprio, transpõe as fronteiras da propriedade ou da individualidade, para ir além, sempre, do lugar de onde se vem e de onde se extrai a identidade, para melhor desfazer esse laço imaginário e reatá-lo cada vez em um novo destino, um outro tornar-se que também é tornar-se outro. (OUELLET, 2013, p. 153)

Migrar é uma possibilidade de desfazer-se das camadas identitárias de uma origem e refazer-se enquanto outro, transgredir identificações anteriores e transformar constantemente o eu em “uma espécie de tradução ou translação de si em outro, para dar-se uma história, um destino ou um tornar-se que não se inscrevem mais na bela continuidade casual de uma memória única e homogênea” (OUELLET, 2013, p. 153).

O processo de migrar ocorre com autores, personagens e narradores, e com outros elementos que permeiam ou constituem os textos literários. É interessante considerarmos a importância da escrita no processo, já que ela é a linguagem da tradução de si, expressão que sempre será outra em relação à fala, que é por si mesma um veículo de tradução de sentidos.

A proposta de Ouellet dialoga com a ideia de Ete; ambos os teóricos apresentam propostas que permitem pensar a migração como espaço de tensão e questionamento da fixidez das classificações “literatura nacional” *versus* “literatura migrante”. O elemento migrante na literatura subverte o espaço de exclusão e se transforma em um deslocamento transgressor e abarcador de novos sentidos e dinâmicas no espaço literário.

## **Uma escrita que cavalga entre dois mundos**

Najat El Hachmi refere a experiência migratória como um pensamento de fronteira que serve para entender duas realidades diferentes, com as

distintas formas de ser, atuar, sentir e amar dos sujeitos, “uma maneira de buscar a felicidade cavalcando entre dois mundos” (EL HACHMI, 2004, p. 14). Os romances da escritora catalã nascida no Marrocos oferecem exemplos do que podemos entender como *literatura sem morada fixa* de acordo com Ette, ou como escrita migrante no sentido abarcador de Ouellet. A própria autora, em sua primeira publicação *Jo també soc catalana* (2004), um ensaio autobiográfico, oferece contribuições a essa discussão. A obra, segundo El Hachmi, nasceu como tentativa de responder a um questionamento de seu filho, ainda criança na época, que, embora tenha nascido e crescido na Catalunha, perguntava se era de fato um catalão. O texto resposta da escritora busca tensionar e reivindicar o pertencimento dos sujeitos estigmatizados como estrangeiros no espaço nacional onde residem, trabalham e chamam de lar.

A questão do pertencimento trazida pela obra de 2004 não é um tema encerrado na biografia de Najat El Hachmi. Embora seja oficialmente cidadã espanhola, a própria escritora precisou reivindicar diversas vezes seu reconhecimento como catalã, e não apenas a ela, que hoje por sua fama já se consolidou como tal, mas como representante de um coletivo que abarca os demais sujeitos de origem marroquina. Em diferentes ocasiões, El Hachmi afirmou que a melhor forma para tentar mudar perspectivas a respeito da exclusão dos migrantes é falar sobre o tema. Por meio de sua escrita, El Hachmi busca ressaltar a perspectiva dos migrantes marroquinos, especialmente as mulheres, sobre o contexto em que estão inseridos.

O espaço anteriormente estrangeiro, ao transformar-se em lar, deve também estar aberto para incorporar a literatura que traz em suas origens outros saberes culturais. As experiências narradas por El Hachmi não são estrangeiras no sentido alheio e externo. Assim como a autora, as personagens protagonistas da maior parte dos romances de El Hachmi são mulheres de origem marroquina, que habitam o espaço espanhol, a partir do qual falam e vivenciam suas experiências. O Marrocos, nas narrativas, é outro espaço de conexão cultural que remete principalmente a uma origem familiar, mas as principais experiências de formação das personagens ocorrem a partir da chegada ao território espanhol. Não há um movimento de retorno, a volta das protagonistas de El Hachmi ao Rif é apenas transitória. Esse tipo de narrativa revela aos leitores as fissuras existentes no discurso nacional, mostrando que sujeitos estigmatizados como alheios já formam o próprio, constituindo uma sociedade heterogênea, onde coabitam diferentes culturas.

É perceptível através da biografia e da produção de Najat El Hachmi que as marcas de pertencimento buscadas e reforçadas por ela não se baseiam

simplesmente no dado constante em seu passaporte, mas em questões identitárias e políticas muito mais complexas. Na atualidade, outros escritores e teóricos também questionam e/ou renunciam à ideia de pertencimento e procuram repensar a noção de migração como partida melancólica advinda da perda de raízes nacionais.

## **Identities em movimento**

Com a multiplicidade de deslocamentos que temos acompanhado, é natural que as artes acabem por refletir esse caráter dinâmico em suas composições. E é necessário que possamos entender o espaço ocupado por esses textos, assim como as classificações trazidas com e para eles, para que seja possível compreendê-los dentro do espectro amplo da literatura. O que se percebe atualmente é que não apenas nos deparamos com personagens que caracterizam os mais diversos tipos de migrações, mas diversos autores também se tornam sujeitos do movimento.

Zilá Bernd (2013) apresenta uma importante reflexão a respeito dos caminhos que a Literatura Comparada deveria tomar para que pudesse abarcar as mudanças no cenário global. Com as constantes migrações culturais e a pluralidade linguística e identitária presentes na literatura contemporânea, é pouco justificável enquadrar a literatura nos moldes tradicionais do nacional, da agrupação por idioma e local. Bernd propõe que se pense nas afinidades literárias

em termos de partilha de vestígios memoriais, de imaginários e de sensibilidades que não pertencem a uma comunidade em particular, mas que foram sendo adotados e/ou apropriados por artistas e escritores ao redor do mundo, constituindo um formidável palimpsesto. (BERND, 2013, p. 206)

Em seu texto, Bernd inicia com o exemplo do escritor Dany Laferrière, originário do Haiti e tido como um dos principais autores migrantes do Canadá. O escritor, no entanto, recusa essa classificação, preferindo ser reconhecido como escritor americano que escreve em francês. No ano de 2008, Laferrière publicou uma obra intitulada *Je suis um écrivain japonais*, ainda sem tradução no Brasil, cujo título pode ser traduzido livremente como “Sou um escritor japonês”. Na obra, um narrador que reside em Montreal e é leitor de

Mishima e Bashō afirma que escreverá um livro seguindo o estilo dos clássicos japoneses.

Na obra de Laferrière, citada por Bernd, percebemos, através do humor no título, uma crítica relevante, apesar do tom jocoso, aos rótulos baseados em local de nascimento, língua de origem e, principalmente, o questionamento à ideia de tradição literária nacional, ainda recorrente no meio literário. Ao romper essas barreiras, Laferrière retoma uma ideia fundamental do comparatismo, que é a intertextualidade, uma tradição formada a partir das leituras e de uma textualidade que nasce da trama entre diversos textos, e que não está baseada necessariamente em local ou idioma de origem.

O jornalista e escritor nigeriano Eytayo Aloh apresenta uma contribuição à discussão do pertencimento em “Writing the New African: Migration and Modern African Literary Identity” (2012). Na análise, Aloh parte de uma situação ocorrida com o prêmio literário oferecido pela empresa Nigerian Liquefied Natural Gas (NLNG), em 2004, na qual a companhia oferecia a maior premiação em dinheiro da África, fato que deu muita visibilidade ao evento. No entanto, a participação era permitida apenas a escritores nascidos e residentes na Nigéria, com a intenção de que isso marcasse com um caráter mais nacional a premiação. Essa decisão trouxe à discussão muitas questões identitárias sobre o que é ser nigeriano, como critica Aloh, “por definição, para ser verdadeiramente classificado como ‘nigeriano’ você tem que estar vivendo na Nigéria. Um escritor em terras estrangeiras não pode mais ser referido como nigeriano como se sua ‘experiência e identidade tivesse mudado com o tempo’” (ALOH, 2012, s.p).

A suposição de que um escritor deixa de pertencer a um espaço nacional por ter outras experiências e identidades que mudaram ao longo do tempo reafirma a ideia de fixidez identitária, como se os sujeitos que nascem e residem em um país tivessem características e vivências homogêneas e imutáveis que os definem como pertencentes. Para Aloh, a empresa acabou por assumir “que a identidade é uma função das fronteiras geográficas em vez de cultura, herança e outros fatores que compõem a pessoa” (2012, s.p). Para onde seriam, então, jogados os artistas que não são reconhecidos como pertencentes a seu espaço de origem e tampouco o são nos lugares onde residem? A partir de visões essencialistas e territorialistas, esses sujeitos têm suas identidades negadas, ainda que produzam obras que tratem primordialmente de culturas e elementos bastante localizados.

Mesmo que a questão da identidade seja um tema bastante discutido no âmbito dos estudos culturais e do comparatismo, parece necessário seguir



questionando as motivações presentes na propagação de discursos essencialistas. Muitas vezes, apenas no distanciamento do local de origem, os sujeitos conseguem assimilar e entender que as identidades nacionais não são imutáveis, mas discursos que se validam pela repetição.

Ao sair do espaço originário e ter acesso a outros elementos de identificação, a posicionalidade das identidades se torna mais evidente, não porque na origem ela fosse imutável, mas porque o jogo de alteridade presente na interação entre diferentes culturas não permite negar seu caráter transitório. Ao trazer essas vivências para a escrita, que é por si um espaço de alteridade, há possibilidade de que a reflexão e os questionamentos cheguem aos leitores. Como aponta o escritor:

A migração encorajou os escritores a se casarem com pessoas de outra raça, comerem outras comidas e abraçarem outras culturas. Essa hibridez da identidade social não os torna menos africanos ou nigerianos, mas expande seus horizontes e coloca sua escrita em um contexto mais amplo. É por isso que a questão da identidade deve transcender os rótulos fixos de gênero, raça, linguagem e localização, pois a natureza transformadora da sociedade humana está começando a questionar ainda mais o que conhecemos como “identidade” ou no que baseamos nossas definições de identidade. (ALOH, 2012, S.P)

Para Aloh, foi justamente o processo de migração que permitiu a expansão de temas dentro da literatura africana, trazendo à luz questões importantes sobre as sociedades das quais se originaram os autores e que muitas vezes não podiam ser tratados dentro de casa por conta de um tradicionalismo ainda vigente.

Essa temática não é uma novidade trazida pelas narrativas do século XXI. A autora Buchi Emecheta, por exemplo, já havia tratado da experiência das mulheres migrantes na década de 1970 em obras como *Cidadã de segunda classe* e *No fundo do poço*, e não foi, como também afirma Aloh, bem recebida em sua época. O contexto de ampliação e acesso às discussões, em grande parte ocasionado pela internet como espaço sem fronteiras, permitiu que Chimamanda Ngozi Adichie, uma das escritoras mais aclamadas da contemporaneidade, pudesse retomar certas temáticas com melhor recepção.

Wesley Macheso, pesquisador e escritor do Malawi, em *The 21st Century African as a Cosmopolitan Individual in Chimamanda Ngozi Adichie's Americanah* (2015), como já aponta o título, analisa a obra *Americanah* como um retrato dos sujeitos africanos no século XXI. As experiências tratadas na

obra de Adichie são múltiplas e não se encerram em uma caracterização limitada da trajetória da protagonista, trazendo a todo instante outros exemplos do processo de migração.

Para Macheso, os indivíduos africanos contemporâneos já não são aqueles que se limitam ao discurso do nacionalismo, são sujeitos cosmopolitas, ou *afropolitas*, termo cunhado pela escritora Taiye Selasi para tentar definir a experiência de cosmopolitismo específica dos africanos no mundo, sejam eles próprios migrantes, ou filhos de africanos nascidos em outras partes do mundo, cujas raízes estão em algum espaço cultural da África.

No ensaio *Bye – Bye, Barbar*, Taiye Selasi (2005) apresenta um ambiente multicultural. A própria escritora é um sujeito afropolita: nascida em Londres, com vivências em diferentes países, descendente de pai ganês e mãe nigeriana. A escrita de Selasi traz as marcas do pertencimento múltiplo, em que se privilegia a experiência cultural como identidade. O texto inicia com a descrição de uma cena: um bar londrino, que toca Fela Kuti na presença de mulheres com penteados afro de diferentes partes do mundo, dançando ao som trazido pelo DJ que é meio nigeriano, meio romeno. Uma mistura de culturas e elementos que marcam as relações de uma África diaspórica do século XXI. Um espaço no qual a pergunta “de onde você é?” vai se tornando cada vez mais difícil de ser respondida. Os pertencimentos são remodelados, instáveis e se pautam em conexões mais complexas que a ideia de origem.

Eles (leia-se: nós) somos afropolitanos – a mais nova geração de emigrantes africanos, chegando em breve ou recolhidos já em um escritório de advocacia/laboratório de química/jazz lounge perto de você. Você nos conhecerá pela nossa mistura engraçada de moda londrina, jargão de Nova York, ética africana e sucessos acadêmicos. Alguns de nós são misturas étnicas, por exemplo, ganeses e canadenses, nigerianos e suíços; outros apenas vira-latas culturais: sotaque americano, afeto europeu, ethos africano. A maioria de nós é multilíngue: além do inglês e de uma língua românica ou duas, entendemos alguma língua nativa e falamos alguns vernáculos urbanos. Há pelo menos um lugar no continente africano ao qual relacionamos nosso senso de nós mesmos: seja um estado-nação (Etiópia), uma cidade (Ibadan), ou a cozinha de uma tia. Depois há a cidade do G8 ou duas (ou três) que conhecemos como as costas de nossas mãos, e as várias instituições que nos conhecem pelo nosso famoso foco. Somos afropolitanos: não cidadãos, mas africanos do mundo. (SELASI, 2005, s.p.)

Em sua participação no TEDGlobal 2014, Selasi afirma rejeitar a ideia de nacionalidade ou multinacionalidade, por tratar-se de um conceito, algo abstrato que não privilegia as experiências dos sujeitos. A escritora propõe que se mude a pergunta “de onde você vem?”, marcação nacional, para “de onde você é local”, associando localidade e experiências vivenciadas.

Com o relato de Selasi, se torna evidente que as sociedades estão em constante transformação e a literatura se transforma com elas. Portanto, ao falar-se em temas nacionais, é preciso considerar que uma parte relevante dos escritores contemporâneos transita entre outras culturas e vive a experiência da migração. Esse tipo de temática se enquadra no que Aloh considera realismo social, pois faz parte da experiência dos escritores africanos: “Escritores e escritos africanos evoluíram e abraçaram os desenvolvimentos modernos especialmente no campo digital e com a migração em seu epicentro, as vozes estão sendo ouvidas na praça aberta do mundo” (ALOH, 2012, s.p.). Dessa forma, a pluralidade de experiências e elementos culturais deve ser também considerada como tema nacional e perpassar as questões identitárias de forma consciente.

Percebemos, portanto, que o deslocamento é vivido por corpos, culturas, ideias, línguas, pertencimentos e teorias, e esse panorama exige uma nova percepção da classificação literária, engessada ainda hoje em uma visão nacionalista. Os diferentes movimentos presentes na literatura nos permitem evidenciar uma série de elementos de identificação e, conseqüentemente, de identidades, que são múltiplos e se abrem a dinâmicas de pertencimento mais complexas. As contribuições de teóricos e pensadores contemporâneos, como Ottmar Ette e Pierre Ouellet, e as manifestações dos próprios escritores como intelectuais atuantes contribuem com reflexões fundamentais para que as visões engessadas do pertencimento nacional sejam questionadas e repensadas.

## Referências

- ALOH, Eytayo. Writing the New African: Migration and Modern African Literary Identity. *African Writer Magazine* 4 Aug. 2012. Disponível em: <https://www.africanwriter.com/writing-the-new-african-migration-and-modern-african-literary-identity/>. Acesso em: mar. 2022.
- BERND, Zilá. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. *Rev. Bra. Lit. Comp.* Niterói, v. 22, n. 39, jan./abr. 2013.
- EL HACHMI, Najat. *Siempre han hablado por nosotras*. Tradução: Ana Ciurans. Barcelona: Planeta, 2019. [Recurso digital – EPUB].

- EL HACHMI, Najat. *El último patriarca*. Tradução: Rosa María Prats. Barcelona: Planeta, 2010.
- EL HACHMI, Najat. *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Labutxaca, 2004.
- EL HACHMI, Najat. *La hija extranjera*. Tradução: Rosa María Prats. Barcelona: Planeta, 2015.
- EL HACHMI, Najat. *Madre de leche y miel*. Tradução: Rosa María Prats. Barcelona: Planeta, 2018. [Recurso digital – EPUB]
- ETTE, Ottmar. *EscreverEntreMundos. Literaturas sem morada fixa*. Tradução: Rosani Umbach, Dionei Mathias e Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: UFPR, 2018.
- MACHESO, Wesley. The 21st Century African as a Cosmopolitan Individual in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. *African Writer*. 2015. Disponível em: <https://www.africanwriter.com/the-21st-century-african-as-a-cosmopolitan-individual-in-chimamanda-ngozi-adichies-americanah/>. Acesso em: mar. 2022.
- OUELLET, Pierre. Palavras migratórias. Tradução: Luciano Passos de Moraes. In: OUELLET, Pierre; HANCIAU, Nubia; DION, Sylvie (Org.). *A literatura na história. A história na literatura: textos canadenses em tradução*. Rio Grande: Editora da FURG, 2013. p. 145-170.
- SELASI, Taiye. Bye – Bye, Barbar. *The LIP Magazine*, Mar. 2005. Disponível em: <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>. Acesso em: mar. 2022.
- SELASI, Taiye. Bye – Bye, Barbar. *Callaloo*, v. 36, n. 3, Summer 2013. ISSN1080-6512. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/521509>. Acesso em: mar. 2022.

## **II - Trânsitos tradutórios**

# Um olho cego vagueia: traduzindo um romance de Tawada Yôko com dois textos de partida

Andrei Cunha  
Vinicius Ritter

O presente artigo visa apresentar um projeto de tradução – ainda em andamento – do romance *Das nackte Auge / Tabi wo suru hadaka no me* (旅をする裸の眼) – ou, como o estamos intitulado provisoriamente em português, “O olho nu”, da escritora Tawada Yôko (comentamos a questão do título em mais detalhes na segunda metade do texto)<sup>1</sup>. O projeto tem características que o distinguem de outras traduções literárias. A autora escreveu dois textos de partida diferentes: um em alemão e outro em japonês. Esses dois textos não têm diferença de hierarquia ou prioridade cronológica, pois foram produzidos ao mesmo tempo por uma autora que notoriamente escreve tanto em uma quanto em outra língua. Com isso em vista, nós, os tradutores brasileiros, decidimos criar um texto tendo por pontos de partida tanto a versão japonesa quanto a alemã do livro. Andrei Cunha trabalha a partir do texto japonês, e Vinicius Ritter, do texto alemão; o processo de transformação dessas leituras em um único texto em português é objeto do relato que se segue.

## Sobre a autora

Tawada Yôko<sup>2</sup> nasceu em Tóquio em 1960. Seu pai era tradutor e livreiro. Tawada embarcou para a Europa pela primeira vez em 1980 com a linha férrea

---

1 A obra é referida pelo título provisório entre aspas, para destacar o seu caráter impermanente, “extraoficial”.

2 Tawada Yôko [和田 葉子]. Tawada é o sobrenome, Yôko é o nome pessoal. A ABNT não prevê casos de outras culturas que tenham nomes fora do padrão “Nome Sobrenome”. Os nomes japoneses obedecem a uma ordem inversa à nossa (nome de família seguido de nome pessoal). No caso dessa autora, estamos diante de uma complexidade identitária que se reflete na instabilidade da ortografia: ela é uma escritora conhecida no Japão, onde seu nome é Tawada Yôko; no entanto, na Alemanha, seu nome é Yoko Tawada (na ordem alemã e sem acento). Nos Estados Unidos, onde o sistema de transcrição é diferente do brasileiro, o seu nome pode

Transiberiana, enquanto ainda cursava literatura russa na Universidade de Waseda, em Tóquio. Ao concluir o curso, em 1982, mudou-se para Hamburgo, onde estudou literatura alemã contemporânea e permaneceu por mais de duas décadas. Desde 2006, a autora mora em Berlim.

Sua carreira literária teve início em 1987, com a publicação em edição bilíngue alemão/japonês da antologia poética *Nur da wo du bist da ist nichts / Anata no iru tokoro dake nanimo nai*.<sup>3</sup> Em 1989, Tawada publicou seu primeiro romance, *Das Bad*, seguido de uma série de coletâneas de contos, poemas e ensaios até os anos 2000, quando voltou a escrever narrativas mais longas em alemão.

Em japonês, Tawada publicou um número parecido de obras (26 no total), “colocando-se exatamente entre as duas línguas e culturas, ou seja, não é mais atuante como escritora em japonês do que em alemão e vice-versa” (ABREU, 2017, p. 20). A escrita de Tawada é caracterizada por temas como o deslocamento de personagens entre culturas – em especial entre aquilo que muitos chamam de Oriente e Ocidente –, entre línguas e entre sistemas políticos. A tradução também ocupa um papel constante – seja pela presença do processo tradutório nos próprios enredos, seja pela autotradução praticada pela autora, ou pelo *status* de escritora exofônica que lhe foi atribuído e que em seguida ela reivindicou.

A estranheza das línguas, o seu caráter de coisas, de objetos que podem ser vividos tanto do exterior como do interior, é um tema recorrente de sua ficção e de seus ensaios. Assim, por exemplo, em “O olho nu”, há um episódio em que a narradora-protagonista utiliza a impenetrabilidade da língua “estrangeira” como uma couraça contra possíveis assediadores:

Se algum homem vinha puxar conversa comigo no cinema, eu dizia uma frase que não existe em língua nenhuma e saía fugindo. Era uma frase constituída por uma única palavra: um substantivo que se referia a “um sujeito afásico” e que era, ao mesmo tempo, um verbo que significava “ser incapaz de falar”.<sup>4</sup>

---

ser grafado como Tawada Yōko, Tawada Yoko, Yōko Tawada ou Yoko Tawada, dependendo do contexto. No Brasil, o mundo acadêmico nipófono tenderia a grafar o nome na ordem japonesa; um germanista brasileiro, escrevendo sobre a mesma pessoa, escolheria a forma conhecida na Alemanha. Optamos por manter a ordem japonesa, não por considerá-la a mais correta, e sim por desespero diante da impossibilidade de dar conta de todas essas nuances.

3 Verifique as Referências no final do artigo para mais detalhes da bibliografia de Tawada.

4 映画館で話しかけてくる男性がいると、どんな言語にもない文章をひとつ言い残して逃げた。この文章はひとつきりの単語から出来ていて、しゃべれない主体を

Na verdade, o trecho acima é uma tradução do japonês proposta por Andrei Cunha, e um dos muitos casos em que, no processo de traduzir o livro, as possibilidades que o texto japonês abre são um pouco diferentes das propostas em alemão. A decisão de traduzir *shaberenai shutai* por “um sujeito afásico” pode soar pernóstica (afinal, *shaberenai* quer meramente dizer “não conseguir falar”), mas a palavra *shutai* (“sujeito”, um termo técnico da análise sintática) não é do mesmo registro do restante do parágrafo, que adota um tom próximo da oralidade – ao menos, em japonês. A tradução de Vinícius Ritter do mesmo trecho é:

No cinema, às vezes havia homens que me dirigiam a palavra. Eu respondia com uma palavra que não existia em nenhuma língua e ia embora. Era só um substantivo que significava “um sujeito sem língua (afásico)”; ou um verbo que só poderia ser utilizado na primeira pessoa do singular, significando “não-falar”.<sup>5</sup>

Por um lado, a expressão *ein sprachloses Subjekt* permite uma extensão do significado do *shaberenai* japonês, já que é um adjetivo que significa “afásico” – o que nos daria, talvez, permissão para manter o jargão psiquiátrico na tradução do trecho. Por outro lado, tanto *shaberenai* como *sprachloses* são palavras perfeitamente transparentes para um leitor não especializado em suas respectivas línguas, ao passo que “afásico”, em português, causaria estranheza na fala coloquial.

Mas as estranhezas não terminam por aí. O simples fato de a personagem apelar para uma palavra em uma língua *que não existe* já soa o alarme para o fato de que se trata de um comentário metalinguístico sobre o caráter diverso e abstrato das línguas, que podem ser inventadas seguindo um determinado sistema, em que se imaginam substantivos e verbos de acordo com uma lógica preestabelecida. Sabemos, de capítulos anteriores, que a narradora havia estudado russo e aprendido um pouco de alemão, e que ambas as experiências haviam sido determinantes para a sua incapacidade (ou mesmo inconsciente recusa) de aprender francês. O trecho ecoa mesmo uma passagem célebre do

---

表す名詞でもあり、話せないという意味の動詞でもあった。(TAWADA, 2013, loc. 1069)

5 *In den Kinos gab es manchmal Männer, die mich ansprachen. Ich sagte ein Wort, das es in keiner Sprach gab, und ging weg. Dieses eine Wort sollte „Ich kann nicht sprechen” bedeuten. Es war ein einzelnes Substantiv, das „ein sprachloses Subjekt” bedeutete; oder es war ein Verb, das nur in der ersten Person Singular benutzt werden konnte und „nicht sprechen” bedeutete.* (TAWADA, 2011, p. 74)



escritor argentino Jorge Luis Borges, que em seu conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1974), tem o seguinte a dizer de uma língua de sua invenção:

Não há substantivos na conjetural *Ursprache* de Tlön, da qual procedem os idiomas “atuais” e os dialetos: há verbos impessoais, qualificados por sufixos (ou prefixos) monossilábicos de valor adverbial. Por exemplo: não há palavra que corresponda à palavra lua, mas há um verbo que seria em português *lunecer* ou *lunar*.<sup>6</sup>

Não deixa de ser interessante notar que tanto o japonês quanto o alemão têm traços em comum com a *Ursprache* de Tlön: *shaberennai* é um verbo na forma potencial negativa (“não consigo falar”) que corresponde a um adjetivo (“afásico”) em português; e *sprachloses* nada mais é do que um adjetivo composto por um substantivo *qualificado por um sufixo monossilábico de valor adverbial* – seguindo lógica semelhante à verificada no mundo fantástico de Borges. No caso do texto de Tawada, as estruturas mesmas das línguas que ela utiliza para criar seu universo literário guardam características que, posto que diferentes das da língua portuguesa – e da francesa, em cujo contexto atuam os assediadores da personagem –, criam obstáculos e armadilhas aos tradutores, que encenam em seus processos de criação a lógica aparentemente absurda da situação ficcional. Por um instante, as dificuldades de transposição deixam os tradutores “sem língua”.

Na Alemanha, Tawada costuma ser vinculada ao gênero “literatura de migração” ou de “imigração”, mas acadêmicos como Ottmar Ette (2005) criticam a aplicação desses termos para autores que não escrevem em sua língua materna. Ette propõe termos como *ZwischenWeltenSchreiben* (EscreverEntreMundos) e *Literatur ohne festen Wohnsitz* (“literatura sem morada fixa”). Tawada observa que, da mesma forma que uma língua não é passível de pertencimento, ela também não tem a capacidade de representar uma nação e, assim, oferecer-se como lar a alguém (TAWADA, 2007a). Em vez disso, a autora situa-se a si e à sua escrita em um espaço que fica entre a língua e o ser, e onde toda familiaridade é dada justamente pela falta de obrigação de se estabelecer uma identidade ou uma congruência entre pessoa e língua. Esse é o “posicionamento criativo” que ela nomeia “exofonia”:

---

6 No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas “actuales” y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. (BORGES, 1974, p. 435)

Eu interpreto “exofonia” como sendo um posicionamento criativo, um conceito imbuído de um espírito de curiosidade, uma literatura que busca responder às perguntas: “Como sair da língua materna, que nos rodeia (que nos prende em suas amarras)?” e “O que fazer quando saímos de nossa língua materna?”. O motivo por que se começa a escrever em uma língua que não a nossa pode ter sido, dentre outros, a colonização, ou o exílio; no entanto, se o resultado dessa mudança for uma literatura interessante, não vejo necessidade de se fazer uma distinção entre essa literatura e os textos de alguém que decidiu de livre espontânea vontade sair de sua língua materna.<sup>7</sup>

Wright (2008) define exofonia como o processo de autores que escrevem em suas línguas não maternas sem limitação temática. Em um texto exofônico, decisões acerca do efeito de estranhamento e da técnica de escrita menos canônicas devem ser vistas como propositais, e não como uma falta de habilidade do escritor em seguir um modelo canônico de expressão artística, até mesmo quando a exofonia é utilizada para produzir o efeito de ingenuidade, como é muitas vezes o caso na obra de Tawada.

Pertencimento a gêneros literários à parte, talvez seja mais vantajoso à prática tradutória o aprofundamento de questões mais ligadas à prática de escrita Tawada Yôko; entre elas, o conceito de literalidade (*Wörtlichkeit*). A literalidade é tida por alguns pesquisadores de Tawada como um dos conceitos-chave para a compreensão da obra da autora. Abreu (2017) aponta que o modelo do escrever em outra língua de Tawada é muito focado em neologismos e no papel central da língua e da linguagem corporal das palavras no enredo, tanto temática quanto estilisticamente.

## Sobre o livro

“O olho nu” é narrado em primeira pessoa por uma estudante de ensino médio vietnamita cujo nome nunca é revelado. A trama começa em 1988, quando o Vietnã ainda é uma nação do bloco socialista e a Alemanha se encontra dividida. A narradora recebe um convite para dar uma palestra em Berlim

---

7 これは「外国人文学」とか「移民文学」などという発想と似ているようで、実は正反対かもしれない。「外から人が入って来て自分たちの言葉を使って書いている」という受けとめ方が「外国人文学」や「移民文学」という言い方に現れているとしたら、「自分を包んでいる(縛っている)母語の外にどうやって出るか?出たらどうなるか?」という創作の場からの好奇心に溢れた冒険的な発想が「エクソフオン文学」だとわたしは解釈した。(TAWADA, 2003, p. 7)

Oriental, devido a seu sucesso acadêmico. Em Berlim ela conhece Jörg, que em uma conversa regada a vodca batizada, põe em prática o plano de sequestrá-la, levando-a até Bochum, na Alemanha Ocidental. Presa contra sua própria vontade, a narradora se torna, oficialmente, uma fugitiva, uma imigrante ilegal e uma refém. Na cidade de Bochum, ela vive em cárcere privado, obrigada a se comunicar em uma língua que não domina, presa em uma relação de abuso físico e mental com Jörg, que a certa altura consegue convencê-la de que ela está grávida. Com o tempo, a protagonista começa a ter certa liberdade para sair de casa e descobre que pela cidade passa uma ferrovia que vai até Moscou. A narradora orquestra a própria fuga, mas, ao chegar à estação ferroviária, comete o erro de pegar o trem na direção contrária e acaba indo para Paris.

No trem para a França, ela conhece uma compatriota chamada Ai Van, que a ajuda com algum dinheiro. As duas combinam de se reencontrarem em Paris. Na capital francesa, contudo, ela não tenta entrar em contato com a amiga e sai à procura de um quarto para alugar. Na rua, ela vê uma mulher entrar em um apartamento com um homem em troca de dinheiro, o que a leva a concluir que a mulher é dona de uma pousada – e não uma prostituta. Outra vez entre quatro paredes, nossa personagem principal agora vê a prostituta, que se chama Marie, como uma protetora, em contraste com a figura de Jörg. Sem nenhum tipo de visto para retornar ao Vietnã, ela vaga pelas ruas de Paris e passa a frequentar os cinemas da cidade, onde ela se refugia da realidade, mesmo sem dominar o francês falado pelas personagens da tela.

Das histórias que ela vê no cinema, as únicas que a narradora descreve com especificidade são os filmes com a presença da atriz Catherine Deneuve. Os capítulos do romance tomam emprestado de alguns desses filmes seus títulos. Abaixo, listamos o sumário do livro japonês, que apresenta, além dos títulos dos filmes na língua em que são falados (em alfabeto romano), uma data que se refere ao ano em que se passa a trama do capítulo. Uma segunda indicação cronológica informa o ano em que cada filme foi lançado.

第一章	1988	<i>Repulsion</i> 1965
第二章	1989	<i>Zig Zig</i> 1974
第三章	1990	<i>Tristana</i> 1970
第四章	1991	<i>The Hunger</i> 1983
第五章	1992	<i>Indochine</i> 1992
第六章	1993	<i>Drôle d'endroit pour une rencontre</i> 1988
第七章	1994	<i>Belle de jour</i> 1966
第八章	1995	<i>Si c'était à refaire</i> 1976

第九章	1996	<i>Les voleurs</i> 1996
第十章	1997	<i>Le dernier métro</i> 1980
第十一章	1998	<i>Place Vendôme</i> 1998
第十二章	1999	<i>Est-ouest</i> 1999
第十三章	2000	<i>Dancer in the dark</i> 2000 <sup>8</sup>

A cada experiência cinematográfica da personagem, as histórias dos filmes vão se entrelaçando com a sua própria, e o cinema se transforma no local central de sua vida e de formação de sua identidade – um local de intermedialidade, um entrelugar. Assim, por exemplo, o tempo em que ela vive em cárcere privado no apartamento de Jörg tem paralelos com a claustrofobia de *Repulsa ao sexo* e com o triste destino da personagem principal de *Tristana*; e Marie, a mulher com quem ela vive ao chegar a Paris, é uma prostituta, como a personagem de Deneuve em *Zig Zig*. Exley (2016) destaca a importância do entrelugar para a literatura de Tawada:

Uma das chaves para a subjetividade migrante examinada no romance está relacionada à *in-betweenness* [“entrelugaridade”], um tema recorrente na obra de Tawada: ela está presa entre línguas, nacionalidades, afiliações; entre culturas (comida, família) e instituições e ideologias (comunismo, capitalismo). As personagens seguidamente cruzam fronteiras linguísticas, nacionais e conceituais, chamando atenção para as falhas de comunicação, e no mais das vezes sendo incapazes de superar essas falhas. O romance trata principalmente do espaço entre dois mundos, vivido como uma falha.<sup>9</sup>

---

8 O sumário alemão mantém os títulos nas línguas em que os filmes são falados, mas não apresenta as datas. A tradutora americana, que traduziu do alemão, manteve o sumário idêntico ao de sua língua de partida. O tradutor francês, trabalhando também a partir do alemão, adotou no sumário os títulos que os filmes tiveram quando lançados em seu país – *Dancer in the dark* manteve-se em inglês porque esse era seu título na França. Verifique as Referências no final do artigo para os títulos brasileiros dos filmes e outros detalhes da filmografia citada.

9 *One of the keys to the migrant subjectivity examined in the novel is related to in-betweenness, a recurring theme in Tawada's work: caught between languages, nationalities, affiliations; between cultures (food, family) and institutions and ideologies (communist, capitalist). Her characters often cross linguistic, national, and conceptual boundaries and call attention to gaps in communication more often than successfully overcoming them. The novel concerns itself largely with the space between these two worlds, experienced as a gap.* (EXLEY, 2016, p. 56)

No contexto de “O olho nu”, o cinema é o entrelugar onde se projeta a imagem de Deneuve. A palavra francesa *cinéma* é associada, de forma surpreendente, à China (em francês, *Chine*) e ao conceito japonês de *ma*:

Furiosa, saí correndo. As ruas não me mostraram para onde eu devia ir. A palavra que me veio à mente foi, mais uma vez, *cinéma*. *Cinéma* era feito de *Chine* e de *ma*, e os braços de *ma* estavam sempre me esperando, abertos. Já era a terceira vez que eu ia ver *Indochine*; ainda assim, *ma* me acolheu como sempre.<sup>10</sup>

A palavra *ma* – a primeira sílaba de Marie – é frequentemente associada, em línguas indo-europeias, à figura da mãe. No entanto, no Japão, as conotações são diferentes.<sup>11</sup> A própria Tawada, em um ensaio, afirma:

Alguns filologistas afirmam que a sílaba *ma* aparece, na maioria das línguas, na palavra que significa “mãe” e que isso se daria devido à natureza dos seres humanos. Em japonês, *ma* não significa “mãe”, mas “entremeio”. *Mama* também não significa “mamãe”, mas “deixar como está”. *Mu* significa “nada”, *mi* significa “fruta” ou “corpo”, *me* significa “olho”. O tempo, que não se pode medir nem preencher, é um *ma*. *Ma* também pode significar “magia” ou “um espírito perigoso”. Justamente esse momento, fora de qualquer ordem temporal, pode ser o mais interessante para a poesia. (TAWADA, 2021, p. 107)<sup>12</sup>

---

10 あまり腹がたったので、家を飛び出した。道はわたしにどこへ行けばいいのか教えてはくれなかった。頭に浮かんだのはまた「シネマ」という単語だった。シネマはシナとマーからできていて、マーの腕はいつも大きく広げられて、わたしを受け入れてくれる。もう三度も見た「インドシナ」をまた見に行ったのに、マーは受け入れてくれた。(TAWADA, 2013, loc. 1323) *Vor Wut ging ich aus dem Haus. Die Straße sagte mir nicht, wo ich hingehen sollte. Mir fiel nur das Wort „cinéma” ein. In diesem Wort trafen „China” und „Ma” zusammen. Der Eingang des Kinos empfing mich wie die Arme einer „Ma”. Sie lehnte mich nie ab, auch nicht an diesem Tag, obwohl ich den Film schon dreimal gesehen hatte.* (TAWADA, 2011, p. 91)

11 Em vietnamita, *ma* quer dizer “fantasma, espírito, demônio”; *mã* quer dizer “cavalo”; *mả* quer dizer “túmulo”; *má* quer dizer “mãe” e *mà* quer dizer “mas”. Cf. [VDICT.COM](http://VDICT.COM) (vide Referências).

12 *Die Silbe „Ma” komme in den meisten Sprachen in dem Wort vor, das „Mutter” bedeute, und das liege an der Natur der Menschen, behaupten einige Sprachhistoriker. „Ma” heißt auf Japanisch nicht „die Mutter”, sondern „der Zwischenraum”. „Mama” heißt auch nicht „die Mutter”, sondern „so lassen wie es ist”. „Mu” heißt „Nichts”, „mi” „Frucht” oder „Körper”, „me” „Augen”. Die Zeit, die man weder messen noch füllen kann, ist ein „ma”. „Ma” kann auch „Magie” oder „ein gefährlicher Geist” bedeuten. Und gerade dieses Moment, das aus jeder Zeitordnung herausfällt, kann die interessanteste Zeit für die Poesie sein.* (TAWADA, 2007b, p. 119–120)

*Ma* é um conceito importante na cultura japonesa. Conforme explica Michiko Okano:

*Ma* é uma palavra japonesa que expressa uma ideia para a qual convergem alguns significados. Escreve-se 間 e [...] engloba semânticas como “entre-espaço”, “espaço intermediário”, “intervalo”, entre outras. [...] O que ocorre é que estudar o *Ma* exige, justamente, conhecer o tal espaço do terceiro excluído, do contraditório e simultâneo, habitado pelo que é “simultaneamente um e outro” ou “nem um, nem outro”. (OKANO, 2014, p. 150-151)

A associação do cinema ao *ma* é retomada no Capítulo 9, pois no filme *Os ladrões*, que dá título a essa parte do livro, a personagem de Deneuve também se chama Marie. Eis o trecho em questão:

Finalmente, na escuridão do cinema, meu corpo se encontrava protegido dos olhares dos outros. *Ma* de *cinéma* me envolvia como uma membrana mucosa. Ela me protegia da violência do sol. Ela me protegia da violência da visibilidade.<sup>13</sup>

O *ma* japonês, o entrelugar, vem se associar ao *ma* francês, o *cinéma* que é também uma membrana mucosa, um útero. É na saída de uma sessão de cinema que ela reencontra por acaso Ai Van e acaba aceitando o convite de ir morar com a compatriota e Jean, seu marido francês, até conseguir resolver a vida. A narradora passa muito tempo na casa de Ai Van, forçada a escutar sobre seus problemas conjugais e a servir de escudo contra o marido, caso um episódio de agressão venha a acontecer. Ela tem visões de que Jean, o marido de Ai Van, se alimenta de sangue humano, como a personagem de Deneuve em *Fome de viver*. Ai Van consegue trabalho para a narradora como cobaia de testes dermatológicos em uma clínica clandestina, da qual ela emerge semanalmente com a pele e o corpo violados. A descrição da clínica no livro guarda pontos de contato com a representação do laboratório da personagem de Susan Sarandon, que vive uma bióloga no mesmo filme de vampiros.

---

13 映画館の暗闇の中で、わたしの身体はやっと他の人たちの視線から守られる。シネマのマーがわたしを包む、粘膜の中に。太陽の暴力から救ってくれる。可視性という暴力から。(TAWADA, 2013, loc. 2043) *Nur in der Dunkelheit des Cinéma war ich geschützt vor den Blicken der anderen. Mein Cinéma war eine „Ma“, sie packte mich ein in ihre Schleimhaut. Sie schützte mich vor der Sonne, der Macht der Sichtbarkeit.* (TAWADA, 2011, p. 138)

Sempre indo ao cinema, a narradora desenvolve uma existência diurna em que suas fantasias se realizam e uma coexistência noturna com personagens que não a interessam, como na trama de *A bela da tarde*. Ela se envolve em uma confusão de identidades e é abandonada em um estacionamento – como a personagem de Deneuve em *Estranho lugar para um encontro*. Ali, ela conhece Charles, um possível pretendente amoroso que a apresenta a outro personagem vietnamita, Tuong Linh, médico e naturalizado francês, que oferece à narradora a possibilidade de escapar da relação sufocante que vivia com Ai Van. O triângulo amoroso imaginário que ela vive com Charles e Tuong Linh lembra, em retrospecto, o que a personagem de Deneuve tem em *Indochina* com o francês Jean-Baptiste e sua filha adotiva Camille (esta última tem, inclusive, um pretendente vietnamita assimilado e ocidentalizado como Tuong Linh).

No contexto do filme *Indochina*, Deneuve é Éliane, a mãe adotiva da vietnamita Camille. A narradora descreve a relação entre Éliane e Camille ora como uma carinhosa relação mãe e filha, ora como um triângulo amoroso com Jean-Christophe, ora como uma relação quase incestuosa, ou no mínimo homoerótica. Nesse contexto, Deneuve representa a França, que domina o Vietnã, sob a aparência de uma relação paternalista (ou melhor, maternalista). Ao ver *Indochina*, ela faz como uma regressão a um tempo “de infância”, em que a França era associada a uma figura materna, o que permite à personagem criar uma figura-fantasma: a Deneuve que é a um tempo mãe e objeto de desejo erótico.

Após muita dificuldade, a narradora e Tuong Linh formulam o plano de se casarem na Tailândia, e então retornarem à França, de maneira a regularizarem a situação legal da narradora. Nossa personagem principal se passa por japonesa, com um passaporte roubado, na imigração do aeroporto. A sua falsa identidade é revelada – uma subtrama que dialoga com elementos do enredo do filme *Leste-oeste* –, e a narradora se vê novamente encarcerada. Em certo ponto, ela desmaia e é levada a uma unidade de saúde, onde fica sabendo que perdeu uma gravidez – acontecimentos que guardam certo paralelismo com a trama do filme *Se tivesse que refazer tudo*.

A personagem consegue escapar do prédio em que se encontra e passa alguns dias como moradora de rua, sem sucesso em suas tentativas de reencontrar Tuong Linh. Ela se une a uma trupe de atores e passa a viver escondida em um teatro, como a personagem do marido em *O último metrô*. Uma de suas colegas atrizes faz uma denúncia à imigração e ela se vê obrigada a abandonar a vida de artista. Após algumas refeições encontradas no lixo e em puro

desespero, ela volta ao porão de Marie, com quem tinha morado sete anos antes. Ela é bem recebida, mas a ameaça da polícia é constante. Escondida no apartamento de Marie, ela se torna alcoólatra, como a personagem de Deneuve em *Place Vendôme*, e rouba uma garrafa de vodka de uma loja, em um diálogo intertextual com a trama de *Os ladrões*.

Um dia, caminhando pelas ruas, ela decide entrar em um prédio que em seguida descobrimos ser o Goethe Institut Paris, onde ela faz amizade com uma bibliotecária que, após escutar sua história, lembra-se de um conhecido à procura de alguém que parecia ser nossa personagem. Esse conhecido era Jörg. Jörg consegue convencê-la de que a melhor saída é retornar com ele a Bochum. A única condição imposta pela protagonista é de que, de volta à Alemanha, ela possa ainda ir ao cinema assistir aos filmes de Catherine Deneuve. Em um momento de desespero, após uma discussão em que Jörg exige que ela pare de ir ao cinema, a personagem principal fere os próprios olhos com o ponteiro dos segundos do relógio de parede, que há tanto tempo a oprimia.

No último capítulo, a vida da nossa personagem já se encontra entrelaçada ao enredo do filme *Dançando no escuro* por completo. Cega como a personagem Selma Jezkova (Björk), ela se muda para Berlim, onde continua assistindo aos filmes de Deneuve, acompanhada da imagem de uma amiga que desenha nas palmas de suas mãos as cenas que são projetadas na tela.

## **Sobre o projeto de tradução**

O projeto de tradução é uma parceria dos autores deste artigo – o tradutor literário Andrei Cunha, que trabalha com o par JP > PT, e Vinícius Ritter, que traduz literatura no par DE e EN > PT. Com o objetivo de traduzir “O olho nu”, adotamos como textos de partida tanto a edição alemã como a japonesa, produzindo um único texto em português do Brasil. A ideia partiu do prefácio à edição em inglês do livro, no qual a tradutora Susan Bernofsky tem o seguinte a dizer a respeito da gênese do romance:

“O olho nu” é o primeiro livro verdadeiramente bilíngue de Tawada Yôko – uma quebra no seu padrão habitual de escrever ou em alemão ou em japonês e, em seguida, passar o texto a um tradutor. Ela começou o romance em alemão, mas lá pelas tantas havia partes da história que saíam em japonês, e então ela continuou escrevendo pedaços do livro ora em uma língua, ora na outra, mais tarde traduzindo nas duas direções até produzir simultaneamente dois manuscritos completos. A



indeterminação linguística desse processo reflete de forma muito feliz a situação da narradora do romance, uma jovem mulher vietnamita que é submetida a múltiplos deslocamentos e tende a falar em frases declarativas, numa tentativa desesperada de fixar um mundo que continua mudando em volta dela.<sup>14</sup>

Sabendo que o romance tem esse histórico complexo, pareceu-nos justificada a ideia de traduzir do alemão e do japonês “ao mesmo tempo”, juntando forças e pontos de vista, de forma a produzir um texto mais rico e multifacetado. Na verdade, essa não é a primeira vez que Andrei Cunha realiza esse tipo de experimentação tradutória. Em outra ocasião, ele publicou, com a germanista Marianna Daudt e a poeta Michelle Buss, uma sequência poética da mesma Tawada Yôko, usando como textos de partida tanto os poemas em japonês quanto a sua tradução em alemão. Sobre esse processo, os tradutores escreveram o seguinte:

A presente tradução busca [considerar] a importância do diálogo intercultural e das múltiplas interpretações na recriação de um texto literário, em especial no Brasil – um país de imigração e um país com expressiva população de descendentes tanto de alemães como de japoneses. [...] Decidimos] não estabelecer uma hierarquia de originais no momento de traduzir. Tanto o texto alemão como o japonês serviram como ponto de partida para o texto brasileiro, que absorveu significados das duas outras línguas. [...] Essa decisão deliberada de valorizar as duas línguas de forma igualitária (na medida do possível) resultou em uma riqueza textual muito maior, ao final do projeto. (DAUDT; CUNHA; BUSS, 2018, p. 797-798)

Um dos principais desafios de tradução se deu logo no título: *Das nackte Auge*, em alemão, é “O olho nu”; já *Tabi wo suru hadaka no me*, em japonês, é “O olho nu que viaja”, imagem que é carregada de diversos significados. Entre eles, o primeiro é de que o olho é representado pela câmera dos filmes assistidos pela nossa personagem principal, também narradora, que toma a

---

14 The Naked Eye is Yoko Tawada's first truly bilingual book, a departure from her usual practice of writing either in German or Japanese and then giving the text to a translator. She started the novel in German, but then parts of the story began occurring to her in Japanese, and so she continued writing sections of the book now in one language, now in the other, later translating in both directions until she arrived simultaneously at two complete manuscripts. The linguistic indeterminacy of this process beautifully reflects the situation of the novel's narrator, a young Vietnamese woman who is multiply displaced and tends to speak in declarative sentences as if desperate to pin down a world that keeps shifting around her. (BERNOFSKY in TAWADA, 2009, loc. 3)

lente como a própria perspectiva usada para observar, sobretudo, a imagem de Catherine Deneuve. Um segundo significado é o olho da própria atriz francesa. Esses dois significados se encontram presentes no parágrafo que abre o romance:

O olho na tela está preso ao corpo inconsciente. O olho não vê nada. Sua capacidade de ver foi roubada pela câmera. Como uma detetive desprovida de gramática, a lente sem nome vai lambendo o chão. Uma boneca, mais uma boneca, um bicho de pelúcia, um vaso de flores, alguns cactos, uma televisão, um fio elétrico, uma cesta, o canto do sofá, um ângulo do tapete, farelos de bolacha, cubos de açúcar, uma antiga foto de família. Uma garota fita o nada com o olhar intenso e enviesado. Súbito, esse olho cresce na tela e sai de foco, até parecer uma mancha no papel. Quem imaginaria, afinal, que um dia aquilo foi um olho? A câmera se distancia, o enquadramento se abre. Ao lado de um sofá tombado, uma cômoda de cabeça para baixo. Só de ver esses escombros não há como reconstituir o que aconteceu.<sup>15</sup>

Um terceiro significado é o olho capitalista, corporificado pelo personagem de Jörg, sequestrador e sentinela da narradora comunista. Em uma cena, a narradora tenta cegar seu opressor: “A carne das minhas nádegas dói. Deve ser por causa das unhas do Jörg, ainda ardentes em minha carne [...]”. Estiquei

---

15 *Ein gefilmtes Auge, angeheftet an einem bewusstlosen Körper. Es sieht nichts, denn die Kamera hat ihm schon die Sehkraft geraubt. Der Blick der namenlosen Linse leckt den Fußboden wie ein Detektiv ohne Grammatik ab. Eine Puppe, eine weitere Puppe, ein Stofftier, eine Vase, Kakteen, ein Fernseher, Kabel, ein Korb, die Ecke eines Sofas, ein Stück Teppich, Krümel von Keksen, Würfelzucker, ein altes Familienfoto. Darauf steht ein Mädchen, das schräg nach oben starrt, wo es nichts gibt. Das eine Auge des Mädchens wird immer größer, als es fokussiert wird, immer verschwommener, es ähnelt jetzt einem Fleck auf einem Blatt Papier. Wer kann später wissen, dass es einmal ein Auge war? Die Kamera tritt langsam zurück. Neben einem umgekippten Sofa steht ein Schrank auf dem Kopf, man kann keine Geschichte aus dieser Ruinenlandschaft rekonstruieren.* (TAWADA, 2011, p. 5) 映された目、意識のなくなった身体にくっ付いている。何も見えていない。視る力はカメラに奪われてしまった。名前のないカメラの視線が、文法を失った探偵のように床を嘗めてまわる。人形、人形もうひとつ、ぬいぐるみ、花瓶、サボテン、テレビ、電気コード、バスケット、ソファの隅、じゅうたんの一角、ビスケットのかげら、角砂糖、古い家族写真。何もない斜め上の空間をにらんでいる少女が映っている。その目を、どんどん大きく映し出していくと、ぼやけてきて、紙にできたシミのようになってしまう。後から見た人は、これが目だったとは思わないだろう。カメラは後へ退さがっていく。ひっくり返されたソファ、その隣に倒れた箆筒、廃虚になった部屋の光景を見ても、何が起ったのかは分からない。(TAWADA, 2013, loc. 7)

o meu dedo indicador e o enfiei no olho dele”.<sup>16</sup> Mais ao fim da narrativa, surge mais um significado associado ao título, quando a narradora perfura os próprios olhos e acaba perdendo a visão. Cega, ela vai ao cinema e tem as cenas desenhadas na palma da mão pelo fantasma de Catherine Deneuve. Ao decorrer de toda a história, a ingenuidade do ponto de vista da personagem principal também pode se relacionar com a ideia de um “olho nu”.

Ainda não temos uma resposta definitiva para como ficará a tradução final do título, mas é certo que o adjetivo “nu” estará presente. Resta incorporarmos o “errante”... entre as opções, estão “Olho nu errante”, “Errante olho nu” e outras versões similares com “erradio”, “itinerante”, “à deriva” e “ambulante”.

Baseados no princípio de que Tawada opera nesse entre-espço linguístico, então, o primeiro passo foi embarcar na tradução do primeiro e mais extenso capítulo do livro, *Repulsa ao sexo*. Traduzimos separadamente o capítulo de forma integral, Vinícius do alemão e Andrei do japonês, e então nos encontramos para ler cada versão em voz alta, parágrafo por parágrafo. Percebemos que as duas versões diferiam e se assemelhavam em certos pontos. Eventuais acréscimos das duas versões foram todos mantidos na versão final em português. Eis um exemplo:

*Neben dem Hotel ragte die riesige Statue einer Lauchblüte in die Höhe. Ihre Kugel glänzte wie das Dach eines thailändischen Tempels. „Dieser Turm ist vierundvierzig Meter höher als der Eiffelturm“ [...].*

Ao lado do hotel havia uma enorme estátua que parecia uma flor de alho-poró. A esfera na parte de cima dele brilhava como o telhado de um templo tailandês. “Esta torre é quarenta e quatro metros mais alta que a torre Eiffel” [...].

近くに巨大なネギ坊主の像が立っていた。球の部分がタイのお寺の屋根のようにきらきら光っていた。「このテレビ塔はエッフェル塔より四十四メートル高いんです」...

Ali perto havia uma escultura altíssima que parecia uma flor de cebola. A esfera do topo coruscava no céu como o telhado de um templo tailandês.

- Esta torre de televisão tem 44 metros a mais que a torre Eiffel [...].

---

16 *Das Fleisch meiner Pobacken schmerzte, es mussten Jörgs Fingernägel sein, die noch in meinem Fleisch brannten [...]. Ich streckte meinen Zeigefinger und steckte ihn in sein Auge.* (TAWADA, 2011, p. 20) ヨルクの爪が、お尻の肉の柔らかいところに食い込んで焼けるように痛い。... 無防備に開かれたヨルクの両目にくっと人さし指を一本ずつ入れると、... (TAWADA, 2013, loc. 307)

De fato, a Fernsehturm de Berlim tem exatamente 44 m a mais de altura que a torre Eiffel – e parece mesmo uma flor de cebola ou de alho-poró. O detalhe da diferença precisa de tamanho é um toque habilidoso de caracterização, já que a personagem que oferece essa informação é um representante do governo da Alemanha Oriental, de quem seria de se esperar tanto a obsessão com detalhes quanto um competitivo orgulho em relação à torre de sua cidade. No entanto, um leitor brasileiro dificilmente compreenderia toda a riqueza de informação embutida nessas três frases.

A “flor de alho-poró” (*Lauchblüte*) do alemão é um termo de comparação botânico como outro qualquer, e pode parecer mesmo um pouco engraçado comparar uma hortaliça a uma torre. Já a “flor de cebola” do japonês tem outro peso: *negibôzu* (composto por *negi*, “cebola”, e *bôzu*, “monge”) é uma iguaria na culinária japonesa. A expressão não se refere apenas à flor da cebola, mas sim a diversas outras plantas cujas flores diminutas irradiam do botão formando uma esfera – algumas das quais são muito apreciadas na confecção de arranjos *ikebana*. Mais ainda: no contexto da União Soviética, *negibôzu* se referia às cúpulas das torres das catedrais ortodoxas, que têm um formato semelhante ao de uma cebola. A referência japonesa, filtrada pelos olhos de uma personagem vietnamita, se reflete na comparação entre a torre alemã e o telhado de um templo tailandês (sendo a Tailândia um país próximo geograficamente do Vietnã, a personagem tem supostamente alguma familiaridade com essa cultura). Como a personagem principal vem de um país comunista e estudou russo na escola, as cúpulas das catedrais russas são para ela um elemento visual comum.

Ainda outra questão que esse diminuto trecho levanta é o célebre problema das onomatopeias japonesas. A esfera, em alemão, meramente “brilha-va” (*glänzte*); em japonês, a expressão completa é *kira-kira hikatte ita*. Por um lado, *hikatte ita* é mais ou menos a mesma coisa que *glänzte*. *Kira-kira*, por outro lado, é uma onomatopeia adverbial, um elemento da cultura japonesa a respeito do qual já se escreveu enormemente.<sup>17</sup> A tradução padrão de *kira-kira* é algo como “reluzentemente”, “cintilantemente”. Em português, “brilhar reluzentemente”, além de ser uma redundância, soa muito feio. No contexto de uma obra não literária, o mais comum é simplesmente não traduzir, quando o verbo já expressa a ideia que a onomatopeia reforça. No entanto, em obras criativas – por exemplo, no mangá –, a expressividade dessas palavras é um elemento muito forte tanto do planejamento sonoro do texto quanto da estrutura visual. As onomatopeias são desenhadas junto com o restante do

---

17 Por exemplo, Leitão (2010). Vide Referências.

conteúdo dos quadrinhos, adotando formatos, tamanhos, colorações etc., que enfatizam sinesteticamente as situações representadas. Neste caso específico, *kira-kira hikatte ita* é uma tempestade aliterativa perfeita de três /k/, quatro /i/, quatro /a/ e dois /t/ que busca representar mimeticamente a superfície metálica faiscando com os raios de sol sob o céu de Berlim. A solução, ainda que imperfeita, foi tentar repetir um pouco dessa pletora de estímulos com o uso do verbo “coruscar” e a expressão “no céu”.

A “torre” em alemão é meramente uma *Turm*, já que um germanófono é facilmente capaz de reconhecer o monumento a que a personagem se refere; em japonês, ela se torna uma *terebitô*, “torre de televisão” – tradução literal, aliás, de *Fernsehturm* –, algo mais específico, como que para facilitar o reconhecimento do leitor não alemão. A partir dessa frase, pode-se ver que a própria Tawada concebe a tradução, em parte, como um trabalho de domesticação, de adequação da palavra às expectativas do leitor.

Tawada está usando aqui uma ferramenta narrativa que vai aparecer inúmeras vezes ao longo dessa história – o conceito de *narrador ingênuo*, uma espécie de oposto do narrador onisciente do romance europeu do século XIX e que consiste em descrever um objeto ou realidade pelos olhos de alguém que não sabe direito o que está vendo. No caso específico de “O olho nu”, a narradora tem a sua ingenuidade anunciada pelo próprio título do romance, já que a maneira como ela vê as coisas é muitas vezes “a olho nu”, “sem o auxílio de aparelhos” – a expressão existe tanto em alemão quanto em japonês –, com a incompreensão do estrangeiro que olha para os prédios, lugares, coisas, sem saber o valor que esses elementos possuem no contexto de sua cultura. Assim, por exemplo, em *As viagens de Gulliver*, de 1726, Swift em dado momento descreve o conteúdo dos bolsos do protagonista a partir do ponto de vista de um liliputiano:

No bolso direito do casaco do Grande Homem-Montanha [...] depois da busca mais minuciosa, encontramos apenas uma peça volumosa de tecido grosseiro, de tamanho bastante a servir de tapete na grande sala de Estado de Vossa Majestade. No bolso esquerdo, vimos enorme cofre de prata, com tampa do mesmo metal, que nós, os investigadores, não conseguimos erguer. Pedimos que nos fosse aberto e, havendo-lhe um de nós penetrado no interior, viu-se afundado até à metade da perna numa espécie de pó, parte do qual nos saltou ao rosto e nos fez espirrar juntamente por diversas vezes. [...] No esquerdo, havia uma espécie de engenho, de cujo dorso se estendiam vinte postes compridos, semelhantes às paliçadas defronte da corte de Vossa Majestade; com o qual conjecturamos que o Homem-Montanha penteia os seus cabelos;

pois nem sempre o incomodamos com perguntas visto encontrarmos grande dificuldade em fazê-lo compreender-nos.<sup>18</sup> (SWIFT, 2018, p. 107)

Descritos pela diminuta personagem, os pertences do narrador (o “Grande Homem-Montanha”) adquirem uma nova dimensão – no sentido do tamanho, mas também da interpretação: o lenço vira um tapete; a caixa de rapé parece um baú de metal; e os dentes do pente se assemelham a longos postes. No romance de Swift, esse deslocamento do ponto de vista narrativo serve a um propósito cômico. No caso do livro de Tawada, as incompreensões da narradora começam leves e engraçadas no Capítulo 1, mas vão adquirindo uma tonalidade cada vez mais assustadora e desesperançada à medida que avança a narrativa – um movimento que espelha a aventura da imigrante que, ao chegar ao país em que se instala, começa achando tudo fascinante e gostando mesmo daquilo que não compreende mas que, à medida que o tempo passa, assoberbada pela chuva de agressões e exigências da nova cultura, vai se tornando cada vez menos entusiasmada com as diferenças e em dado momento desiste de tentar compreender o mundo à sua volta.

A partir do segundo capítulo, dividimos os parágrafos em pares e ímpares e criamos um sistema *on-line* em que cada parágrafo seguiu acompanhado dos textos de partida em alemão e em japonês, o que agilizou o processo de tradução. Os trechos pares foram traduzidos do japonês e os ímpares do alemão e, graças ao sistema mencionado, Vinícius revisou os parágrafos pares traduzidos por Andrei, que revisou os parágrafos ímpares traduzidos inicialmente por Vinícius.

Um exemplo de diferença importante no vocabulário do texto alemão e do japonês ocorre na seguinte cena:

A boca entreaberta dava a ver dentes muito brancos e exalava um odor de capim-santo. Fiquei muito tonta. Caí para trás na cama, e a mulher se jogou por cima de mim. A pele dela era quente e macia como se fosse

---

18 *In the right coat-pocket of the great man-mountain [...] after the strictest search, we found only one great piece of coarse-cloth, large enough to be a foot-cloth for your majesty's chief room of state. In the left pocket we saw a huge silver chest, with a cover of the same metal, which we, the searchers, were not able to lift. We desired it should be opened, and one of us stepping into it, found himself up to the mid leg in a sort of dust, some part whereof flying up to our faces set us both a-sneezing for several times together. [...] In the left there was a sort of engine, from the back of which were extended twenty long poles, resembling the palisades before your majesty's court: wherewith we conjecture the man-mountain combs his head; for we did not always trouble him with questions, because we found it a great difficulty to make him understand us.* (SWIFT, 2005, p. 29)

derreter na minha língua, mas tomei cuidado para não a morder. Era como se eu estivesse envolta em um espaço circular, presa dentro de uma esfera. Apenas as têmporas permaneciam rígidas. Têmpora com têmpora, sem se misturarem, pareciam imersas em pensamentos, à espera. Comecei a pensar em soja. A soja é dura como o cascalho, mas, cozida, chega a espantar de tão macia. Também sonhei que sorvia ostras com sumo de limão. Um intenso aroma penetrou os meus dedos.<sup>19</sup>

Essa cena, de forte carga erótica, é importante porque vem espelhada no Capítulo 5 por uma passagem em que a narradora se compara à filha no filme *Indochina*, em um trecho que descreve a personagem de Catherine Deneuve dando manga de comer à vietnamita. A soja – alimento importantíssimo, essencial, na cultura alimentar dos países do leste asiático – vem substituída, nesse trecho, por *Erbsen* (“ervilha”) em alemão. Optamos pela soja, em vez da ervilha, por acreditarmos que a narradora, sendo vietnamita, pensaria antes em soja. Além do que, da maneira como é consumida no Brasil, a ervilha não é necessariamente dura (e seca), mas a soja sempre é. Os outros elementos olfativos do trecho – o capim-santo, o limão, as ostras – remetem a comidas que não estariam deslocadas no contexto do filme *Indochina* (além de terem uma conotação erótica).

Uma preocupação constante ao longo do processo foi a adoção de um estilo de prosa que fosse comum aos dois tradutores – ainda que esse ideal seja mais facilmente enunciado do que efetivamente implementado, e ainda que o estilo da prosa de Tawada, em alemão e japonês, não seja sempre congruente.

---

19 開いた唇の間から、真っ白な歯がのぞき、レモングラスの香りがして、わたしはふらふらと目眩がした。そのまま仰向けに倒れると、女が倒れかかってきて視界を覆いつくし、柔らかく暖かい肌がわたしの舌の上でとろけたけれど、噛み切ったりはしなかった。まるで空間に包み込まれて、まるで球の中に入ってしまったかのような。たった一点こめかみだけが硬かった。こめかみとこめかみは、一緒にならないまま、何か待つように、じっと考え込んでいるようだった。気が付くと、わたしは大豆のことを考えていた。初めは石のように硬くても煮ていれば驚くほどやわらかくなる。それから、ナマ牡蠣にレモンを絞ってかけて、する夢も見た。濃密な香りがわたしの指にしみついた。(TAWADA, 2013, loc. 2782) *Aus ihrer Öffnung duftete es nach Zitronengras, was mich schwindlig machte. Ich legte mich auf den Rücken, und die Haut der Frau verdeckte meine Sicht. Die weiche, warme Haut schmolz an meiner Zunge, ich biss aber kein Stück davon ab. Ich befand mich in einem runden Raum, vielleicht in einer Kugel. Es gab einen festen Punkt an der Innenwand dieser Kugel: den Berührungspunkt meiner Schläfe mit ihrer. Beide waren steinhart, nachdenklich, verschmolzen nicht miteinander, sondern warteten auf etwas Neues. Ich träumte von Erbsen. Sie sind zuerst hart wie Steine, aber im kochenden Topf werden sie langsam erstaunlich weich. Auch von Austern mit Zitronensaft träumte ich. Ich aß sie mit schluchzendem Geräusch, dabei nahmen meine Finger ihre Gerüche an.* (TAWADA, 2011, p. 46)



Um dos exemplos mais claros de diferença estilística entre o japonês e o alemão no romance é o tom das falas de Ai Van, que oferece refúgio à personagem principal em certo ponto da narrativa. A relação das duas é multifacetada: ao mesmo tempo que Ai Van lhe oferece um teto e lhe dá o que comer, ela a trata como se fosse uma criança e a usa de escudo contra seu marido, um francês mais velho. Em japonês, os diálogos de Ai Van contam com um tom grosseiro e debochado. Em alemão, por sua vez, ela se mostra mais controladora, enxerida e por vezes fria e calculista – de certa forma mais neutra que em japonês, como mostra o parágrafo 4 do capítulo 4, traduzido por Andrei Cunha:

- Você está sofrendo de uma doença estranha. Então você não sabe que o muro de Berlim já caiu faz mais de um ano? Caiu mesmo, de verdade. Ou você não viu?
- Claro que não vi. Eu não estava em Berlim quando isso aconteceu.
- Na tevê, amiga, você não viu a queda do muro de Berlim na tevê?
- Eu não, eu não vejo tevê. As coisas que a tevê mostra não têm nada a ver com a minha vida.
- E você lá tem vida? A sua vida se resume a ir ao cinema.
- Por isso é que eu quero trabalhar numa fábrica.
- E você acha que é fácil conseguir emprego quando não se tem currículo? E você, ainda por cima, não sabe falar. Pensando bem, para você talvez seja melhor mesmo ir trabalhar numa fábrica do que como garçone. Só que eu não conheço ninguém que trabalhe em fábrica. E se você trabalhasse de faxineira?
- Faxineira? Ótimo – eu aceitei imediatamente.<sup>20</sup>

---

20 「あなたまだ変な病気にかかってんのね。もうベルリンの壁も崩れて一年以上たつのに。あれは現実よ。壁が崩れるところ、見たでしょ?」「ベルリンにいなかったんだから、見てなくて当然でしょ」「テレビで見たでしょってことよ。当たり前でしょ」「テレビなんか見ないわよ。わたしの生活と全然関係ないもの」「あなたに生活なんかじゃない。映画館に行ってるだけの生活なんだから」「だから、工場で働いてみたいのよ」「学歴のない人の仕事探しは大変よ。あなたなんか、学歴がないだけじゃなくて、言葉もできないんだから。実際、工場の方がウエイトレスより、あなたにはいいかも知れない。でも、わたしには工場働いている知り合いなんか一人もない。掃除でもしたら?」「いいわ、掃除をするわ」とわたしはすぐに承諾した。(TAWADA, 2013, p. 60) „Du bist immer noch von seltsamen Gedanken besessen. Hast du nicht gesehen, wie die Berliner Mauer fiel? Es ist schon über ein Jahr her.“ „Wie konnte ich das sehen? Ich war nicht in Berlin.“ „Im Fernsehen meine ich natürlich.“ „Ich sehe nicht fern. Diese Sendungen haben nichts mit meinem Leben zu tun.“ „Du hast doch kein Leben. Du gehst ins Kino, sonst tust du ja nichts.“ „Deshalb möchte ich in einer Fabrik arbeiten.“ „Es ist so schwer für Leute, die keine Ausbildung haben, einen Job zu finden. Du bist nicht nur ein Mensch ohne Ausbildung, sondern auch ein Mensch ohne Sprachkenntnisse. Vielleicht wäre es für dich tatsächlich besser, in einer Fabrik zu arbeiten. Aber ich kenne keinen Menschen, der in einer Fabrik



Na segunda fala de Ai Van, traduzida do japonês como “Na tevê, amiga, você não viu a queda do muro de Berlim na tevê?”, no contexto do qual “amiga” serve ao propósito de expressar irritação, em congruência com o registro informal e um pouco grosseiro do japonês, o alemão traz um tom mais neutro: *Im Fernsehen meine ich natürlich*, que poderia ser traduzido como “Estou falando de ter visto na televisão, obviamente”. A diferença de tom nos dois textos de partida se dá em toda a narrativa, inclusive quando Ai Van traduz as falas do marido francês para a protagonista, que ainda não tem acesso à língua francesa. Na última fala de Ai Van nesse trecho, a personagem abre o diálogo com uma pergunta direta e inquisitiva: “E você acha que é fácil conseguir emprego quando não se tem currículo?”, enquanto o alemão sugere uma provocação genérica e só depois se torna pessoal, “Encontrar trabalho é tão difícil para quem não tem formação”.

Houve algumas ocasiões em que a versão do texto em japonês esclareceu o texto em alemão e vice-versa. Por exemplo, quando a narradora se dirige a Catherine Deneuve, em alemão nós temos: *In diesem Film sah ich SIE zum ersten Mal* (TAWADA, 2011, p. 7). Existe uma ambiguidade no pronome *SIE*, que pode tanto corresponder a um “você” mais formal e distante comparado ao outro pronome de tratamento em segunda pessoa *du*, quanto a “ela” e a “eles”. O uso dos *sie* em alemão se difere no contexto, claro, em algumas declinações da língua e, em geral, na capitalização do “s”. No caso desse trecho introdutório em que a narradora fala com Catherine Deneuve, o pronome se encontra todo em caixa-alta; ou seja, não existe a diferenciação entre *sie* e *Sie*, o que causa estranhamento.

Se não houvesse contexto, a tradução puramente do alemão da frase poderia muito bem ser “Foi nesse filme em que vi ela pela primeira vez”, ou “Foi nesse filme que os vi pela primeira vez”. O japonês *Kore ga watashi ga anata wo mita hajimete no eiga deshita* (TAWADA, 2013, loc. 25) não deixa margem para dúvidas, uma vez que *anata* é um pronome específico para a segunda pessoa do singular. Já o alemão facilita em situações em que, em japonês, não fica claro se os objetos estão no singular ou no plural (já que em japonês as palavras não têm plural), particularidade essa sempre bem demarcada em alemão.

Um exemplo concreto de adição na tradução é o trecho a seguir, no qual encontramos imagens fortes no japonês que não estão no alemão. As diferenças, como dito anteriormente, foram mantidas no português. Aqui nossa personagem principal sem nome se encontra no apartamento-porão de Marie, uma prostituta parisiense que a asilou após um encontro de profundo

---

*arbeitet. Wie wäre es mit Putzen?” „Ja, das wäre auch fein.”* (TAWADA, 2011, p. 64)

estranhamento devido à barreira linguística. Marie achou que a narradora lhe oferecera dinheiro em troca de sexo, mas era em troca de um quarto. Após a cena perturbadoramente erótica, a personagem-narradora descreve o quarto de Marie em contraste com o do sequestrador Jörg:

Marie não me tinha como refém, e sim como protegida. A seu modo, ela me protegia ignorando totalmente minha presença. Movia-se pela peça como se eu não estivesse lá. Ou ainda, ela me olhava como alguém que um dia encontra uma flor silvestre na erva daninha do jardim. Bem que ela podia ao menos falar comigo. Mas eu não entendia a língua que ela falava, e ela parecia ter tomado a decisão de não me aprisionar nas palavras de sua língua. Quando ela voltava do serviço, encontrava-me no meu canto preferido do porão, instalada como uma obra de arte contemporânea. Como uma escultura, eu podia ser contemplada, mas em geral as pessoas não falam com esculturas. Se ela me dissesse para ir com ela em suas perambulações de mariposa, talvez eu não ficasse tanto tempo parada de pé como um poste. Ela bem que podia um belo dia me ameaçar com uma faca de dois gumes, encostar sua ponta afiada em um de meus mamilos, e me forçar a vender peras pelas ruas de Paris em seu lugar.<sup>21</sup>

Três elementos marcantes da cena estão presentes apenas no japonês: a erva daninha, a escultura e a ponta de faca em um dos mamilos. Em alemão, a palavra que equivaleria a “erva daninha” é *Feldblume* – aquelas florzinhas

---

21 *Marie war keine Entführerin, sondern eine Beschützerin. Sie beschützte mich, indem sie mich ignorierte. Sie tat so, als würde sie mich einfach nicht sehen können oder besser: als wäre ich eine Feldblume, die zufällig in ihrem Garten wuchs. Wenn ich wenigstens mit Marie Worte hätte wechseln können. Ich konnte aber ihre Sprache nicht verstehen, außerdem schien sie mich von ihrer Sprache freizuhalten. Wenn sie von der Arbeit kam, installierte sie sich in ihrer Lieblingsecke wie ein Kunststück, das zwar offen für alle war, aber nicht ansprechbar. Ich wäre mir nicht so unnützlich vorgekommen, wenn sie mich zum Beispiel gezwungen hätte, mit ihr zusammen auf der Straße Nachtfalter zu spielen. Oder sie hätte mich mit ihrem Messer bedrohen und zwingen können, an ihrer Stelle Birnen zu verkaufen.* (TAWADA, 2011, p. 41) マリーはわたしを誘拐したのではなく、保護してくれている。保護とは無視のことでもある。まるでわたしなどいないかのように振る舞っている。というより、勝手に庭に咲いた雑草の花でも見るように見ている。せめて言葉が交わせたら。でもわたしはマリーのしゃべる言葉が分からないし、マリーはわざとわたしが彼女の話す言葉に縛られるのを避けているようだ。仕事から帰ってくると地下室の中でもお気に入りの隅っこに自分を現代彫刻みたいに据えてしまう。彫刻と同じで誰でも鑑賞できるけれど、話し掛けることはできない。もしもマリーがいっしょに蛾をやるう、と言ってくれたら、わたしだって柱みたいに突っ立っていなかったと思う。マリーは、わたしを齧って、冷たいナイフの刃を乳首に当てて、彼女の代わりに街に出て梨を売れと言うことだってできたはずだ。(TAWADA, 2013, loc. 678)

que nascem espontaneamente no campo e que podem até ser consideradas ervas daninhas, mas sem as associações negativas da palavra que usamos no Brasil. A palavra japonesa, *zassô*, significa “ervas diversas que nascem sem ter sido semeadas”, mas é uma palavra bem mais neutra do que “erva daninha”. Para compensar essa indeterminação conotativa, optamos por atribuir à palavra “flor” o adjetivo “silvestre”, que em português pode tanto ser algo positivo como algo neutro.

A imagem da escultura não consta do texto alemão, e a ponta de faca se direciona ao corpo todo da narradora, e não de forma exclusiva aos mamilos, como em japonês. A ingenuidade dela ao não reconhecer a profissão de Marie existe nos dois textos, descrita da mesma forma, como se Marie fosse uma mariposa vendendo peras – ainda que a sobreposição de imagens, aparentemente fortuita, quase surrealista, tenha interessantes sobretons: a pera é associada, tanto na cultura francófona como na japonesa, à França; a forma sensual do fruto dialoga com as curvas do corpo feminino; e a mariposa, que voa à noite, tem a sua imagem associada à das prostitutas. Sequestrada adolescente de um Vietnã comunista bem colocado economicamente, a narradora não estava familiarizada com a realidade de mulheres se prostituindo nas ruas. Além disso, a imaginação de uma faca nos mamilos é de uma eroticidade perturbadora que condiz bastante com o estado psíquico da protagonista.

O conceito de *Wörtlichkeit*, tão importante para Tawada, como já mencionado, é bem demonstrado em uma cena em que a narradora está assistindo a um dos diversos filmes presentes no romance, *Tristana, uma paixão mórbida* (1970). A narradora descreve o encontro de Don Lope, protagonista e abusador de Tristana (Catherine Deneuve), com amigos em um estabelecimento após uma tentativa fútil de Tristana de matá-lo:

Na realidade, Tristana não é condenada à morte. Não é nem presa, pois o velho Don Lope ainda vive. Ele é imortal, como é o caso de muitos atores. Ele se olha no espelho e ajeita a barba com cuidado, na qual se dependuravam gotas de cuspe e restos secos de comida. A barba parece pelo pubiano de segunda classe vindo de suas vergonhas. Junto de seus acessórios, entre eles a barba, charutos e o chapéu, ele entra em um estabelecimento claramente feito para homens se encontrarem e se divertirem. Todos eles vestiam cartolas pretas e esputavam piadas por entre as vulvas pubianas escondidas pela barba. Às vezes eles davam uma risada alta e uníssona, com olhares ainda frios e repletos de ódio.<sup>22</sup>

---

22 *In Wirklichkeit wird Tristana nicht zum Tode verurteilt. Sie wird nicht einmal verhaftet, denn der alte Don Lope lebt noch. Er ist unsterblich, wie es bei Schauspielern oft der Fall ist. Er*

O termo de interesse no trecho é o alemão *Schamhaar*, “pelo pubiano”, traduzido de forma literal, mas que, quando tem a morfologia esmiuçada, revela duas palavras – *Haar*, “pelo” ou “cabelo”, e *Scham*, “vergonha”. Não se trata apenas de uma curiosidade gramatical da língua alemã – o que está em jogo é a escolha terminológica proposital de Tawada, a atenção da autora à *Wörtlichkeit*, ou literariedade, da palavra. O japonês explica: os *kanjis* usados no trecho, 淫毛, trazem a ideia de “pelos indecentes”, o que nos oferece a possibilidade de o texto, ou pelo menos esse trecho, ter sido pensado primeiro em alemão e em sua morfologia. Na tradução, então, foi mantido o emprego de “vergonhas”, usando a expressão “suas vergonhas” para partes íntimas, por razões de naturalidade do termo em português, uma compensação.

### Considerações finais

Encontramo-nos, atualmente, na metade da primeira versão do texto de chegada: terminamos o Capítulo 5. Não procuramos, ainda, tomar as decisões ditas “de fechamento”: fixar padrões estilísticos, soluções tradutórias que precisam de normalização etc. Tudo se encontra no estágio experimental e tem caráter deliberadamente provisório. Isso nos permitiu explorar com mais liberdade as soluções possíveis e testar efeitos em escala “local” antes de generalizá-los para o todo do livro.

Algumas tendências, no entanto, já se tornaram claras nesta fase. O texto japonês adota um estilo coloquial bem mais explícito do que o texto alemão, que em sua neutralidade opaca lembra, às vezes, aquilo que Roland Barthes chamava de “grau zero da escritura” (a edição consultada é de 1986; o texto de

---

*steht vor dem Spiegel und pflegt sorgfältig seinen Bart. In den Barthaaren hängen angetrocknete Essensreste und Spucke. Der Bart ist das zweitklassige Schamhaar. Mit seinen Accessoires, zu denen der Bart, Zigarren und der Hut gehören, geht er in ein Lokal, in dem sich ausschließlich Männer versammeln und amüsieren. Alle haben schwarze Zylinder auf und spucken Witze aus ihren Schamritzen, die im Bart versteckt sind. Manchmal lachen sie gemeinsam laut, dabei bleiben ihre Augen kalt und hasserfüllt.* (TAWADA, 2011, p. 58) でもトリストターナは死刑になんかならない。逮捕さえされない。ドン・ロベは俳優だから、死んでも本当には死なない。次のシーンでは、けろっとして鏡の前で鬚の手入れをしている。鬚の中に入った涎や食べ物のかすが乾いてこびりついている。鬚は男の二流淫毛。きれいに手入れして、顔に鼻をくっつけて、鬚を生やして、ハットを被って、シガーを持ってドン・ロベは男だけが集まってわいわいやっている店にでかけていく。男達はみんな黒い円筒形ハットをかぶって、冗談を言いあって、鬚の中にある口という名の割れ目をあけていっしょに声をあげて笑いながら、目だけはお互い憎みあって、ぎらぎら光っている。(TAWADA, 2013, loc. 974)

Barthes é de 1971). Os diálogos, em especial, têm muito menos caracterização em alemão do que em japonês; interessante notar, no entanto, que essa não é uma tendência especificamente tawadiana, e sim da ficção contemporânea e das convenções literárias dos dois mundos linguísticos. A caracterização de personagem que se espera de um autor japonês é muito maior, mais rica e mais detalhada do que a esperada de um autor europeu, para quem os tiques de linguagem de uma personagem japonesa podem parecer caricatos, exagerados, vulgares. Já um leitor japonês tenderia a considerar a falta de definição dos diálogos de autores de línguas indo-europeias como um déficit de complexidade artística.

A tradução do romance é rica em exemplos de interação entre os dois originais. A manutenção no português de pelo menos parte do diálogo entre o alemão e o japonês só é possível pelo trabalho de triangulação dos tradutores das duas línguas, além de se mostrar imprescindível a familiaridade com o estilo de escrita de Tawada Yôko. O projeto de tradução é ambicioso, o que torna o nosso caminho um tanto lamacento. Vamos tateando, parágrafo por parágrafo, com o propósito de trazer ao português o maior número de ângulos possíveis de uma autora contemporânea tão multifacetada.

## Referências

### Cronologia das obras de Tawada Yôko citadas no artigo

1987

*Nur da wo du bist da ist nichts / Anata no iru tokoro dake nanimo nai* [あなたのいるところだけなにもない] (“Só lá onde tu estás não há nada”). Tradução de Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch, 1987.

1989

*Das Bad* (“O banho”). Título japonês: *Urokomochi* [うろこもち] (“Com escamas”). Tradução de Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch, 1989.

1998

Also, es gibt kein Original: japanische Germanisten im Gespräch mit der Schriftstellerin Yôko Tawada (“Quer dizer que não tem original? – uma conversa de germanistas japoneses com a autora Yoko Tawada”). In: KLOEPFER, Albrecht. *OAG Notizen*. Tokio: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Volkerkunde Ostasiens, 1998. v. 11.

2003

*Ekusofonii: bogo no soto e deru tabi* [エクソフォニー ― 母語の外へ出る旅] (“Exofonia: viagem para fora da língua materna”). Tokio: Iwanami, 2003.

2004

*Das nackte Auge* (“O olho nu”). Tübingen: Claudia Gehrke, 2004 [referenciado no texto a partir da edição de 2011].

*Tabi wo suru hadaka no me* [旅をする裸の眼] (“O olho nu que viaja”). Tokio: Kôdansha, 2004 [referenciado no texto a partir da edição Kindle de 2013].

2005

*L'œil nu*. Tradução de *Das nackte Auge* por Bernard Banoun. Paris: Verdier, 2005.

2007

*Facing the bridge* (“De frente para a ponte”). Tradução de Margaret Mitsutani. New York: New Directions, 2007a.

*Sprachpolizei und Spielpolyglotte* (“Polícia da língua e políglotas jogadores”). Tübingen: Claudia Gehrke, 2007b.

2009

*The Naked Eye*. Tradução de *Das nackte Auge* por Susan Bernofsky. New York: New Directions, 2009. Epub.

2011

*Yuki no renshûsei* [雪の練習生] (“O aprendiz de neve”). Tokio: Shinchôsha, 2011.

2014

*Etüden im Schnee* (“Études em neve”). Tübingen: Konkursbuch, 2014.

2019

*Memórias de um urso-polar*. Tradução de *Etüden im Schnee* por Lúcia Collischonn de Abreu e Gerson Roberto Neumann. São Paulo: Todavia, 2019.

2021

*Polícia da língua e políglotas jogadores*. Tradução organizada por Gerson Roberto Neumann, Cláudia Fernanda Pavan e Marianna Ilgenfritz. Tradução de Adriana Alaide Suhnel dos Santos, Anna Wiemann, Cláudia Stempowski, Gerson Roberto Neumann, Katharina Martin, Maria José Cecília Cardoso e Wiebke Ramm. Ilustrações de Simone Bernardi. Porto Alegre: Class: Bestiário, 2021.

## **Filmografia de Catherine Deneuve citada no artigo**

1965

*Repulsa ao sexo* (*Repulsion*). Direção: Roman Polanski. Produção: Gene Gutowski. Compton Films: Reino Unido, 1965 (som, p & b, 105 min).

1966

*A bela da tarde* (*Belle de jour*). Direção: Luis Buñuel. Produção: Henri Baum, Robert Hakim, Raymond Hakim. Valoria, Euro International: França, Itália, 1966 (som, cor, 101 min).

1970

*Tristana, uma paixão mórbida (Tristana)*. Direção: Luis Buñuel. Produção: Luis Buñuel, Robert Dorfmann. Talía, Época, Selenia, Les Films Corona: Espanha, França, Itália, 1970 (som, cor, 100 min).

1974

*Zig Zig* (sem lançamento no Brasil). Direção: László Szabó. Produção: Anne-Marie Rassam. Renn, Les Films de la Citrouille, FRAL: França, 1974 (som, cor, 89 min).

1976

*Se tivesse que refazer tudo (Si c'était à refaire)*. Direção e produção: Claude Lelouch. Les Films 13: França, 1976 (som, cor, 105 min).

1980

*O último metrô (Le dernier métro)*. Direção: François Truffaut. Produção: François Truffaut, Jean-José Richer. Les Films du Carrosse, Andrea, SEDIF, SFP, TF1: França, 1980 (som, cor, 131 min).

1983

*Fome de viver (The hunger)*. Direção: Tony Scott. Produção: Richard Shepherd. MGM: Reino Unido, 1983 (som, cor, 96 minutos).

1988

*Estranho lugar para um encontro (Drôle d'endroit pour une rencontre)*. Direção: François Dupeyron. Produção: Catherine Deneuve. DD, Deneuve, A2, Hachette: França, 1988 (som, cor, 100 min).

1992

*Indochina (Indochine)*. Direção: Régis Wargnier. Produção: Eric Heumann, Jean Labadie. Paradis: França, 1992 (som, cor, 159 minutos).

1996

*Os ladrões (Les voleurs)*. Direção: André Téchiné. Produção: Alain Sarde. Canal+, CNC, Les Films Alain Sarde, TF1: França, 1996 (som, cor, 117 min).

1998

*Place Vendôme*. Direção: Nicole Garcia. Produção: Christine Gozlan, Pascal Judelewicz, Alain Sarde, Anne-Dominique Toussaint. Les Films Alain Sarde, TF1, Les Films de l'Étang: França, 1998 (som, cor, 117 min).

1999

*Leste-oeste, o amor no exílio (Est-ouest)*. Direção: Régis Wargnier. Produção: Yves Marmion, Alexander Rodnyansky. UGC YM, Mate, NDTV-Profit, France 3: Bulgária, França, Rússia, Espanha, 1999 (som, cor, 124 min).

2000

*Dançando no escuro (Dancer in the dark)*. Direção: Lars von Trier. Produção: Lars von Trier. Zentropa: Suécia, Dinamarca, Finlândia, Islândia, Alemanha, França, Estados Unidos, Reino Unido, Noruega, 2000 (som, cor, 140 minutos).

## Demais referências

- ABREU, Lúcia Collischonn de. *Sonatas em neve: traduzindo a escrita exofônica de Yôko Tawada*. Dissertação de mestrado - UFRGS, Porto Alegre, 2017.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BORGES, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 431-443.
- CHOI, Yun-Young. Übersetzung der Wörtlichkeit: Einige Probleme der Übersetzung und des Schreibens bei Tawada. *Études Germaniques. Loreiller occidental-oriental de Yôko Tawada*, 65, Paris, v. 3, n. 259, p. 511-524, 2010.
- DAUDI, Marianna; CUNHA, Andrei; BUSS, Michelle. Exofonia do hóspede: poemas de Tawada Yôko. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 38, n. 2, p. 791-826, 2018.
- ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.
- EXLEY, Charles. Gazing at Deneuve: the migrant spectator and the transnational star in Tawada Yôko's *The Naked Eye*. *Japanese Language and Literature*, v. 50, n. 1, p. 53-74, 2016.
- GODA, Sachiyo. *An Investigation into the Japanese Notion of "Ma": Practising Sculpture within Space-Time Dialogues*. 2011. Thesis (Doctorate on Fine Arts) – Faculty of Arts, Design and Social Sciences, Northumbria University, Newcastle upon Tyne, 2011.
- LEITÃO, Renata. Estratégias na tradução de onomatopéias japonesas nos mangás: reflexões e classificação. *Tradterm*, [S. l.], v. 16, p. 281-311, 2010.
- OKANO, Michiko. Ma: a estética do “entre”. *Revista USP*, São Paulo, n. 100, p. 150-164, 2014.
- SWIFT, Jonathan. *Gulliver's travels*. Oxford: Oxford University, 2005.
- SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- VDICT.COM. *Online Vietnamese / English / French / Chinese Dictionary*. Disponível em: <https://vdict.com/>. Acesso em: 9 ago. 2021.
- WRIGHT, Chantal. Writing in the ‘Grey Zone’: Exophonic Literature in Contemporary Germany. *gfl-journal*, Cambridge, n. 3, 2008.



# Guimarães Rosa e Meyer-Clason

Zama Caixeta Nascentes

Participando em 2018 de um projeto de pesquisa da UFPR e da Universität Potsdam, investigamos o Acervo Curt Meyer-Clason (tradutor alemão de Guimarães Rosa), albergado em Berlim no Instituto Íbero-Americano. Em diversas cartas, Meyer-Clason refere-se a Rosa como Mestre. No intercâmbio epistolar entre ambos (ROSA, 2003a), notamos que a forma de tratamento *Meu caro Mestre* surge a partir de 1962, após o primeiro encontro entre os dois na Alemanha. O estudo do Acervo em um período de um mês e a leitura da correspondência permitiram-nos projetar uma pesquisa, desenvolvida de 2019 a 2020, durante nosso pós-doutorado pela Universität Potsdam, sob supervisão do Prof. Ottmar Ette. O objetivo foi entender a relação entre autor e tradutor.

Resultados da pesquisa foram apresentados em 7 de julho de 2020, no *Romanistisches Kolloquium Literaturwissenschaft*, na mesma universidade. De lá para cá, estudamos trabalhos acadêmicos alemães sobre a atividade literária na Alemanha e continuamos a análise dos registros que fizemos do Acervo (os documentos não podem ser fotografados nem digitalizados). Este texto apresenta os resultados, já amadurecidos pelas leituras que se seguiram e pela participação no Kolloquium que, por motivos pandêmicos, continua em formato digital. Concluimos que *Mestre* não foi só *forma de tratamento* do tradutor ao autor. Houve, de fato, uma *relação de mestria*. Rosa ensinou. Meyer-Clason aprendeu. O quê? É a isso que responderemos a seguir.

## Postulado platônico de tradução

O primeiro aprendizado foi o postulado platônico de tradução. Meyer-Clason criou esse termo para designar pontos de vista expressos por Guimarães Rosa nesta carta de 9 de fevereiro de 1965:

Falei no valor da tradução do Bizzarri, para o “entendimento” do texto original, mas filtrado para uma língua culta. Naturalmente, nela há trechos e passagens “obscuros”. Mas o *Corpo de baile* tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, e rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. (ROSA, 2003a, p. 238).

Da mesma forma que os escritos de Platão são uma busca por compreender o mundo inteligível, os de Guimarães “são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico”. Diferentemente do filósofo, o ficcionista associa o escuro ao mundo inteligível e a claridade ao sensível: “A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade”. Porque seus livros intentam apreender o mistério cósmico (o plano das ideias), trazem o obscuro. O termo *raso* chama a si seu oposto, *profundo*, construindo-se o sentido de que o obscuro é necessário para o leitor sair do *raso* da vulgaridade e chegar ao *fundo*, onde estão os fundamentos sobre os quais repousa a ordem do cosmo. A metáfora criada por *raso* mostra que Rosa concebe como descida o que em Platão seria subida. Inversos os movimentos, movimentam-se sempre neste rumo: do sensível ao inteligível, do raso ao profundo. Nessas séries, a preferência recai sobre o último termo, que se refere à esfera na qual se encontram os princípios que permitem reconhecer o uno no diverso, o cosmo no caos. O obscuro conduz o leitor nessa marcha, guia-o a essa esfera. Deve, portanto, ser preservado na tradução, para realizar com o leitor em segunda língua o mesmo a que se propõe com o leitor em primeira.

Na carta, Guimarães menciona a tradução italiana de Edoardo Bizzarri. Com ele Rosa correspondeu-se em 4 de dezembro de 1963. Filosofou ao afirmar que escreve “como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo.” (ROSA, 2003b, p. 99, grifo do autor). A expressão “plano das ideias” evoca o platonismo. Desse plano o autor nem sempre se aproxima, podendo se achegar mais o tradutor para outra língua:

Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou,

restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara. (ROSA, 2003b, p. 99).

Também a escrita em português se aclara por premissas platônicas: o original jaz no plano das ideias (por isso o determinante *ideal*, aposto a *original*) e dele pode aproximar-se mais o texto em italiano ou alemão. Por isso, o autor, referindo-se ao livro em português, recomenda: “Não se prenda estreito ao original.” (p. 100). O original está alhures, não na obra em língua de Camões. Na carta, Rosa desfaz as dúvidas sobre “Cara-de-bronze”, uma delas sobre a palavra *juca*. O tradutor consulta: “é usado para indicar a rês, ou é sinônimo do diabo?” (p. 101). O escritor assessora: “Xingamento, personificação pejorativa. Parece-me, também, que Você foi quem acertou: tem que ver com o diabo, como sinônimo.” (p. 101). Exemplifica-se aqui o postulado platônico segundo o qual compor em uma primeira língua já é traduzir de um original situado no mundo das ideias e que pode ser mais bem conhecido por quem escreve em uma segunda língua. Bizzarri, autor da obra em italiano, “foi quem acertou”, e não o autor em português, de quem escapou o sentido de *juca* como diabo. O obscuro existente na primeira língua deve ser mantido a fim de tapejar o leitor em segunda língua àquele mundo onde está o original.

Em 1965, Meyer-Clason participou do 1º Congresso Internacional de Tradutores, organizado pela Freie Akademie der Künste in Hamburg. No Acervo, está a correspondência com Rolf Italiaander, Generalsekretär da Freie Akademie naquele ano, e o datiloscrito de *Übersetzungsprobleme bei brasilianischer Literatur*, apresentado por Meyer-Clason. Italiaander publicou os trabalhos em *Übersetzen*, livro em que está o texto de Meyer-Clason. As cartas registram a passagem da conferência ao artigo. Em uma delas Italiaander escreve: “Eu o dei ao meu amigo e colega Rudolf Grossman para ler, que te parabeniza pelo belo trabalho. Mas você deve permitir que nós cortemos algo.” (carta a Meyer-Clason, 25.5.1965. IAI: CMC, Caixa 29, Pasta verde).<sup>1</sup> O datiloscrito que está no Acervo possui nove páginas, o que esclarece a necessidade de cortes.

---

1 Indicaremos desta forma os documentos do Acervo. IAI: Instituto Íbero-Americano; CMC: Nachlass Curt Meyer-Clason (nome do acervo literário); número da caixa; nome da pasta menor no interior da caixa onde está o documento. Até 2020, era provisória a organização e respeitava a classificação de Meyer-Clason, com quem o IAI negociou a guarda dos documentos em 2003 e de cuja família recebeu-os em 2012. O Acervo foi aberto à pesquisa em 2017, em evento, no IAI, organizado pela UFPR-Universität Potsdam, para marcar os 50 anos de desvida de Guimarães Rosa.

O texto impresso difere do que está no Acervo, indicação de que os cortes se efetivaram. Rudolf Grossman podou pontos centrais, como se lê nesta carta de Meyer-Clason: “No meio da página 76, uma frase, que não é minha: eu a sublinhei. Contra isso [o corte], falta a frase mais importante de todo o trabalho: o postulado platônico de tradução por excelência. Naturalmente, ela não pode faltar.” (carta a Rolf Italiaander, 30.7.1965. IAI: CMC, Caixa 29, Pasta verde).

A frase que não pode faltar e na qual está o postulado é esta:

E o autor, que invocava Plotino e Ruysbrook, aconselhava seu tradutor: “jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível! Deixe todas as dúvidas ao leitor! Não lhe esclareça! Quase todas as minhas frases têm que ser meditadas. Quase todas trazem em si algo de meditação ou de aventura, não raramente as duas. Um pouco de dialética religiosa, um paradoxo. Poesia e metafísica se misturam.” (MEYER-CLASON, 1965, p. 107; datiloscrito, página 4).<sup>2</sup>

*Postulado* refere-se aos conselhos de Rosa sobre tradução e *platônico* alude a Plotino, filósofo neoplatônico e autor de quatro epígrafes de *Corpo de baile*. Os trechos de Rosa citados e que constituem o *postulado platônico de tradução* referido por Meyer-Clason a Rolf Italiaander estão nas cartas de 9 de fevereiro e de 27 de março, ambas de 1965, em que Guimarães Rosa discute a tradução de *Balletkorps* – título da edição alemã. É o que passamos a desenvolver, motivo pelo qual colocamos no rodapé o texto em alemão da citação anterior.

O primeiro trecho, “*Werfen Sie den Sinn der Passage so hoch hinaus wie möglich!*”, está na carta de 27 de março de 1965: “Sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível.” (ROSA, 2003a, p. 259). O segundo, “*Überlassen Sie alle Zweifel dem Leser! Klären Sie ihn nicht auf!*”, parece-nos ser a tradução deste fragmento de um anexo da carta de 9 de fevereiro de 1965: “Sempre é melhor explicar menos e deixar a frase mais intensa, concentrada, forte.” (p. 241). O terceiro, “*Fast alle meine Sätze wollen meditiert sein. Fast jeder noch so einfältige Passus enthält etwas von Meditation*

---

2 Und der Autor, der sich auf Plotin und Ruysbrook beruft, rät seinem Übersetzer: ‘Werfen Sie den Sinn der Passage so hoch hinaus wie möglich! Überlassen Sie alle Zweifel dem Leser! Klären Sie ihn nicht auf! Fast alle meine Sätze wollen meditiert sein. Fast jeder noch so einfältige Passus enthält etwas von Meditation oder Abenteuer, nicht Selten beiden. Ein wenig religiöse Dialektik, ein Paradox. Dichtung und Metaphysik vermengen sich.’ (MEYER-CLASON, 1965, p. 107; datiloscrito, página 4)

*oder Abenteuer, nicht Selten beiden. Ein wenige religiöse Dialektik, ein Paradox. Dichtung und Metaphysik vermengen sich.*”, baseia-se na carta de 9 de fevereiro de 1965:

Em geral, quase toda minha frase tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo. (ROSA, 2003a, p. 238-239).

Meyer-Clason divulgou a carta em seu artigo “João Guimarães Rosa: Briefe an seine deutschen Übersetzer”, publicado na *Revista Poética*. Citemos a tradução:

*Im allgemeinen muß jeder meiner Sätze meditiert werden. Fast alle, selbst scheinbar kurzen, einfältigen, harmlosen, enthalten etwas vom Meditation oder von Abenteuer. Bisweilen beidens zusammen: Abenteuer und Meditation. Ein wenig religiöse Dialektik, die gelegentliche Verwendung des Paradoxes.* (MEYER-CLASON, 1970, p. 269).

Ao comparar a tradução da carta com o trabalho publicado no livro organizado por Italiaander, concluímos que o terceiro trecho da citação do trabalho baseia-se na carta de 9 de fevereiro de 1965. Uma das mais extensas, nela Rosa enuncia sua concepção de tradução, nominada por Meyer-Clason de postulado platônico de tradução.

Portanto, na comunicação do I Congresso Internacional de Tradução, a frase mais importante é a que carrega o postulado. Porque formulado pelo tradutor a partir das cartas do escritor, mostra-nos a mestria deste sobre aquele. A mestria já se marca no modo como a citação era introduzida: “O autor [...] aconselhava seu tradutor”. Quem aconselha está numa posição de mestre; quem é aconselhado encontra-se no lugar de discípulo. Reproduzindo esses conselhos no Congresso e assumindo junto a Rolf Italiaander que eles continham a parte essencial do trabalho, Meyer-Clason testifica que os acolheu, como o faz um discípulo com as lições de um mestre.

Um caso ilustra o aprendizado do postulado. *Haus der Leidenschaft*, tradução alemã de *A casa da paixão*, romance de Nélide Piñon, foi assim defendida por Meyer-Clason: “As passagens obscuras do livro são necessárias para a autora, segundo exemplo de JGR: ‘Precisamos do obscuro, escreveu-me ele sobre seu *Corpo de baile*. E com isto nossa autora está de acordo.” (carta

a Egon Ammann de 27 de outubro de 1995. IAI: CMC, Caixa 27, Envelope “Briefwechsel mit *Nélida Piñon*”). Reconhece-se o postulado em “Precisamos do obscuro”, frase de Rosa na carta de 9 de fevereiro de 1965. Portanto, em 1995, trinta anos depois do Congresso de Hamburgo, continua válido. O tradutor emprega-o para justificar suas escolhas de tradução de *A casa da paixão* junto ao dono da editora Ammann. O romance não foi publicado e o Acervo guarda os originais da tradução, revisada por Wolfgang Eitel, Lektor da editora, e Egon Ammann, o proprietário.

### **Máxima Traduzir é conviver – Übersetzen ist Mitleben**

O segundo aprendizado foi a máxima *Traduzir é conviver*. O sentido dela é esclarecido pelo tradutor em diversos momentos de sua trajetória. Citaremos dois.

O primeiro foi na entrevista à organizadora de sua correspondência com o escritor. Depois de relembrar o encontro com Rosa, em 1962, Meyer-Clason afirma:

“Traduzir é conviver”. Palavra que dispensa interpretação. Conviver literalmente, não somente com o país, com seu clima geográfico, mas também existencialmente, identificar-se com o teor e o tom da frase, da evocação do mundo do sertão na sua dimensão mítica e mística.” (ROSA, 2003a, p. 47).

Conviver é, também, identificar-se com o teor e o tom da frase. Estamos, portanto, no campo da linguagem. Na entrevista, Meyer-Clason conta ainda como foi seu aprendizado idiomático: “Chegado da Alemanha [...] sem conhecimento universitário da língua portuguesa, tive que colher minhas gírias na rua, quer dizer: ‘convivi com a língua’, com a entoação das pessoas das diversas camadas sociais”. (ROSA, 2003a, p. 47). Surge aqui, explicitamente, a expressão “conviver com a língua”. Os dezessete anos de permanência no Brasil (1937-1954) trouxeram esse convívio.

Isso ganha relevo quando se sabe do desconhecimento das línguas espanhola e portuguesa por parte dos funcionários das editoras alemãs na década de 1950. Meyer-Clason relembra-o na palestra *La recepción de las literaturas ibéricas y latinoamericanas durante los últimos decenios en el ámbito de la lengua alemana*. O Acervo possui cópias do texto em espanhol e alemão, porém

elas não trazem a data em que a conferência aconteceu. Leiamos o histórico traçado pelo tradutor:

En 1954, cuando regresé a Alemania, después de residir 17 años en Brasil, y me presenté en la editorial ‘Deutsche Verangestalt’ de Stuttgart, para solicitar un trabajo en el campo literario, me llamó el lector de Literaturas Románicas, y me dijo: Ud. viene de Rio de Janeiro, así que habla español; entonces podría colaborar en la edición de la obra de Ortega y Gasset. [...] Ni un solo editor de la República Federal, con la excepción de la casa Suhrkamp, dispone de un lector propio que hable español o portugués. (IAI: CMC, Caixa 15, Pasta Azul n. I)

Esse cenário de editoras alemãs que se abrem à literatura latino-americana, mas que não possuem em seu quadro funcionários com conhecimento das línguas espanhola e portuguesa, torna valioso o convívio de dezessete anos no Brasil, com um ano de passagem pela Argentina, período do convívio com o espanhol. A máxima de Guimarães Rosa une indissociavelmente traduzir e conviver, o que habilita Meyer-Clason como tradutor – porquanto ele conviveira com as referidas línguas. O convívio com o português foi ampliado depois com os sete anos em Lisboa, de 1969 a 1976, quando dirigiu o Goethe Institut. Valendo-nos da estrutura silogística de Aristóteles, podemos explicar por que a máxima se torna a mais importante lição de Rosa para Meyer-Clason:

Premissa maior: Traduzir é conviver.

Premissa menor: Eu convivi.

Conclusão: Logo eu traduzo / eu sou tradutor.

O segundo momento foi no I Simpósio de Estudos sobre Jorge Amado, realizado em Salvador, na Bahia, em 1992. Meyer-Clason apresentou o trabalho *Jorge Amado e a língua alemã*, do qual o Acervo possui o datiloscrito. Nele, afirmou:

“Traduzir é conviver” – aforisma do autor de *Grande Sertão: Veredas* – [...] é, na verdade, tema para um longo ensaio. Trocado em miúdos, este postulado (se é que assim podemos chamá-lo) requer, no dizer de Alexander von Humboldt, a “identificação com a forma interior” e, ademais, a recriação da “cor da estranheza”, ou seja, da atmosfera estrangeira da obra em apreço [...]. “Conviver”, no sentido roseano, tem para mim o seguinte significado: o do empenho em me tornar um irmão gêmeo do “contador de histórias no cais da Bahia”, para

re-escrever, em nome do autor, um novo livro na minha língua, para os meus conterrâneos, todavia fixado, enraizado no solo brasileiro, com seus perfumes, brigas, marés, com seu sentir, ver, tatear e intuir brasileiros. Nada mais e nada menos do que isto. Tarefa difícilíssima e nem sempre alcançável. (IAI: CMC, Caixa 10).

Ao participar de um congresso literário, trinta anos depois do primeiro encontro com Guimarães Rosa, Meyer-Clason cita-o. Isso mostra que a lição *Traduzir é conviver* continua a ser máxima de tradução. Ela é associada às ideias de Alexander von Humboldt, identificação *com a forma interior e cor da estranheza*.

A primeira ideia vinda de Humboldt não é explicitada. Em suas cartas às editoras, Meyer-Clason afirma guiar-se pela busca da identificação com a forma interior, sem esclarecimentos adicionais sobre o que entende por *forma interior* nem o que seria a *identificação* com ela. O exame de sua correspondência sugere que forma interior concerne ao tom do texto original, tom que busca recriar. Meyer-Clason era sensível a esse aspecto. Para ele, importava mais que a tradução palavra por palavra, prática que chamava de tradução científica, e que não era a sua. Contudo, não detalha o que entende por *tom*, da mesma forma que não o faz com *identificação com a forma interior*.

A segunda ideia, diferente da anterior, tem seu sentido escarafunchado. Significa que o texto parido por Meyer-Clason em sua língua deve criar no leitor alemão a consciência de que lê uma obra estrangeira. No caso de Jorge Amado, o livro em alemão deve estar, citamos de novo, “fixado, enraizado no solo brasileiro, com seus perfumes, brigas, marés, com seu sentir, ver, tatear e intuir brasileiros”. Traduzir para o alemão não é enraizar na Alemanha uma obra fixada no solo do Brasil.

No caso de *Grande Sertão: Veredas*, Meyer-Clason optou por uma linguagem artificial, que não corresponde ao idioma de nenhuma parte da Alemanha. Com isso, deu ao leitor alemão a cor da estranheza da obra original. Ele escreveu a Rosa em 22 de janeiro de 1964: “Para resumir o que é longo: Riobaldo fala uma língua artificial, um idioma livremente inventado pela pena deste seu criado.” (ROSA, 2003, p. 147). Perguntado em 1998 pelo jornal *O Tempo*, de Belo Horizonte, se aproveitara os vários dialetos alemães para traduzir o romance, respondeu: “A linguagem do sertanejo é difícil de ser traduzida. Se eu tentasse usar uma linguagem [...] das várias províncias alemãs, teria sido um erro grave, pois assim o leitor do alemão teria sido tirado do ambiente brasileiro.” (BARILE, 1998, p. 05. IAI: CMC, Caixa 06). O leitor germânico não foi tirado do ambiente brasileiro porque Meyer-Clason manteve a obra fincada



no solo dos trópicos, para usar de novo as palavras de 1992. Ele recriou a *cor da estranheza*, escolha justificada com Alexander von Humboldt. A recriação exige conviver com a obra, com o país em que ela foi escrita, com a língua em que foi criada – o que já é a máxima aprendida de Rosa.

Um caso ilustra o aprendizado da máxima. Trata-se de *Die Zeit der Widrigkeit*, tradução alemã dos poemas de Pedro Tierra, lançada pela editora *diá* (de *diálogo*). Envolvidos: os diretores (Helmut Lotz e Edgard von Ricardo Büttner), a leitora (Frau Brand) e o tradutor (Meyer-Clason). Em carta de 20 de outubro de 1989, Helmut Lotz informou que Frau Brand, que prepararia o prefácio, solicitara cópia dos manuscritos: “Frau Brand pediu-nos uma cópia dos manuscritos, para conhecer a obra de Pedro Tierra e poder ajustar o prefácio com o restante e traduzir” (IAI: CMC, Caixa 02, Pasta amarela “diá”). Em seguida, Lotz refere-se a um ponto controverso: “Uma questão difícil, se o tradutor deve ou não interpretar.” (IAI: CMC, Caixa 02, Pasta amarela “diá”). A questão foi assunto da carta de Edgar Ricardo von Buettner a Meyer-Clason em 22 de dezembro de 1989:

Demo-nos ao incômodo de rever, cuidadosa e conscienciosamente, as traduções. De fato, trata-se de dois diferentes modos de aproximação: enquanto você se esforça em manter as palavras portuguesas de Tierra, Frau Brand busca interpretar, tornar sensorial – ela faz uma versão poética. (IAI: CMC, Caixa 02, Pasta amarela “diá”).

Pode-se ver que a posição de Frau Brand é pela interpretação. Meyer-Clason manifestou a sua a von Buettner em carta de 26 de dezembro do mesmo ano:

Eu li e comparei as poesias com o original. Aqui meu comentário. A identificação com a forma interior e a cor da estranheza (A. von Humboldt), assim como “Traduzir é conviver” de Rosa – são minhas máximas. Daí, para mim, interpretar, esclarecer, analisar, minimizar o estranho em velho conhecido, tornar belo, mais brando, poético, é pecado mortal, que o tradutor pode cometer, mas não deve. (IAI: CMC, Caixa 02, Pasta amarela “diá”).

O comentário do tradutor é introduzido pela citação de Alexander von Humboldt e Guimarães Rosa. Suas máximas são tomadas como diretrizes de sua prática. Interpretar a obra é transformar em familiar o que nela há de estranho, transpor para o velho conhecido o novo que ela veicula. Para

Meyer-Clason, traduzir não é interpretar. É o que ele chama de o pecado mortal, que o tradutor pode cometer (“begehen kann”), mas não lhe é permitido fazê-lo (“aber nicht begehen darf”). No texto em alemão, lemos *das Fremde ins Altbekanntes verharmlosen*. O *das Fremde* retoma o *Fremdheit* da máxima de Humboldt e mostra que a opção por não interpretar ancora-se nele. A máxima de Rosa guia-o para a mesma vereda. Traduzir é conviver com o livro, conhecer a estranheza nele contido para depois recriá-la em outro idioma. A língua estrangeira em que se traduziu deve manter o estrangeiro da língua em que se produziu. Humboldt e Rosa afastam Meyer-Clason do pecado mortal de matar a estranheza interpretando ao traduzir.

### **Tese antropológico-linguística**

O terceiro aprendizado consistiu em assimilar a concepção de linguagem e homem que está na obra e nas cartas de Rosa. Assimilando-a, Meyer-Clason formulou uma tese que, por tratar de homem e linguagem, chamaremos de antropológico-linguística. Na carta de 21 de agosto de 1967, Meyer-Clason diz que redige o posfácio para *Primeiras estórias*, no qual divulgará a tese. Antes de publicá-lo, apresenta-lha:

É correto afirmar que em Rosa vem primeiro o ser humano e depois a linguagem? Ele não procura a realidade na própria linguagem, ele procura com ela perscrutar através da linguagem a realidade humana. Para Rosa, a linguagem não é um substituto do homem, mas o meio de torná-lo visível, pensável, perceptível e palpável. Poderíamos dizer: em Rosa, o homem e a linguagem são um. Ou expressando-me de outro modo: a linguagem não retorna para si mesma de mãos vazias. Ela é o veículo, o portador, a expressão, o instrumento. Ou: a sua escrita, a sua ambição de fazer arte não precede nenhuma estética que é justificada por ela. (Rosa, 2003a, p. 410).

Rosa nunca explicitou essa visão de homem e de linguagem. Meyer-Clason expressou-a desse modo e submeteu-o ao seu exame. Na mesma carta, resume o panorama intelectual de seu país: de um lado, descrença no homem, negação da existência de uma teleologia que orienta suas ações, e, de outro, valorização da linguagem: “A partir de então a ‘linguagem’ é tudo.” (p. 411). A tese antropológico-linguística se destaca nessa moldura montada por Meyer-Clason, e essa moldura permite avaliar melhor a relevância da tese. Em um

panorama intelectual alemão que acredita muito na linguagem e credita pouco ao homem, a obra de Rosa oferece um contraponto, posto manter a crença no homem: é o homem que vem primeiro, e não a linguagem, é a realidade do homem que importa, e não a da linguagem.

O panorama intelectual que serve de fundo para a tese é nomeado como sendo o estruturalismo. No comentário às cartas de Guimarães, quando as traduziu para publicar na *Revista Poética*, Meyer-Clason escreveu:

Para Rosa, o homem não é apenas um objeto de pesquisa estruturalista, ele não é condenado ao determinismo, não é classificado dentro de algo inexoravelmente fixo, estabelecido; pelo contrário, é possibilidade, virtualidade, potencialidade, probabilidade, projeto de futuro. E este futuro [...] é nossa vida. (MEYER-CLASON, 1970, p. 277).

A expressão *objeto de pesquisa estruturalista* especifica o panorama que o tradutor tinha em vista na carta em que apresenta a tese. Diferente do estruturalismo (para o qual o homem é determinado pelas estruturas – as da linguagem, do parentesco, do inconsciente, para pensarmos apenas em Saussure-Jakobson, Lévi-Strauss e Lacan –, das quais não consegue escapar pois são elas que engendram seu ser), Rosa o concebe como possibilidade, projeto, e não efetividade, resultado.

A apresentação da tese foi introduzida por um pedido explícito de avaliação, *É correto afirmar que*. A relação de mestria mais uma vez se debuxa; como um discípulo, Meyer-Clason quer saber do mestre se assimilou de modo acertado a lição. O mestre não tardou em responder. Aprovou, com louvor:

Sobre a THESE que expõe: Esplêndidas palavras! Tudo certo, exato, e finamente expressado, fiel ao que é ou que pelo menos quer ser o meu ponto-de-sentir, conforme luto por realizá-lo em meus livros e escritos. CONCORDO PLENAMENTE. E gratamente, com sua segura interpretação. [...] A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência. Exatamente como o Amigo entendeu, sentiu e compreendeu. Estamos juntos, nós dois. Alegro-me imensamente com isso. (ROSA, 2003a, p. 412).

A mestria revela-se no aprovar a tese. De agora em diante Meyer-Clason está autorizado a difundir como sendo do escritor a referida concepção de homem e linguagem: “Estamos juntos, nós dois”. Juntos por ser do autor a concepção de homem e linguagem e do tradutor a formulação. A carta de 27 de

agosto de 1967 encerra a correspondência entre ambos. Guimarães desviveu em 19 de novembro do mesmo ano. A tese foi incorporada ao posfácio redigido por Meyer-Clason para *Das dritte Ufer des Fluß* (“A terceira margem do rio”), título alemão de *Primeiras estórias*. O posfácio, que já fora escrito mirando como leitores os pesquisadores dos Institutos de Romanística, foi enviado aos Institutos logo após a morte. As cartas à Universität Bonn e à Universität Erlangen foram escritas no mesmo dia da morte do autor (IAI: CMC, Caixa 29, Pasta verde “Institut/Universitäten”).

Um caso ilustra o aprendizado dessa tese antropológico-linguística. Referimo-nos a *Äquator*, romance de Meyer-Clason lançado em 1986. Ele escreveu a Aracy, viúva de Guimarães Rosa, em 27 de janeiro de 1983:

Como você sabe, à ocupação com os livros de seu marido eu devo muito, de fato muito, não só a formação do sentimento de língua, mas também as minhas possibilidades linguísticas. Há dois anos trabalho em um romance e noto a cada passo quão forte foi a influência dos trabalhos de Rosa sobre minha formação e meus meios de expressão. (IAI: CMC, Caixa 06).

A mestria de Rosa não foi somente sobre o Meyer-Clason tradutor. Chegou ao romancista. Influência sobre “minha formação” e “meus meios de expressão”: porque o primeiro termo é de maior abrangência que o segundo, estamos diante do mesmo grau de hierarquização da tese antropológico-linguística, em que homem era o elemento mais abrangente em comparação com a linguagem. Portanto, em “minha formação”, entendemos algo para além do compreender o que é traduzir e tangemos o conceber o homem como realidade primeira com que se devem ocupar as ciências e as artes. Estamos, pois, diante do primeiro elemento da tese, o *antropológico*. Por sua vez, “meios de expressão” concerne diretamente à linguagem, não havendo dificuldade aí em roçar o segundo elemento, o *linguístico*. Mais que um tom literário em alemão, Meyer-Clason aprendeu com Rosa que a linguagem é veículo, expressão, como está na carta que anunciava a tese. Justamente o que se lê no segundo termo do núcleo das influências confessadas a Aracy.

Investigar a influência de Rosa sobre o estilo de *Äquator* é outra pesquisa, que requer ler as mais de setecentas páginas do romance e comparar o alemão literário do romancista com o alemão literário do tradutor que recriou a obra de Rosa. A carta a Aracy é ponto de partida para nova pesquisa. E ponto-final para este trabalho.

## Considerações finais

Demonstrada ficou aqui a mestria do escritor brasileiro sobre seu tradutor alemão. Com Rosa, Meyer-Clason aprendeu o postulado platônico de tradução, pelo qual traduzir é manter o obscuro contido na obra, obscuro a empuxar o leitor do raso excessivamente claro ao fundo de pouca luz onde residem as leis do cosmo. De Rosa, ouviu a máxima de que traduzir é conviver com obra, país, língua e autor, convívio possibilitado a Meyer-Clason nos anos de estadia no Brasil e na Argentina. Em Rosa, encontrou a tese antropológico-linguística, segundo a qual a primazia é do homem, a cujo serviço está a linguagem; nela viu o contraponto ao panorama intelectual de seu país dos anos sessenta e setenta, em que se credita à linguagem o que se arrancou do homem. *Haus der Leidenschaft* (romance de Nélide Piñon), *Die Zeit der Widrigkeit* (poemas de Pedro Tierra) e *Äquator* (romance de Meyer-Clason) são casos que ilustram o aprendizado do postulado, da máxima e da tese, respectivamente.

Premiado pelo governo alemão e brasileiro por seu trabalho de tradutor, Meyer-Clason tornou-se uma referência na Alemanha para a área da tradução literária. Seguidamente convidado por universidades, institutos (como o Cervantes e o Goethe), instituições culturais, governo, rádios, jornais e revistas para abordar a literatura latino-americana, ele sempre creditou a Rosa uma ascendência intelectual que se compara só à de Alexander von Humboldt. Raras vezes trata de Mestre outros autores com os quais se correspondeu e, quando ocorre, é só *forma de tratamento*: não houve lições aprendidas com eles, não se instaurou *relação de mestria*. Reconhecendo-lhe como Mestre ao circular por aqueles espaços, Meyer-Clason continuava o trabalho de promover Rosa na Alemanha, iniciado quando o traduziu.

## Referências

- BARILE, João Pombo. Meyer-Clason inventou uma língua alemã para Rosa (Entrevista por telefone). *O Tempo*, Belo Horizonte, 16 ago. 1998, p. 5. IAI: CMC, Caixa 6.
- MEYER-CLASON, Curt. Übersetzungsprobleme bei brasilianischer Literatur: João Guimarães Rosa's Grande Sertão. Datiloscrito. Sem data. IAI: CMC, Caixa 29.
- MEYER-CLASON, Curt. Zur Übersetzung von JG Rosa's „Grande Sertão“. In: ITALIAANDER, Rolf. Übersetzen: Vorträge und Beiträge vom Internationalen

- Kongreß literarischer Übersetzung in Hamburg 1965. Frankfurt am Main. Athenäum Verlag, 1965.
- MEYER-CLASON, Curt. João Guimarães Rosa: Briefe an seine deutschen Übersetzer. *Revista Poética*, v. 1, n. 3, 1970.
- MEYER-CLASON, Curt. La recepción de las literaturas ibéricas y latinoamericanas durante los últimos decenios en el ámbito de la lengua alemana. Datiloscrito. Sem data. IAI: CMC, Caixa 15, Pasta Azul I.
- MEYER-CLASON, Curt. Jorge Amado e a Língua Alemã. Datiloscrito. Sem data. IAI: CMC, Caixa 10.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003a.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003b.

### **III – Constelação teórica**

# “Narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares”: uma introdução à poética fractal no tecer literário contemporâneo

Carla Luciane Klos Schöninger

*“[...] os fios da literatura vêm de muitas extremidades e são desde o início entrelaçados em textos, em tecidos que não podem ser alinhados com um único padrão, com uma única tessitura – e isso se estende do tecido de Penélope à meia marrom de Virginia Woolf” (ETTE, 2017, p. 38)*

## Dos fios da literatura: primeiros pontos

Compor um tecido por meio do manuseio dos fios, tecê-lo, tricotá-lo ou ornamentá-lo com bordados assemelha-se ao prolongado processo de tessitura da escrita, bem como da própria análise textual, que segue métodos filológicos de investigação. Em *Mimesis*, Erich Auerbach ilustra o método filológico com o exemplo da personagem de Virgínia Woolf: Senhora Ramsay, em *To the Lighthouse* (1927), que efetua uma serena introspecção enquanto tece a meia marrom: “trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência dos personagens” (AUERBACH, 2002, p. 477). Auerbach quer mostrar que isso tem a ver com o tratamento do tempo.

Penso no tempo de duração entre o passar do fio pela agulha, seu transpassar contínuo, sua fixação em pontos, seu entrelaçar e finalmente, a formação do tecido. Além de se lembrar da Sra. Ramsay, também remeto à personagem Penélope, esposa de Ulisses, de *Odisseia* (Homero, século VIII a.C.), a qual trabalha em seu tapete durante a longa espera pelo retorno de seu marido. Entre um e outro ponto, olha para o horizonte vazio sobre o mar, restando apenas fios de esperança. Cada ponto cruzado e entrelaçado por fios, em diferentes cores e texturas, forma o delicado tecido; assim como cada palavra é cuidadosamente escolhida, sentença redigida e unidades linguísticas, de



sentido preenchidas, compondo o tapete, a meia, o verso, o poema, o conto, o capítulo, o romance.

Ambas as personagens estão conectadas por um ponto em comum: a espera. A Senhora Ramsay, junto do filho James, aguarda o momento de se deslocarem ao farol, enquanto tece a meia marrom, uma expectativa de partida descrita em várias páginas do romance; já Penélope tece o tapete e o destece, ganhando tempo enquanto permanece na expectativa do retorno de seu amado. Paisagens configuradas na ilha de Ítaca e nas relações de partidas, esperas e chegadas de Ulisses, Penélope e Telêmaco, ou na ilha de Skye, à qual os Ramsay viajaram, e nas relações de partidas, esperas e perdas.

Assim, “os fios da literatura vêm de muitas extremidades e são desde o início entrelaçados em textos, em tecidos que não podem ser alinhados com um único padrão, com uma única tessitura – e isso se estende do tecido de Penélope à meia marrom de Virginia Woolf” (ETTE, 2017, p. 38).<sup>1</sup> Extremidades essas marcadas pelo atravessamento de pensamentos, temporalidades e histórias.

### **Do entrecruzamento de linhas nas “narrativas intrincadas cheias de reviravoltas e jogo especulares”**

Os processos de tessitura textual são desvelados nas relações transculturais decorrentes de leituras, estudos, viagens, vivências e convivências, as palavras fluem a partir da sensibilidade e da experiência. Propõe-se, dessa forma, um olhar sobre os romances *Fama: um romance em nove histórias*, de Daniel Kehlmann, e *Elizabeth Costello*, de John Maxwell Coetzee, enfatizando a construção literária efetuada a partir de deslocamentos e entrecruzamentos, num entrelaço de pontos comuns, de personagens, de eventos e de enredos. O primeiro marcado por aspectos metaficcionais, tendo como um dos personagens o personagem/escritor Leo Richter (que por muitas vezes assume a autoria ficcional). O romance está dividido nas seguintes histórias: “Vozes”, “Em perigo”, “Rosalie viaja para morrer”, “A saída”, “Oriente”, “Resposta à abadessa”, “Uma contribuição ao debate”, “De como menti e morri” e “Em perigo”.

---

1 As traduções dessa obra foram realizadas por mim. Texto original: Die Fäden der Literatur kommen von viele Enden her und sind seit allen Anfängen zu Texten, zu Geweben verwoben, die sich an einen einzigen Muster, an einem einzigen Stoff nicht ausrichten lassen- und reichte dieser vom Gewebe der Penelope bis zum braunen Strumpf bei Virginia Woolf.

O segundo é marcado por textos de natureza ensaística, em reflexões realizadas pela personagem/escritora Elizabeth Costello (que palestra sobre suas obras e pensamentos). Os textos que compõem o romance são organizados da seguinte forma: Palestra 1: Realismo; Palestra 2: O romance na África; Palestra 3: A vida dos animais: Os filósofos e os animais; Palestra 4: A vida dos animais: Os poetas e os animais; Palestra 5: As humanidades na África; Palestra 6: O problema do mal; Palestra 7: Eros; Palestra 8: No portão; Pós-escrito: Carta de Elizabeth, Lady Chandos a Francis Bacon.

Em *Fama: um romance em nove histórias*, é a companheira Elisabeth quem observa o escritor Richter em sua função, em um tecer da escrita acompanhado de silêncios:

[...] ela conheceu todas as suas facetas: seus ataques de medo e ansiedade, a euforia que às vezes o acometia do nada, e também as fases de concentração, em que ele parecia desaparecer dentro de si mesmo [...] Ela sabia que a curiosidade fazia parte do ser e da profissão dele, mas preferia não falar sobre certas coisas. [...] Mas ela sabia que Leo adivinhava muitas coisas. Elisabeth tinha a mesma profissão e a mesma idade de sua heroína Lara Gaspard e, se ela se lembrava bem das poucas descrições físicas da personagem, as duas eram até parecidas. Sem dúvida, Leo a achava interessante também por causa disso. Diversas vezes, ela notara que ele a observava com muita atenção quase científica, enquanto seus lábios se moviam como se tomasse notas mentalmente. (KEHLMANN, 2011, p. 24).

A atenção “quase científica” de Richter acentua uma elaboração mental decorrente de observação astuta, um processo vagaroso que posteriormente rende personagens, situações, clímax, complicação e desfecho. O escritor desperta o interesse de seus leitores que direcionam questionamentos sobre as ideias e inspirações dele. Durante os eventos de que Leo Richter participou, por várias vezes as pessoas questionaram de onde ele tirava as ideias. Como a invenção poética não tem hora nem lugar, a resposta dada por ele era sempre: “na banheira”, uma forma irônica de satisfazer os curiosos: “Não aguento mais!”, disse Leo. “Você sabe quantas vezes me perguntaram hoje de onde eu tiro as minhas ideias? Catorze vezes. E nove vezes se eu trabalho de manhã ou de tarde. E oito vezes vieram me contar em que viagem leram alguma coisa minha”. (KEHLMANN, 2011, p. 32).

As inspirações de Richter e suas produções tornam-se uma complicação em sua relação com Elisabeth, já que o texto literário *Fama* culmina com a

personagem Elisabeth confusa, ela não sabe mais o que seria real e o que seria ficção. O que, segundo Bloßfeld (2012) traz também incertezas ao leitor.

Mais uma vez, contraditoriamente, entra Leo Richter na última narrativa do romance “Em perigo”. No início, ele descreve como narrador autoral os acontecimentos na África até assumir a posição de criador e de escritor. Na história, tanto a ação real quanto as ideias do autor fluem em si, pelas quais o leitor se perde durante a leitura. (BLOSSFELD, 2011, p. 10).<sup>2</sup>

Depois de conviver tanto tempo com Leo Richter e acompanhar sua trajetória, ela faz apelos a ele, para que não a coloque como personagem: “Não faça nenhum retrato meu. Não me ponha numa história. É a única coisa que peço” (KEHLMANN, 2011, p. 38). Somente no último capítulo é que Elisabeth percebe que Leo Richter a havia colocado em uma das suas histórias: “Eu sabia que você faria isso comigo. Eu sabia que acabaria entrando numa de suas histórias! Era justamente o que eu não queria!” (KEHLMANN, 2011, p. 157).

Atribui-se então ao escritor um tipo de divindade, pois estaria em todos os lugares, podendo fazer o que quisesse com as narrativas e com o destino dos personagens e tudo isso, sem ter que dar satisfações sobre suas escolhas.

Elisabeth ergueu os ombros para mostrar que não fazia ideia de que jogo era aquele. Ela se sentou e apoiou a cabeça na parede. Estava exausta, mas queria ficar acordada. Em que espécie de sonhos se encontraria assim que adormecesse? “Onde está Leo, afinal?”

Müllner olhou para ela. “Quem?”

Elisabeth assentiu com a cabeça. Era assim que todos faziam, assim eles se furtavam à responsabilidade. Ele já estava por toda a parte, atrás das coisas, sobre o céu e sob a Terra, qual um deus de segunda categoria, e não havia mais nenhuma possibilidade de fazê-lo prestar contas. (KEHLMANN, 2011, p. 158).

Ao escritor, Elisabeth atribui a denominação de “um deus de segunda categoria”, um ser onipresente, que a tudo e a todos vê, observa e descreve.

---

2 As traduções dessa obra foram realizadas por mim. Texto original: Erneut antithetisch tritt Leo Richter in der letzten Kurzgeschichte des Romans „In Gefahr“ auf. Zu Beginn schildert er als auktorialer Erzähler die Geschehnisse in Africa bis er die Position des Schöpfers und Schrifsteller übernimmt. In der Geschichte fließen reale Handlung und die Ideen des Autors ineinander über, wodurch der Rezipient sich selbst beim Lesen verliert.

Leo Richter, como autor, escreve seu texto e então desaparece dele, como em uma morte repentina, deixando que os personagens sigam com suas ações e destinos.

Nas obras em estudo, tem-se o exemplo de que há um “retorno do autor”, em que seu processo de criação (mesmo que ficcionalmente) cumpre papel relevante no texto. Assim,

[...] a discussão em torno da construção da figura autoral na atualidade passa por um exame de teorização contemporânea do sujeito. Se a unicidade, originalidade e autenticidade atribuídas à “função autor” correspondem ao sujeito moderno, autônomo, autocentrado e transparente, como as noções de sujeito descentrado, fragmentado e da identidade como “celebração móvel” (Hall, 1999) afetariam a concepção de autoria? (VIEGAS, 2007, p. 15)

Portanto, as relações sociais, o contexto, os deslocamentos e as diferentes identidades assumidas no decorrer da vida e em diferentes ambientes de convivência influenciariam na escrita, resultando num autorreconhecimento que se imprime no texto. Talvez uma das respostas possíveis para a questão citada acima esteja justamente na forma como o texto literário se configura, uma escrita afetada pela concepção de autoria quando há um autor evidente no texto, mas que não ocupa a centralidade no(s) enredo(s) arquitetados por ele; disso deriva um agente descentralizado. As subjetividades são expressas no outro, no texto ficcional, na autoria ficcional, como um articulador que, através do imaginário, suscita o efeito de espelhamento, em que as imagens dos autores refletem e refratam em seus personagens.

Na visita a Pensilvânia, Elizabeth Costello é acompanhada por seu filho John, que dá aula de física e astronomia em uma faculdade em Massachusetts. Sob o olhar do filho, Elizabeth tem uma aparência cansada e velha, e o rapaz percebe que depende dele acompanhá-la, elogiá-la e dar-lhe ânimo.

Lembra-se com certa tristeza de sua infância solitária, enquanto a mãe se isolava para escrever: “Desde que se conhece por gente, sua mãe sempre se isolou de manhã para escrever. Nenhuma interrupção sob qualquer circunstância. Costumava sentir-se uma criança infeliz, solitária e não amada. Quando estavam com muita pena de si mesmos, ele e irmã sentavam do lado de fora da porta trancada e soltavam pequenos gemidos. Depois de gemer passavam a cantarolar ou cantar, e se sentiam melhor, esquecendo o abandono. (COETZEE, 2004, p. 11).

O isolamento é parte da vida do escritor. Costello tem manhãs solitárias, isola-se da família, do compromisso materno, do convívio, de toda e qualquer relação externa às paredes do quarto. Está acompanhada apenas do papel, da caneta, da máquina de escrever e de seus pensamentos, e (assim como Tzvetan Todorov trata sobre as relações do escritor e da obra literária) “lançando mão do uso evocativo das palavras” (TODOROV, 2009, p. 78). John lembra-se do quanto a escrita era prioridade na vida da mãe somente anos mais tarde, ao conseguir ler os livros de autoria dela, quando soube entender o que assomava sua alma, pois

um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós [...] E o livro verdadeiro tem sempre algo de estátua. Ele se eleva e se organiza como uma potência silenciosa que dá forma e firmeza ao silêncio e pelo silêncio. (BLANCHOT, 2005, p. 321).

Na idade adulta, finalmente entendeu o silêncio e o isolamento da mãe, silêncio este que se transverteu em palavras, em páginas, em livros. Além de prover a “potência silenciosa” que é o livro, Elizabeth Costello também suscita o compromisso da poética com o objeto envolvido no texto; ela expõe: “O que há de especial em compromissos poéticos desse tipo é que, a despeito da intensidade com que aconteçam, seus objetos permanecem completamente indiferentes a ele. Sob esse aspecto, são diferentes de poemas de amor, onde a intenção é comover o objeto” (COETZEE, 2004, p. 109). Mesmo que o objeto seja outro ser que não humano, e esse seja indiferente ao texto (por não ter consciência), o compromisso poético prevalece, tanto a partir do momento em que o texto fora escrito, quanto a partir do ato de leitura e recepção textual. Mais adiante, ela declara que “[é] por isso que incit[a] a ler os poetas que devolvem à linguagem o ser vivo, palpitante” (COETZEE, 2004, p. 127). Assim sendo, o ser vivo está por trás da linguagem, um ser que é escrito ou um ser que escreve.

O “eu” verdadeiro, mais íntimo e pessoal, não se constituiria, portanto, no abismo de uma singularidade ameaçada pela sociedade, mas justamente nessa trama de relações sociais da qual emerge e na qual se inscreve. [...] A concepção de identidade que guia suas indagações é a de um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a múltiplas identificações, em tensão com o outro, através de posições contingentes que é chamado a ocupar – tanto pelo desejo

como por determinações do social. A dimensão narrativa aparece, nessa ótica, como constituinte, produto de uma necessidade de subjetivação e identificação, uma busca desse outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento. (VIEGAS, 2007, p. 17).

Essa imagem traz uma representação do “eu” mais íntima e pessoal, retomando as questões de autoria nas obras em estudo, sendo a subjetivação e a identificação articuladas pelos personagens. O autor de “narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares” é Leo Richter, é Daniel Kehlmann, é Elizabeth Costello, é John Maxwell Coetzee... um combinado de criador e criação, de um ser de carne e de um ser idealizado. A sentença em destaque mostra a estrutura de uma configuração ficcional composta por múltiplas narrativas, transparecendo o processo criativo e sua tessitura, dentro do texto literário.

### Da poética fractal no tecer literário

É nos estudos filológicos que arvoram o interesse, o entusiasmo e o amor pelas palavras. Em *WeltFraktale: Wege durch die Literaturen der Welt* [Fractais do mundo: caminhos através das Literaturas do mundo], Ette acentua que “Assim como na Philo-Logia o amor pelas palavras ressoa em seus diferentes lugares de produção, o amor à vida, em suas diversas manifestações artísticas, é assumido”<sup>3</sup> (ETTE, 2017, p. 27). Desse modo, o teórico retoma a etimologia do vocábulo “Filologia” – dos termos φίλος (*philos*), “amor”, e λόγος (*logos*), “razão” –, que designa a articulação entre o amor e a razão: amor à literatura, à instrução, ao estudo.

Quando Leo Richter expõe o enunciado “Sempre estamos em histórias [...]” (KEHLMANN, 2011, p. 157), há o indicativo da consciência do personagem sobre sua composição. Como autor, narrador, protagonista ou personagem secundário, não há como escapar do envolvimento em episódios: seja na realidade ou na ficção, sempre estamos dentro de histórias. *Fama: um romance em nove histórias* é composto por diferentes narrativas que se unem, se cruzam, intervêm umas nas outras e fluem umas nas outras. De mesma forma, *Elizabeth Costello* se configura em distintas palestras, autônomas em seus conteúdos,

---

3 Texto original: Ganz so, wie in der Philo-Logie die Liebe zu den Worten, in denen ihre je unterschiedlichen Orte der Hervorbringung mitklongen, stets die Liebe zum Leben in seinen verschiedenartigen Erscheinungsformen vorausgesetzt ist.

mas que possuem conexões. Tais romances não envolvem uma constituição por fragmentos, mas sim uma constituição concebida por elementos independentes e completos em si. Esses textos equiparam-se às narrativas insulares (pequenas ilhas), que possuem ecossistemas autônomos (podem ser lidos isoladamente), mas que juntos compõem um arquipélago, ou seja, o romance.

Ilhas, continentes e arquipélagos são abordados por Ottmar Ette, o qual retoma textos literários, escritores, filósofos, ensaístas e teóricos que, em diferentes épocas, percorreram continentes e ilhas, seja na realidade ou na imaginação: “*Mimesis* mostra não só no nível de estrutura, mas também na *écriture* (escrita), os traços dessa nova experiência. Mesmo que seja vagar de ilha para ilha, de idioma para idioma, de fragmento textual a texto fragmentado”<sup>4</sup> (ETTE, 2017, p. 9). As ilhas são vistas pelo teórico como unidades independentes, circundadas por águas que as separam, mas que ao mesmo tempo permitem a conexão entre elas, formando arquipélagos e compondo uma paisagem poliperspectiva.

As obras de Blaise Cendrars tracejam as relações entre cidades portuárias e ilhas, em que umas se sobrepõem às outras de maneira “transregional e transpessoal” (ETTE, 2018, p. 82). Deste modo,

[o] mundo literário de Blaise Cendrars é marcado por um estilo fractal, no qual a descontinuidade e autossimilaridade unem tudo e em quebra constante. Suas personagens (quando solitárias) estão sempre se entrecendo cada uma em seu caminho, porém em uma rede de dimensão global. (ETTE, 2018, p. 82).

Os heróis de Cendrars possuem significância em seu nomadismo, “eles se movem em um ‘mundo em pedaços’, um mundo de fragmentos, cujas constelações volta e meia se modificam e se relacionam umas às outras com reciprocidade” (ETTE, 2018, p. 85). Ottmar Ette nomeia o espaço dos heróis de Cendrars como “mundo em pedaços”, pedaços que, apesar de apresentarem descontinuidade e quebra constante, detêm um mundo completo, que fora instaurado nas inter-relações.

Também tratando da descontinuidade, Roland Barthes cita as ilhas gregas e seus arquipélagos, explicando que cada uma delas, de forma individual,

---

4 Texto original: *Mimesis* zeigt nicht nur auf der Ebene der Struktur, sondern auch der *écriture* die Spuren dieses neuen Erlebens. Auch wenn eine derart von Insel zu Insel, von Sprache zu Sprache, von Text-fragment zu Text fragment springende Wanderung.

carrega sua escrita em descontinuidade. Os barcos possibilitam uma correspondência entre elas e, conseqüentemente, conexões.

Cada uma destas ilhas forma um mundo insular com sua própria lógica, com sua própria história, com suas próprias formas e normas, mas ao mesmo tempo faz parte de um arquipélago ou mundo transarquipélago, nos quais tudo se conecta. Tudo é vetorial e relacional, privando-se de posicionamentos fixos, uma vez que todas as ilhas estão em movimento e suas coordenadas mudam constantemente. Esta paisagem fractal da teoria não pode mais ser centrada ou fixada a partir de qualquer sujeito: estamos lidando com uma estética móvel, em que não só partes e objetos individuais, mas também as posições dos sujeitos estão em mudança constante.<sup>5</sup> (ETTE, 2017, p. 171).

Cada ilha possui sua própria lógica, com histórias de vida específicas, mas também como diversidade arquipélaga e transarquipélaga. Tais conexões entre continentes e ilhas descortinam um melhor entendimento das relações transculturais, de vivências, sobrevivência e convivência entre os diferentes seres, bem como enaltecem a apreciação do pensamento nômade, das multiperspectivas e da vetorização de paisagens.

O conhecimento da vida, na vida e para a vida, que é caracterizado de diferentes maneiras nas literaturas do mundo, através dos séculos e dos milênios, através dos continentes e mundos insulares, através das culturas, através das línguas, atua nas mais variadas conexões nas literaturas presentes e futuras, possui conseqüentemente não só uma força histórica e presente, mas também uma força estética prospectiva, que se desdobra de acordo com lógicas diversas, mas também pode ser desenvolvida cientificamente. O saber da vida, saber viver, saber sobreviver e saber viver juntos serão preservados nas Literaturas do Mundo, pois serão constantemente transformados e também circularão translacionalmente na forma intertextual entre relações transculturais.<sup>6</sup> (ETTE, 2017, p. 38).

---

5 Jede einzelne dieser Inseln bildet hierbei eine Insel-Welt mit ihrer eigenen Logik, ihrer eigenen Geschichte, ihren eigenen Formen und Normen, ist zugleich aber auch Teil einer archipelischen oder transarchipelischen Inselwelt, in der alles mit allem verbunden ist. Alles ist vektorial und relational, entzieht sich festen Verortungen, da alle diese Inseln selbst in Bewegung sind und ihre Koordinaten ständig verändern. Von keinem Subjekt her ist diese fraktale Landschaft der Theorie mehr zentrierbar oder fixierbar: Wir haben es mit einem künstlerischen Mobile zu tun, in dem sich nicht nur die einzelnen Teile und Objekte, sondern auch die Subjektpositionen ständig verändern.

6 Das Wissen vom Leben im Leben und für das Leben, das auf unterschiedliche Weise die



A ideia de insularidade, como unidade autônoma e que contempla uma totalidade, canaliza o conceito de *Fraktal* abordado por Ette. As lógicas diversas, as relações transculturais e transarquipélagas se mostram palpáveis na tessitura literária; faço uma analogia aos textos de Kehlmann e Coetzee, que criam “narrativas fractais” para compor seus romances e, ao mesmo tempo, entrecruzam pontos trançados pela agulha de um autor/ficcional, autor esse que (na imaginação) existe, pensa, faz pensar, a tudo observa e o destino de todos influencia.

Neste entendimento, o conceito “fractal” parte de três perspectivas: 1 – dos estudos de Lévi-Strauss sobre *modèle réduit* (modelo reduzido), na ideia de que em benefício da representação artística e literária se deve abrir mão das dimensões do modelo; 2 – do conceito *mise en abyme* (narrativa em abismo), de André Gide – no qual se dedica ao estudo artístico e à ideia de reduplicação; e, por fim, 3 – o conceito “fractal”, de Benoît Mandelbrot, do latim *Fractus*, que significa fração, quebrado. O fractal é uma figura muito encontrada na natureza; na matemática, a ideia alega que, mesmo que um objeto tenha partes separadas, essas partes contêm traços do todo completo.

O modelo reduzido (*modèle réduit*) abordado por Lévi-Strauss trata do prazer estético que a arte oferece. Através da representação, que abre mão das dimensões do modelo, a arte oferece o conhecimento do objeto no seu todo através da redução de escala. Apesar de se referir aparentemente às artes plásticas, o conceito também está relacionado às criações literárias, pois em escala reduzida e através dos textos em diferentes gêneros, representa-se o mundo. Isso acontece nas projeções dos objetos e nas experiências sobre eles: “Com isso, o conhecimento estético é entendido como uma inversão do processo de conhecimento científico, pois no modelo reduzido o conhecimento do todo antecede o das partes” (PONTES, 2015, p. 196).

Desse modo, o processo de estruturação do modelo reduzido difere do processo de construção do conhecimento. Na arte, o ponto de partida está em

---

Literaturen der Welt quer durch die Jahrhunderte und Jahrtausende, quer durch die Kontinente und Inselwelten, quer durch die Kulturen, quer durch die Sprachen auszeichnet, wirk in den verschiedenartigsten Filiationen in die gegenwärtigenwie die künftigen Literaturen hinein, besitzt folglich nicht nur eine historische und präsentische, sondern auch prospektive ästhetische Kraft, die sich gemäss überaus unterschiedlicher Logiken entfaltet, aber auch wissenschaftlich erschliessen lässt. Das Lebenswissen, Erlebenswissen, Überlebenswissen und Zusammenslebenswissen der Literaturen der Welt wird gerade dadurch konserviert, dass es unablässig transformiert wird und ebenso auf translatorische wie auf intertextuelle Weise zwischen den Kulturen transkulturell zirkuliert.

um conjunto formado por um ou vários objetos ou acontecimentos, conferindo à criação estética um caráter de totalidade, mas em uma estrutura comum.

O mito percorre o mesmo caminho, mas num outro sentido; utiliza uma estrutura para produzir um objeto absoluto que ofereça o aspecto de um conjunto de fatos (já que todo mito conta uma história). A arte procede, por conseguinte, a partir de um conjunto: (objeto + acontecimento) e vai à descoberta de sua estrutura; o mito parte de uma estrutura, por meio da qual empreende a construção de um conjunto: (objeto + acontecimento) (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 41 *apud* PONTES, 2015, p. 196).

A criação literária narrativa, ou seja, o mito, parte de uma estrutura construída a partir de um conjunto em que acontecimentos e objetos estabelecem relações através do tempo e do espaço narrativo. Neste sentido, as criações artísticas e literárias compreendem um modelo reduzido de representação.

O conceito de *mise em abyme* (narrativa em abismo), do escritor francês André Gide, concerne ao procedimento artístico, inicialmente relacionado à pintura, técnica em que um artista pinta um quadro dentro do outro de tamanho menor que se repete. Na literatura, condiz com a construção de uma ficção dentro da ficção, em um procedimento metaficcional. Altamir Botoso traz que “Uma definição mais precisa dessa técnica nos é fornecida pelo crítico Lucien Dällenbach (1970, p. 52), o qual afirma que é *mise-en-abyme* todo espelho interno que reflita o conjunto do relato por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal”. (BOTOSO, 2012, p. 3). Lucien Dällenbach analisa o sentido da expressão em estudo e pondera que a palavra *abyme* (abismo) infere semanticamente a “[...] noções de profundidade, infinito, vertigem e queda [...]”. (DÄLLENBACH, 1979, p. 17 *apud* GARCIA, 2008 p. 128). Assim, uma figura estaria em abismo, quando está junta de outras, mas sem tocar nessas, para Gide, como “[...] a imagem de um escudo acolhendo, em seu centro, uma réplica miniatura de si mesma [...]”. (DÄLLENBACH, 1979, p.17 *apud* GARCIA, 2008 p. 128). O termo é usado na literatura como forma de autorreflexão, reflexão da escrita sobre si mesma; André Gide usa o termo pela primeira vez em 1893 e explica a concepção da seguinte forma:

Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e estabelece mais certamente todas as proporções do conjunto. Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se faz a cena pintada. Assim, no quadro *Meninas* de

Velásquez (mas um pouco diferente). Enfim, na literatura, no *Hamlet*, a cena da comédia, e em tantas outras peças. No *Wilhem Meister*, as cenas de marionetes e da festa no castelo. Em *A queda da casa de Usher*, a leitura que se faz a Roderich, etc. Nenhum desses exemplos não são absolutamente corretos. O que o seria muito mais, o que diria melhor o que quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e na *Tentative*, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo “en abyme”. (GIDE *apud* GARCIA, 2008, p. 128).

Através de blocos de significação, em que cada unidade é vista como elo que se conecta com uma rede de relações, a *mise en abyme*, em entrecruzamentos diversos, é caracterizada como elemento de reduplicação interior, por exemplo, uma história dentro de outra história. Através dessa, há um jogo de espelhos dentro da narrativa, pois promove a “repetição interna da ação ficcional” (DÄLLENBACH, 1979, p. 76 *apud* GARCIA, 2008, p. 132), como “um traço de código metalinguístico” (GARCIA, 2008, p. 132). Neste sentido, a narrativa em abismo efetua-se por analogia ou contraste, particularização ou generalização, podendo ser prospectiva e retrospectiva, dependendo “[...] [d]as implicações cronológicas e /ou o lugar ocupado pela reduplicação na cadeia narrativa [...]” (DÄLLENBACH, 1979, p. 83 *apud* GARCIA, 2008, p. 132).

Nesta cadeia narrativa da *mise en abyme* o processo de reflexividade literária e a reduplicação especular ficam evidentes (RITA, 2010). Entre relações prospectivas e retrospectivas, as unidades se conectam e, em uma expansão semântica, configuram a obra:

Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. [...] A *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micronarrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos.<sup>7</sup> (RITA, 2010).

Em *Elizabeth Costello* é possível observar traços da “narrativa em abismo”, pois várias das narrativas tratam de palestras dentro de palestras proferidas por Coetzee. Nessas, relevam-se discussões, argumentações, exemplificações,

---

<sup>7</sup> Consulta ao *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>. Acesso em: mar. 2022.

citações e paráfrases. Tal referência equivale ao discurso acadêmico, avigorando um espelhamento estrutural e de conteúdo. Semelhantemente, em *Fama*, nas várias histórias que de certa forma se conectam, a cadeia narrativa é perceptível quando Miguel Auristos Blancos está com o romance em construção sobre sua escrivãzinha, bem como quando Leo Richter isola-se para escrever seu novo romance.

Como mencionado anteriormente, em *Fama: um romance em nove histórias*, Leo Richter aparece logo no segundo capítulo do texto literário, tratando de uma composição romanesca: “Um romance sem personagem principal! Entende? A composição, as conexões, o arco narrativo, mas sem protagonista, sem um herói que apareça em todas as situações” (KEHLMANN, 2011, p. 20). Há um tratamento do personagem sobre a constituição de seu romance, mas que esboça características da própria composição de *Fama*; ilustra-se então um espelhamento, como reduplicação da forma literária, momento em que se evidencia a *mise en abyme*, num desdobramento do conteúdo.

Desse modo, apesar de terem enclave prospectivo e retrospectivo entre as diferentes partes dos romances, no que se refere ao espaço, às temporalidades e às vozes dos personagens, os romances em estudo não se denominam “narrativas em abismo”. Pode-se dizer apenas que em alguns momentos possuem uma mesma configuração artística dentro de outra; neste caso a reduplicação ocorre nas palestras já proferidas, dentro de palestras ficcionais e romances sendo produzidos dentro do romance.

Observa-se que Leo Richter era conhecido como

[...] o autor de narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares. De um virtuosismo ligeiramente estéril. Não fazia muito tempo, ela (Elisabeth) lera suas novelas sobre a médica Lara Gaspard, e naturalmente ela conhecia seu conto mais famoso, sobre uma velha senhora em sua viagem até o centro de suicídio assistido na Suíça. (KEHLMANN, 2011, p. 23)

No decorrer do romance, quando os contos de Leo Richter são abordados, há a menção de personagens do próprio romance *Fama*: Lara Gaspard (aparece no último capítulo) e a velha senhora, Rosalie (personagem do terceiro capítulo). A crítica define Richter como “autor de narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares”. Adjetivos que caracterizam também o romance *Fama* e o próprio autor Daniel Kehlmann.

Pensando nessa forma de configuração romanesca, direciono-me ao conceito de Mandelbrot. Benoît B. Mandelbrot (1975) utilizou o termo “fractal”

pela primeira vez em: *Les Objects Fractales: Forme, Hasard et Dimension*. Em *Fractal Geometry of Nature*, Mandelbrot expõe o conceito “fractal” como algo relacionado às formas irregulares, vocábulo proveniente do verbo em latim *frangere*, que significa “quebrar” para criar novos fragmentos irregulares. O matemático enfatiza duas significações ao termo: fragmentado e irregular:

Why is geometry often described as “cold” and “dry?” One reason lies in its inability to describe the shape of a cloud, a mountain, a coastline, or a tree. Clouds are not spheres, mountains are not cones, coastlines are not circles, and bark is not smooth, nor does lightning travel in a straight line. [...] The number of distinct scales of length of natural patterns is for all practical purposes infinite. [...] I conceived and developed a new geometry of nature and implemented its use in a number of diverse fields. It describes many of the irregular and fragmented patterns around us, and leads to full-fledged theories, by identifying a family of shapes I call fractals. (MANDELBROT, 1982, p. 1).

Ele observa a natureza em suas diferentes configurações e utiliza-se de fórmulas, cálculos e conceitos para explicar o comportamento caótico em fenômenos matemáticos. As diferentes escalas usadas para medir formas irregulares alinham-se às alterações em padrões de medida dos próprios romances em análise: *Fama* e *Elizabeth Costello*, que fogem da estrutura convencional e estabelecem, através do processo de leitura, um entendimento a partir das diferentes lógicas e perspectivas. De mesmo modo que os fractais, que possuem uma unidade-padrão e partes que repetem traços semelhantes, reduplicando-os, os romances seguem contendo a autoria, ou processo de criação literária como padrão, elo condutor, sendo compostos por partes reduplicadas, em traços que se assemelham ao original, mas que, em escala reduzida, detêm sua completude.

## **Do último nó**

A ideia de fractalidade está relacionada à análise literária de *Fama: um romance em nove histórias* e *Elizabeth Costello*, no que se refere a forma, estrutura e conteúdo; denomino-os como “romances fractalizados”. Da leitura das obras surgiu um instigante questionamento sobre como ambas poderiam ser analisadas, pensando na composição por outras narrativas internas, ou seja, por “narrativas fractais”, autônomas em forma e conteúdo, mas tendo a autoria

e/ou o processo de escrita como fio condutor. Isso exige um procedimento um tanto peculiar, e é exatamente nisso que a matemática pôde dar suporte. Ao estudar Mandelbrot e suas observações sobre a natureza e as formas, percebi que nos fractais uma solução poderia ser encontrada. A abordagem da geometria fractal de Mandelbrot aproxima a ciência lógica da literatura.

Os movimentos entre os pensamentos sobre “narrativa em abismo” (1893), “modelo reduzido” (1976) e conceito “fractal” (apesar de elevar a compreensão matemática do termo) esculpem formas de representação que contêm elementos autônomos de reduplicação ou de repetição de traços semelhantes de uma mesma configuração artística dentro de outra.

As composições em análise: *Fama e Elizabeth Costello* possuem um personagem/escritor que reflete acerca do processo criativo e que, de certa forma, torna-se fio condutor entre as diferentes sequências e eventos que compõem os romances. As paisagens narrativas e seus movimentos, em suas formas e fractais, são cheias de vida, e essa abundância se revela nos fios da literatura. Os movimentos vetoriais, transculturais e entre ilhas são admitidos nas ficções contemporâneas, em suas “narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares”, revelando, na forma e na estrutura fractal, métodos filológicos de investigação que consideram as diferentes lógicas. Sendo assim, os textos passam a ser investigados em pensamentos arquipélagos complexos, tendo na obra de arte, na lírica e na prosa exemplos de fractais que se completam em sua significação e sentido, em uma constatação de que “nesse fractal do mundo se representa um mundo inteiro” (ETTE *apud* NEUMANN; SCHÖNINGER, 2019, p. 236).

## Referências

- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 471-498.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leila Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOßFELD, Lisa. *Das Spiel mit dem Wirklichkeitsebenen in Daniel Kehlmanns „Ruhm“*. [S.l.]: GRIN Verlag, 2011.
- BOTOSO, Altamir. A mise-en-abyme no romance *Névoa*, de Miguel de Unamuno. *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 9, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/13040>. Acesso em: 3 jul. 2020.
- COETZEE, J.M. *Elizabeth Costello*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- ETTE, Ottmar. *WeltFraktale: Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017.
- ETTE, Ottmar. *EscreverEntreMundos: Literaturas sem morada fixa*. Tradução: Rosani Umbach, Dionei Mathias e Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.
- GARCIA, Maria José Ladeira. A mise en abyme em *Inventário do Inútil* de Elias José. *Verbo de Minas*, v. 7, n. 13, p. 127-138, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/450>. Acesso em: 20 maio 2019.
- KEHLMANN, Daniel. *Fama: um romance em nove histórias*. Tradução: Sonali Bertuol. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MANDELBROT, Benôit B. *The Fractal Geometry of Nature*. New York: W. H. Freeman and Company, 1982.
- NEUMANN, Gerson Roberto; SCHÖNINGER, Carla Luciane Klos. Entrevista com Ottmar Ette. *ALEA: Estudos Neolatinos*. v. 21, n. 3, 2019.
- PONTES, Amanda Cozzi Lopes. Lévi-Strauss: arte, mito, estrutura e história- *Vivência*, n. 46, p. 195-208, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/8787/6267>. Acesso em: maio 2018.
- RITA, Annabela. Mise en abyme. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*, 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>. Acesso em: 28 dez. 2020.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho, O “Retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta do Couto Prado. *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

## **IV – Literatura em viagem**



# ***Bildungsroman* e narrativa de viagem: uma incursão em torno de uma literatura “menor”?**

Renato Barros de Castro

## **I. Introdução: O Brasil não é longe daqui – um emblemático caso “fora do centro”**

Se *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), juntamente com *Viagem à Itália* (1816), um dos clássicos da “viagem de formação” (*Bildungsreisen*) – ambos de autoria de Johann Wolfgang von Goethe – e *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe, trazem em seu âmago o que se pode entender por “viagem de formação”, o que corresponderia, dentro do contexto brasileiro, a um percurso similar a esse?

No contexto do Brasil, pode-se apontar, na verdade, uma “viagem de formação” (*Bildungsreisen*) bem 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) 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. (ALVES, 2014, p. 16)

Na obra *O Brasil não é longe daqui*,<sup>1</sup> a pesquisadora Flora Süssekind (1990), a seu turno, 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

---

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

apontado pela pesquisadora como “período de constituição de uma prosa 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 etc.) 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, Sússekind (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 científicas” (SÜSSEKIND, 1990, p. 67).

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 de algum modo “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.

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) 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. (NEGREIROS, 2012, p. 145).

Também para Sússekind (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 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 de leitura, 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.

## **II. Itinerários convergentes (romance e relato de viagem): “uma literatura menor”?**

O exemplo de Flora Sússekind (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 a 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), o debate complexo que divide os críticos sobre as origens do romance, é preciso destacar, ainda está em curso:

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. (MONGA, 1996, p. 49, tradução nossa).

Por outro lado, o teórico aproxima ainda mais o gênero romance da narrativa de viagem ao mencionar a definição utilizada por Northrop Frye,<sup>2</sup> para quem o romance implica o engajamento de um protagonista “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” (FRYE *apud* MONGA, 1996, p. 49, tradução nossa).

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):

Se ao longo de séculos se tentou, por vezes, introduzir ensinamentos no romance, talvez mais acentuadamente em *Wilhelm Meisters Wanderjahre* [Os anos de viagem de Wilhelm Meister], essas tentativas acabaram por ser sempre uma variação da própria forma do romance. (BENJAMIN, 2012, p. 31)

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. Ainda de acordo com Benjamin (2012, p. 31), a união do processo de evolução individual com o da vida social, no

---

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

*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 atualidade. 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)

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 a atualidade, o 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 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, p. 35), ambos os gêneros se desdobram em vários subgêneros, constituindo-se formas literárias híbridas por permitirem múltiplos discursos e acomodarem 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”, que implica o conceito de intertextualidade, presente, a seu ver, tanto no romance quanto no relato de viagem.

Quanto à ligação 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 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).

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:

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)

Desse modo, Ette (2008) também estabelece uma relação entre o relato de viagem e outro gênero textual, a saber, a autobiografia. Para o pensador alemão, 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, 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 literatura e viagem estão estreitamente ligadas desde a *Odisseia*, com uma “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 as possibilidades, as formas e os problemas da percepção do outro” (ETTE, 2008, p. 41) [tradução do autor].

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 “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, 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:

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. (ETTE, 2008, p. 42, tradução nossa)

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 “em uma área da literatura que podemos definir como *literatura friccional*”.

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 (1996). 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 “ocupar um lugar histórico distinto dentro do sistema dos gêneros”. 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 “não renunciou ao seu direito de ser lido como um documento empírico e *narratio vera* [narrativa verdadeira]”.

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.

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 ela ainda conseguir se manter muito presente:



“Inclusive hoje, os europeus parecem pouco preocupados com o que os viajantes não europeus escrevem sobre a Europa”.

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 os oriundos do continente americano 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 povos 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 subliteratura.

### III. Conclusão: uma literatura “menor”?

Ressalte-se também que, analisando-se o enredo da obra-prima de Daniel Defoe, Watt (2010) se preocupa, desde cedo, a separar *Robinson Crusoe*<sup>3</sup> 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. (WATT, 2010, p. 70)

---

3 Romance que, como informa Neumann (2012), inspirou viajantes célebres como Friedrich Gerstäcker.

Desse modo, o autor ressalta que Crusoé 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” (WATT, 2010, p. 71). Tal argumento, nota-se, diz respeito a 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 Crusoé*, 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”<sup>4</sup>), como é o caso de *Robinson Crusoé*.

Ainda a esse respeito, é curioso notar como tal atitude se repete de algum modo ainda nos dias de hoje. No contexto brasileiro, tome-se como exemplo a “Apresentação” do volume 1 das *Crônicas de viagem* da poetisa Cecília Meireles. Nela, 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 viagem, será preciso atentar bem para a distinção, preliminar, entre *turista e viajante*” (AZEVEDO FILHO, 2016, p. 16. Grifo do autor). 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 do outro (o viajante). É compreensível que o crítico queira ressaltar a distinção ao 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

---

4 Diz respeito a relatos de viagem que narram fatos verídicos.

crônicas não se reduz à linguagem jornalística apenas, por ser essencialmente literária” (AZEVEDO FILHO, 2016, p. 13).

Diferentemente do trajeto protagonizado por seu personagem Wilhelm, a *Bildungsreisen* de Goethe 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*,<sup>5</sup> por outro lado, é um argumento importante para se notar, mais uma vez, que o deslocamento geográfico nesse tipo de narrativa 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 é vista com frequência como intrinsecamente ligada ao *Bildungsroman*, o que não raro resulta na ideia errônea de ela ser 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. Essa transformação do “herói” (ou do narrador), por sua vez, também não escapa à transformação do leitor: quanto a isso, poucos gêneros têm tanto a oferecer quanto a narrativa de viagem – base do realismo e do romance europeu moderno, assim como o romance de formação –, que deve ser encarada, o mais cedo possível, como aquilo que realmente é: literatura.

## Referências

- ALVES, Ida. Paisagem, viagens, literatura. In: ALVES, Ida; LEMOS, Masé; NEGREIROS, Carmem (Org.). *Estudos de paisagem: Literatura, viagens e turismo cultural*. Brasil. França, Portugal. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014. p. 15-17.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Apresentação. In: MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem: volume 1*. São Paulo: Global, 2016.

---

5 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.

- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'água, 2012. p. 27-50.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ETTE, Ottmar. *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MAGRIS, Claudio. Prefácio. In: SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 9-12.
- MONGA, Luigi (Ed.). Travel and travel writing: an historical overview of Hodoeporics. In: MONGA, Luigi (Org.). *Annali d'Italianistica: Lodeporica/hodoeporics: on travel literature*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1996. v. 14.
- NEGREIROS, Carmem. O romance e a invenção da paisagem brasileira: o caso *Iracema*. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida (Org.). *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.
- PAGNI, Andrea; ETTTE, 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, n. 2, 1992.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

# Dos Estados Unidos a Israel: trajetórias transversais de Erico Verissimo

Fernanda Boarin Boechat

## 1. Introdução

No ensaio “Sim, os intelectuais são eternos inconformados”, Erico Verissimo (19-- , p. 1-2)<sup>1</sup> afirma que o romancista deve ter “[o]s pés plantados no mundo que é a matéria mesma de seus livros”. Acredito que essa afirmação é de relevante significado para pensar a obra de Erico e deve ser também associada à relação entre arte e ética, pois a arte, também segundo o autor, não poderia estar separada da vida. Maria da Glória Bordini, nesse sentido, destaca no posfácio à sua tradução de *Brazilian literature – an outline* (1945) – *Breve história da Literatura Brasileira* (1997, p. 162) – que “[a] exigência de comprometimento, que atravessa longitudinalmente a obra [*Brazilian Literature*], [...] fundamenta a evidente preocupação de Erico Verissimo em atribuir à vida literária uma função ética, por utópica que seja, no cenário da História em geral.”

No referido ensaio (VERISSIMO, 1997) – publicado a partir de suas conferências como professor visitante na Universidade de Berkeley, quando esteve em sua segunda estadia nos Estados Unidos (entre 1943-1945) novamente a convite do Departamento do Estado norte-americano durante a política de Boa Vizinhança (1933-1945) –, a relação da produção literária com o contexto extraliterário, o espaço das relações humanas, se destaca. Aqui não se trata, contudo, de uma simplificação no sentido de identificar aspectos da realidade no texto ficcional, ou ainda comprovar teses por meio do texto ficcional, mas identificar em que medida o texto literário é produto de uma comunidade discursiva que fala da mesma e para a mesma. A atenção se volta a observar os mecanismos desse discurso, seu caráter, e por isso sua potencialidade de inserção social, implicando a consideração à dimensão ética do fazer literário.

---

1 O referido ensaio foi localizado por mim no Acervo do escritor Erico Verissimo no Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, e não possui identificação do ano em que foi escrito.

Identifico, dessa maneira, no projeto literário de Erico, também um projeto comunicativo, fundamentado pela referida dimensão ética e que pode ser bem representado pela produção de suas narrativas de viagem: *Gato preto em campo de neve* (1941), *A volta do gato preto* (1945), *México* (1957) e *Israel em abril* (1969). No presente artigo, pretendendo demonstrar como as quatro narrativas podem fazer as vezes de *Leitfaden*, ou seja, de um fio condutor para a compreensão da atuação e do desenvolvimento da obra de Erico vinculado à sua atuação no espaço público também como intelectual.

## 2. Quatro tempos

No artigo “O projeto literário de Erico Verissimo”, Donizeth Santos (2014, p. 358) menciona que o autor mantém

uma coerência ética alicerçada no compromisso do escritor de revelar a engrenagem social e seus mecanismos, mostrando o homem na sua dinâmica social e o indivíduo em sua humanidade e denunciando todas as formas de violência e arbitrariedades cometidas contra os seres humanos de qualquer parte do mundo.

Trata-se aqui do que Erico chamou de um “corte transversal da sociedade” em seu prefácio de 1964 à obra *Caminhos Cruzados*, publicada pela primeira vez em 1935, e com que Donizeth Santos (2014) também dialoga:

Suas histórias são objetivas e de pura ação (embora quase nunca de ações puras) –, uma sucessão enfim de quadros movimentados que resultam numa espécie de corte transversal duma sociedade. *Caminhos cruzados* é evidentemente um livro de protesto que marca a inconformidade do romancista ante as desigualdades, injustiças e absurdos da sociedade burguesa. Não é, pois, de admirar que seu autor tenha sido desde logo apontado por críticos e leitores primários como um agente da propaganda comunista. (VERISSIMO, 1989, s.p.)

A contemplação de diferentes realidades sociais pelo autor não se resume a descrições de situações e perfis específicos. Elas são referenciadas também na forma, ou seja, no uso consciente da linguagem que configura seus romances. Sobre isso, comenta Erico (1942, p. 133) que antes de mais nada “a linguagem é um meio e não um fim”, e ainda complementa que

[a] linguagem tem que ser um instrumento móvel, ágil, adaptável a todos os propósitos descritivos. Não sou nem nunca fui partidário do escrever mal. Cultivei os clássicos, estudei a língua, entretive-me até a escrever páginas em que imitava o estilo dos quinhentistas, dos seiscentistas, etc... Foi um ótimo exercício, não há dúvida, mas... que seria de mim se eu não resolvesse tomar valentemente a vassoura e transformá-la de coisa decorativa em coisa útil?

Na passagem citada, fica clara a importância que Erico dá ao alcance comunicativo que almeja em vista do uso consciente da linguagem. Em que medida a linguagem também está associada à utilidade, à comunicabilidade. Trata-se, nesse sentido, de um modo de alcançar um maior número de leitores, também em consonância ao seu trabalho na Editora Globo em prol da democratização da literatura, de comunicar-se a fim de comunicar o que almeja.

Tais dimensões a respeito da contemplação de aspectos sociais, políticos, econômicos, entre outros, na construção da obra por meio do uso da linguagem, devem ser investigados com maior atenção, uma vez que o interesse pela linguagem (literária) – seu caráter e funcionamento – e a compreensão de uma potencialidade de inserção discursiva da literatura são centro do trabalho do autor. Logo, Erico atua por meio de sua obra e também graças a ela.

Em vista da análise das narrativas de viagem sobre os Estados Unidos, México e Israel, é preciso levar em consideração sua relação com os espaços políticos e também funções políticas a que Erico se ligava em cada momento. No caso de *Gato preto em campo de neve* e *A volta do gato preto*, considera-se a atuação oficial de Erico na política de Boa Vizinhança estadunidense. O escritor, trabalhando desde os anos 1930 na então Livraria do Globo, uma das maiores e influentes editoras do país na época, atuava como tradutor, editor, conselheiro literário e já estava consolidado como escritor.<sup>2</sup> No Brasil de 1941 sob o governo Vargas, ano de sua primeira viagem aos Estados Unidos, temos o intenso esforço desse país em prol de fortalecer laços com a América Latina em especial por meio de um forte investimento na cultura,<sup>3</sup> a fim de construir o sentimento de pan-americanismo. Assim, diversos intelectuais, escritores e

---

2 Em 1938, com o sucesso de *Olhai os lírios do campo*, Erico já podia viver de sua produção literária.

3 O mecanismo de inserção política através de elementos culturais foi protagonista na política de Boa Vizinhança. Presente até os dias atuais, essa estratégia foi designada no final dos anos 1980 como “*soft power*”, conceito criado pelo norte-americano Joseph Nye. O conceito é discutido especialmente na Teoria das Relações Internacionais e serve para designar a habilidade de um Estado em influenciar diretamente o comportamento ou interesse de outros corpos políticos através de meios culturais e ideológicos.

artistas, por exemplo, foram convidados a integrar as ações dessa política, sobretudo nos anos 1940.

Já o contexto da escrita de *México* se dá quando Erico está em sua terceira estadia nos Estados Unidos, depois de ter sido convidado a assumir o cargo de diretor de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos (OEA) – então União Pan-Americana – em Washington D.C., a convite de Alceu Amoroso Lima. Entre os anos 1953 e 1956, o escritor assume o mencionado cargo político e atua diretamente com os assuntos culturais relativos às relações pan-americanas.

Quanto ao engajamento de Erico naquele contexto político, identifico uma postura claramente mais crítica e aberta a respeito das ações dos Estados Unidos e suas relações internacionais. Nesse sentido, destacamos o seguinte trecho de carta de Erico ao tradutor alemão Herbert Caro, datada em 29 de junho de 1954:

Como sabes, como deves imaginar, a questão da Guatemala tem trazido a OEA e a União em polvorosa [...] Discordo da política do *State Department*. Essa gente jamais aprenderá. Falta-lhes trato diplomático, *savoir faire*, experiência [...] Está claro que é perigoso fazer aliança com os comunistas, mas o maior perigo não é esse e sim a formação de mais uma ditadura direitista nas Américas com beneplácito de Washington. *Disgusting!* (VERISSIMO, 1954)

Ainda que seja possível identificar desde *Gato preto em campo de neve* o olhar atento de Erico à estrutura social e política do país em que residia,<sup>4</sup> a objetividade com que identifica e menciona problemas transparece uma mudança de postura, ou mesmo um novo lugar político que passara a ocupar. É o que se pode identificar em *México*, publicado em 1957, após uma viagem de férias feita por ele e sua esposa Mafalda ao país no ano de 1956.

No prólogo da narrativa já são dados ao leitor detalhes do contexto em que a viagem se dá. Erico (1980, p. 11) se sentia “cansado de corpo e espírito”, em vista da posição de “funcionário enfarado da burocracia e do mundo que

---

4 Exemplo disso é a consideração do autor sobre o contraste entre os monumentos da *Constitution Avenue* e uma pobre rua de casas de tijolos habitadas por pessoas negras (VERISSIMO, 1956, p. 94); ou quando observa que em suas andanças pela cidade não havia uma só livraria verdadeiramente importante (VERISSIMO, 1956, p. 100); ou quando dá voz a R. em um diálogo, o qual afirma que “à sombra de seus mármore pretensiosos bocejam senadores inúteis” (VERISSIMO, 1956, p. 81); ou ainda quando parece-nos afirmar ironicamente que “Washington é uma espécie de ‘vitrine’ da América. [...] pois a indústria de Washington – leis, discursos, frases – é uma indústria branca e limpa” (VERISSIMO, 1956, p. 30).



o cerca”. Trata-se de uma viagem, então, que não seguia um roteiro oficial, mas que interessava a Erico no sentido de observar como a influência norte-americana estaria modificando o caráter e os costumes mexicanos, o que indica ao leitor em que medida o autor (VERISSIMO, 1980, p. 22) já percebe certo imperialismo cultural estadunidense, compreensão já bem distante dos ideais do pan-americanismo dos anos 1940.

Ainda nesse período, no entanto, mesmo que Erico assuma certa autonomia com relação ao governo norte-americano, ele se manifesta de modo muito cuidadoso. Percebe-se um Erico contrariado quanto ao mundo americanizado, mas que ao mesmo tempo não rechaça as atitudes políticas norte-americanas. Nas palavras do autor (VERISSIMO, 1980, p. 285-286), “[p]or mais que admire o tipo de vida americano, não desejo ver o resto do mundo americanizado. Seria triste e absurdo, além de monótono”. Assumindo essa mesma postura, logo após mencionar estar enfiado com suas funções burocráticas na época, ele (VERISSIMO, 1980, p. 11), contudo, deixa claro que “amo esse país. Gosto de Washington”, evitando qualquer possível mal-entendido e preservando as relações políticas que garantiam sua posição naquele momento.

Já em *Israel em abril*, publicado em 1969, mas referente à viagem feita ao país em 1966, Erico cumpre uma agenda oficial graças ao convite que recebe do governo israelense. É imprescindível observar que naquele momento Erico já estava desvinculado do trabalho na Editora Globo e também de qualquer posto político da parte do Departamento do Estado norte-americano, atuando exclusivamente como escritor de ficção.<sup>5</sup> Além disso, sua interlocução com outros intelectuais se ampliara e consolidara, também em Israel, a exemplo de quando almoça na “Casa do Escritor com alguns poetas, ensaístas e ficcionistas israelenses” (VERISSIMO, 1987, p. 39), ou ainda em vista do interesse de jornalistas por sua visita ao país:

[...] [ o jornalista] que se identifica como correspondente do *Jerusalem Post*. Quer uma entrevista comigo. [...] Conto-lhe que minha mulher e eu estamos em Israel a convite do seu Ministério de Negócios Estrangeiros, e que nossa visita terminará no dia 20 deste mês. Que livros escrevi? Que outros países estrangeiros visitei? Quais são os meus autores prediletos? (VERISSIMO, 1987, p. 37)

---

5 É no ano de 1956 que Erico Verissimo se desvincula da Editora Globo e também do cargo na OEA.

O interesse pelo escritor Erico Verissimo por parte dos meios de comunicação nacional e internacional já era comum há mais de duas décadas. Naquele momento, porém, em vista de uma autonomia alcançada, ele gozava de uma maior liberdade de expressão no espaço público. Agora, a postura de Erico quanto à política estadunidense passa a ser muito mais incisiva, diferente daquela diligente que se identifica nas duas narrativas sobre os Estados Unidos e até mesmo em *México*.

Ao cogitar a hipótese de paz entre Israel e a Palestina, por exemplo, Erico faz os seguintes comentários em *Israel em abril*:

Se os Dois Grandes quiserem ela se fará. Os Estados Unidos parecem dispostos a garantir a integridade territorial de Israel e ajudar esse país financeira e economicamente, não porque os americanos sejam bons moços, mas principalmente por causa da grande influência política, econômica e cultural do grupo judeu dentro dos Estados Unidos. Os russos por sua vez namoram o petróleo dos países árabes e a possibilidade de contar com portos amigos em mares quentes. Além disso o mundo árabe pode ser uma boa sementeira para as ideias comunistas. Não podemos deixar de levar em conta também o antisemitismo endêmico dos russos, que vem dos tempos dos czares e continua, mal disfarçado, na Rússia de hoje. (VERISSIMO, 1987, p. 314)

Sem laços políticos com os Estados Unidos – nem mesmo com instituições que também se ligam politicamente a governos e ações governamentais e/ou institucionais, Erico é direto ao tratar do interesse norte-americano por Israel a partir de sua compreensão. Posiciona-se, despindo-se de certo zelo preservado nas outras três primeiras narrativas de viagem.

A contextualização pontual das quatro narrativas de viagem, como foi apresentada aqui, não é suficiente para caracterizar o alinhamento e a urdidura que Erico constrói nas obras e que, a meu ver, podem ser chave de leitura para compreender os alicerces de sua atuação como escritor intelectual. Passamos agora para a condução dos fios internos das obras pelo escritor.

### **3. Continuum**

O escritor se planta no mundo e vai se enraizando à medida que se desenvolve ao longo da carreira. Como horizonte está o desejo de compreender

o lugar da literatura na comunidade discursiva que configura esse mundo<sup>6</sup> do qual também é parte, portanto, também interessado em compreender seu próprio lugar e de sua obra nesse mesmo mundo. Nesse sentido, conhecer e explorar o caráter do texto literário torna-se central para Erico Verissimo. Nas narrativas de viagem, em vista do funcionamento do próprio gênero, tanto mais.

Definir diferenças entre o gênero romance e narrativa de viagem é também observar uma relação intensa e complexa entre os dois, como reconheceu o romanista alemão Ottmar Ette (2001, p. 38). Assim, Ette (2001) propõe a ideia de “fricção” (Frikktion) em vista do caráter do texto da narrativa de viagem, reconhecendo uma hibridéz – composta por elementos de ficção e dicção – que se encena no texto, diferente, portanto, da relação, e tensão, entre realidade/ficção que há no romance. Dessa forma, na narrativa de viagem temos um conhecimento encenado que se dá por uma lógica diferenciada do que no romance.<sup>7</sup>

Ainda em diálogo com Ette (2001, p. 43), por outro lado, cabe observar em que medida a narrativa de viagem, apesar de sua “friccionalidade” textual, tende ao pacto factual com o leitor:

A narrativa de viagem, como forma híbrida muito próxima do romance, diferencia-se porém do mesmo através de seu outro lugar histórico dentro do sistema de gênero, através da posição que lhe é atribuída no conjunto de literatura ficcional e não ficcional, assim como através de formas de apropriação específicas especialmente com relação à institucionalização de sua leitura. Estas diferenças de produção estética, especificidades de gênero e recepção estética não haviam sido introduzidas integralmente no século XX [...]. Até hoje a narrativa de viagem tem sua reivindicação de ser lida como um documento empírico preso à realidade, como *narratio vera* [...] Isso justifica a leitura que observa e avalia a narrativa de viagem como fonte histórica, sociológica e geográfica.<sup>8</sup>

---

6 Sempre que “comunidade discursiva” for aqui referida, tem-se em vista o conceito de “comunidade real de comunicação” de Apel, ou seja, uma comunidade que se caracteriza por um processo de acordo mútuo linguístico e interpessoal e que pode ser considerada idêntica à espécie humana ou à sociedade. (APEL, 2000, p. 69-70).

7 Cabe aqui mencionar a relação ficção/realidade/imaginário, que o teórico da literatura Wolfgang Iser apresenta em *O fictício e o imaginário* (1996) ao tratar dos mecanismos que definem o caráter do texto literário.

8

Der Reisebericht, als Hybridform dem Roman eng verwandt, unterscheidet sich doch von diesem durch seinen anderen historischen Ort innerhalb des Gattungssystems, durch seine ihm zugewiesene Position im Spektrum von fiktionaler und nicht-fiktionaler Literatur sowie durch spezifische Aneignungsformen insbesondere in Hinblick auf die Institutionalisierung

A hibridez do gênero narrativa de viagem propicia por isso, e de forma profícua, oportunidade para que se discuta o caráter da literatura em vista das interfaces entre realidade e ficção. Como já foi aqui mencionado, compreende-se que Erico tinha clareza das particularidades do gênero e o explorou em consonância com seus interesses a respeito de sua atuação no mundo e o de sua obra. Em outras palavras, Erico explora a potencialidade do gênero narrativa de viagem também para discutir a potencialidade do texto literário, senão em última instância a fim de que sua obra possa inserir-se nesse discurso de modo oportuno.<sup>9</sup>

Nesse sentido, quanto à complexidade do gênero, cabe destacar ainda os seguintes aspectos em diálogo com Ette (2001, p. 35):

*A sétima dimensão* muito complexa da narrativa de viagem deixa se designar por aquela do espaço literário. Ela diz respeito ao modo como uma determinada narrativa de viagem se relaciona a outros textos de outros autores (então *intertextual*) e também a textos próprios (consequentemente *intratextual*). Junto a isso, pode-se diferenciar entre um espaço literário explícito e implícito, na medida em que no próprio texto outros textos são “exibidos” através de remissões diretas ou através de alusões indiretas, as quais não são imediatamente claras para qualquer leitor.<sup>10</sup>

---

seiner Lektüre. Diese produktionsästhetischen, gattungsspezifischen und rezeptionsästhetischen Unterschiede wurden im 20. Jahrhundert nicht vollständig eingeebnet [...]. Bis heute hat der Reisebericht seinen Anspruch, als empirisches, realitätsverhaftetes Dokument, als *narratio vera* gelesen zu werden [...]. Dies rechtfertigt eine Lektüre, welche die Reiseberichte als historische, soziologische oder geographische Quellen betrachtet und auswertet. [Tradução nossa]

9 Vale mencionar aqui o breve texto “Viagem através da literatura americana”, escrito por Erico Verissimo e publicado em 1941. Tal texto refere-se a uma conferência pronunciada pelo escritor no Rio de Janeiro na Associação Brasileira de Imprensa no dia 4 de janeiro de 1941, cujo público foi de por volta de 2 mil pessoas. Logo em seguida, dia 8 de janeiro de 1941, Erico Verissimo viaja para a primeira estadia nos Estados Unidos. A respeito dessa ocasião, ficam claras a inserção política de Erico Verissimo e a existência de um público específico no Brasil que receberia posteriormente suas narrativas de viagem sobre os Estados Unidos. Cf. VERISSIMO, 1941.

10 Die überaus komplexe siebte Dimension des Reiseberichts ließe sich als jene des literarischen Raumes bezeichnen. Sie betrifft die Art und Weise, wie ein bestimmter Reisebericht sich zu anderen Texten anderer Autoren (also *intertextuell*) oder auch zu eigenen Texten (*mithin intratextuell*) in Beziehung setzt. Dabei kann zwischen einem expliziten und einem impliziten literarischen Raum unterschieden werden, insoweit andere Texte durch direkte Verweise oder durch indirekte Anspielungen, die nicht für alle Leser sofort durchschaubar sind, in den eigenen Text ‘eingebendet’ werden. [Tradução nossa]

A “sétima dimensão” de Ette, a saber, a dinâmica entre elementos *inter*-textuais e *intratextuais*, desempenha fio condutor principal nas narrativas de viagem de Erico, como uma espinha dorsal estruturante. São muitas as referências a personagens de sua obra que permeiam as narrativas de viagem, por vezes podendo ser confundidas com sujeitos não ficcionais, também a referência a posicionamentos políticos ou ainda a incorporação, sistematizada ou não, de referências a textos teóricos e informativos sobre os lugares para os quais viaja.

O leitor que conhece a obra ficcional de Erico antes de *Gato preto em campo de neve*, por exemplo, já havia encontrado a “fé no pan-americanismo” como “a fé na América” na voz da personagem Vasco em *Saga*, obra de 1940, bem ao encontro do entusiasmo do escritor em meio à Política de Boa Vizinhaça estadunidense. O esmorecimento desse entusiasmo, que identifico em especial após a segunda estadia do escritor no país, também faz referência a conclusões a respeito das reais motivações da guerra expostas pela personagem Vasco no mesmo romance, relativizando essa fé. É também Vasco e as personagens Fernanda e Prof. Clarimundo que serão interlocutores importantes de Erico em *A volta do gato preto*, quando o posicionamento do autor diante da política que integra, em especial face à Segunda Guerra Mundial, é muito mais contraditório.

Além das referidas personagens, Erico tem como importantes interlocutores nas narrativas de viagem o “Leitor”, em *Gato preto em campo de neve*, Tobias e Malazarte, que primeiro estão nas narrativas sobre os Estados Unidos e depois “reaparecem” nas narrativas sobre México e Israel, respectivamente.

O diálogo que se dá entre Erico e o (suposto) “Leitor”, que integra *Gato preto* como último capítulo, quase como um anexo, serve de artifício para a abordagem de temas polêmicos e possui, além disso, certo caráter informativo em que contempla considerações históricas, sociológicas, políticas, entre outras, sobre o país visitado. Essa pesquisa sobre diversos aspectos culturais, históricos e políticos é mencionada pelo escritor em carta a Theodore Purdy, de novembro de 1941:

Fortunately I have finished my “Black Cat”. It was hard work because I had to read a lot of the United States: history, sociology, theatre, literature, and so on. I have given a fair account of my trip in the novel vein. I want the reader to travel with me, seeing what I see and doing what I do. As an appendix, I have included a “Dialogue on the United States”, let us suppose the reader anywhere in Brazil, closes the book and

wishes to make the author some questions. Here I am, my friend [...] and the dialogue begins. (VERISSIMO, 1941)

Essa falta de precisão quanto aos dados factuais e ficcionais, por outro lado, leva o leitor da obra a tomar muitas das construções ficcionais do texto como dados factuais. É tão curioso esse tipo de recurso literário que o “Diálogo sobre os Estados Unidos” foi tomado como verdade pela revista norte-americana *Books Abroad*, que publicou em inglês algumas partes de “Diálogo sobre os Estados Unidos”, sem nenhuma contextualização, levando facilmente o leitor do artigo a crer que efetivamente se tratasse de uma entrevista entre o escritor e um leitor da obra.<sup>11</sup>

A personagem Malazarte,<sup>12</sup> o “outro eu” de Erico Verissimo em *Gato preto em campo de neve*, como alguns pesquisadores apontam, já foi personagem em três contos da coletânea *Fantoches* (1956) – “Malazarte”, “A infância de Malazarte” e “Solilóquio de Malazarte” –, a primeira publicação do escritor. Trata-se de sujeito sem esmorecimento, sonhador, curioso e ambicioso, características com as quais talvez Erico tenha se identificado na época em que começava a integrar a política de Boa Vizinhança e provavelmente por isso tenha definido Malazarte como seu desdobramento na referida narrativa de viagem. Bem construída já nos anos 1930 em sua obra, portanto, a personagem Malazarte já enunciava (VERISSIMO, 1956, p. 107): “Além! Mais além! Quero encontrar a origem dos mundos. Onde está a chave do Mistério? Onde? Onde? Sinto que vou descobrir a força tumultuosa que governa o Universo... Upa! Gloriosamente... Mais além!”.

É também a personagem Malazarte que é convocada em *Israel em abril*, referido pelo autor como o mesmo que descobriu em 1941, em sua primeira viagem ao estrangeiro, e com quem irá dialogar novamente na narrativa de viagem sobre Israel:

Fico onde estou, não propriamente sozinho porque uma entidade imaginária, que costuma acompanhar-me nas viagens, sob os mais variados disfarces, aqui está ao meu lado. Descobri-a em 1941,

---

11 Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/40082567>. Consultado em 27 nov. 2015, s/a. [1942]. An interview with Erico Verissimo. *Books Abroad*, v. 16, n. 2, p. 146-147.

12 (Pedro) Malazarte tem caráter pitoresco e é figura do folclore português e também da tradição cultural oral brasileira. Além disso, “[a] presença de Malazarte é mais complexa: é o *outro eu* do escritor, é a consciência crítica de Erico Verissimo, desempenhando mais a função daquela mesma função que encontramos no Grilo Falante do Pinocchio, de Carlos Callodi.” (HOHLFELDT, 2005, p. 15)

quando de minha primeira excursão ao estrangeiro. Dei-lhe o nome de Malazarte em homenagem a um herói fictício de minha infância. (VERISSIMO, 1987, p. 310)

A personagem Tobias, convocada na primeira narrativa sobre os Estados Unidos, é também retomada em nova narrativa, agora sobre o México. Tobias, aliás, como recurso de voz narrativa, é inclusive explicado por Erico pela primeira vez em *México*, antes que passe a ser novamente seu interlocutor na obra:

DIÁLOGO. – No livro que escrevi sobre minha segunda viagem aos Estados Unidos, inventei uma personagem que estava para o autor assim como o Dr. Watson para Sherlock Holmes. Tobias – assim se chama ele – é o interlocutor providencial, que pode ser alternadamente inocente e malicioso, lúcido e estúpido, tudo depende da conveniência de seu criador e do rumo do diálogo.

Invoquemos o excelente Tobias e conversemos com ele sobre México. (VERISSIMO, 1980, p. 280)

Ao passo que Erico dialoga com sujeitos ficcionais, em especial quando pretende expor e discutir ideias sobre seus posicionamentos a respeito dos países que visita, ele também incorporará outros autores às suas narrativas. Contudo, não há uma sistematização dessas referências pelo autor, o que favorece uma imprecisão a respeito de quem são as vozes enunciadas, borrando as fronteiras entre o caráter ficcional e factual – ou ainda ficcionais e ensaísticos.

Em *A volta do gato preto*, por exemplo, há uma única referência direta a uma passagem do livro *América*, do norte-americano Stephen Vincent Benét, provavelmente traduzido por ele, que está diferenciado no corpo do texto por aspas. A citação é feita em um diálogo com Tobias e não está totalmente adequada às normas do texto acadêmico, já que Erico insere sua fala em meio à citação de Benét:

E. – Para onde iria a América? Que caminho seguiria? Já se falava no Sonho Americano. Mas... que era esse sonho? Até então – escreve Stephen Vincent Benét em seu “América” – esse sonho tinha sido muitas coisas. “A combativa independência da fronteira; a república livre e plutarquiana dos Fundadores; a república rural, sonhada por Jefferson; a democracia da fronteira de Andrew Jackson; a democracia de Lincoln... era também a ideia de honra e dever altruísticos de que fora exemplo Lee, o chefe sulista, símbolo dessa alegre e prodiga aristocracia

dos bens nascidos, que desejavam uma república regida pelo código de cavalheirismo que vigorava no sistema de plantações do Sul... Ou seria o Sonho Americano o ideal Puritano da Nova Inglaterra, a vida simples e os pensamentos superiores de Concord, e os dez mil sonhos que luziam e se extinguíam nas Novas Sions (**Sempre a Bíblia! – e este parêntese é meu e não de Benét**). E nas experiências comunais de toda a sorte que lá se fizeram? Porque todos os meios de vida tinham sido experimentados em várias partes da União. E agora a nação emergia numa guerra cruenta em que perdera mais de 600 000 de seus filhos. A era industrial havia começado. A unidade nacional fora preservada graças a Lincoln. Mas Lincoln estava morto... Que ia agora acontecer?” (VERISSIMO, 1980, p. 443-444, grifo nosso)

A ausência de uma organização nas narrativas dos Estados Unidos a respeito das referências teóricas e ensaísticas que Erico incorpora ao texto toma outra dimensão em *México*, obra em que Erico sistematiza-as, inclusive as organiza no item “Bibliografia” logo após o epílogo do livro. Além disso, trechos completos de obras citados pelo autor vêm por vezes acompanhados do sinal gráfico asterisco [\*], cuja referência completa pode ser encontrada em nota de rodapé. Ainda assim, mesmo com as indicações bibliográficas, encena-se certa oscilação entre ficção e realidade, ou, nas palavras do escritor, uma oscilação entre seus dois amores, “sem saber o que desejo mais, se o mundo mágico ou o mundo lógico” (VERISSIMO, 1980, p. 299).

Da parte do leitor, contudo, essa oscilação – em diálogo com a própria compreensão sobre o gênero narrativa de viagem – nem sempre foi bem recebida. A esse respeito destacamos a seguinte passagem de *México*, no item “Aspectos da vida e do caráter mexicanos”, em que Erico se refere ao pronunciamento de um cronista mexicano que o reprovava por escrever um livro sobre o país:

Quando se anunciou que eu ia escrever este livro, um cronista mexicano publicou em seu jornal uma nota cheia de indignação, a qual dizia, em outras palavras, o que segue: “Que direito tem esse senhor, que mal nos conhece, de escrever um livro sobre o México, quando nós mesmos que aqui vivemos toda a nossa vida ainda não nos conhecemos bem, ainda não dissemos a palavra definitiva sobre nosso povo?” (VERISSIMO, 1980, p. 265)

E seria possível uma narrativa com a palavra definitiva sobre um povo? Justamente de encontro a essa possibilidade posiciona-se Erico quanto à



potencialidade do texto literário, seja a respeito do romance ou mesmo da narrativa de viagem.<sup>13</sup> Nesse sentido, o escritor deixará claro em *Israel em abril* (1987, p. 313) que tempera suas opiniões em “todos os livros, artigos e discursos [...] *cum grano salis*”, ou “com um grão de sal”, e completa:

Penso: Brinco de viajar, e viajando às vezes me digo que sou dois: um que viaja e outro que se vê viajar. No meu caso haverá um terceiro, o que vai escrever sobre o que viajou e o que se viu a viajar. Depois virá um quarto *eu*: o que ler o que o terceiro escreveu sobre o que viajava e o que se via viajar. (VERISSIMO, 1987, p. 118)

Em vista dos elementos destacados, em especial ligados à construção das narrativas de viagem, compreendo estar clara a intenção de se construir um *continuum* discursivo por meio da obra, ao contrário do desejo de se dizer a última palavra sobre um povo. A partir da obra, ademais, estende-se o discurso literário, incitando na recepção, especializada ou não, debates que dizem respeito ao mundo da vida. O entrelaçamento do discurso que envolve personagens que perpassam mais de uma obra, além disso, contribui para a ideia de um mundo ficcional único, de uma obra só, que como tal borra as fronteiras discursivas no âmbito da realidade ficcional criada pelo autor, de modo a borrar também as fronteiras entre si mesma e o *continuum* discursivo mais amplo em que ela surge e do qual participa. Trata-se, então, não só de identificar elementos da criação literária na micro ou macroestrutura de uma obra específica, mas nesse mundo ficcional único, alinhavado também por meio da reaparição de personagens e temas recorrentes.

#### 4. Um todo: considerações finais

O conjunto das quatro narrativas de viagem de Erico Verissimo dá ao leitor uma dimensão importante a respeito da atuação do escritor no sentido de se construir como intelectual autônomo por meio de sua obra e graças a ela.

---

13 Ainda em *México*, temos a seguinte consideração de Erico (1980, p. 265):

O que o cronista parece ignorar é que só dando forma literária às suas impressões duma terra e dum povo, só pondo em ordem suas lembranças é que pode um escritor começar a compreender esse país e esse povo. E que não será por ter passado pouco tempo no México que eu vou deixar de contar o que ali pensei, senti e observei. E que só um irremediável idiota pode julgar-se capaz de dizer a última palavra sobre um grupo humano – ou sobre qualquer outro assunto.

A rede de relações que Erico começou a integrar nos anos 1930, nesse sentido, determina diretamente o que ele experienciou nos anos 1940, expandindo-se para além do território nacional, integrando-o em ampla interlocução na América Latina e do Norte, e também na Europa.

A partir da breve explanação feita aqui, voltamos talvez ao cerne da urdidura que nos apresenta Erico, ou seja, que não são as representações da realidade em literatura que definem a potencialidade de inserção social, mas justamente as intersecções entre a realidade e ficção que talvez as promovam com maior força.

Logo, é o “contador de histórias” que prevalece, que encontra a melhor saída no diálogo com sua personagem Malazarte, novamente invocada em *Israel em abril*:

– Olá – exclamo [Erico]. – Você não mudou nada nestes últimos vinte e cinco anos. Está com a mesma cara.

– Sinto muito, companheiro, mas não posso [Malazarte] dizer o mesmo de você.

– Está bem, não falemos em idade. Eu o invoquei para conversar comigo sobre Israel. Digam o que disserem os totalitários, o diálogo é ainda a melhor maneira de expor e discutir ideias. Uma espécie de jogo civilizado: bola vai, bola vem...

(VERISSIMO, 1987, p. 310)

Por fim, sem abandonar a dimensão da ficção, talvez valha aqui a metáfora de um Cambará plantado na Terra, que se enraíza profundamente no solo para se comunicar com todas as outras árvores: ser integrado num sistema interdependente.

## Referências

APEL, Karl-Otto. *Transformação da Filosofia I: Filosofia Analítica, Semiótica, Hermenêutica*. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ETTE, Ottmar. *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Göttingen: Hubert & Co, 2001.

- HOHLFELDT, Antonio. Erico Verissimo viajante: entre o permanente e o passageiro. In: BETTIOL, Maria Regina Barcelos. (Org.). *Erico Verissimo muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2005.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- SANTOS, Donizeth. O projeto literário de Erico Verissimo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 44., p. 331-363, jul./dez. 2014.
- VERISSIMO, Erico [Carta] 5 nov. 1941 [para] PURDY, Theodore (Ted). Disponível em: IMS 068271.
- VERISSIMO, Erico [Carta] 29 jun. 1954 [para] CARO, Herbert. Disponível em: IMS 068428.
- VERISSIMO, Erico. Sim, os intelectuais honestos são eternos inconformados. (19-). Disponível em: IMS 4029.
- VERISSIMO, Erico. *Viagem através da literatura americana*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 1941.
- VERISSIMO, Erico. Confissões de um romancista. In: VERISSIMO, Erico. *As mãos de meu filho: contos e artigos*. Porto Alegre: Edições Meridiano, 1942.
- VERISSIMO, Erico. *Brazilian literature: an outline*. New York: Macmillan, 1945.
- VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos e artigos*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956.
- VERISSIMO, Erico. *Gato preto em campo de neve*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956.
- VERISSIMO, Erico. *México*. Porto Alegre: Editora Globo, 1980.
- VERISSIMO, Erico. *A volta do gato preto*. 11. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1980.
- VERISSIMO, Erico. *Olhai os lírios do campo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1985.
- VERISSIMO, Erico. *Israel em abril*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- VERISSIMO, Erico. *Caminhos cruzados*. 29. ed. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- VERISSIMO, Erico. *Saga*. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- VERISSIMO, Erico. *Breve história da Literatura Brasileira*. Tradução de Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1997.

## Os viajantes europeus e a iconografia da nação na literatura mexicana do século XIX

Victor Lemus

*La Africa rica á quien el sol abruma,  
La Europa y Asia henchidas de grandezas,  
No tienen las espléndidas riquezas  
Que la patria que fué de Moctezuma.  
Manuel Carpio, México (c. 1845)*

### Narrar o tempo, o espaço e o presente

Preocupado por estabelecer a diferença entre vivência individual (*Erlebnis*) e experiência coletiva (*Erfahrung*), assim como suas possibilidades de serem comunicáveis, para Walter Benjamin dois são os arquétipos da narração: o lavrador sedentário e o marinheiro mercante (BENJAMIN, 1980, p. 58). Enquanto personagens da Europa pré-moderna, equivalem aos *a priori* da sensibilidade kantiana: são a condição de possibilidade em que se dá todo ato de narração em comunidades integradas, as idílicas *Gemeinschaft*, em que a sociedade é vista como um todo integrado e homogêneo – imagem romântica da qual nem o marxismo de Georg Lukács foi imune quando quis traçar a genealogia do romance enquanto *epopeia da vida moderna*.

De acordo com essa teoria, se conta para preservar a memória, ou se narra para enriquecer o arquivo de experiências com o *ex-ótico* – literalmente: com aquilo que é estranho ao olhar, mas que entra pelo ouvido como relato, e quem escuta toma como fidedigna uma interpretação que depende da perspectiva do outro. Por isso, para Walter Benjamin, Nikolai Leskow constitui a imagem exemplar do narrador: o homem justo que está aí para preservar o sentido de uma experiência que ainda é coletiva, já que não é só própria, “mas também a dos outros” (BENJAMIN, 1980, p. 74). A esses mundos integrados não lhes ocorre pensar, como nas sociedades modernas, que o cotidiano, o

próximo, aquilo que acontece no dia a dia, também poderia ser material narrável, quer dizer, comunicável – como se o que nos é familiar não tivesse graça alguma e estivesse desprovido de interesse para nós mesmos.

Para Walter Benjamin, isso começa a acontecer na Europa do século XIX, quando já é possível passar de incógnito no espaço geográfico e, como disse Goethe, “todo ser humano, o melhor e o mais miserável, leva consigo um segredo que, se conhecido, o tornaria odioso a todos os outros” (GOETHE *apud* BENJAMIN, 1989, p. 217). Levado à literatura moderna, o aforismo explica a construção de personagens dotados de vida pública, vida privada e vida secreta, e para desmascará-los será preciso a figura do detetive, caçador moderno que consegue extrair profundas significações dos vestígios deixados por toda a presença.

Porém, assim como Trotsky afirmou que na modernidade capitalista – que começava a se firmar no século XVI na Espanha de Felipe II – o mundo se unifica no mesmo processo *desigual e combinado*, assim também nossas literaturas latino-americanas (*modernas*, como já provou Antonio Candido para o caso brasileiro, Jorge Ruedas de la Serna para o mexicano e Ángel Rama para o continental), com frequência, têm sido interpretadas em sua relação, e até dependência, com as da *Europa*. No entanto, esse processo nunca foi de pura e simples cópia. Os temas, os gêneros, as formas e tudo aquilo que vinha carregado de prestígio e ares de novidade, em sua aclimatação aos nossos sistemas culturais, sempre foram profundamente ressignificados e refuncionalizados, gerando novas configurações.

Sob esse princípio, é importante analisar o papel que os viajantes estrangeiros do século XIX tiveram na conformação da literatura *mexicana* moderna – não mais *colonial* nem *novohispana*. Em uma época em que a nação estava se formando após três séculos de vice-reinado, para suas elites letradas, a literatura, além de objetivos pedagógicos, devia criar pátria através do registro dos hábitos e dos costumes, mostrando ao corpo social em formação tudo aquilo que o tornava singular e específico.

Dessa maneira, poetas e narradores buscaram imagens com que construir, enriquecer e consolidar o arquivo formal, genérico e imagético que deveria caracterizar uma literatura *mexicana*, segundo eles, ainda em formação. Boa parte desse arsenal proveio dos viajantes europeus que chegaram, por diversos motivos, ao México independente.

## A invenção imagética da pátria. A missão *costumbrista*

Inventar uma *literatura nacional* requer a construção de um arquivo discursivo e imagético em que leitores e não leitores identifiquem sua experiência coletiva e cotidiana. A força desse repertório deve ser de tal ordem que não apenas o corpo social deve reconhecê-lo como exclusivo da pátria, mas cada indivíduo, por sua vez, deve sentir-se orbitando ao redor dele.

Através da pintura de cenas alusivas à natureza, à vida cotidiana ou aos costumes, os artistas do século XIX mexicano se empenharam em registrar os hábitos que singularizavam a geografia e a história do país.

Consolidado entre os séculos XVIII e XIX – época da *grande transformação*, com a primeira revolução industrial –, o *costumbrismo* foi a forma artística privilegiada para inventariar a pátria. Ele corresponde a uma era em que o maquinário começa a colonizar todas as áreas da produção. Assim, não é de estranhar que – ignorando a dimensão ideológica e intencional de toda representação – o artista plástico, ou literário, tenha sido visto como um instrumento fiel em sua *missão* de compendiar o *que é* a coletividade.

A literatura *costumbrista* parte do princípio de que a obra literária deve fazer referência a algo imediato que se encontra na realidade, da qual ela virá a ser uma espécie de documento. Por isso, o quadro de costumes é entendido pelos *costumbristas* em um sentido fotográfico ou pictórico. O autor aparece como o intermediário entre o objeto e o receptor, daí que ele pretenda oferecer uma visão quase fotográfica. Assim, o escritor se apressa a observar e captar tudo aquilo que contempla, e a trasladá-lo ao papel como uma fiel pintura (ROMÁN, 1988, p. 171).<sup>1</sup>

Situado na modernidade, o escritor *costumbrista* abordava a identidade como diferença. Etnógrafo de sua tribo, discorria sobre ela como *outridade* para que se reconhecesse a si própria, cativada de seus hábitos e suas cores. Munido de um olhar carregado de *estrangeria*, se comportava como um médium, capaz de decifrar nos gestos dos seus conterrâneos as essências nacionais de que eles eram, inadvertidamente, portadores. O exotismo e o preconceito em que podia incorrer revelavam que a operação não deixava de ser *orientalista*. Afinal, a curiosidade com que se catalogava espécies ou se descobria

---

<sup>1</sup> A partir deste momento, a tradução de todos os fragmentos do espanhol para o português é de minha autoria, salvo quando se indicar o contrário nas *referências bibliográficas*.

beleza e interesse em construções e entardeceres que sempre estiveram aí era semelhante à atitude que se tem diante de ciclopes ou sereias.

Dessa forma, assim como o camponês e o viajante explicam a narração pré-moderna, duas são as figuras que convergem no *costumbrismo* da virada do século XVIII para o XIX: a do moralista que às vezes fica adusto, esquecendo-se da fórmula *ridendo castigat mores*, e a do taxidermista que transforma bichos anódinos e mal alimentados em magníficas feras de antiquário.

O *pintoresquismo* foi uma das duas vertentes que postulou e assumiu o *costumbrismo* na tradição literária hispânica do século XIX. A diferença da vertente satírica e crítica [...] o *pintoresquismo* [...] colocou-se como tarefa a de reconhecer empaticamente os arquétipos humanos e culturais que definiam e davam originalidade a uma cultura específica. [...] Entre as décadas que vão de 1840 a 1870 aproximadamente, o *costumbrismo pintoresquista* foi a resolução artística dominante no México – junto com o romance histórico –, já que permitiu aos letrados contribuir na definição de um projeto nacional específico (BOBADILLA ENCINAS, 2020a, p. 159).

Se em uma primeira etapa do costumbrismo as elites, sob o influxo do *neoclassicismo*, acreditavam poder corrigir os costumes da sociedade através da crítica, na segunda, de inspiração *romântica* (que coincide com a construção da nação), se empenharam em registrar os costumes do recém-descoberto *Volk*.

Com o advento da cidade moderna, narrar o presente entrou na moda. Em um espaço que se revolucionava a cada dia, e de maneira súbita se povoara de gente oriunda das mais diversas regiões, o exotismo começava na casa do vizinho e de ontem para hoje as notícias se tornavam obsoletas – o que conferia aos eventos atuais um fulgor digno de relato. Walter Benjamin lembra que o fundador do jornal francês *Le Figaro* costumava dizer que para seus leitores que “um incêndio no sótão no Quartier Latin é mais importante do que uma revolução em Madri” (BENJAMIN, 1980, p. 61).

Afinal, não se podia esperar outra coisa de uma Era em que, de acordo com Hegel, a leitura do jornal tornara-se *a oração matinal do homem moderno*.

Para que isso acontecesse no México do século XIX, foi necessária a construção de um arquivo de imagens, assim como de gêneros textuais e de formas em que elas tomassem corpo. De acordo com Sara Corona, curadora mexicana de arte, “A construção das imagens não é individual e de livre criação. Para serem compreendidas, seus realizadores se referem a estereótipos

e fórmulas que se encontram plasmadas em imagens anteriores, assim como em diversos discursos que circulam no contexto” (CORONA apud GARCÍA FERNÁNDEZ, 2016, p. 26).

O século XIX mexicano foi prolífero na edição de jornais, periódicos, almanaques e diversas folhas impressas. De destaque foram aquelas carregadas de imagens, tendo em vista que a maior parte da população era ágrafa. Nessas publicações foram representados flores, plantas e animais; ruas, praças, monumentos, sítios de encontro, paisagens em geral, assim como os diferentes tipos sociais, profissões, castas e classes sociais, junto com estampas do cotidiano. Relevantes foram as *cenias primordiais*, quer dizer, aquelas que representavam algum episódio da história ou que explicavam as origens da nação. Para o espectador mexicano, Johann Moritz Rugendas pintou o *Salteador de diligencias* (1831), onde explicava o banditismo que tomou conta do país após a guerra de Independência; desse mesmo autor, quem estiver interessado na cultura rio-platense pode problematizar a disjuntiva / complementariedade da fórmula *civilização e barbárie* em *El rapto de la cautiva* (1845).

Através dessas representações pictóricas foi tomando corpo um repertório comum que unia escritores e artistas com seus receptores e leitores, ajudando a conformar um discurso e um imaginário nacionais.

No México do século XIX, isso não seria possível sem a introdução da litografia, que

cobrou auge a partir de 1843, quando, de maneira constante, começaram a aparecer em revistas e jornais culturais e literários do México, sobretudo nas páginas do *Museo Mexicano* ou *Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas* (1843-1846), elaboradas estampas que, funcionando como paratextos – quer dizer, como reforçadores dos tópicos do enunciado literário principal –, ajudavam a expor os temas ou as intenções de algum dos artigos das seções de botânica, história, geografia ou cultura... (BOBADILLA ENCINAS, 2020b, p. 22-23).

Um dos elementos que definem o nascimento da literatura *mexicana* constitui-se no fato de que seus artistas e escritores colocaram como missão construir uma literatura nacional – ideia em concordância com o espírito romântico. É possível lembrar que nessa época de busca pela expressão nacional, aparece, em 1816, *El Periquillo Sarnento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, primeira obra literária em que as ruas da Cidade do México, assim como seus habitantes, são objeto de representação. Incompreendido pelos poetas



neoclássicos da *Arcadia de México*, foi criticado por estes porque o texto se ocupava de um presente reconhecível pelos seus leitores, e não mais idealizado com a retórica e as cores da iconografia greco-latina que até então formara a elite letrada. Será necessário aguardar a década de 1850 para que, de maneira decidida, a *cidade letrada* determine que é preciso que a literatura e as artes em geral abracem a missão de dar forma a um país em vias de construção, através de imagens e representações comuns.

É preciso dizer, também, que a aparição dos primeiros romances históricos – textos em que era ressignificado o modelo clássico criado por Walter Scott – foi fundamental para construir a *matéria nacional*. Em 1826, na cidade de Filadélfia, nos Estados Unidos, foi publicado o romance *Jicoténcal*, anônimo, mas profundamente enraizado no romantismo mexicano de matriz liberal em que se valorizava o mundo indígena e se defendia o regime político republicano (PULIDO HERRÁEZ, 2011). Isso significava uma revisão da importância da cultura espanhola, da monarquia e do catolicismo como elementos que definiam uma nação que ainda assim se identificava como *guadalupana*. A partir de 1848 começou a circular *La hija del judío*, romance de Justo Sierra O' Reilly em que, recuperando episódios da época da Colônia, se criticavam a voracidade da Igreja católica e o antissemitismo utilizado pela cúpula inquisitorial para fins puramente terrenos, muito distintos de sua ideologia de cruzada. Dessa forma, o *costumbrismo*, coincidente com o nascimento do romance histórico *a la mexicana*, cumpriu um papel fundamental na construção de uma literatura com temas, assuntos, descrições, imagens e cenas definidas, de agora em diante, como *nacionais*. Tratava-se, portanto, da passagem do nacionalismo *criollo* ao nacionalismo *mexicano*.

Na construção dessas imagens que posteriormente se consolidariam na narrativa mexicana como sendo prototipicamente nacionais, foi fundamental a participação dos pintores viajantes oriundos da Europa.

## O espião que me amou

Concluídas as guerras de Independência e abolidas as leis que restringiam o trânsito e o comércio das nações europeias com as colônias espanholas, as potências expansionistas da época – Inglaterra, França e de maneira incipiente Alemanha e os Estados Unidos, que já em 1823, numa anfibologia perversa, afirmavam que América seria para Os Americanos – se adentraram nos territórios recém-liberados com a finalidade de explorá-los. Os interesses

foram os mais diversos – alguns, inclusive, escusos. Como é sabido, pioneiro foi Alexander von Humboldt, que, de maneira independente, em 1799, a bordo do emblemático navio *Pizarro*, fez sua viagem à Venezuela depois de ter recebido a autorização de Carlos IV, rei da Espanha (PRATT, 2010, p. 222).

A partir de então,

a onda de viajantes sul-americanos das décadas de 1810 e 1820 estava composta principalmente por britânicos, que viajavam e escreviam como exploradores avançados do capital europeu. Engenheiros, mineralogistas, criadores, agrônomos, militares, com frequência estes viajantes de começo do século XIX eram enviados ao “novo continente” por companhias de investidores europeus, como especialistas na busca de recursos exploráveis, contatos e contratos com as elites locais, informação sobre potenciais empreendimentos, condições de trabalho da mão de obra, transporte, possibilidades de mercado, etc. (PRATT, 2010, p. 270-271)

Dessa forma, *Nuestra América* foi “motivo de numerosas e heterogêneas descrições, observações, medições e explorações destinadas a satisfazer os interesses de impérios, governos, naturalistas, viajantes, cientistas, geógrafos e aventureiros” (SAGREDO BAEZA, 2017, p. 170), a serviço das mais variadas empresas comerciais, artísticas e científicas. É preciso lembrar que, por aqueles anos, o tradicional *Grand Tour* que os jovens aristocratas do século XVIII realizavam não apenas pela Europa, mas também pelo *Oriente*, inventando-o e povoando-o de significações, estava se transformando, no século XIX, no *Bildungsreise*, viagem que se considerava indispensável na formação do jovem burguês.

Com o fuzilamento de Maximiliano de Habsburgo em El Cerro de las Campanas pelas mãos dos exércitos de Benito Juárez, em 1867, as potências europeias compreenderam que suas ambições expansionistas em territórios americanos não poderiam mais ser travadas pela via armada e a guerra de ocupação. De agora em diante, os interesses econômicos deviam ser conduzidos pela diplomacia, e a cultura e o *humanismo cientificista* seriam um excelente vetor. A esse respeito, é importante lembrar o caso da pintora Elizabeth Ward, esposa do embaixador inglês sir Henry George Ward, cujo livro *Six Views of the Most Important Towns and Mining Districts* circulava com muito sucesso no México em 1837. Sabemos que eles estiveram no país de 1825 a 1827, e que, além de diplomática, sua presença tinha como objetivo

orientar os investimentos ingleses sobre o minério em nosso país, pelo qual [seu marido] escreveu sua famosa obra *México en 1827*, editada em Londres em 1828. Este livro pretendia ser uma monografia completa sobre a situação geográfica, a geologia, o clima, a população, a produção agropecuária, a história, a forma de governo, o exército, a religião e, claro está, o minério do México (AGUILAR OCHOA, 2000, p. 118).

Foi dessa maneira que o México foi visitado por muitos humanistas, cientistas, botânicos, mineralogistas, junto com pintores e artistas que fizeram o registro dos mais variados aspectos da realidade do país. Tudo isso foi compendiado em livros editados no exterior (normalmente em seus países de origem) e depois voltou para figurar nas mais diversas publicações nacionais, influenciando, assim, a construção das imagens que passaram a definir a *pátria*.

É preciso dizer que nem todos os trabalhos realizados pelos pintores viajantes estrangeiros foram do conhecimento imediato do público mexicano. Mesmo assim, ao longo da centúria começaram a circular em jornais e periódicos, e os escritores e artistas os tomaram como referência para construir suas obras e assim atender à *missão* nacionalista.

De acordo com Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, foram importantes os trabalhos: do italiano Claudio Linati (*Trajes civiles, militares y religiosos de México*, Bélgica, 1828); do alemão Karl Nebel (*Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834*, Paris, 1836); do francês Jean-Frédéric Waldeck (*Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán entre 1832 y 1834*, Paris, 1838); dos ingleses Daniel Thomas Egerton (*Vistas de México*, 1840), Frederick Catherwood (*Incidentes de viajes a Centroamérica, Chiapas y Yucatán*, 1843) e John Phillips e Alfred Rider (*México ilustrado*, 1848), textos editados em Londres; do alemão Johann Moritz Rugendas (*Paisajes y tipos de México*, Alemanha, 1855); entre outros. Essa tradição, inaugurada por Alexander von Humboldt com seu *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente*, escrito em colaboração com Aimé Bonpland e publicado em Paris em 1807, gerou imagens que foram amplamente conhecidas e, o mais importante, “tiveram impacto decisivo entre os artistas plásticos e literários nacionais e seus receptores. Essas obras ajudaram, então, a criar um imaginário e uma consciência própria, nacional, entre os mexicanos emancipados recentemente da Espanha” (BOBADILLA ENCINAS, 2020a, p. 161).

Em sua produção e popularização, foi importante a introdução da técnica da litografia pelo italiano Claudio Linati, que, junto com o também italiano Florencio Galli e o cubano-mexicano José María Heredia, editava o periódico

romântico *El Iris*. Embora as coleções anteriormente mencionadas foram publicadas originalmente no estrangeiro, já a partir de 1843 “as imprensas e casas editoriais mexicanas conseguiram formar os recursos humanos capazes de executar artística e tecnicamente as estratégias litográficas”, que junto com as “diversas casas editoriais francesas” que se instalaram no México, como Massé e Decaén, Fourier, Michaud, “incentivaram a produção e reforçaram a execução da litografia no México” (BOBADILLA ENCINAS, 2020a, p. 162).

Nessas publicações, consolidaram-se as paisagens e os *tipos* que povoariam a literatura mexicana do século XIX:

desde as páginas das revistas e periódicos mencionados antes, começaram a se reconhecer, a se descrever e definir literária e plasticamente, tanto em nível físico como moral, os mais diversos arquétipos que compunham (e coexistiam com) a sociedade e cultura mexicanas da época: a mexicana, o vendedor de água, os cocheiros, a mestiça, o arrieiro, os vendedores de doces, o rancheiro, a vendedora de chia, a moça de Puebla, o guerreiro índio; a mulher de Mérida, os veracruzanos, o habitante da costa, os índios do norte... Todos estes e outros personagens arquetípicos começam a se integrar e conformar o imaginário nacional que configurará discursiva é iconicamente o homem no México (BOBADILLA ENCINAS; AVECHUGO CABRERA, 2021).

É preciso dizer que, com frequência, essas imagens referendavam discursos e ideologias que pouco ou nada tinham a ver com a realidade mexicana, já que correspondiam àquilo que o senso comum entende por *visão romântica* –, quer dizer, idílica e amena, depurada dos conflitos que são inerentes aos fenômenos. Assim, desde uma perspectiva lúdica e emocionada, os pintores viajantes representaram, com imagens poéticas, as paisagens, a topografia, a flora, a fauna, assim como os *tipos* e os costumes, com toda uma série de recursos artísticos e estéticos que avassalavam o olhar dos próprios mexicanos, incitando-os a redescobrir a própria terra e sua cultura. E em sua divulgação, foram utilizados diversos meios, como os *panoramas* – que estavam em voga na Europa e que permitiam ao espectador olhar em perspectiva as imagens de ruas, praças, cidades e amplos horizontes –, grandes quadros pintados a óleo, álbuns de litografias ou pequenos desenhos feitos a lápis ou coloridos.

## Os pintores viajantes estrangeiros e a construção da iconografia do México do século XIX

O primeiro desses personagens que merece destaque foi Alexander von Humboldt, que esteve na *Nueva España* entre 1803 e 1804, fazendo um registro minucioso de tudo quanto via. “Fruto destes estudos foram os trinta volumes agrupados sob o título geral de *Viagem às regiões equinociais do novo continente...*, publicados entre os anos de 1807 e 1834, e sua obra de economia política *Ensaio político sobre o Reino da Nova Espanha*” (AGUILAR OCHOA, 2000, p. 115). Importantes foram os números XV e XVI da coleção, denominados *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, publicados em Paris entre 1810 y 1813. Denominados comumente *Visitas e monumentos*, eles registram várias ruínas arqueológicas da América, assim como diversas paisagens como lagos, rios, montanhas e vulcões. É importante dizer que para a década de 1830 já eram bastante conhecidos (AGUILAR OCHOA, 2000, p. 115-116, *passim*).

Porém, existe um “consenso na história da arte mexicana em considerar que a primeira coleção de paisagens e monumentos realizada no país foi *Monumentos de México tomados del natural*, de Pietro Gualdi” (BOBADILLA ENCINAS, 2020a, p. 162). Impresso em 1841 por Auguste Massé, Joseph Decaen e Julio Michaud, o álbum foi referência do que era possível fazer em matéria de registro do ambiente local.

Gualdi esteve no México entre 1838 e 1851 e pintou, a partir da técnica dos panoramas, a arquitetura da Cidade do México. Nessa coleção de doze litografias, registra, desde as alturas ou em um olhar perspectivado, diversas praças, ruas, edifícios e monumentos, revelando a opulência de construções como a Catedral, a Plaza de Santo Domingo, o Paseo de la Independencia ou o Patio del Convento de Nuestra Señora de la Merced, pelas quais transitavam os espectadores. Na representação pictórica desses espaços, é possível encontrar, também, diversos personagens ou *tipos nacionais*, como o mendigo, os vendedores, assim como “índios, crioulos, mestiços, burgueses, obreiros e artesãos” (BOBADILLA ENCINAS, 2020a, p. 163), o que constitui a tentativa de capturar a diversidade da sociedade mexicana do momento.

No quadro *Colegio de Minería* (1841), através da perspectiva, é possível captar a magnificência dessa construção que ainda hoje se conserva na rua Tacuba, no Centro Histórico da capital. Em *Interior de la Universidad de México*, o leitor pode observar a estátua equestre de Carlos IV, popularmente conhecida como *El Caballito*, que naquela época estava no interior desse

recinto e hoje se encontra na mesma rua de Tacuba, em frente ao Palacio de Minería.

O mérito dessas obras foi o de chamar a atenção para as construções e *tipos* sociais que habitavam o presente, tornando-os objeto de apreciação. A literatura mexicana do período, em sua missão de dotar de espírito de nacionalidade às artes através do registro dos costumes, se alimentou desse tipo de iconografia.

Outro dos pintores viajantes de destaque foi Karl Nebel. Nascido em Hamburgo, morou no México de 1829 a 1834. Dois anos depois, em Paris, publicou seu *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, coleção de cinquenta litografias acompanhadas com uma introdução de Alexander von Humboldt.

No quadro *Las tortilleras*, ele colocou o seguinte texto:

Aqui vemos duas mulheres, uma indígena e outra crioula, que estão ocupadas cozinhando; a mulher crioula mói grãos de milho numa pedra; o resultado é uma massa, com que a outra forma uma espécie de crepe ou omelete, que põe sobre o fogão de argila para assá-la. Este prato, que não tem sal nem manteiga, serve como pão ao povo em toda a república. Vemos uma panela no fogo onde cozinham um pedaço de carne de qualidade ruim secada ao sol. Acrescentam alguns pimentos verdes chamados *chiles*, e uma bebida chamada *pulque*, obtido do suco do aloe, e com isso vocês já têm a comida habitual da gente comum. Os trajés que vemos aqui são os dos habitantes do sul de Puebla [localidade que fica], descendo em direção da *tierra caliente* (NEBEL, 1836).

Pintados com o objetivo de “agradar e divertir” os europeus (NEBEL *apud* GARCÍA FERNÁNDEZ, 2016, p. 27), esses quadros de costumes pretendiam ser um registro pitoresco da sociedade mexicana da época. Em obras como *La mantilla*, *Indias de la Sierra al S. E. De México*, *El hacendado y su mayordomo*, *Poblanas*, *Rancheros* e outros, é possível observar a construção de um arquivo de imagens que posteriormente serão reconhecíveis na narrativa mexicana. É preciso esclarecer, no entanto, que se trata de obras em que é patente o *pitoresquismo* vigente na Europa daquela hora. E é que “Nebel dá conta de uma realidade que percebia desde seus próprios valores, gostos, ideais e estereótipos construídos por sua cultura, ao mesmo tempo que também incluiu imagens e discursos do contexto representado” (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2016, p. 28).

Junto com esses *tipos*, importante foi também a representação que fez de várias cidades em quadros como *Veracruz*, *Interior de México*, *Interior de Zacatecas*, em cujas descrições enfatizou o tom pacato e bucólico. É o que se

observa no comentário que fez em *Plaza Mayor de Guadalajara*: “O bonito chafariz que vemos no meio do quadro confere beleza e anima toda a massa da arquitetura, e seria capaz de produzir o encanto e as ilusões mais delicadas no coração dos amantes que, sob a claridade débil da lua, passeiam escutando os murmúrios de suas águas” (NEBEL *apud* GARCÍA FERNÁNDEZ, 2016, p. 32).

É preciso dizer que essas cidades, na realidade, fervilhavam de conflitos – que aqui são amenizados como espaços de agradável calma.

Outro dos pintores célebres foi Jean-Frédéric Waldeck, que chegou a ser acusado de roubar peças arqueológicas e levá-las para a Europa (AGUILAR OCHOA, 2000, p. 120). Ele realizou a *Colección de antigüedades que existen en el Museo Nacional*, 1827, primeiro trabalho de popularização de arte pré-hispânica.

Em Paris, ele publicou seu famoso livro *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán entre 1834 y 1836*, que nos anos 1840 teve grande repercussão. A prova da visão eurocêntrica que animava Waldeck pode ser atestada em seu quadro *A mulher de Mérida*, que gerou grande polêmica entre os mexicanos da época pelos preconceitos étnicos e morais contidos nele.

Um dos viajantes mais célebres e prolixos não apenas do México, mas das Américas, foi Johann Moritz Rugendas. Esse pintor, que também esteve no Brasil, foi responsável por muitas das imagens icônicas do processo de independência no continente.

Ao longo dos anos em que esteve no que hoje são os estados de Veracruz, Puebla, Hidalgo, Guerrero, Colima e Michoacán, fez um conjunto de mais de 1.600 anotações sobre as regiões que visitou e que foram de grande utilidade nos desenhos que posteriormente pintou, já longe do México.

Célebre foi sua coleção *Paisajes y tipos de México*, fruto de sua estadia no país entre 1831 e 1834. Como prova de que para aquela época já havia uma presença importante de empresas comerciais alemãs no país, está o fato de que “Rugendas foi acolhido com largueza [em Veracruz] por alguns conterrâneos seus estabelecidos em suas diversas populações durante o governo de Guadalupe Victoria, já que para o ano de 1825 estava organizada [nesse Estado] a *Companhia Renana das Índias Ocidentais*” (HERNÁNDEZ SERRANO, 1947, p. 466-467).

Em seu *Mexiko. Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben* (*Paisajes y tipos de México*), editado na Alemanha em 1855, além das paisagens, pintou também retratos idílicos de mulheres crioulas e de mestiços altivos, assim como diversos quadros *costumbristas* “onde encontramos as



evocadoras ‘estalagens’, cenas de montaria, pátios de vizinhos, *tortillerías*, trapiches” (HERNÁNDEZ SERRANO, 1947, p. 466).

Em seu *Valle de México*, 1833, Rugendas colocou em jogo a estética romântica vigente na Alemanha. Poucos exemplos são tão eloquentes para ilustrar que o México *visto* pelos pintores viajantes, em boa medida, é uma invenção idílica produzida pelo olhar romântico.

A principal prova de que as amenidades *costumbristas* pintadas pelos viajantes europeus pouco tinham a ver com a convulsa realidade mexicana é revelada pelo contraste entre a obra e o destino de Daniel Thomas Egerton. Quem olhar os idílios sobre o *Vale do México* que ele realizou, inspirados nos tons suaves do seu conterrâneo William Turner, não imaginaria que esse pintor inglês foi assassinado com nove facadas no bairro de Tacubaya, enquanto Inés, sua mulher, sofria o mesmo destino, tendo sido estuprada previamente.

Em suas *Vistas de México*, 1840, pintou diversas cenas em que é patente a influência de Turner, famoso por construir cenas aprazíveis a partir do estudo da cor e da luz. Em quadros como *El acueducto de Zacatecas* ou *El Valle de México*, Egerton revela que a estética do romantismo é a que anima sua paleta: nessa paisagem aberta, onde domina um horizonte majestoso que parece estar ali desde tempos imemoriais e, alheia à modernidade capitalista em curso, a minúscula presença humana, vestida com as cores do *costumbrismo*, parece ancorada a esse espaço, consubstanciando-se com ele.

Após este breve panorama, não resulta difícil relacionar José María Velasco (1840-1912), o grande paisagista mexicano de finais do século XIX, com a tradição dos pintores viajantes estrangeiros, que deixaram sua marca estética nele.

## **Nacionalismo imagético. Os escritores mexicanos pintam a pátria**

Em sua introdução a *Viagem ao Oriente* (1882), de Luis Malanco, Ignacio Manuel Altamirano – *presidente da república das letras no México*, segundo o poeta modernista Manuel Gutiérrez Nájera –, constatando o grande número de livros publicados pelos estrangeiros que passaram pelo país, reclamava que

os mexicanos temos escrito pouco acerca do nosso país. Acreditamos que falar de nossas populações, de nossas montanhas, dos nossos rios, dos nossos desertos, dos nossos mares, dos nossos costumes e da nossa personalidade é um assunto insignificante, e que ao ver escrito em uma página de viagem um nome indígena, todo mundo vai fazer um gesto de



desdém. [...] Ainda no México, embora menos hoje do que antes, causa mais agrado a descrição de um país estrangeiro que a de uma localidade mexicana, e por isso não é raro, mas frequente, encontrar leitores que sabem onde ficam os Alpes e como são [mas], não sabem onde fica Nayarit [nem] que coisa é; que conhecem a descrição das ruínas de Pompeia [mas] que não fazem ideia das ruínas de Uxmal ou de Mitla. Há certa repugnância em conhecer o país nativo, e esta é a causa de que não podem se desenvolver vigorosamente todos os ramos da nossa cultura e literatura nacional. [...] Não temos uma só coleção pitoresca ou descritiva (ALTAMIRANO *apud* BOBADILLA ENCINAS, 2020b, p. 13)

Embora exagerada, a opinião de Altamirano, figura central do período *nacionalista* da literatura e da cultura mexicanas do século XIX, enfatiza a *missão* que animou artistas, literatos e em geral a *cidade letrada* da época.

A partir da *República restaurada* (1868), a literatura no México assume decididamente sua tarefa de representar o país para os mexicanos.

Uma leitura da obra de autores como Marcos Arróniz, José María Roa Bárcena, Florencio María del Castillo, José Tomás de Cuéllar, Francisco González Bocanegra, José María González, Hilarión Frías y Soto, Luis Gonzaga Ortiz, Manuel Payno, Anselmo de la Portilla, Vicente Segura Argüelles, Francisco Zarco, Niceto de Zamacois, Ignacio Manuel Altamirano e outros, no enquadramento e na prosopopeia de suas descrições, revela a influência da iconografia produzida pelos pintores viajantes europeus.

A atitude de cantar, e contar, a pátria, levou o poeta romântico Manuel Carpio a escrever poemas como “México”, “El Popocatepetl”, “Al río de Cosamaloapan”, entre outros. Na narrativa, o leitor da época pôde apreciar, no ato da leitura, paisagens de sublime *mexicanidade* nas cenas que protagonizou Teutila (semelhante a Atala de Chateaubriand) em *Jicoténcal*. Quem quisesse reconhecer *seu povo* podia fazê-lo na descrição das roupas e dos *tipos* em *Astucia*, de Luis G. Inclán, ou em *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno. Da mesma maneira, era possível perceber o banditismo de *los plateados* pintados por Ignacio Manuel Altamirano em *El Zarco*. Isso, para não falar da extraordinária riqueza prototípica que está na obra de Ángel del Campo, “Micrós”, e de José Tomás de Cuéllar.

Borges disse que sabemos que o Alcorão é uma obra árabe porque nela não há uma única descrição de camelos: o que é verdadeiramente constitutivo do nosso olhar nunca nos parece digno de ênfase verbal ou discursiva. Somente a um estrangeiro como Charles Joseph Latrobe lhe ocorreria batizar a Cidade do México como *La Ciudad de los palacios*.

Descobrir *O México* e apreciá-lo como ancestralidade e essência, quer dizer, como *folclore e tipicidade*, só podia ser feito por artistas estrangeiros que já tinham um pé na modernidade em curso.

Na literatura mexicana do *nacionalismo pós-revolucionário*, em pleno século XX, é possível apreciar esta admirável estampa de Martín Luis Guzmán, um membro do *Ateneo* que tinha a mania de encontrar centauros, faunos e semideuses greco-latinos nas forças motoras da revolução de 1910 -1920. Apesar desse cacoete incurável, em *La sombra del caudillo*, ele descreveu um entardecer da saudosa *região mais transparente*. Os protagonistas da cena se encontram no terraço do *Palacio de Chapultepec* (que fica em uma montanha desde a que se domina toda a Cidade do México), que na década de 1920 era a sede do governo. Os personagens são o presidente do país, o Caudilho, e um dos candidatos a sucedê-lo, Ignacio Aguirre. Assim como hoje os donos do capital, desde as alturas de modernas torres de cristal, decidem o futuro das massas, assim também eles se encontram, nessa tarde, negociando o destino da pátria.

Diz o narrador:

Muito abaixo dos seus pés, à maneira do mar visto desde um promontório, movia-se, em enormes ondas verdes, a frondosidade do bosque. Contempladas assim, de cima, as copas das árvores gigantesas cobravam realidade nova e imponente. Mais abaixo e mais distante, estendia-se o panorama do campo, das ruas, das casas; estendia-se rumo à cidade, coroada de torres e de cúpulas, o traço, ao mesmo tempo empequenecido e magnífico, do passeio público. A luz da manhã elevava, suspendia; tornava mais profundo e mais amplo, o âmbito espaçoso dominado desde a altura.

Aguirre havia sentido no mesmo instante – o mesmo lhe acontecia sempre que se assomava àquele grandioso mirador – o toque da grandeza natural e da grandeza histórica. A essência do bosque, da montanha, da nuvem, ressoou no seu espírito com arpejos de evocações indefiníveis (GUZMÁN, 2019, p. 39).

A sensualidade dessa prosopopeia – com suas variadas intensidades da luz e da cor, com o movimento pela diversidade do espaço e com um ritmo que pretende captar *a pulsação da pátria* – seria impensável sem o arquivo de imagens que para esse momento haviam se consolidado como prototípicas da nação.

A identidade é um fenômeno de olhares cruzados. Sem a existência do outro ninguém teria necessidade de *saber quem é e/ou construir uma imagem*

*de si*. Nessa definição, relacional, sempre intervêm a perspectiva e os interesses do Outro.

Os viajantes europeus que chegaram ao México na primeira metade do século XIX foram importantes na maneira em que foi imaginada, e construída, a identidade da nação que estava em cernes. Se em sua consolidação foi decisiva a geração da *república restaurada* (1868), só com o *modernismo* cosmopolita de fim-de-século e o *nacionalismo pós-revolucionário* (1920-1950) foi possível tomar uma distância crítica diante de um conjunto de imagens e estereótipos que só para um olhar acrítico eram *profundamente mexicanos*.

Hoje, superada a ânsia da identidade, podemos observar, em perspectiva, essas figuras que insistem em ser icônicas. Embora saibamos que carregam as contradições e os equívocos intrínsecos a toda representação, de alguma forma, elas constituem o *arquivo* que nos explica como coletividade. O fato de a imaginação ter sido importante em sua construção não as desmerece. O decisivo está, antes como hoje, no que seremos capazes de fazer com elas.

## Referências

- AGUILAR OCHOA, Arturo. La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849). México: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 76, UNAM, 2000, p. 113-141.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: *BENJAMIN, ADORNO, HORKHEIMER, HABERMAS*. Traduções de José Lino Grünnewald... [et al.] São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74. (Os Pensadores)
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco. *México y sus alrededores: Monumentos, paisajes y la definición de la historia*. Relectura en torno a las colecciones de paisajes y monumentos en México. *México: Itinerarios*, n. 32, p. 157-180, 2020a.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco. Viaje y nación en la literatura mexicana (1836-1871). Tres casos: Carpio, Altamirano y *México y sus alrededores*. México: *Literatura Mexicana*, Revista semestral del Centro de Estudios Literarios, v. 31, n. 1, p. 11-42, enero-junio 2020b. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1145>. Acesso em: 6 ago. 2021.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco; AVECHUGO CABRERA, Daniel. Representación literaria e icónica de México y el mexicano en la

- posindependencia y la posrevolución. Paris: *América, CRICCAL, Écritures, paroles et espace public en Amérique latine*, v. 1, n. 54, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/america/3611>. Acesso em: 6 ago. 2021.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. (Momentos decisivos)*. 1º volume. (1750-1836). 8. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Itatiaia Ltda., 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. (Momentos decisivos)*. 2º volume. (1836-1880). 8ª ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Itatiaia Ltda., 1997.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Estrellita. Carl Nebel y otras miradas a Guadalajara. *Estudios Jaliscienses*, 105, ago. 2016. Disponível em: <http://www.estudiosjaliscienses.com/wp-content/uploads/2019/05/105-Car-Nebel-y-otras-miradas-a-Guadalajara.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2021.
- GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- HERNÁNDEZ SERRANO, Federico. Juan Moritz Rugendas y su colección de pinturas costumbristas. In *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Tomo II. 1941-1946*. México: Secretaría de Educación Pública, 1947. p. 463-472.
- La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Organización y coordinación de Jorge Ruedas de la Serna. 2. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- NEBEL, Karl. *Las tortilleras*, 1836. Disponível em [https://www.wikiwand.com/es/Las\\_tortilleras#/CITAREFNebel1836](https://www.wikiwand.com/es/Las_tortilleras#/CITAREFNebel1836). Acesso em: 10 ago. 2021.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. de Ofelia Castillo. México: FCE, 2010.
- PULIDO HERRÁEZ, Begoña. *Jicoténcal: una disputa entre la monarquía y la república*. México: *Centro de Investigaciones sobre América latina y el Caribe*, CIALC, UNAM, *Cuadernos Americanos*, v. 3 (137), 2011, p. 47-66. Disponível em: [http://rilzea.cialc.unam.mx:8080/jspui/handle/CIALC\\_UNAM/A\\_CA280](http://rilzea.cialc.unam.mx:8080/jspui/handle/CIALC_UNAM/A_CA280). Acesso em: 9 ago. 2021.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1980.
- ROMÁN, Isabel. Hacia una delimitación formal del costumbrismo decimonónico. *Sevilla: Philologia hispalensis*, 3 (1), 1988, p. 167-179. Disponível em: [https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/12565/file\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/12565/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 6 ago. 2021.
- RUEDAS de la Serna, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805-1850). Tomo I (Prolegómenos)*. México: Unam, 2010.
- RUEDAS de la Serna, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805-1850). Tomo II (Los cimientos del sistema)*. México: Unam, 2013.

SAGREDO BAEZA, Rafael. *De la naturaleza a la representación. Ciencia en los Andes meridionales*. Historia mexicana, vol.67, n.2, 2017, pp. 759 – 818.

**COSMOS LITTERA e**  
**Alexander von Humboldt: um caminho**

# Natureza e cultura: perspectivas científico-vitais do cosmos de Humboldt<sup>1</sup>

Ottmar Ette

## Sobre a acomodação e a des-acomodação da oposição entre natureza e cultura

A natureza não é natural. Deveríamos saber, ao menos desde a publicação de *Mitologias*, do semiólogo francês Roland Barthes em 1957, que os mitos que nos rodeiam e mobiliam nossas vidas em sua função “mito-lógica” (ETTE, 2014) atuam de tal maneira que aquilo que se tornou histórico pode e será considerado como natureza para além desse devir histórico. Essa transformação em algo “natural”, daquilo que foi concebido, criado ou inventado pelo ser humano – muitas vezes motivado por interesses – preserva o que foi considerado natureza de ser entendido como mutável e, portanto, de ser questionado. Contudo, a natureza é obviamente uma questão política.

Se a natureza não aparece mais como algo que é apenas encontrado pelo ser humano, mas é entendida como aquilo que o ser humano ajudou a moldar ou até mesmo que ele próprio inventou, desenvolve-se um modo de pensar no qual é possível refletir criticamente tanto sobre a política quanto sobre o caráter político da natureza. Pois se não se pode refletir sobre a natureza como algo “meramente” natural, então as relações alteradas entre a descoberta (da natureza) e a invenção (da natureza) permitem uma nova forma de experimentar e reconhecer a natureza não mais como algo concedido, mas como algo que se tornou e, mais ainda, como algo que se criou – aquém e além do ato divino de criação culturalmente tão diverso – e que desde sempre já fez parte do que podemos abrigar sob o conceito de cultural. Seria possível afirmar então que a natureza simplesmente se funde com a cultura?

As coisas são muito mais complexas. Por um lado, a não naturalidade da natureza se revela não apenas como resultado de que aquilo que caracteriza a natureza é e sempre foi culturalmente determinado e postulado pelo ser

---

1 Tradução de Claudia F. Pavan.

humano, mas ainda como a consequência lógica de que na estrutura triangular de encontrar, inventar e experimentar – que nos permite uma compreensão muito mais complexa do mundo do que a justaposição bipolar entre fato e ficção –, entendemos a natureza como a criação de uma acomodação cultural específica, que constitui o cerne do pensamento ocidental. Por outro lado, a des-acomodação dessa acomodação cultural não deve evocar incomodação diante de uma simples equação entre natureza e cultura. Como se pode então colocar uma forma de pensar em movimento, na qual a natureza não seja estritamente separada da cultura nem simplesmente igualada a ela?

Um dos efeitos de longo prazo dos textos breves de *Mitologias*, inicialmente publicados por Roland Barthes no decorrer da década de 1950 em diferentes revistas francesas, é que, precisamente na França, foi possível, desde cedo, desenvolver ideias que refletiam sobre a natureza da natureza, estabelecendo como foco de suas próprias investigações a conexão entre (o conceito de) natureza e política. Assim, as seguintes frases do influente volume de Bruno Latour, *Politique de la nature*, publicado em 1999, parecem ter sido elaboradas inteiramente sob influência do pensamento – embora menos da escrita – de Roland Barthes, quando enfatizam o fato de que, sob uma perspectiva filosófica bem como teórico-cultural, natureza e cultura – e, portanto, em primeiro plano, a política – não podem ser separadas artificialmente. É o que o sociólogo da ciência e filósofo francês enfatiza no início da sua obra:

Desde que a palavra “política” foi inventada, esta sempre foi definida pela sua relação com a natureza, todas as suas características, todas as suas propriedades, todas as suas funções decorrem da vontade agressiva de restringir ou de reformar, justificar, esclarecer ou de fundir a vida pública (LATOUR, 2010, p. 9).

É da natureza das coisas que o recurso à própria natureza seja apresentado à luz de uma naturalidade antecipada, de modo a não permitir que o caráter fabricado da intervenção na vida alheia penetre na consciência. A natureza pode facilmente se apresentar como norma e normativa. Essa dimensão eminentemente política do conceito de natureza, bem como da *naturalização* do histórico para efeito de uma política que não revela seu nome, é ao mesmo tempo tão bem-sucedida e eficiente que a natureza como reguladora de uma política da cultura, assim como de uma cultura da política, é absolutamente indispensável tanto para o conceito quanto para a compreensão da natureza. Contudo, ainda que a natureza indiscutivelmente siga certas leis naturais, “a” natureza não deve ser utilizada nem explorada como norma ou como corretivo



das ações sociais ou culturais. Pois em tal uso a natureza se torna não apenas abstrata – isto é, dissociada das coisas –, torna-se também absurda.

A questão de onde se origina o poder político da natureza, ou do conceito de natureza, só pode ser tratada adequadamente se tomarmos consciência das determinações históricas e histórico-científicas que foram decisivas na segunda metade do século XIX. Pois se seguirmos a análise do antropólogo cultural francês Philippe Descola, em sua obra *L'écologie des autres*, publicada em 2011, foi durante esse período que “as respectivas abordagens e áreas das ciências naturais e das ciências culturais foram finalmente delimitadas” (DESCOLA, 2014, p. 7) e nitidamente separadas umas das outras. Descola, que já em 2005, na obra *Par-delà nature et culture* [Para além da natureza e da cultura], colocara a relação entre o homem e a natureza no centro de suas reflexões teóricas, em *L'écologie des autres* [A ecologia dos outros] parte da proposição de que tanto na área da teoria quanto na área da prática institucional ao final do século XIX haviam se estabelecido aquelas fronteiras entre as áreas da natureza e da cultura. Estas continuam, ainda hoje, atuando sobre os fundamentos do pensamento ocidental – uma delimitação carregada de consequências, que (como poderíamos formular com as palavras do crítico dos mitos, Roland Barthes) há muito se transformou em um mito aparentemente intocável, porque “natural”.

Essa evolução, no entanto, dá origem a um problema fundamental, que Descola formula nas “considerações finais” de *L'écologie des autres* da seguinte forma:

Não é preciso ser um especialista para prever que a questão da relação do homem com a natureza será provavelmente a mais crucial deste século. É só olhar ao redor para ver por si mesmo: as mudanças climáticas, o declínio da biodiversidade, o aumento dos organismos geneticamente modificados, o esgotamento dos combustíveis fósseis, a poluição de áreas naturais e as megacidades, o desaparecimento acelerado das florestas tropicais, tudo isso se transformou em tema de debate público em todo o planeta e desperta constantemente o medo de seus habitantes. Ao mesmo tempo, tornou-se cada vez mais difícil acreditar que a natureza represente uma dimensão completamente desligada da vida social, hipostatizada, de acordo com as circunstâncias, como uma mãe carinhosa, como uma mãe ressentida e desnaturada ou como uma beleza misteriosa a ser desvendada – uma dimensão que os seres humanos procuram entender e controlar e a cujos caprichos às vezes estão expostos, que, no entanto, forma um campo de regularidades autônomas em que valores, convenções e ideologias não têm lugar (DESCOLA, 2014, p. 87).

Contudo, quando Descola apostrofa a questão da relação entre o ser humano e a natureza como “a mais decisiva” para a humanidade no século XXI, isso não significa outra coisa senão que temos de aprender, com urgência, a pensar na natureza e na cultura não apenas em suas conjunturas e conexões, mas ao mesmo tempo em suas tramas inextricáveis e, mais ainda, em seus emaranhamentos. Os exemplos mencionados na citação acima deixam claro o quão inadequada é hoje uma forma de pensar que separa artificialmente as duas áreas e tenta nos fazer acreditar que a natureza, em sua evolução, segue suas próprias leis, com as quais as ações humanas não estão conectadas. Mas quão “naturais” são os desastres que chamamos de desastres naturais? E qual natureza protegemos, quando falamos de proteção da natureza com base em um pensamento ecológico tradicional?

O abandono de uma forma de pensar que justapõe natureza e cultura é inevitável em uma época em que o ser humano se tornou um fator influente, por vezes decisivo, na mudança dos mecanismos e processos “naturais”. Embora essa questão sempre tenha sido da maior importância nas literaturas do mundo, ela não se reflete nas ideias do antropólogo francês, mas deve necessariamente ser reconsiderada na reflexão crítica dos novos desígnios da ecologia nos escritos de Philippe Descola ou de Bruno Latour. Pois desde a *Epopéia de Gilgamesh*, encontram-se, no centro desse saber específico – desenvolvido pelas literaturas do mundo ao longo dos milênios nas mais diversas culturas e línguas como SaberViver, SaberVivenciar, SaberSobreviver e SaberConviver (ETTE, 2004; 2005; 2010) –, as possibilidades e os limites da convivência humana (ETTE, 2012), não só com os deuses ou com outras pessoas, mas também com os animais, as plantas e as coisas com as quais o ser humano, de alguma forma, interage. Assim, com relação ao desenvolvimento desse saber específico das literaturas do mundo – que, de forma alguma, pode ser disciplinado (ou convertido em disciplinas) –, pode-se formular que a questão priorizada por Philippe Descola sobre a posição *dos* seres humanos em relação à natureza pode ser entendida como uma subárea importante da questão muito mais fundamental, que constitui a verdadeira questão-chave do século XXI: como e com a ajuda de que saber se *os* seres humanos podem conviver, em paz e na diferença, neste mundo, neste planeta. Também é essencial, nesse ponto, a formação plural quando se faz referência não *a* seres humanos *per se*, mas *aos* seres humanos.

Contudo, por enquanto, vamos continuar acompanhando as considerações de Descola, a fim de compreender mais precisamente em que medida a questão de caráter antropológico acerca da relação entre natureza e cultura

pode ser considerada uma área essencial de uma ampla *convivência* ou *convivialité* (CAILLÉ; CHANIAL, 2014; ADLOFF; LEGGEWIE, 2014), em que as mais diversas áreas do pensamento e da ação humana podem ser coconcebidas e reunidas, pois Philippe Descola põe fim à simples bipolaridade de natureza *versus* cultura:

Essa imagem já não se aplica mais hoje: onde termina a natureza, onde começa a cultura no aquecimento global, na redução da camada de ozônio, na produção de células especializadas a partir de células onipotentes? Percebe-se que a pergunta não faz mais sentido. sobretudo, esse novo fato, para além dos muitos problemas éticos que levanta, abala velhas concepções do ser humano e de suas partes, bem como da essência da identidade individual e coletiva. Isso é evidente pelo menos no mundo ocidental, onde, ao contrário de outros lugares, nós nos acostumamos a distinguir muito claramente o natural no ser humano e em seu ambiente do artificial nele existente. Em outros continentes, em países como a China e o Japão por exemplo, onde se desconhece a ideia de uma natureza e onde o corpo humano não é concebido como um símbolo da alma e uma réplica de um modelo transcendente – outrora como criação divina, hoje como genótipo – esse problema não se apresenta (DESCOLA, 2014, p. 88).

A comparação cultural delineada nesse excerto e explicada com mais detalhes no livro deixa claro que o conceito de natureza de forma alguma representa uma constante universal ou antropológica, mas indica uma certa acomodação cultural, histórica e social, cuja suposta continuidade trans-histórica se revela como uma acomodação que é histórica e espacialmente determinável e, no sentido barthesiano, há muito transformou-se em um mito no sentido e que precisa ser des-acomodada hoje. Mas como se pode des-acomodar essa acomodação sem evocar uma incomodação epistemológica? Como se poderia conceber uma escola do pensamento que pudesse pensar cultura e natureza de uma maneira nova e fundamentalmente alterada em sua mútua interdependência e, ao mesmo tempo, *vivenciá-las* ainda mais em um sentido diltheyiano (DILTHEY, 1985, p. 139)? Essa escola do pensamento existe: são as literaturas do mundo.

## Ecologia política e ecologia das literaturas do mundo

Para além dos exemplos de pragmatismo tecnológico citados por Philippe Descola, uma separação categórica entre natureza e cultura, de cultura *vs.* natureza, já não faz sentido. Quão problemático e (pelo menos para as ciências humanas e culturais) contraproducente é falar sobre as *Two Cultures* [Duas Culturas], difundidas por Charles Percy Snow, já foi demonstrado anteriormente, a partir de uma perspectiva das ciências da vida (ETTE, 2010). Há muito, já não se pode explicar nem compreender fenômenos da “natureza” apenas através de metodologias e procedimentos científicos. Usamos e moldamos a natureza, transformando-a se necessário. Contudo, como o aprendiz de feiticeiro, também sofremos os reveses que a “natureza” nos devolve na forma de catástrofes naturais cada vez mais numerosas. Nesse caso, o progresso se volta contra si mesmo, por assim dizer, como descreve o “manifesto convivialista”:

Em contrapartida, porém, ninguém acredita que esse acúmulo de poder possa continuar indefinidamente em uma lógica de progresso técnico inalterado, sem se voltar contra si mesma e sem ameaçar a sobrevivência física e espiritual da humanidade. A cada dia, os sinais de uma possível catástrofe se tornam mais evidentes e inquietantes. A única dúvida diz respeito ao que é imediatamente mais ameaçador e o que precisa ser feito com maior urgência (ADLOFF; LEGGEWIE, 2014, p. 39).

Isso se aplica também e especialmente a catástrofes naturais (co-)ocasionadas pelos seres humanos. Essas catástrofes naturais são naturais apenas na medida em que representam processos que não podem mais ser controlados pelos seres humanos e que funcionam segundo as leis de uma natureza que não é mais controlada ou controlável, que nunca poderá ser completamente dominada. Contudo, mesmo as catástrofes que atingiram a humanidade na *Epopéia de Gilgamesh*, em *Shi Jing*, nas *Mil e uma noites* ou no Antigo Testamento são transparentes para outros poderes, fatores e atores que atuam nelas de forma decisiva. Os acontecimentos da segunda metade do século XX e início do XXI deram origem a uma sensibilidade crescente em relação ao fato de que, por trás do mito da natureza e de suas catástrofes, existem outras forças em ação que são definitivamente de “natureza” antropogênica, incluindo a constatação – presente há décadas em importantes livros de geografia – de que não faz mais sentido distinguir entre “paisagens naturais” e “paisagens

culturais” (NEEF, 1974, p. 700). Nosso foco não deve mais estar na definição, na demarcação e na se-para-ção, mas na composição e na relacionalidade abrangente de todas as forças.

Muitas das problemáticas (ainda que não todas) implicadas aqui podem, sem dúvida, ser associadas a um termo introduzido pela primeira vez na discussão em 1873 e que, desde a virada do século XXI, encontrou um eco crescente nas mais diversas disciplinas, incluindo em particular as ciências culturais. Trata-se do termo “antropoceno”, que está se disseminando rapidamente – embora, até onde pude perceber, não tenha sido usado pelos dois filósofos franceses mencionados – e remonta à formação inicial do termo “Era Antropozóica”, cunhada pelo geólogo italiano Antonio Stoppani em 1873 (STOPPANI, 1873, p. 732). Com essa expressão, o cientista italiano descrevia sua percepção de que, naquela época, já se iniciara uma era em que os fenômenos geológicos ou geográficos se encontravam sob a influência cada vez mais dominante dos seres humanos e estavam sendo antropogenicamente transformados ou remodelados em um ritmo cada vez mais acelerado. O ser humano não intervém mais – com consequências cada vez mais graves – apenas no miolo da Terra, mas também em suas estratificações, fraturas e flexões geológicas.

Essa ideia de que a ação do ser humano poderia aproximar-se do e inclusive invadir o reino da geologia – no qual os períodos de tempo se desdobram de forma tão diversa – só foi discutida sob essa escolha terminológica e esse cenário na virada do século XXI. O uso atual do termo “antropoceno” refere-se ao fato de que o ser humano se tornou um dos mais importantes fatores que influenciam processos biológicos, geológicos, climatológicos ou atmosféricos (CHAKRABARTY, 2009, entre outros). O químico e cientista atmosférico holandês Paul Crutzen, juntamente com o biólogo Eugene F. Stoermer (CRUTZEN, 2002), surgem como alguns dos principais autores da atual conceptualização, embora a discussão em torno dela há muito se tenha expandido e se deslocado das ciências naturais para as ciências culturais. Se quisermos entender a complexa relação entre a *recorded history*, ou seja, a história registrada no decorrer dos últimos quatro ou cinco milênios, e a *deep history*, ou seja, toda a história da humanidade antes da invenção da agricultura (CHAKRABARTY, 2009), é indispensável a des-acomodação da oposição tradicional, convencional e de caráter ocidental entre natureza e cultura.

Philippe Descola, que não considera o conceito do “antropoceno” na obra já mencionada, descreve, em sua *Ökologie des Anderen* [Ecologia do Outro], o terrível impacto do ser humano sobre a natureza nos mais diversos contextos, ao mesmo tempo chamando atenção para o fato de que, há muitos

milênios, o ser humano passou a exercer uma influência duradoura sobre a vegetação e o desenho da superfície terrestre. Ao mesmo tempo, ele também usa exemplos do presente para explicar até que ponto a inextricabilidade dos efeitos da natureza e da cultura torna necessária uma compreensão da antropologia e da ecologia, que não se concentre na delimitação e exclusão, mas em uma crescente inserção mútua dessas áreas. Certamente não pode haver dúvidas de que essas são questões que foram apresentadas, representadas e refletidas nas literaturas do mundo há muito tempo. Porque a questão de como podemos conviver em nosso mundo inclui a questão da relação entre seres humanos e animais, plantas e o mundo das coisas desde as primeiras evidências escritas.

Evidentemente a profunda conexão entre o que chamamos de “natureza” e o que chamamos de “cultura” ou “civilização” hoje no ocidente é tão antiga quanto a própria história humana. Pensar nesses conceitos de forma separada, como polos do SaberViver e do SaberVivenciar, por outro lado, conecta-se tanto ao tempo quanto à cultura e não é, portanto, de forma alguma “natural”. É supérfluo referir-se às celebrações do solstício de verão ou aos ritos por ocasião dos solstícios de inverno à expectativa da inundação cíclica, fecundante do Nilo ou ao canto lírico do degelo de lagos e rios para compreender a forma fundamental como toda a nossa cultura – e especialmente todos os ritos e eventos que se repetem anualmente –, bem como o próprio conceito de cultura, dependem, em última instância, da interação constante do *continuum* natureza-cultura nas mais variadas zonas e nos mais variados tempos do nosso planeta. A vivência do que entendemos hoje nas culturas ocidentais como fenômenos naturais está inserida em celebrações ciclicamente recorrentes nas quais um SaberViver, SaberVivenciar, SaberSobreviver e SaberConviver específicos encontram sua expressão, a fim de finalmente serem esteticamente moldados e “preservados” de forma condensada nas literaturas do mundo. No sentido da experiência humana, a natureza sempre foi cultura: como objeto da percepção – e mais ainda de apropriação humana –, assim como uma paisagem antropogenicamente semantizada com todas as suas estruturas e funções.

Bruno Latour voltou a destacar, com argumentos renovados, a inseparabilidade entre natureza, cultura e política ao longo da sua obra *Politique de la nature* (LATOUR, 1999), tanto em termos culturais-filosóficos quanto políticos:

De forma alguma, porém, pode-se afirmar que se trata de duas questões diferentes, que sempre se desenvolveram separadamente e cujos caminhos somente se cruzaram há trinta ou quarenta anos. Concepções de política e de natureza sempre formaram um par tão firmemente conectado um com o outro quanto os dois lados de uma gangorra, na

qual, um só pode descer quando o outro sobe e vice-versa. Nunca houve outra política que não a política *da* natureza e nunca outra natureza que não aquela *da* política. Epistemologia e política são, como vemos neste momento, uma e a mesma coisa, que se reuniu na epistemologia (política), para tornar incompreensível tanto a prática das ciências quanto o objeto da vida pública (LATOURE, 2010, p. 44 grifo do autor).

As referências a Roland Barthes não são explicitamente reveladas nessa passagem; são entretanto evidentes em uma leitura mais atenta, já que o autor de *Mitologias* delineou claramente os procedimentos do mito (burguês). Pois o mito, segundo Barthes, tenta incessantemente transformar história e cultura em natureza e, assim, torná-las irreconhecíveis e incompreensíveis como cultura – *e ao mesmo tempo como história e ainda mais como política* (ETTE, 2007a). A ecologia política a que Latour aspira depende, no entanto, de uma expansão de seu campo de visão bem como da sua esfera de ação, visto que, para o filósofo, trata-se de “um mundo em comum”, de um “*cosmos*, no sentido dos gregos antigos” (LATOURE, 2010, p. 18) – e este inclui, além do aspecto de ordem política, a dimensão estética. Parece-me, entretanto, que a questão da convivência está intimamente ligada a isso, e portanto não é surpreendente que Bruno Latour proponha repetidamente a problemática do “podemos conviver?, que é, em última análise, tratada do ponto de vista de uma (futura) política ecológica (LATOURE, 2010, p. 17), bem como reflete “sobre os valores e as dificuldades da convivência” (LATOURE, 2010, p. 29). É também assim que Latour formula, de forma condensada, sua visão do estado futuro:

O estado da ecologia política ainda tem de ser inventado, pois já não se baseia em qualquer transcendência, mas na qualidade do controle do processo do experimento coletivo. Dessa qualidade da arte de governar sem dominar depende a civilização que pode acabar com o estado de guerra (LATOURE, 2010, p. 306).

Essa “arte de governar sem dominar” pode ser entendida como expressão de uma ecologia política que busca desenvolver uma arte de conviver e, assim, um complexo SaberConviver a partir do pensamento conjunto, envolvendo natureza, cultura e política. O fato de haver uma sobreposição marcante, particularmente no campo da convivência, com uma área temática à qual Roland Barthes dedicou o seu primeiro ciclo de conferências no *Collège de France* (BARTHES; COSTE, 2002) sob o título *Comment vivre ensemble* [Como viver juntos], reforça a impressão de que existem mais do que apenas

semelhanças seletivas entre os dois pensadores. Pois, para ambos, as acomodações da natureza e da cultura são de relevância sismográfica tanto para a avaliação quanto para a transformação das sociedades ocidentais. Pode-se concluir daí que qualquer reflexão sobre um SaberConviver pressupõe especificar a relação entre natureza e cultura. Convivência é muito mais do que coexistência (pacífica).

Em contraste com os escritos de Bruno Latour e Philippe Descola, a que me referi há pouco, parece-me indispensável neste momento incluir o saber das literaturas do mundo nas nossas considerações, se queremos realmente abrir-nos a uma “ecologia dos outros”. Pois as literaturas do mundo têm em vista um exame inovador da questão da relação do ser humano com a natureza e – em um sentido ainda mais amplo – das possibilidades bem como dos limites de uma arte de conviver: em sua estruturação polilógica, que só pode ser traçada através de uma filologia multilógica (ETTE, 2013), elas questionam repetidamente uma arte de governar sem dominar e, ainda mais que isso, uma arte da convivência na paz e na diferença. A difícil e mutável relação entre Gilgamesh e “sua” cidade Uruk demonstra de forma impressionante os problemas políticos da convivência em seu sentido mais estrito.

Mas como integrar o saber das literaturas do mundo à compreensão de uma ecologia que se baseia na convivência nos mais diversos níveis? Em primeiro lugar, é importante assumir que o saber das literaturas do mundo é um saber *sustentável* (sobre a história do termo “sustentabilidade”, cf. GROBER, 2010) que guarda sem reprimir. Um saber que está em constante movimento e é preservado precisamente não por ser “desativado”, mas por ser mantido vivo por constantes transformações. Do ponto de vista da sustentabilidade, o coração das literaturas do mundo é a intertextualidade: é ela que permite que a *Odisseia*, de Homero, possa ser traduzida para a Dublin do irlandês James Joyce e Sherazade, para o mundo do escritor Assia Djebar, nascido na Argélia. As transferências espaçotemporais, linguísticas e culturais dessas traduções incluem transformações fundamentais que se abrem para novas formações literárias e novos formatos estéticos de tal forma que, em um texto, sempre se mantém dinamicamente a multiplicidade de outros textos. O que é encontrado (por exemplo, em forma de textos de referência ao passado) está relacionado de tal forma a algo inventado ou a ser inventado, que disso resulta uma nova experiência, algo novo (e não apenas que se repete). O texto encontrado, em sua condição de intertexto, permanece ainda tão presente no texto inventado que, na oscilação entre o encontrado e o inventado, gera uma sustentabilidade do que já é passado na perspectiva de algo que pode ser vivenciado e vivido



no futuro. Formulando de forma mais precisa: a sustentabilidade do mundo homérico ou das *Mil e uma noites* é baseada em sua capacidade de transferir, traduzir e transformar. Através da inscrição intertextual, logra-se uma continuação que ao mesmo tempo extingue e preserva a “velha” forma na nova transformação: a sustentabilidade pode ser entendida como a processualidade dinâmica e transformadora do literário. Nisso reside o segredo daquela outra ecologia que caracteriza as literaturas do mundo.

No sentido dessa sustentabilidade, essas literaturas contêm e desenvolvem um laboratório da vida que ensaia repetidamente os mais diversos gnosemas do SaberViver, do SaberVivenciar, do SaberSobreviver e do SaberConviver e, ao mesmo tempo, permite experimentar essas diferentes dimensões da vida no jogo sério da literatura. Por mais que esse laboratório do pensamento, da cognição (NÜNNING, 2014) e, ainda mais, da vivência possa parecer precário e destrutível: as literaturas do mundo demonstram ao longo dos milênios, nas línguas e culturas mais diversas e muitas vezes extintas, uma permanência que é muito maior do que as estruturas de poder político que as cercam, que as cidades e arquiteturas que as abrigam e mesmo que as línguas e comunidades linguísticas que outrora as geraram e testemunharam. A traduzibilidade, a transferibilidade e a formação, reformulação e supraformulação das literaturas do mundo são as garantias de uma sustentabilidade que não se esgota, que não pode ser saqueada.

Consequentemente, embora possa ser de suma importância a preocupação com questões sobre a sustentabilidade e em particular com a problemática da convivência humana com outros seres humanos, com os deuses, com os animais, com as plantas ou com outros objetos, é também extremamente relevante incluir nessas considerações a sustentabilidade trans-histórica e transculturalmente inscrita nas literaturas do mundo, bem como a utilização desses laboratórios para o SaberViver na vida e para a vida nas ciências e disciplinas mais adequadas a uma tradução do que é o saber sustentável das literaturas. A condição para isso é que a polissemia multicultural do conceito de vida e as diferentes formas de compreender o que se pode chamar de “vivo” (KIMMICH, 2011) sejam incluídas e mediadas socialmente nas interpretações pelas/das literaturas do mundo de forma multilógica. Pois o laboratório da vida também inclui o teste do que o ser vivo é ou alega ser.

No contexto das considerações apresentadas, a ecologia (política) das literaturas do mundo se situa em um nível, no mínimo, triplo: em um nível temático, em um nível intrinsecamente trans-histórico e transcultural e em um nível institucional. Não há dúvida de que, com a ajuda de textos literários (e da

literatura de viagem), poderia escrever-se uma história dos mais diversos projetos de convivência ou de ideias de sustentabilidade, bem como uma história do pensamento ecológico, uma vez que o “Parlamento das Coisas” é onipresente nas literaturas do mundo. Ao mesmo tempo, isso tornaria possível uma nova concepção e vivência das fronteiras da vida, visto que as fronteiras entre os vivos e os não vivos nas literaturas do mundo são frequentemente traçadas de uma maneira bastante diversa daquelas, por exemplo, das *Life Sciences* e das ciências naturais de caráter ocidental. A vivacidade do cosmos e do mundo das coisas nos oferece outras formas de compreensão daquilo que imaginamos, pensamos ou vivenciamos como “vida” ou “algo vivo”. Da perspectiva das ciências da vida, torna-se claro que as literaturas do mundo descortinam, em seus laboratórios da vida, um conceito de vida que nos permite compreender a vida não apenas de forma multidimensional, mas sobretudo de forma multilógica – seguindo, assim, uma ampla variedade de lógicas ao mesmo tempo. Dessa forma, pode-se evitar uma redução progressiva no conceito de vida.

### **A caminho de uma história natural do ser humano e de uma história humana da natureza**

Em sua palestra inaugural, realizada em 29 de março de 2001 no Collège de France, Philippe Descola escolheu iniciar com uma citação de Alexander von Humboldt, retirada da obra *Relation historique*, a fim de expressar não apenas sua conexão pessoal com o grande viajante, mas também a estreita relação entre o trabalho científico do autor de *Visões da Natureza* e o próprio trabalho de Descola na cadeira criada para ele, a “Chaire d’Anthropologie de la nature”. Embora o nome dessa cadeira possa soar como um oxímoro para muitos ouvidos, parecia adequado destacar, através de Alexander von Humboldt, em uma retrospectiva científico-histórica e da história das disciplinas, a íntima conexão que, como “antropologia da natureza”, incorpora os campos e conceitos de natureza e cultura, que de outra forma tendem a ser tão nitidamente separados uns dos outros. E o exemplo de Descola foi bem escolhido. Quando Humboldt salientou na passagem citada pelo teórico cultural francês o quanto desconfiava de qualquer simples atribuição das regiões tropicais a um paraíso terrestre de qualquer tipo, e ao mesmo tempo o quanto estava consciente do fato de que na sua própria escrita sempre “só” previa uma vida após o paraíso, estava sempre “só” consciente de uma vida após o paraíso (ETTE, 2012). Assim ofereceu a Descola a oportunidade de descrevê-lo como

um “naturaliste doublé d’un éthographe”: “attentif par formation comme par tempérament aux chaînes de dépendance, notamment alimentaires, qui unissent les organismes dans un écosystème tropical” (DESCOLA, 2001). De fato, Alexander von Humboldt, identificado por Descola como cientista natural e cultural, sempre se interessou por tais encadeamentos. Já em 1793, Wilhelm von Humboldt, em uma carta a Karl Gustav von Brinkmann, atestara o dom especial de seu irmão mais novo para a arte da combinatória, descrevendo-o, de seu ponto de vista, como predestinado a “conectar ideias, perceber cadeias de coisas que, sem ele, teriam permanecido desconhecidas por gerações” (HUMBOLDT, W., 1939, p. 60). Décadas mais tarde, o próprio Alexander abordou a questão do encadeamento com uma metaforologia que hoje nos parece bem familiar:

O que, sob uma perspectiva estreita, em nossa volta, permanece inexplicável para a mente inquiridora é frequentemente esclarecido através de observações realizadas em uma caminhada a regiões mais distantes. Formações vegetais e animais, que por muito tempo pareciam estar isoladas, são unidas por elos intermediários recém-descobertos ou por formas de transição. Um encadeamento geral, que não é apenas linear, mas se revela um tecido entrelaçado que, após o maior desenvolvimento ou a atrofia de certos órgãos, após flutuações variadas na superioridade relativa das partes, gradualmente se apresenta ao sentido inquiridor da natureza ( HUMBOLDT, 1845, p. 33).

A articulação da metáfora da trama, e portanto do textual, com uma metáfora de rede, que nessa passagem aponta para uma relacionalidade de proporções globais, chama sem dúvida atenção para a grande importância da prática da escrita, da trama textual, no sistema científico de Humboldt – fato ao qual retornaremos mais tarde. Porque o cientista natural e etnógrafo, como Descola se referiu a Humboldt, sempre nos aparece como um escritor e, portanto, como um autor (literário-viajante) que, em última análise, soube reunir as mais diversas partes de sua obra de grande alcance em uma única trama textual. A sistemática científica criada por Humboldt representa uma relacionalidade aberta, mais que isso: uma *relacionalidade viva*, que busca transformar todas as partes do planeta e todas as partes do saber em uma interconexão em constante evolução. Wilhelm reconheceu desde cedo o que Alexander personificou ao longo de toda a sua vida.

As instruções de leitura, transmitidas por Humboldt a seu público leitor na passagem citada são, portanto, as de uma relacionalidade aberta, que,

naturalmente, nunca se dirige a um estado final, mas permanece sempre em movimento, dirigida a algo futuro e sem conclusão. Escritura é inscrição e progressão na intrincada trama das literaturas do mundo. E a todos aqueles que se iludiram e se iludem, na esperança de terem de uma vez por todas encontrado “a fórmula do mundo” ou decifrado “o código da natureza”, Humboldt oferece sua visão da ciência como uma história sem fim, como uma atividade jamais concluída, a ser perseguida *ad aeternum*:

Inspirado pelo esplendor de novas descobertas, alimentado por esperanças muitas vezes seguidas pela desilusão, cada época acredita estar próxima do ponto culminante no reconhecimento e na compreensão da natureza. Não creio que, numa reflexão séria, tal crença aumente verdadeiramente o prazer do presente. Mais revigorante, e mais adequada à ideia do grande destino da nossa espécie, é a convicção de que as posses conquistadas são apenas uma parte muito insignificante do que, através da atividade progressiva e formação conjunta, a humanidade livre alcançará nos séculos vindouros. Tudo o que foi explorado representa apenas um passo em direção a algo superior no curso fatídico das coisas (HUMBOLDT, 1869, p. 398).

É evidente que os conceitos de natureza usados nas duas citações anteriores de Humboldt não se referem a um conceito de natureza supostamente claro, que – se seguirmos as análises de Descola apresentadas no início dessas considerações – emergiu apenas na segunda metade do século XIX, quando se dá a separação entre “natureza” e “cultura” e, ao mesmo tempo, a constituição das “ciências naturais” e das “ciências culturais” (DESCOLA, 2014, p. 7), uma vez que a atividade científica de Humboldt desenvolve-se justamente *antes* daquele limiar de época que ao mesmo tempo acreditava poder banir toda a ciência de Humboldt aos escombros da história. Contudo, embora a *Humboldtian Science* tenha surgido historicamente, não se converteu em história: apenas atingira um fim temporário. Entretanto, sob uma perspectiva atual, é possível identificar com clareza desenvolvimentos nas mais variadas disciplinas e áreas do conhecimento que procuram inspirar-se no pensamento e na epistemologia de Alexander von Humboldt. Isso não significa, obviamente, um regresso à ciência de Humboldt, mas sim o regresso a uma constelação científica que oferece novas perspectivas não apenas no sentido histórico-científico, mas também prospectivo. Certamente é importante traduzir o pensamento de Humboldt para o futuro. Pois, precisamente porque o desenvolvimento de suas ideias se deu *antes* da grande cisão em *Two Cultures*, de CP Snow, pode ser frutífero para uma época *posterior* ao domínio de tal episteme.

O poder estimulante de Humboldt também pode ser percebido claramente em Philippe Descola. Quando ele chama Humboldt, entre muitas outras coisas, de “le fondateur de la géographie entendue comme science de l’environnement” (DESCOLA, 2001, p. 1) e chama atenção para o fato de que o autor de *Cosmos* relaciona com naturalidade fenômenos geológicos ou botânicos a fenômenos históricos ou culturais, Descola descreve uma característica básica da *Humboldtian Science*, que também – e especialmente – aplica-se à descrição dos povos indígenas no Orinoco ou no Amazonas, nos altos Andes ou no México:

loin de voir en eux des figures aimables ou repoussantes propices à animer des paraboles philosophiques, il s’attache à montrer que leur devenir *était* fonction du sol, du climat et de la végétation, mais aussi des migrations, des *échanges* de biens et d’idées, des conflits interethniques et des vicissitudes, même indirectes, de la colonisation espagnole. Il eut l’intuition, en somme, que l’histoire naturelle de l’homme *était* inséparable de l’histoire humaine de la nature [...] (DESCOLA, 2001, p. 1).

Essa inseparabilidade entre uma história natural do ser humano e uma história humana, na verdade, uma história humana da natureza, só foi possível no pensamento de Humboldt porque sua concepção de ciência foi muito além do que Susan Faye Cannon, em uma primeira e louvável cunhagem do termo, chamou de *Humboldtian Science* (CANNON, 1978). Como resultado, a ciência humboldtiana poderia ser posteriormente definida de uma forma mais ampla e diferenciada e, sobretudo, epistemologicamente mais exigente como modelo futuro para traduções posteriores para o século XXI, uma vez que essa “ciência como um tecido entrelaçado em rede” (ETTE, 2002) oferece todo um horizonte de possibilidades para desenvolver combinações de saberes novas e *em movimento*, que não só naquela época, mas também em nosso presente e futuro, permitem novas formas de se desenvolver uma *consciência mundial* relacional. A mobilidade do saber de Humboldt não podia ser simplesmente paralisada – apesar de todas as tentativas na segunda metade do século XIX (algumas das quais ainda têm impacto atualmente).

Se Alexander von Humboldt pode ser apresentado como um pensador pioneiro para o século XXI (ETTE, 2009b), então sua *ciência humboldtiana* (ETTE, 2009a) pode ser entendida ao mesmo tempo como uma *prática* das ciências naturais e culturais, que se caracteriza por uma transdisciplinaridade fundamental entre as mais diversas ciências humanas e naturais, bem como

por uma interculturalidade que já mostra os primeiros sinais em direção a padrões transculturais de pensamento. Como ciência cosmopolita, tenta implementar uma cosmopolítica, com base em uma nova consciência mundial, que busca desenvolver uma *política da natureza*, considera os seres humanos a partir de um contexto de cultura-natureza e certamente evidencia Alexander von Humboldt como um intelectual *avant la lettre*.

Isso, porém, não é tudo: como uma ciência que pensa e atua ao redor do mundo, a *Humboldtian Science* transdisciplinar não é simplesmente global, mas transareal, pois se projeta como uma ciência do movimento, na qual *a existência* [*Da-Sein*] de seres humanos, animais, plantas ou pedras é sempre entendida como resultado de migrações, caminhadas e transportes e não está sujeita a qualquer estática espacialmente territorializadora. Tudo está em movimento vivo. Como ciência transareal, também se baseia em uma rede mundial de correspondentes bem como na circulação do saber, que obviamente não se limita a um referencial nacional.

Além disso, promove novas formas e normas de organização da ciência e da política da ciência, que ao mesmo tempo garantem a mais ampla disseminação possível do saber, beneficiando, assim, não apenas a popularização, mas a democratização do saber. Nesse sentido, a ciência humboldtiana desenvolve elementos inter e transmidiais que se refletem nas relações experimentais iconotextuais (ETTE, 2017), bem como em estéticas (BÖHME, 2001), que são definitivamente de caráter experimental e evidenciam a alternância entre diferentes línguas (como também entre as ciências e as artes) de forma tanto natural quanto programática. Porque uma compreensão da ciência humboldtiana seria incompleta se não levássemos em consideração as complexas dimensões translinguais da escrita humboldtiana (ETTE, 2001), que disponibilizam várias vertentes de tradição nas literaturas do mundo como repositórios dos mais diversos saberes da vida. Graças à multiplicidade de línguas, mídias, disciplinas e discursos que nela circulam, a ciência humboldtiana é polilógica: literatura e arte são partes integrantes dela.

Se, nesse contexto epistemológico e teórico-científico, entendermos a ciência concebida e praticada por Alexander von Humboldt como uma ciência fractal, na medida em que, a partir de uma tradição de pasigrafia, ela visa repetidamente produzir uma impressão total (TRABANT, 1986) e desenvolve modelos de mundo que, como talvez na pintura científica mais famosa do século XIX, a do *Tableau physique des Andes et des pays voisins*, busca apresentar o mundo inteiro num abrir e fechar de olhos, então essa busca pelo *modèle réduit* científico (no sentido de Claude Lévi-Strauss) ou pelo *mise en abyme* literário

(no sentido de André Gide), empenha-se em modelar uma consciência mundial segundo a qual a natureza não pode pensar sem cultura nem a cultura, sem a natureza. Talvez o termo mais decisivo nesse contexto seja o conceito de vida utilizado por Humboldt de tantas maneiras diferentes, pois ele esteve sempre “no rastro da vida” (JAHN, 1969), num sentido profundamente *científico vital* [*lebenswissenschaftlich*] (sobre esse termo, cf. ASHOLT; ETTE, 2010) – ou seja: no sentido do grego *bios*, que, ao contrário das *Life Sciences* atuais, não exclui deliberadamente as dimensões culturais da vida. Nesse sentido, a ciência humboldtiana pode ser entendida como uma *ciência da vida* plenamente válida, não restrita às reduções semânticas de um conceito médico-biocientífico de vida, que, em nome do conceito “vida”, opõe-se fortemente a qualquer tentativa de separar natureza de cultura ou cultura de natureza.

### **Ciências Humboldtianas: além e aquém de natureza vs. cultura**

Devido a seus estudos intensivos, Alexander von Humboldt pode ser considerado como o primeiro teórico da globalização no verdadeiro sentido da palavra. Sua pesquisa sobre a expansão europeia dos séculos XV e XVI, que durou várias décadas e que provavelmente encontra sua expressão mais extensa e mais bem fundamentada do ponto de vista histórico em seus cinco volumes inacabados *Examen critique de l'histoire de la géographie du Nouveau Continent et des progrès de l'astronomie nautique quinzième et seizième siècles* (HUMBOLDT; ETTE, 2009), foi, desde o início – como o título um tanto intrincado sugere –, projetada para abranger natureza e cultura. Humboldt, nessa história de expansão pesquisada com tanta precisão e cujo estado de conhecimento só passou a estar disponível a partir da segunda metade do século XX, analisou tanto as condições histórico-humanistas e literárias quanto as científico-históricas e filosóficas, as historiográficas e políticas, as sociais e econômicas desse movimento de expansão. Além disso, ele não deixou de considerar os aspectos não menos decisivos das correntes oceânicas e da astronomia, da climatologia e da tecnologia náutica, bem como os mais diversos fatores históricos da natureza e dos espaços naturais, sem os quais a primeira fase da globalização acelerada não poderia ser representada adequadamente.

Nesse ponto, pode-se muito bem falar, no sentido de Philippe Descola, de uma história natural do ser humano e de uma história humana da natureza, expressas nos mais variados níveis nas circulações globais de correntes de calor, bens ou ideias. Porque ambas as histórias estão tão inextricavelmente

entrelaçadas quanto as áreas da natureza e da cultura, que não podem ser separadas uma da outra na obra de Humboldt. Pois a natureza não é apenas natural. E Humboldt demonstrou até que ponto as potências marítimas transatlânticas emergentes colocaram em movimento uma política da natureza que muito rapidamente culminou em uma biopolítica bestial, por exemplo, por meio do sequestro em massa e da escravização bárbara de povos inteiros nas costas da África.

Em um sentido complementar, pode-se compreender as considerações de Alexander von Humboldt – ao final de sua também incompleta grande obra sobre a Ásia Central (HUMBOLDT, 1843; ETTE, 2007b) – na qual não se trata do fenômeno “cultural” de uma história de expansão, mas sobre os fenômenos supostamente naturais da alterações climáticas. Também nesse ponto, tornam-se visíveis as primeiras aproximações, na obra de Humboldt, a uma política da natureza, entendida em seu sentido literal completo, que sem dúvida é tão parte de sua cosmopolítica quanto seus extensos planos para construções de canais interoceânicos e penetrações terrestres.

O exemplo da série de medições climatológicas realizadas por Humboldt demonstra que os complexos sistemas multiparamétricos, de alta retroalimentação, previstos e continuamente desenvolvidos pela ciência humboldtiana, eram capazes de desenvolver um *sensorium* precoce para problemáticas futuras, que só muito mais tarde chegariam à consciência geral e científica. Porque no final da parte principal de sua obra sobre a Ásia Central, no terceiro volume de *Asie Centrale*, Humboldt registrou com palavras ainda cautelosas, mas precisas:

J'aurais pu terminer les considérations sur les pouvoirs absorbants et *émisifs* du sol, dont dépend en général le climat des continents et le décroissement de la chaleur dans l'air par l'examen des changements que l'homme produit à la surface des continents, en abattant les forêts, en modifiant la distribution des eaux, en versant dans les centres de culture industrielle de grandes masses de vapeurs et de substances gazeuses dans l'atmosphère. Ces changements sont sans doute plus importants qu'on ne l'admet généralement, mais dans l'immense variété de causes qui agissent à la fois et dont dépend le type des climats, les plus importantes ne sont pas restreintes à de petites localités: elles dépendante de rapports de position, de configuration et de hauteur du sol, de la prépondérance des vents sur lesquels la civilization exerce peu d'influence sensible (HUMBOLDT, 1843, p. 346 e seg.)



Nessa passagem – como em muitas outras de sua obra completa – pode-se muito bem falar da compreensão do planeta como um ecossistema interdependente (HOLL, 2007-2008). Alexander von Humboldt já havia comentado com muita atenção e perspicácia as primeiras observações de Cristóvão Colombo de que o intenso abate de árvores, efetuado pelos espanhóis para a reparação e construção de navios, tivera um impacto negativo sobre a antiga abundância aquífera nas ilhas do Caribe. Além disso, em seus diários de viagem sobre a América, ele sabiamente chamou atenção para todas as mudanças ecológicas, desencadeadas involuntariamente por conta da canalização e do desvio de água com graves consequências, por exemplo, para a Venezuela ou o alto vale do México. Ao final de suas extensas investigações climatológicas na região da Grande Eurásia, ele também soube reconhecer, quase sismograficamente, aquelas alterações fundamentais e as consequências de possíveis mudanças climáticas, desencadeadas em medida cada vez maior pelos seres humanos.

Mesmo que Humboldt, há mais de cento e setenta anos, ainda não pudesse estimar todo o impacto que o número crescente de intervenções humanas imprudentes e a *culture industrielle* teriam em seu desenvolvimento futuro, ele apresenta nesse ponto, com base em uma interação de fatores complexos, uma agenda claramente geocológica para as ciências, que de forma alguma era inferior à exatidão de sua famosa profecia sobre as futuras descobertas de diamantes nos Urais. Através de seus sistemas multiparamétricos, bastante sofisticados para o século XIX, Alexander von Humboldt, utilizando o exemplo do ser humano atuante, conseguiu de forma notável pensar natureza e cultura em conjunto de tal forma que daí pudesse emergir uma história humana ou uma história humana da natureza. Mesmo que isso não antecipe a ideia do antropoceno (que, como vimos, o geólogo italiano Antonio Stoppani traria à discussão algumas décadas depois, em 1873): para Humboldt, o ser humano se encontra sempre na interseção de um pensamento que une natureza e cultura, no qual tudo em nosso planeta se relaciona com todo o restante ou pelo menos pode fazê-lo.

O projeto inacabado de Alexander von Humboldt sobre outra modernidade (ETTE, 2002) baseava-se na esperança de que – como ele formula ao final de sua *Asie Centrale* – “mes voyages et une laborieuse discussion des faits” pudesse contribuir para “les effets complexes des causes *superposées*” (HUMBOLDT, 1843, p. 359). São esses efeitos complexos de fatores sobrepostos que se encontram tanto no centro de seu projeto de investigação climática global quanto de sua ciência mundial transareal – uma ciência da vida que não

realiza uma separação nítida entre a história natural e a história cultural, mas relaciona todos os processos da vida de nosso planeta uns com os outros.

Portanto, não é surpresa que no final de *Asie Centrale* se encontrasse uma imagem em perspectiva de um ecossistema global altamente interligado da Terra, elaborado repetidamente e com grande plasticidade literária pela ciência de Alexander von Humboldt, no contexto de sua consciência mundial. Humboldt tirou suas conclusões sobre uma história da globalização não apenas em nível histórico-científico, mas, de uma forma muito mais fundamental, em nível epistemológico, que ele procurou analisar o mais precisamente possível nas literaturas do mundo, bem como nas suas medições da temperatura e velocidade das correntes oceânicas. Não esquecendo que: Alexander von Humboldt fez isso não apenas como um cientista cultural ou natural, mas também como um escritor talentoso que, com sua escrita, inscreveu-se tanto nas tradições de representação em língua francesa quanto alemã e, particularmente no que diz respeito a textos não europeus, alcançou um horizonte de leitura como poucos de seus contemporâneos.

A interconexão entre Ásia e América, que surge de forma espetacular nas mais variadas partes de seus volumes sobre a Ásia Central, deixa claro, no sentido da ciência humboldtiana, que não podemos pensar o mundo a partir de um único lugar – bem como não podemos compreender esse mundo do ponto de vista de uma única língua. Apenas tardiamente, começamos a recuperar essas concepções da ciência humboldtiana, incluindo-as em nossas reflexões e compreendendo, assim, nosso planeta em suas circulações e inter-relações globais: como um ecossistema que só podemos apreender em sua complexidade se questionarmos e desenredarmos a *acomodação* histórica e cultural muito peculiar de uma oposição entre natureza e cultura de um lado e as *Two Cultures* de disciplinas científicas do outro. Como uma ciência de uma época imediatamente anterior à consolidação da acomodação de natureza vs. cultura, a *Humboldtian Science* em conexão com a *Humboldtian Writing* pode oferecer importantes impulsos para um tempo posterior à predominância de tal acomodação.

Pode-se muito bem aplicar ao *Tableau physique des Andes et des pays voisins* o que Alexander von Humboldt formulou de forma tão impressionante ao final de sua “introdução” em *Asie Centrale*, com vista aos picos mais altos do país e às maiores profundezas do mar, uma vez que se tratava de “*la distribution de la vie depuis les sommités neigeuses resplendissantes de lumière jusqu’aux sombres abîmes des mers*” (HUMBOLDT, 1843, p. lviii – grifos nossos). No centro de seu pensamento, está a vida em suas mais variadas formas, em suas mais

diversas diferenciações culturais e naturais: uma vida que compreende todo o planeta como um sistema *vivo* e que não desconecta a vida humana da vida da natureza. Porque a natureza pintada por Alexander von Humboldt não é uma natureza paralisada, uma *nature morte*, mas a imagem viva de um planeta, cujos processos vitais mantêm tudo em movimento constante – mesmo no nível dos fenômenos geológicos.

Quanto à vida nos picos mais altos das montanhas, bem como nas profundezas do mar, Alexander von Humboldt não apenas se comprometera a conquistar Chimborazo – considerada, na época, a montanha mais alta da terra –, mas também a explorar as profundezas das águas, tendo descido, com a ajuda de um sino de mergulho, ao fundo do Tâmisia, numa experiência não menos arriscada, embora em menores proporções. Ele havia transformado seu corpo em um instrumento de medição sensível, ainda que em constante perigo, e, assim, transformou-o naquele espaço de ressonância no qual se cruzam não apenas sujeito e objeto do saber, mas, em mais de um sentido, “natureza” e “cultura” humana.

Enquanto a descida às profundezas do Tâmisia permaneceu mais como uma anedota espetacular na vida de Humboldt, a tentativa de escalar o Chimborazo foi, sem dúvida, o clímax de toda a sua viagem, não apenas em termos de montanhismo, mas também em termos epistemológicos (HUMBOLDT, 2006). Pois Alexander von Humboldt não apenas estabeleceu um recorde mundial de altitude, o que lhe valeu admiração mundial; com seu *Tableau physique des Andes et pays voisins*, que basicamente remonta à própria jornada, ele criou uma miniaturização fractal de sua compreensão do mundo, uma verdadeira pintura do mundo, que ilumina as mais variadas dimensões de sua obra e ao mesmo tempo prova que, para Humboldt, a arte não é um mero “acréscimo”, uma simples “decoração”, mas um meio fundamental de saber, utilizado para compreender, apresentar e representar o mundo em toda a sua diversidade e interconectividade. Essa pintura incorpora de forma condensada a conexão entre ciência, ética e estética – característica do pensamento de Humboldt.

Embora o *Tableau physique des Andes et des pays voisin* como “pintura da natureza” seja atribuído ao *Essai sur la Géographie des Plantes accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales* (HUMBOLDT; BONPLAND, 1805), devido a seu caráter supostamente botânico (e portanto “científico-natural”) ao lidar também com a migração das plantas, nele se encontram diferentes conexões transversais entre natureza e cultura, que de forma alguma estão relacionadas apenas a eventuais produtos de cultivo, a migrações de plantas

iniciadas pelos seres humanos ou a outros aspectos da vida no continente americano. Mais que isso, essas conexões abrigam – como demonstra Tobias Kraft (2014) – uma crítica fundamental da civilização:

Se entre os produtos cultivados em uma quantidade de 1000 a 1500 braças, menciona “Un peu de Sucre, Juglans, Pommes (Peu d’Esclaves africains)”, nas linhas finais, ao fazer referência às quantidades entre 0 e 500 braças, o erudito prussiano é mais explícito: “Sucre, Indigo, Cacao, Caffé, Coton, Mays, Jatropha, Bananero, Vigne, Achras, Mamea [sic], (Esclaves Africains introduits par les peuples civilisés de l’Europe)” (KRAFT, 2014, p. 161).

Não só as análises da distribuição das plantas, as alturas variáveis da neve ou o azul do céu são reproduzidos nesse *Tableau* de forma *miniaturizada* e fractal, mas também a crítica fundamental que Alexander von Humboldt faz à escravidão e àquela *civilização* europeia, cuja barbárie ele evidencia frequentemente em suas obras e não apenas naquela referente à sua viagem ao continente americano. Para citar um exemplo, em seu *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l’Amérique*, ele se opõe veementemente ao preconceito disseminado pelos historiadores europeus da época de que a América era um continente “bárbaro”, sem cultura ou história, antes da “descoberta”:

Um povo que organizava suas celebrações de acordo com o movimento das estrelas e gravava seu calendário em um monumento público alcançara provavelmente um nível de civilização superior àquele que lhe foi atribuído por Pauw, Raynal e até mesmo Robertson, o mais brilhante dos autores sobre a história da América. Esses autores consideravam bárbara qualquer condição humana que se afastasse do tipo de cultura que haviam formado segundo suas ideias sistemáticas. Não podemos admitir distinções tão incisivas entre nações bárbaras e civilizadas (HUMBOLDT, 1989, p. 194).

Nessa, como em inúmeras outras passagens de sua escrita interconectada, Alexander von Humboldt rejeita qualquer pertinência e expressividade atribuídas à oposição quase natural entre civilização e barbárie. Seus inúmeros ataques e suas investidas contra uma “civilização europeia”, que não só se gabava de seu alto nível cultural nas obras de Pauw, Raynal ou Robertson, mas cometia tamanhas atrocidades no processo de expansão colonial, são um testemunho eloquente de quanto o autor de *Cosmos* estava convencido da necessidade de convivência e de uma cosmopolítica baseadas na coexistência pacífica,

na convivência fundamental à escala global. Certamente, a representação dos negros escravizados e dos grupos de povos indígenas nas primeiras cartas e nos escritos de viagem nem sempre é isenta de ambivalência, já que, por vezes, é possível identificar em suas observações fragmentos daqueles preconceitos dominantes na Europa. Contudo, não pode haver dúvida de que, ao mesmo tempo, ele chamou atenção repetidamente para as origens históricas e condições políticas desses preconceitos, bem como para a marginalização dos povos negros e indígenas na América, que muitas vezes denunciou. Para Humboldt, não havia “natureza” que restringisse “naturalmente” as possibilidades de desenvolvimento desses povos.

Quanto à chamada “disputa pelo Novo Mundo” (GERBI, 1983; sobre as dimensões do debate berlinense no contexto dessa disputa, cf. BERNASCHINA; KRAFT; KRAUME, 2015), Humboldt claramente tomou o partido dos filósofos americanos, que contestavam veementemente as alegações de lógica racial e protorracistas de seus colegas europeus, ainda que as ideias desses filósofos não tivessem impacto na Europa. Como nenhum outro contemporâneo, Humboldt examinou a história cultural dos diversos povos indígenas de forma extensiva, com base em décadas de pesquisa, e sempre atacou a barbárie da civilização europeia, especialmente no que diz respeito aos crimes desta contra as populações indígenas e negras (ETTE, 2002).

Não é à toa que Alexander von Humboldt fez uma distinção no verdadeiro relato de viagem de sua obra *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents* [Viagem às Regiões Equinociais do Novo Mundo], que acompanha e no qual comenta a revolução da independência, não apenas entre os povos indígenas, mas também no continente americano, onde se fazia distinção entre uma América de origem eslava, uma América de origem germânica (e anglo-saxônica) e ainda uma *Amérique de l'Europe latine*, definida por ele como a América que foi dominada pelos sistemas coloniais dos espanhóis e portugueses e, posteriormente, dos franceses (ETTE, 1991). Nessa frase, o escritor prussiano antecipa o termo *Amérique latine* – “América Latina” –, que só em meados do século XIX começa a se afirmar sob o signo panlatino, dominado pelo poder hegemônico francês (PHELAN, 1968; JURT, 1982; ROJAS MIX, 1986, entre outros). Contra o pano de fundo histórico da Revolução Haitiana, que Humboldt experimentou sob uma perspectiva cubana durante suas duas estadas em Cuba, ele também percebeu aquela outra revolução da independência que ocorreu no arquipélago caribenho, muito antes dos levantes anticoloniais dos crioulos no continente, referindo-se “aos africanos livres no Haiti que tornaram realidade o que o viajante milanês Benzoni previu já em

1545” (HUMBOLDT, 1874, p. 1.462). Ainda que ele quisesse poupar as sociedades escravagistas nas ilhas vizinhas do Caribe de uma taxa de sangue elevada semelhante à da ex-colônia francesa de São Domingos e insistisse em abordagens reformistas: é precisamente a liberdade desses ex-escravos que ele exigia em seu *Essai politique sur l'île de Cuba* (HUMBOLDT, 2011).

Diferentemente da grande maioria de seus contemporâneos europeus, Alexander von Humboldt percebeu não apenas a dupla revolução na Europa, que, com a revolução industrial na Inglaterra e a revolução política na França, impulsionou as duas potências dirigentes da segunda fase da globalização acelerada, mas também aquelas “grandes convulsões, que de tempos em tempos abalam a raça humana” (HUMBOLDT, 2011, p. 1.461), e que com as três grandes revoluções de independência nos EUA, na América Ibérica e no Haiti haviam convertido o continente americano em cenário de profundas mudanças histórico-mundiais, aclamadas pelo autor de *Cosmos*. Suas esperanças baseavam-se sobretudo na situação geográfica e geoconômica do continente, já que o “comércio com a Europa e a Ásia” poderia começar assim que os habitantes dos países independentes desfrutassem “das bênçãos de uma liberdade razoável” (HUMBOLDT, 2011, p. 1.461).

O *Tableau physique des Andes et des pays voisins* revela com clareza o quanto essa América caracterizava-se pela interconectividade, no sentido humboldtiano, pois retrata o continente sob a forma de uma ilha que compõe entre o Atlântico e o Pacífico uma *Ilha-Mundo* com sua própria lógica, sua própria configuração, sua própria diversidade de climas, altitudes e culturas, mas também com seus próprios sistemas econômicos e políticos de exploração. Não é por acaso que essa passagem sobre a América tropical, que compreende, contudo, muito mais do que a América tropical, faz lembrar a passagem sobre a ilha de Tenerife, que também apresenta um mundo inteiro *em miniatura*.

Ao mesmo tempo, porém, essa ilha-mundo, ricamente subdividida em si mesma, é também um *mundo insular*, que se baseia em uma interconexão mundial, em um mundo de ilhas e continentes que se comunicam: um mundo de grupos insulares – de intra, inter e transarquipélagos em rede uns com os outros. As conexões desse mundo insular mundial, cujas culturas se originam das partes mais distantes dos impérios coloniais europeus, são feitas pelos grandes sistemas geológicos, expressos de forma impressionante nos vulcões – Humboldt já intuía o que Alfred Wegener denominaria, posteriormente, de deriva continental –, pelas correntes marítimas que atravessam os oceanos, tais como a Corrente do Golfo ou a Corrente de Humboldt, assim denominada durante sua vida, pelas grandes migrações de plantas, animais e seres humanos,

numa troca constante, capaz de conectar tudo com tudo (ainda que nem sempre simultaneamente). Como no campo dos saberes interconectados de forma transdisciplinar, a relacionalidade é decisiva para Humboldt, uma vez que a vida só está presente no movimento que ela possibilita.

A coluna de fumaça sobre o Cotopaxi sugere: tudo nesse mundo humboldtiano – até as plataformas continentais – encontra-se em movimento, tudo está conectado por canais diversos e muitas vezes invisíveis, tudo está num estado constante de migração através do planeta. Assim, não são exclusivamente as relações comerciais de uma “América livre” e, com elas, as várias expressões de cultura que colocam o mundo num processo de constante intercâmbio mútuo. Cultura e natureza sempre estiveram interligadas e não podem ser pensadas separadamente.

Acima do Cotopaxi, escalado por Humboldt e Bonpland, o Chimborazo se eleva sobre regiões ainda mais altas e forma o foco de uma paisagem da teoria (ETTE, 2017) em que a história natural do ser humano está conectada à história humana da natureza. Pois Alexander von Humboldt nunca escalou o Chimborazo: isso permaneceu como uma tentativa sobre a qual o autor escreveu em fascinantes variações. Hoje, não se pode associar Alexander von Humboldt a disciplinas individuais nem “à” ciência: sua obra está inscrita nas literaturas do mundo e, portanto, usa um saber e um SaberViver cujos movimentos indisciplinares compartilha e comunica. Se o autor prussiano escolheu exatamente essa montanha como símbolo da sua própria realização (não apenas científica) em inúmeras representações, mas também como pintura do mundo em seu *Tableau physique*, não porque ele quisesse dar a impressão de que tinha escalado o gigante vulcânico – considerado, na época, a mais alta de todas as montanhas –, mas certamente sabendo que o fracasso nessa montanha não fizera dele um fracassado, mas o tornara mais sensato.

Alexander von Humboldt não era um homem de chegada, mas de partida, de estar-a-caminho: em um caminho que, como o da ciência, nunca leva ao fim. O Chimborazo na escrita de Humboldt é muito mais do que mera natureza; simboliza a impossibilidade de entender a natureza como “mera natureza”. Porque a figura do Chimborazo, artisticamente projetada e cientificamente descrita, representa uma pintura do mundo bem como uma vida na qual natureza sempre foi cultura, e cultura sem natureza – e sem política da natureza – é inconcebível. É precisamente aí que reside a magia, mas também a promessa dessa escrita para o futuro.



## Referências

- ADLOFF, Frank; LEGGEWIE, Frank (Org.). *Les Convivialistes. Das konvivialistische Manifest. Für eine neue Kunst des Zusammenlebens*. Tradução de Eva Moldenhauer. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014.
- ASHOLT, Wolfgang; ETTE, Ottmar (Org.). *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2010.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- BARTHES, Roland; COSTE, Claude. *Comment Vivre Ensemble Simulations Romanesques de Quelques Espaces Quotidiens: Notes de Cours Et de Séminaires au Collège de France, 1976-1977, 2002*.
- BERNASCHINA, Vicente; KRAFT, Tobias; KRAUME, Anne (Org.). *Globalisierung in Zeiten der Aufklärung. Texte und Kontexte zur "Berliner Debatte" um die Neue Welt (17./18. Jh.)*. 2 Bde. Frankfurt am Main – Bern – New York: Peter Lang Edition, 2015.
- BÖHME, Hartmut. Ästhetische Wissenschaft. Aporien der Forschung im Werk Alexander von Humboldts. In: ETTE, Ottmar; HERMANNNS, Ute; SCHERER, Bernd M.; SUCKOW, Christian (Org.). *Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne*. Berlin: Akademie Verlag, 2001. p. 17-32.
- CAILLÉ, Alain; CHANIAL, Philippe (Org.). Du convivialisme comme volonté et comme espérance. Edição especial da revista *Revue du MAUSS* (Paris) 43, primeiro semestre de 2014.
- CANNON, Susan Faye. *Science in Culture: The Early Victorian Period*. New York: Dawson and Science History Publications, 1978, p. 73-110.
- CHAKRABARTY, Dipesh. The Climate of History: Four Theses. *Critical Inquiry* (Chicago) XXXV, 2, p. 197-222, 2009.
- CRUTZEN, Paul. Geology of mankind. *Nature*, 415, 2002.
- DESCOLA, Philippe. *Die Ökologie der Anderen. Die Anthropologie und die Frage der Natur*. Tradução de Eva Moldenhauer. Berlin: Matthes & Seitz, 2014.
- DESCOLA, Philippe. *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*. Paris: Edition Quae, 2011.
- DESCOLA, Philippe. *Leçon inaugurale, Chaire d'Anthropologie de la nature, faite le Jeudi 29 mars 2001*. Paris: Collège de France, 2001.
- DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DILTHEY, Wilhelm. Goethe und die dichterische Phantasie. In: DILTHEY, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.
- ETTE, Ottmar. *Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 2009a. p. 16-22.



- ETTE, Ottmar (Org.). *Alexander von Humboldt: Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1991.
- ETTE, Ottmar. Amerika in Asien. Alexander von Humboldts "Asie centrale" und die russisch-sibirische Forschungsreise im transarealen Kontext. In: *HiN – Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien* (Potsdam – Berlin) VIII, 14, 2007b.
- ETTE, Ottmar. Bild-Schrift, Schrift-Bild, Hand-Schrift: zur Kunst der Sichtbarmachung in Alexander von Humboldts "Amerikanischen Reisetagebüchern". In: ETTTE, Ottmar; MÜLLER, Gesine (Org.). *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung*. Berlin: edição tranvía – Verlag Walter Frey, 2017. p. 11-64.
- ETTE, Ottmar. Die Aktualität Alexander von Humboldts. Perspektiven eines Vordenkers für das 21. Jahrhundert. In: VALENTIN, Jean-Marie (Org.). *Alexander von Humboldt. 150<sup>e</sup> anniversaire de sa mort*. Sorbonne 23 – 24 octobre 2009b. Edição especial da revista *Études Germaniques* (Paris) LXVI, 1, janvier – mars 2011, p. 123-138.
- ETTE, Ottmar. Eine. "Gemütsverfassung moralischer Unruhe" – "Humboldtian Writing": Alexander von Humboldt und das Schreiben in der Moderne. In: ETTTE, Ottmar; HERMANNNS, Ute; SCHERER, Bernd M.; SUCKOW, Christian (Org.). *Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne*. Berlin: Akademie Verlag, 2001. p. 33-55.
- ETTE, Ottmar. *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012.
- ETTE, Ottmar. Mytho-Logiken. Figurationen von Gesellschaft und Gemeinschaft bei Roland Barthes. In: KÖRTE, Mona; REULECKE, Anne-Kathrin (Org.). *Mythen des Alltags – Mythologies. Roland Barthes' Klassiker der Literatur – und Kulturwissenschaften*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014. p. 41-66.
- ETTE, Ottmar. *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007a. p. 107-129.
- ETTE, Ottmar. *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004.
- ETTE, Ottmar. *Viellogische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur*. Berlin: Verlag Walter Frey – édition tranvía, 2013.
- ETTE, Ottmar. *Weltbewußtsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2002. p. 34-45.
- ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005.

- ETTE, Ottmar. *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab (ÜberLebenswissen III)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010.
- GERBI, Antonello. *La Disputa del Nuovo Mondo. Storia di una Polemica: 1750 – 1900*. Nuova edizione a cura di Sandro Gerbi. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1983.
- GROBER, Ulrich. *Die Entdeckung der Nachhaltigkeit. Kulturgeschichte eines Begriffs*. München: Verlag Antje Kunstmann, 2010.
- HOLL, Frank. Alexander von Humboldt. Wie der Klimawandel entdeckt wurde. *Die Gazette. Das politische Kulturmagazin* (München) 16, 2007-2008, p. 20-25.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Asie Centrale. Recherches sur les chaînes de montagnes et la climatologie comparée*. 3 Bde. Paris: Gide, 1843.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart; Tübingen: Cotta, 1845. Bd. I.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Kosmos: Entwurf einer physischen weltbeschreibung*. FW Thomas, 1869.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Political Essay on the Island of Cuba. A Critical Edition*. Org. Vera M. Kutzinski e Ottmar Ette. Tradução de J. Bradford Anderson, Vera M. Kutzinski, e Anja Becker. Com comentários de Tobias Kraft, Anja Becker, and Giorleny D. Altamirano Rayo. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents*, Bd. II. JG Cotta, 1874.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l'Amérique*. Nanterre: Editions Erasme, 1989.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Ueber einen Versuch den Gipfel des Chimborazo zu ersteigen*. Com o texto completo do diário “Reise zum Chimborazo”. Org. Oliver Lubrich und Ottmar Ette. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 2006.
- HUMBOLDT, Alexander von; BONPLAND, Aimé. *Essai sur la Géographie des Plantes accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales. Fondé sur des mesures exécutées, depuis le dixième degré de latitude boréale jusqu'au dixième degré de latitude australe, pendant les années 1799, 1800, 1801, 1802 et 1803*. Avec une planche. Paris; Tübingen: Schoell; Cotta, 1805.
- HUMBOLDT, Alexander von; ETTE, Ottmar. *Die Entdeckung der Neuen Welt*. Insel Verlag, 2009.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. *Briefe an Karl Gustav von Brinkmann*. Org. por Albert Leitzmann. Leipzig: Hiersemann, 1939.
- JAHN, Ilse. *Dem Leben auf der Spur. Die biologischen Forschungen Alexander von Humboldts*. Leipzig; Jena; Berlin: Urania-Verlag, 1969.

- JURT, Joseph. Entstehung und Entwicklung der LATEINamerika-Idee. *Lendemains* (Marburg) 27, 1982, p. 17-26.
- KIMMICH, Dorothee. *Lebendige Dinge in der Moderne*. Konstanz: Konstanz University Press, 2011.
- KRAFT, Tobias. *Figuren des Wissens bei Alexander von Humboldt. Essai, Tableau und Atlas im amerikanischen Reisewerk*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2014.
- LATOUR, Bruno. *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- LATOUR, Bruno. *Politique de la nature*. Paris: Editions La Découverte & Syros, 1999.
- NEEF, Ernst (Org.). *Das Gesicht der Erde*. Mit einem Fachlexikon der physischen Geographie. Nachdruck der 3., verbesserten Auflage. Zürich; Frankfurt am Main: Verlag Harri Deutsch, 1974.
- NÜNNING, Vera. *Reading Fictions, Changing Minds. The Cognitive Value of Fiction*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2014.
- PHELAN, John Leddy. Pan-Latinism, French Intervention in Mexico (1861-1867) and the Genesis of the Idea of Latin America. In: *Conciencia y autenticidad históricas*. Escritos en homenaje a Edmundo O'Gorman. Mexico, 1968, p. 279-298.
- ROJAS MIX, Miguel. Bilbao y el hallazgo de América Latina: Unión continental, socialista y libertaria... *Caravelle* (Toulouse) 46, 1986, p. 35-47.
- STOPPANI, Antonio. *Corso di geologia*, tomo II. Mailand: Bernardoni e Brigola, 1873.
- TRABANT, Jürgen. Der Totaleindruck. Stil der Texte und Charakter der Sprachen. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (Org.). *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. p. 169-188.

## Dados biográficos dos autores do livro

**Andrei Cunha.** É tradutor literário de japonês, com traduções publicadas de Tanizaki Jun'ichirô, Inoue Yasushi, Sei Shônagon, Tawada Yôko e Nagai Kafû. Mestre em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi (Tóquio, Japão) e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua como professor de Língua e Literatura Japonesa no Instituto de Letras da UFRGS.

Contato: andreicunha@gmail.com

**Carla Luciane Klos Schöninger.** É doutora em Letras, Estudos de Literatura – Teoria, Crítica e Comparatismo pela UFRGS, com período sanduíche na Universität Potsdam (UP), Alemanha. Possui mestrado em Letras, área de concentração: Literatura, pela URI. É graduada em Letras: Português, Inglês e respectivas Literaturas (URI) e Espanhol (UFPEL). Atualmente é docente efetiva de Português/Inglês e Literatura no Instituto Federal Farroupilha (IFFar), *campus* Panambi. É autora de publicações sobre literatura comparada, poética fractal, literatura e psicanálise, movimentos na/da literatura, estudos da transárea e ensino de línguas (portuguesa e estrangeira).

Contato: carla.luciane@yahoo.com.br

**Claudia Fernanda Pavan.** Possui bacharelado em Letras Português/Alemão e mestrado em Estudos de Literatura, com ênfase em tradução, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é doutoranda em Sociolinguística, com pesquisa sobre processos tradutórios na variação e mudança do alemão em contato com o português, e bolsista Capes/UFRGS, com estágio de pesquisa na Universität Augsburg. Integra o grupo de pesquisa Alma Linguae e atua como tradutora de alemão e inglês.

Contato: claudia.pavan@ufrgs.br

**Diego Cardoso Perez.** Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e mestrado em Estudos Literários pela mesma instituição. Atualmente faz doutorado em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com uma pesquisa sobre os percursos

históricos da teoria da narrativa na América Latina. Também edita e ensaia para a revista literária *ano II: ensaio*.

Contato: diego.tasloi@gmail.com

**Fernanda Boarin Boechat.** É doutora em Letras – Estudos Literários –, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Durante o doutorado fez estágio sanduíche na Universität Potsdam, Alemanha, e na University of Pennsylvania, Estados Unidos. É também mestre em Letras – Estudos Literários – e graduada em Letras Português e Alemão, com ênfase em Estudos da Tradução, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua como professora no curso de Licenciatura em Letras-Alemão da Universidade Federal do Pará (UFPA). É autora de pesquisas no âmbito dos Estudos Literários, Alemão como Língua Estrangeira (ALE/DaF) e Estudos da Tradução.

Contato: fernandaboechat@gmail.com

**Gerson Roberto Neumann.** É doutor em Ciências da Literatura pela Freie Universität Berlin – Alemanha (2004). Realizou Mestrado pela UFRJ (2000) e Graduação pela Unisinos (1994). Entre 2014 e 2015 realizou estágio pós-doutoral na Universität Potsdam, com bolsa Alexander von Humboldt. Publica sobre os seguintes temas: migração e literatura, literatura e movimento, questão de fronteiras, estudos germanísticos em comparação. Tradutor de Amalia Schoppe, Friedrich Gerstäcker, Uwe Timm, Yoko Tawada e Guy Helminger. Editor da *Revista Contingetia*, do Setor de Alemão da UFRGS.

Contato: gerson.neumann@gmail.com

**Luciane da Silva Alves.** Possui graduação em Letras – Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola (UFRGS), mestrado em Literatura Comparada (UFRGS) e doutorado em Estudos de Literatura – Teoria, Crítica e Comparatismo (UFRGS). É autora de trabalhos na área de literatura comparada, especialmente sobre migração, estudos de transárea e escrita de autoria feminina; e na área de literaturas hispano-americanas sobre barroco, neobarroco e literatura fantástica de autoria feminina.

Contato: lucianesalves@gmail.com

**Ottmar Ette.** Nasceu na Floresta Negra em 1956. Em 1990 concluiu seu doutorado na Universidade de Freiburg (Alemanha) com um trabalho sobre José Martí e em 1995 completou a sua habilitação na Universidade Católica de Eichstätt com uma pesquisa sobre Roland Barthes. Desde outubro de 1995 é

professor de Literaturas Românicas na Universidade de Potsdam. A sua *venia legendi* inclui Literaturas Românicas, bem como Literatura Geral e Comparada.

Contato: ette@uni-potsdam.de

**Renato Barros de Castro.** É doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde desenvolve tese sobre *Bildungsroman* e narrativas de viagem de Johann Wolfgang von Goethe e Claudio Magris, sob orientação do prof. dr. Gerson Roberto Neumann. Mestre em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com graduação tanto em Letras quanto em Comunicação Social (Jornalismo). Autor da obra de crítica literária *José de Alencar: entre o jornalismo e a ficção* (ediPUCRS, 2020), que traz a lume dois textos então inéditos (em livro) de um dos principais nomes do Romantismo brasileiro.

Contato: renatobdecastro@gmail.com

**Víctor Manuel Ramos Lemus.** Possui graduação em Letras Hispânicas pela Universidad Nacional Autónoma de México (Unam), e mestrado e doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autor de trabalhos sobre literaturas hispânicas contemporâneas. Atualmente é professor do Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ e do seu Programa de Pós-graduação.

Contato: victormlemus@gmail.com.

**Vinícius Casanova Ritter.** Bacharel em Letras – Tradutor Inglês e Alemão pela UFRGS. Publicou traduções de Wolfgang Borchert e E. M. Forster. No prelo ainda há traduções de Hans Heinz Ewers e Guy Helminger. É mestrando em Literatura Comparada também pela UFRGS.

Contato: viniciuscasanovaritter@hotmail.com

**Zama Caixeta Nascentes.** É psicanalista, doutor em Literatura Brasileira, mestre em Filosofia, especialista em Filosofia Política e em Linguística. Graduado em Psicologia, Filosofia e Letras. Leciona na UTFPR, *campus* Curitiba. Prefaciou em 2019 *Um olhar sartreano sobre o Grande Sertão: Veredas*, de Sebastião Trogo, e publicou em 2018, na Revista da UFRGS e do ALEV, “Noite, uma novela psicanalítica de Erico Verissimo”.

Contato: zcaixeta@utfpr.edu.br

esta obra foi composta  
em Minion Pro 11/14  
pela Editora Zouk  
em maio de 2022