

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

RENATO MODERNELL

# **EM TRÂNSITO**

UM ESTUDO SOBRE NARRATIVAS DE VIAGEM

São Paulo

2009

RENATO MODERNELL

# **EM TRÂNSITO**

UM ESTUDO SOBRE NARRATIVAS DE VIAGEM

Tese apresentada à  
Universidade Presbiteriana  
Mackenzie como requisito  
parcial para a obtenção do  
título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Helena Bonito Couto Pereira

São Paulo  
2009

RENATO MODERNELL  
**EM TRÂNSITO**  
UM ESTUDO SOBRE NARRATIVAS DE VIAGEM

Tese apresentada à Universidade  
Presbiteriana Mackenzie como  
requisito parcial para a obtenção  
do título de Doutor em Letras.

Aprovado em 1º de junho de 2009.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Helena Bonito Couto Pereira  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dr. Edvaldo Pereira Lima  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Celso Luiz Falaschi  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas

---

Prof. Dr. José Gaston Hilgert  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dr. José Carlos Marques  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Para Gianna Attardo

## **AGRADECIMENTOS**

- À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Helena Bonito Couto Pereira, que indicou caminhos e aparou arestas.
- Aos professores doutores Diana Luz Pessoa de Barros, Marlise Vaz Bridi, José Gaston Hilgert, Maria Lúcia Marcondes Carvalho Vasconcelos e Ana Lúcia Trevisan Pelegrino, pela cordial acolhida no Programa de Pós-Graduação em Letras e pelos subsídios fornecidos ao longo do curso.
- Ao Instituto Presbiteriano Mackenzie e ao Fundo Mackenzie de Pesquisa (Mackpesquisa), pelo apoio recebido.

## RESUMO

Este estudo investiga de que modo a Narrativa de Viagem se articula com a ficção literária. Levando em conta processos de composição, recursos de estilo e o hibridismo temático, discute se essa narrativa constitui um gênero representativo da cultura pós-moderna. Três livros aparecem em primeiro plano: *A última casa de ópio (The last opium den)*, de Nick Tosches; *Mulher de Porto Pim (Donna di Porto Pim)*, de Antonio Tabucchi; e *Um adivinho me disse (Un indovino mi disse)*, de Tiziano Terzani. Nessas obras, os autores relatam suas impressões de viagem por países do sudeste asiático e pelo arquipélago dos Açores. Este trabalho correlaciona os textos entre si e a diversos outros.

Palavras-chave: Literatura comparada. Jornalismo Literário. Narrativas de Viagem. Gêneros literários.

## ABSTRACT

The present paper investigates how Travel Narrative is connected to literary fiction. Taking into consideration composition processes, tools of style and thematical hybridism, this study discusses if these narratives can be considered as a significant genre of post-modern culture. Three books appear at first: *The last opium den*, by Nick Tosches; *Woman of Porto Pim*, by Antonio Tabucchi; and *A fortune-teller told me*, by Tiziano Terzani. In these books the authors narrate their impressions while travelling through the southeast of Asia and also through the archipelago of Azores. This paper compares these texts among themselves and with others.

Keywords: Comparative Literature. Literary Journalism. Travel Narrative. Literary Genres.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 10

I. VIAGEM NO TEMPO, 13

Heródoto inaugura o exagero, 16

II. LITERATURA E JORNALISMO LITERÁRIO, 21

Sedentários e itinerantes, 28

Embreagem e debreagem, 34

Colombo e Marco Polo, 39

Passaporte sem carimbo, 43

III. TOSCHES: UMA PICADA DE COBRA, 50

Cem páginas de provocação, 54

Um café para homens ociosos, 59

Existencialismo gonzo, 64

Gangorra de linguagens, 69

IV. TABUCCHI: A TRAIÇÃO SUTIL, 76

Uma tragédia nos Açores, 81

A baleia flutua imóvel, 85

O mundo é de fato estranho, sabiam? 89

V. TERZANI: PERIPÉCIAS DO CAMALEÃO, 91

Dez livros, muitas viagens, 97

Nada de ilusões com a China, 104

Uma transformação interior, 110

Fantasmas na Siemens, 119

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 122

FONTES DE REFERÊNCIA, 125

*Like all great travellers, I have seen more than I remember, and remember more than I have seen.*

Essper George, personagem de Benjamin Disraeli no romance *Vivian Grey* (1826)

## INTRODUÇÃO

Há infinitas maneiras de viajar. Uma delas é escrever uma tese. Esta tese é composta de muitas viagens dentro de uma viagem.

Pretendo transmitir nestas páginas um pouco do que acumulei como saber de ofício. Viajei bastante, na juventude, tanto por interesse pessoal quanto por encargo profissional, como repórter, a serviço de diferentes publicações.

As impressões sobre o que vi em outros lugares ficaram registradas nas numerosas reportagens que produzi para revistas e jornais de São Paulo. Essas coisas, para mim, já são uma lembrança distante.

Já não viajo como antes. Vivo em um andar alto, em um edifício no bairro de Pinheiros, e posso observar pela manhã, ao longe, aviões que se aproximam para pousar em Cumbica. Então tenho a estranha impressão de jamais ter estado em lugar algum, a não ser *aqui*. Só que este *aqui* de hoje não é mais como o *aqui* de ontem. Está impregnado de outros lugares.

Agora, na maturidade, chega o momento de refletir sobre o que significa viajar de uma maneira mais sutil: o processo de observação e sua influência na construção da escrita. Minha experiência, só ela, não basta. Tento decifrar experiências relatadas nos livros de outros autores, em diferentes épocas.

Para o *corpus* deste trabalho, escolhi três livros de autores contemporâneos, de modo que melhor possamos compartilhar suas formas de sentir o mundo. Embora não muito divulgadas no Brasil, são obras singulares, sob diversos aspectos, e constituem bons exemplos da interface entre a

literatura ficcional e o Jornalismo Literário. Trata-se de *A última casa de ópio* (*The last opium den*), de Nick Tosches; *Um adivinho me disse* (*Un indovino mi disse*), de Tiziano Terzani; e *Mulher de Porto Pim*, de Antonio Tabucchi.

Diversos livros congêneres aparecem num segundo nível de aproveitamento. Eles também fornecem subsídios concernentes ao tema. De algum modo, todos conversam entre si. Formam um ambiente dialógico não menos propício ao olhar inquisitivo do que ao puro prazer da leitura.

Ao penetrar nesse campo de ressonâncias, nós nos perguntamos se a Narrativa de Viagem constituiria um gênero com identidade própria. Desde o famoso livro de Goethe referente às suas andanças pela Itália no século XVIII, até as narrativas atuais que aqui nos servem de objeto, detectamos certos traços, na engenharia da prosa, que se devem à peculiar mixagem da observação e da imaginação no homem que viaja de corpo e alma. Examinar esses atributos, discuti-los e compará-los sob diferentes aspectos constituem o objetivo deste estudo. Ao final, esperamos ter mais clara em nossa mente a resposta para a pergunta de fundo, ou seja, se a Narrativa de Viagem é dotada de uma poética própria e se pode ser considerada um gênero da escrita.

Para compreender melhor essa categoria textual e como ela se constitui, lançarei mão de alguns trabalhos teóricos. Essa base conceitual inclui pesquisadores atuais e pensadores de outras épocas, não necessariamente especialistas em literatura.

Entre as ferramentas que utilizo para examinar a mecânica da Narrativa de Viagem, não dispensei uma que desenvolvi anos atrás, ao elaborar minha dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo (USP). Trata-se do que denominei *fatores de fabulação*. Ou seja, os elementos capazes de transportar um texto do plano da realidade ao plano da imaginação.

A ideia propulsora desta tese é de que esse tipo de texto, pelos fatores de fabulação que institui, e também pela maneira de lidar com o imaginário do leitor, constitui o núcleo da zona de confluência entre os domínios da ficção e da não ficção. A imagem que às vezes utilizo, para ilustrar essa premissa, é a do círculo central do gramado onde se pratica o jogo de futebol. Aquela região do campo sobressai do resto, propõe uma ideia de integração. Ali, o sonho e a realidade se misturam.

Espero que minha surrada mochila, com tantos quilômetros rodados, não se desintegre ao longo das páginas que temos pela frente. Procurarei tornar esta viagem de trem o mais agradável possível. Aos que aqui embarcam, boas-vindas a bordo.

## I. VIAGEM NO TEMPO

Documentos antigos comprovam a importância da viagem como tema de especulação filosófica. E também a aura do viajante, como um indivíduo que se encontra numa situação especial, em contraste com a do homem arraigado. Este último, ontem como hoje, tende a ficar no local em que está, a menos que sinta alguma ameaça à sua segurança ou ao seu futuro. Se isso não ocorre, as pessoas, em geral, não se movem; ao contrário, aprofundam raízes, permanecem em contato com os hábitos da sua comunidade, e envelhecem à sombra das árvores que viram crescer.

Sabemos, no entanto, que a vida é feita de intermitência e insegurança. Por isto sempre há, em maior ou menor escala, indivíduos que se sentem atraídos pela poeira das estradas e pelos ventos marítimos. Remotas civilizações se ocuparam em refletir sobre a figura do homem que se desloca de um ponto a outro na superfície da Terra.

O tarô egípcio, cuja origem pode remontar a cerca de 5 mil anos, tem entre seus 78 arcanos um (o de número 56) dedicado ao tema *Peregrinação*. Ela é entendida como um ato de purificação interior. Associa-se à possibilidade de redenção do indivíduo, que para obtê-la deve submeter-se a aflições e desafios ao longo do processo. Algo desse gênero se aplica aos devotos cristãos que acompanhavam os cruzados até a Terra Santa, na Idade Média, e aos peregrinos islâmicos que se dirigem à cidade de Meca para um ritual que se mantém até os dias de hoje. Na viagem, há algo mais a ser deixado para trás

além dos cenários externos. O cenário interno também tem que mudar.

Na civilização chinesa, o tema viagem também se faz presente desde priscas eras. O *I ching* (*Livro das mutações*) é um compêndio filosófico criado antes do início da dinastia Chou, em 1150 a.C. De lá para cá tem sido estudado e comentado não apenas por praticantes do taoísmo, mas também por sucessivas gerações de sábios do oriente e do ocidente. Carl Gustav Jung (1875-1961) redigiu um prefácio à obra. Um dos 64 hexagramas do *I ching* intitula-se *O viajante* (*Lü*). Coincidência ou não, ele também recebe o número 56 como o arcano *Peregrinação* do tarô egípcio.

Esse hexagrama – sinal gráfico de seis linhas contínuas ou segmentadas, que conforme a combinação gera diferentes textos interpretativos – recomenda cautela, reserva e perseverança ao viajante. Diz que ele pode ter “sucesso através do que é pequeno”, ou seja, não deve alimentar grandes ambições. Mas o viajante também não deve se ocupar de coisas banais, caso contrário atrairia a desgraça sobre si. “Quanto mais humilde e indefesa for a sua situação externa, tanto mais ele deve preservar a sua dignidade interior”, recomenda o *I ching*. Também usa uma curiosa metáfora como advertência: se quiser evitar reveses, o viajante não deve jamais “perder sua vaca”, isto é, sua modéstia, sua prudência, sua capacidade de adaptação.

O *I ching* chega mesmo a adotar um tom didático em relação ao viajante. Isso significa reconhecer que para ele não bastam os ensinamentos comuns da vida em sociedade. Algo mais precisa ser dito, para que o viajante consiga lidar com sua situação singular, ao mesmo tempo privilegiada e frágil. O fato de que ele se move no mundo indica que algo se move dentro dele.

Aqui cabe recordar o conceito de *individuação* concebido por Jung: uma viagem do indivíduo ao centro de si mesmo. Para

o psiquiatra e pensador suíço, a individuação é um processo de evolução psíquica que impele uma pessoa a realizar suas potencialidades. Tal processo surge ou se acentua a partir de certa altura da vida, em geral na meia-idade. Nesse momento, instituímos como meta pessoal algo maior, ou transcendente, uma espécie de missão que se superpõe aos compromissos imediatos.

Tal ampliação da consciência faz o indivíduo dar mais importância a suas vozes interiores – pressentimentos, convicções, intuições, impulsos, *insights* etc. – do que às condutas impostas pelo meio social. A jornada da individuação é longa, solitária e traiçoeira. Ao cumpri-la, segundo Jung, enfrentamos psicologicamente os mesmos desafios previstos em rituais de iniciação de povos antigos.

Em numerosas culturas, a ideia de viagem traz embutida a premissa do amadurecimento psíquico. Entre os islâmicos, não é diferente. O filósofo e poeta sufi Ibn al-Arabi (1164-1240), um dos mais prolíficos escritores místicos do período medieval e também um calejado viajante, em sua obra *Kitâb al-isfâr (O Livro das revelações sobre os efeitos do viajar)* aborda a questão de um modo tal que mistura os aspectos geográfico e espiritual. “A origem da existência é movimento”, reflete. “Nela, a imobilidade não tem lugar, porque se a existência fosse imóvel ela voltaria à sua fonte, que é o Vazio. Eis porque a viagem nunca para, seja neste mundo ou no que virá depois.”

Pode-se supor que em outras culturas, urbanas ou tribais, dos aborígenes australianos aos indígenas brasileiros, essas considerações de caráter filosófico ou instrutivo, que se valem de uma linguagem simbólica para expor o significado da viagem, tenham antecedido em larga margem os relatos de viajantes tal como os entendemos hoje no ocidente, e que derivam da tradição europeia. Neste último caso, temos em vista aqueles textos que se preocupam mais com o que aconteceu durante a jornada. Narram fatos, apresentam personagens,

descrevem cenários, costumes e situações que podem ser épicas e cotidianas. Porém vale lembrar que, mesmo entre nós, ocidentais, a viagem nunca deixou de ser algo significativo. Nela pode-se encontrar a vida ou a morte, mas em qualquer caso isso se dará longe do lugar onde fincamos raízes. Portanto, há perigo.

### **Heródoto inaugura o exagero**

Costuma-se atribuir ao historiador grego Heródoto, que viveu no século V a.C., a posição de decano entre os autores de Narrativas de Viagem. Em suas andanças, esteve no Egito, na Babilônia, na Ucrânia, na Itália e na Sicília. Nesses e em outros lugares, como nos campos de batalha em que os gregos enfrentaram os persas, ele colheu material para as histórias que depois contou ao público em festivais que ocorriam em diferentes cidades da Grécia.

Em épocas posteriores, Heródoto foi acusado de exagerar na extensão das suas viagens e na variedade de fontes utilizadas para captar informações. Algo semelhante se passou, séculos depois, com o mercador Marco Polo, que ditou sua longa viagem de Veneza ao oriente para um companheiro de prisão, o escritor toscano Rustichello, de Pisa. Isso resultou, em 1299, na publicação de *Milione*, também conhecido como *Livro das maravilhas*. O veneziano não apenas levou a pecha de impostor por parte de estudiosos e historiadores, como também chegou a ser ridicularizado nas ruas, pelo povo, por meio da figura carnavalesca de um personagem bufão e meio lunático. Mesmo assim, o livro ficou célebre. Afinal de contas, naquela época, não era qualquer um que tinha tanta coisa para contar.

A Idade Média não foi uma época das mais propícias aos viajantes. Era um tempo de cidades cercadas por altos muros, planícies insalubres, assaltantes à espreita nas curvas das estradas. Quase ninguém se animava a se mover de um lugar

para outro, se não tivesse uma razão imperiosa para fazê-lo, como no caso de militares, peregrinos, saltimbancos e funcionários do correio. Os cruzados não ignoravam a dureza de sua jornada, mas a encaravam como o preço da salvação.

Encontramos situação diferente no século XVIII. Os iluministas, ao defenderem a liberdade de pensamento e de ação como forma de redimir o mundo, só podiam ver com bons olhos o contato de um indivíduo com um ambiente diferente do seu. Isto não era difícil de levar à prática num continente apinhado de nações próximas e não muito extensas. O mapa da Europa sempre foi tão retalhado quanto os vitrais de suas mais antigas igrejas.

O filósofo Voltaire (1694-1778) considerava um privilégio, para um europeu, poder viajar e observar os contrastes existentes entre os modos de viver dos ingleses, dos franceses e dos italianos. O linguista alemão Wilhelm Humboldt (1767-1835), amigo dos poetas Goethe e Schiller, estudou a relação entre as estruturas dos idiomas e a organização mental dos povos que os utilizavam. Por conta disso, fez questão de ir a Paris e ver de perto a Revolução Francesa. A essa altura, tinha-se a noção de que mover-se por outras terras, experimentar outros costumes, ouvir novos sons, provar comidas diferentes, tudo isso constituía etapa essencial no caminho das luzes. Já na primeira década do século XX, o escritor uruguaio José Enrique Rodó (1872-1917) refletia sobre os efeitos positivos da viagem sobre a formação do caráter individual:

O viajar dilata nossa faculdade de empatia, força que contribui para a imitação transformante, redimindo-nos da reclusão e da modorra nos limites da própria personalidade. [...] A primeira viagem que fazes é uma iniciação liberadora de tua fantasia, que rompe a falsa uniformidade das imagens que forjaste só com os elementos da tua realidade circunstante (RODÓ, 1920, p. 245, tradução nossa).

A palavra alemã *Bildung*, traduzida *grosso modo* por cultura, nas línguas latinas, na verdade tem alcance semântico mais amplo, referindo-se ao processo de formação de um indivíduo ou de um povo. Ela ilustra bem o espírito da época do Iluminismo. As viagens, segundo a concepção dos europeus em geral ao fim da Idade Moderna, tinham um sentido formativo e complementar ao conhecimento que era possível obter na escola.

Na verdade, o Iluminismo consolidou uma tendência iniciada no século XVI. A mudança de mentalidade ocorrida na Europa a partir da Reforma já havia estimulado o interesse de conhecer países estrangeiros. Foi o início do *Grand Tour*. Rapazes ingleses com cerca de 25 anos, filhos das classes abastadas e saídos das universidades de Oxford ou Cambridge, antes de assumirem responsabilidades no mundo do trabalho, passavam um período de seis meses a dois anos a viajar pelas principais cidades da Europa meridional. Roma, por exemplo, não podia faltar em seus roteiros. Assim, após um contato direto com os monumentos clássicos, esses jovens supostamente atingiriam um *status* intelectual condizente com as exigências da época.

Com Francis Bacon e os empiristas do século XVII, os sentidos – na época medieval considerados como o caminho do pecado e da corrupção – e, em particular, a visão, passaram a ser vistos como canais voltados para a alma. Logo ficaria evidente que essa nova concepção conferia uma dignidade ‘filosófica’ aos viajantes e lhes dava um certo prestígio. [...] O *Grand Tour* deu origem à profissão do preceptor viajante, que tinha como função zelar pela moral do nobre durante a viagem, fazer reservas nas hospedarias, ocupar-se de sua introdução nas artes, nos livros e junto aos homens cultos, e avaliar seu progresso nas qualidades que eram admiradas nas cortes e nos meios literários. Os preceptores viajantes criaram os novos ‘métodos de viagem’, estabeleceram as categorias de observação e as técnicas para se registrar as experiências, e escreveram guias da Itália e da

França, na época centros da arte e dos modos refinados da nobreza. Dessa forma, o jovem senhor nobre deveria manter um diário de viagem, no qual registrava suas observações. Alguns preceptores viajantes se dedicaram particularmente à formulação de esquemas e questionários, que mais tarde deram origem aos relatos de viagem. Outros, como o italiano Giuseppe Baretti (1719-1789), escreveram relatos em forma epistolar ou de diários. *Lettere familiari a' suoi tre fratelli*, de 1762, descreve, em cartas, as viagens que o autor empreendeu à Espanha e a Portugal (MARCOLINI, 2003, p. 40-41).

No início se fazia o *Grand Tour clássico*, no qual predominavam os aspectos culturais, com visitas a museus, galerias de arte e locais históricos. Em um segundo momento, o principal interesse dos viajantes voltou-se para os amplos cenários naturais, roteiro que se denominou *Grand Tour romântico*. Porém em ambos os casos entendia-se que a viagem não era apenas de instrução, mas também de lazer. A vida mundana, com todos os seus atrativos, constituía uma espécie de agenda paralela dos jovens endinheirados e também de espíritos maduros, apolíneos, como Goethe, que só aos 37 anos iniciou sua viagem pela Itália, realizando-a entre os anos de 1786 e 1788. Cerca de quatro décadas mais tarde, quase octogenário, o gênio alemão cunharia o termo *Weltliteratur* para designar a vertente cosmopolita e transnacional da literatura. Ela pressupõe, é claro, a disponibilidade do escritor para imersões em cenários e valores culturais diferentes dos seus.

A popularização do *Grand Tour*, a partir do século XVIII, fez proliferar pousadas e hospedarias. Nessa época surgiram também os primeiros relatos de viagem com ampla distribuição na Europa. Esses textos distraíam os leitores, por um lado, e por outro estimulavam ainda mais a mania de viajar.

Essa mania, hoje, chega a provocar situações inauditas. Há cerca de dez anos, no centro da Austrália, os aborígenes anangus criaram sua própria operadora turística para atrair

visitantes a seus locais sagrados. Se pensarmos nos aspectos profanantes do turismo massivo, não nos faltariam razões para desconfiar da modernidade.

No começo do século XXI, Umberto Eco escreveu um artigo sagaz, mas nada auspicioso, sobre o ato de viajar na época em que vivemos. Em *Andare nello stesso posto* (“Ir ao mesmo lugar”), publicado em fevereiro de 2001 na revista italiana *L'espresso*, o autor sustenta que nunca se viajou tanto quanto agora, mas esse fluxo incessante faz, cada vez mais, os lugares se parecerem uns aos outros. Em suma, argumenta ele, já não mais viajamos para o desconhecido, como faziam nossos ancestrais. Viajamos, isto sim, para confirmar o que já vimos na tela da televisão.

Mesmo assim, os relatos de viagem que fogem do padrão continuam a nos encantar. Os homens que contam histórias ocorridas em lugares distantes parecem sempre ter provocado no público, ao longo do tempo, um misto de fascínio e desconfiança. A dúvida por não sabermos até onde vai a imaginação do autor – Heródoto ou nosso próprio avô – em relação aos elementos comprováveis constitui, sem dúvida, um atrativo a mais. Ele talvez nos ajude a entender por que, enquanto tantas outras modalidades de escrita sucumbem ao tempo, a Narrativa de Viagem se mantém viva e saudável há 25 séculos.

## II. LITERATURA E JORNALISMO LITERÁRIO

Nosso trem para na velha estação de Hipona, que é a atual cidade de Annaba, na Argélia. Aqui embarca o teólogo Santo Agostinho. Em seu livro autobiográfico *Confissões*, escrito entre os anos 397 e 398, expressa sua dificuldade em definir o tempo. “Se ninguém me perguntar, eu sei”, garante. “Mas, se quiser explicá-lo a quem me fizer esta pergunta, já não saberei dizê-lo.”

Uma dificuldade semelhante a essa ocorre em relação à literatura. Não é fácil defini-la de modo preciso e, ao mesmo tempo, abrangente. Se miramos num alvo, aparecem outros. Acertamos na mosca, mas aquilo é um furo. Atônitos como Santo Agostinho, ficamos tentados a dizer algo mais ou menos assim: “Literatura é *quando se constrói uma frase de dentro para fora*”. Isso, em duplo sentido: de dentro de nós e de dentro da frase.

Essa ideia pode ser sugestiva, mas não necessariamente a mais adequada aos propósitos deste trabalho. É demasiado vaga, e também hermética, já que exclui indivíduos não envolvidos com o ofício da escrita. No entanto, mesmo estes podem sentir que a penúltima frase do parágrafo anterior tem, a seu modo, algum grau de veracidade. Por que então nos causa certo receio? Ora, porque é uma frase literária. Pode haver certo risco em se tentar definir a literatura a partir dela própria. Num trabalho acadêmico, não basta o sopro das musas para se alçar voo. Sabemos, sim, o que é literatura. Mas – se nos permitirmos tomar emprestada a ideia de Santo Agostinho – é melhor que não nos perguntem.

Muitos autores buscaram e continuam a buscar um conceito satisfatório para a literatura. O ensaísta búlgaro Tzvetan Todorov refere-se a um tipo de texto que

[...] produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação (TODOROV, 2009, p. 78)

Mas parece que isto ainda não nos basta. Vamos ver o que tem a nos dizer o passageiro que embarca na estação seguinte: Manchester, noroeste da Inglaterra. O filósofo e crítico literário Terry Eagleton traz na pasta de couro seu livro mais conhecido. Nele, afirma ser possível definir a literatura como “a ‘escrita imaginativa’, no sentido da ficção”, mas depois repensa o assunto e acaba por concluir que “tal definição não procede”. A seguir, reflete:

Talvez nos seja necessária uma abordagem totalmente diferente. Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou ‘imaginativa’, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. [...]. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. [...] Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material, ao contrário do que ocorre com frases tais como “Você não sabe que os motoristas de ônibus estão em greve?” (EAGLETON, 1994, p. 2)

Eagleton faz bem em duvidar de que o fato de um texto ser supostamente ficcional ou “imaginativo”, como diz, seja a pedra angular para considerá-lo “literário”. Se houvesse nascido duzentos anos antes, e lido o relato atônito de seu conterrâneo James Cook sobre um animal tão intrigante quanto o canguru, Eagleton talvez tivesse colocado o descobridor da Austrália na galeria dos grandes ficcionistas. Marco Polo, bem antes, registrara que no oriente havia homens com cabeças de cachorro. E as fantásticas baleias dos Açores, que Antonio

Tabucchi descreve? Borges teria incluído esses prodígios em *O livro dos seres imaginários*, junto com os dragões, se quando o escreveu, já no século XX, não dispusesse de meios mais eficazes para separar o joio do trigo do que os venezianos do século XIV ou os ingleses do século XVIII. No tempo de Marco Polo ou de James Cook, valia a palavra do narrador e assunto encerrado.

O grau de verificabilidade de uma afirmação ou de um relato condiciona a lógica do pensamento de sua época. O que é tido como ficção, hoje, pode não sê-lo amanhã, ou vice-versa. Atrelar a literatura ao prerequisite da verificabilidade seria uma forma de menosprezá-la. Não é o que desejamos, claro.

Já a ideia de que “a literatura transforma e intensifica a linguagem comum”, ainda que nos pareça imprecisa, é adequada para designar uma forma de escrita cuja fonte primordial é o fundo do coração. Podemos adotá-la, como apoio teórico, para os propósitos deste estudo.

Porém, quando Eagleton diz, mais adiante, ou dá a entender, que a suposta banalidade da frase *Você não sabe que os motoristas de ônibus estão em greve?* a situa fora dos domínios da literatura, então precisamos refletir melhor sobre o assunto. A coisa não é tão simples.

A frase sobre a greve dos motoristas só nos soará banal, de fato, se vivemos em uma cidade grande, atulhada de ônibus e saturada de notícias sobre a realidade imediata, que consumimos com o olho grudado na televisão. Porém essa mesma situação corriqueira começa a ganhar contornos singulares, ou quem sabe “literários”, quando a deslocamos de seu contexto temporal ou espacial.

Imaginemos que a pergunta proposta por Eagleton se referisse não a motoristas de ônibus, mas a condutores de bigas, jangadas ou discos voadores. Eles estão em greve, nos dizem. Ora, esse fato, na essência semelhante ao primeiro, nos desperta a atenção por causa do deslocamento de contexto. Um

fenômeno conhecido, a greve nos transportes, ocorre numa época ou num ambiente distante, estranho, talvez encantador, nas praias do nordeste, na Roma antiga ou num planeta fora do sistema solar.

Verifica-se aí, portanto, um lapso, um salto, uma mudança de cenário – ou seja, uma viagem, entendida esta palavra no sentido mais amplo, é claro. Houve um transporte da imaginação, com base em um estímulo externo (uma notícia, um relato), a um contexto já não tão conhecido como a cidade onde vivemos.

Disso se depreende que, em si, o fato referido (a greve) não basta para aquilatar o “teor literário” de uma frase. Ele também sofre influência direta do grau de intimidade ou interesse do leitor em relação ao contexto em que ocorre aquilo que lhe é contado. A inserção desse algo que ele conhece num ambiente que ele desconhece produz, como num passe de mágica, uma espécie de fascínio no receptor. Queremos conhecer a maneira como as coisas se passam num âmbito que nos é pouco familiar.

Esse fascínio é o princípio ativo da Narrativa de Viagem, cuja origem imemorial quase se confunde com a da própria literatura. Vamos em frente, portanto, deixando para trás a neblinosa Manchester onde Eagleton embarcou.

Surgem as luzes de Berlim. Na terceira estação, vemos entrar no trem outro pensador que pode ser útil para o panorama teórico que procuramos compor. Trata-se do filósofo Walter Benjamin (1892-1940), com seus óculos de aros redondos e seu espesso bigode. Ao refletir sobre o trabalho do narrador, ele nos fornece mais subsídios para a abordagem do nosso tema.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se

interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presente esses dois grupos. 'Quem viaja tem muito o que contar', diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias. [...] A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associa-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o sabor do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

Esse fragmento de Benjamin é valioso por dois aspectos. Primeiro, por ressaltar a importância histórica do narrador como *alguém que vem de longe*. O texto quase chega a dizer, mas deixa nas entrelinhas, que essa situação especial do homem que viaja, e vê coisas que poucos veem, lhe dá uma credibilidade especial junto a seus pares. Quem se atreveria a duvidar da palavra de alguém tão distinto como o comandante Cook?

Em segundo lugar, Benjamin ressalta o contraponto entre esses dois grupos que chama de "famílias de narradores": o sedentário e o itinerante, respectivamente representados pelo camponês e pelo marujo. E, mais do que isso, ele propõe a ideia

de que a força da arte narrativa, na formação cultural dos povos, resulta da integração de relatos de naturezas diferentes.

Deve-se observar, porém, que o narrador sedentário – que não se move e, por isso, tem a chance de conhecer a fundo as histórias produzidas no lugar em que vive, em diferentes épocas – não está propriamente “imóvel”, ou seja, algemado às circunstâncias do momento. Ele também faz suas viagens, só que no tempo, não no espaço, ou quem sabe nas *frestas* do espaço pelas quais o tempo flui. Um ancião, um artista ou um sábio também podem ser percebidos como *alguém que vem de longe*.

Machado de Assis, que quase nunca saía do Rio de Janeiro, era capaz de ver tudo o que quisesse ver na Rua do Ouvidor e em um punhado de outras ali por perto. No final do século XIX, em 11 de novembro de 1897, ele afirmava em sua crônica semanal na *Gazeta de Notícias*:

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. Daí vem que, enquanto o telégrafo nos dava notícias tão graves como a taxa francesa sobre a falta de filhos e o suicídio do chefe de polícia paraguaio, cousas que entram pelos olhos, eu apertei os meus para ver cousas miúdas, cousas que escapam ao maior número, cousas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam (ASSIS, 1985, p. 772).

Há nessa machadiana “miopia criativa” um modo de ver as *cousas* que é capaz de traduzi-las e de renová-las. Todos nós já deparamos alguma vez, na vida real ou nas páginas impressas, com esse homem que viajou no tempo. Ele pode ser, por exemplo, o pescador Santiago, de Hemingway, em *O velho e o mar*, ou o fanfarrão Alexis Zorba, de Nikos Kazantzakis, em *Zorba, o grego*, para recordar dois livros de ampla difusão em meados do século passado. Mas pode ser também o último sapateiro do bairro, com quem costumamos prosear. Que essa

figura meio medieval, meio atemporal, seja mais ou menos valorizada, conforme o meio em que se vive, já é outra questão e não cabe discuti-la aqui.

O homem *que vem de longe*, mas nunca se moveu, remete-nos à hipótese de Fernand Braudel (1902-1985), historiador francês que ensinou na USP em meados da década de 1930, sobre a pluralidade das durações. Segundo Braudel, o tempo da história se desdobra em três planos: o tempo geográfico, o tempo social e o tempo individual. Essas dimensões não aparecem nos guias turísticos nem nos almanaques. Mas se entrelaçam, em total harmonia, nos relatos desses homens de cabedal que podemos considerar narradores sedentários à espera de um narrador itinerante. No Jornalismo Literário, o repórter tem de estar atento para encontrar, em cada lugar que visita, os porta-vozes dessas diferentes dimensões do tempo.

“Viajar é como conversar com homens de outros séculos”, observou René Descartes. Mas a frase do filósofo francês pode ser expandida para além da dimensão temporal. Durante a viagem, ao passar pelas sucessivas *filtragens* que compõem “mundo especial”, por vezes temos chance de conhecer pessoas (até de nossa própria terra) que pertencem a outra esfera social. Realiza-se assim um encontro improvável em condições normais.

Vejamos um caso. No final do século XIX, em um trem na Europa, o imperador Pedro II teve Friedrich Nietzsche como companheiro de viagem. Consta que o filósofo alemão gostou da prosa mantida com o monarca brasileiro, e até o elogiou. Parece ficção. Um encontro entre esses dois homens seria pouco provável caso fossem conterrâneos e estivessem em seu próprio país. Mesmo se porventura embarcassem no mesmo trem, não partilhariam o mesmo vagão. É difícil imaginá-los ali, frente a frente, a trocar ideias descompromissadas, tendo como pano de fundo o cenário externo que desliza pela janela do trem.

Nesse caso, verificou-se uma mistura de esferas sociais, uma quebra de barreiras propiciada pela situação de viagem. O filósofo e o monarca, ambos em trânsito, tornaram-se iguais perante o fato supremo de estarem sendo arrastados à frente pela mesma locomotiva, e sobre os mesmos trilhos. A frase de Descartes, portanto, se aplicaria não apenas (em seu sentido figurado) a homens pertencentes a séculos diferentes, mas também àqueles que, mesmo contemporâneos entre si, transitam em ambientes que não se comunicam dentro dos limites do “mundo comum”. É preciso que pelo menos um deles esteja em terra estranha.

Vale a pena chamar a atenção para o fato de que, quando o narrador itinerante conta histórias de outras plagas, vale-se também de conteúdos que pertencem ao acervo dos narradores sedentários radicados naqueles tais lugares que visitou. Marco Polo, quando voltou a Veneza para comunicar aos conterrâneos o que vira em seu périplo pelo oriente, não narrou apenas suas andanças e observações. Registrou também o que ouviu de pessoas sedentárias, entendidas aqui como repositórios da tradição.

### **Sedentários e itinerantes**

Com as considerações feitas até aqui, percebemos a importância dos viajantes por sua função polinizadora no reino da narrativa. Mas também nos damos conta do quanto é fundamental o homem sedentário que o municia e também o escuta. São mundos complementares. Um alimenta o outro.

Tratamos aqui do narrador itinerante, daquele que viaja, mas não perdemos de vista sua necessária contraparte, o sedentário. As obras selecionadas para o *corpus* deste trabalho foram produzidas por homens que também atuaram, nos lugares onde estiveram, como arqueólogos do que ocorrera ali em outros tempos.

A interação entre os narradores itinerante e sedentário não é o único fenômeno responsável por instalar a Narrativa de Viagem numa zona de confluência com a dita literatura ficcional. Outros mecanismos, mais ou menos evidentes, também interferem no processo. Investigá-los é um dos nossos propósitos.

Em um trabalho anterior, como já disse, procurei compor um painel dos fatores de fabulação. O excerto abaixo dá uma ideia mais clara sobre o assunto:

Quando falamos em fabulação, aplicada ao universo do jornalismo, queremos nos referir a textos embasados em fatos públicos ou plausíveis, mas cujos atributos internos (de enfoque ou linguagem) levam o leitor pelos caminhos da fantasia, sem que ele necessariamente o saiba. Ele pode chegar mesmo a comprar gato por lebre, em certos casos, quando ocorre falseamento dos fatos, mesmo num texto dito objetivo; mas em outros pode simplesmente deixar-se envolver por artifícios estéticos, quando o autor lança mão de recursos literários. Por conseguinte, os fatores de fabulação são entidades amplas e multiformes. Atuam de maneira direta (quando eles próprios são os agentes ficcionais) ou indireta (quando são apenas condições facilitadoras). De modo geral, podemos defini-los como as características intrínsecas ou extrínsecas de um determinado texto que nos permitem enquadrá-lo como ficção (MODERNELL, 2004, p. 29).

A adjetivação tendenciosa, por exemplo, é um dos mais recorrentes entre os dispositivos textuais que podem atuar como fatores de fabulação. E funciona. O próprio adjetivo *tendenciosa* seria desnecessário para expor a ideia contida na primeira frase deste parágrafo. O seu uso apenas reforça o poder de persuasão que este autor, como qualquer outro, almeja ter sobre seus leitores. Neste caso, a palavra *tendenciosa* é, ela mesmo, tendenciosa. Para muitos leitores, esse detalhe teria passado batido, sem esta breve pausa para detecção.

Outros fatores de fabulação, mais sofisticados, não dizem respeito ao plano da escrita, mas sim ao sistema de

crenças no qual o redator está imerso, e cujos valores reproduz com maior ou menor grau de consciência. São fenômenos que ocorrem nos planos sociológico, político ou até mesmo, se preferirmos, no que Jung chamou de inconsciente coletivo. Dois exemplos são os *equivocos cristalizados* e a *confirmação do pacto social*, que discuti em meu anterior trabalho de mestrado.

Para seguirmos em frente neste estudo, precisamos ter em mente uma definição sucinta dos fatores de fabulação. São dispositivos de linguagem ou formas de captação da realidade que fazem o mundo da fantasia se infiltrar naquilo que, em princípio, se propõe ao leitor como uma narrativa de fatos reais. Os fatores de fabulação têm parentesco com os *princípios mediadores* referidos por um senhor de bigode branco que entra no trem, em uma rápida parada na USP. Não, não se trata de Fernand Braudel. Estamos em outra dimensão do tempo. Quem embarca nessa estação é o crítico literário Antonio Candido. Ele toma assento e declara:

[...] O sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia (CANDIDO, 1970, p. 67).

Examinemos que modo os fatores de fabulação atuam na Narrativa de Viagem, tornando-a uma área mais próxima da literatura de ficção do que ocorre no caso da reportagem convencional, quando esta última não implica deslocamento geográfico. Ou seja, quando seu autor é aquele que, segundo Benjamin, poderíamos qualificar como narrador sedentário.

Dito de outro modo, nosso propósito é compreender por que o fato de o observador estar em trânsito por determinado lugar o faz conectar-se de modo especial ao mundo externo; sua condição de mobilidade constituiria, em si mesma, um fator de fabulação. Esta hipótese não é estranha ao senso comum. Todos sabemos, por experiência, que ao viajar percebemos as coisas e

as pessoas de um modo diferente do habitual, no lugar onde vivemos ou fomos criados. Contrastes tênues se acentuam. É o que nos mostra o jornalista e escritor italiano Alberto Arbasino, autor de ficções, ensaios e livros de viagem. O trem faz sua quinta parada: Milão. Arbasino entra trazendo um texto seu, que contém um detalhe captado na Austrália:

A distância que os australianos guardam um do outro, em qualquer paisagem, dá uma agradabilíssima sensação de agorafobia – o contrário da claustrofobia – confortante e reparadora. Eles se detêm e conversam entre si a não menos de dois metros de distância, em grupinhos esparsos e distantes [...] (ARBASINO, 1981, p. 75-76, tradução nossa)

O autor do presente estudo não teria por que desconfiar de Arbasino. Uma amiga australiana, radicada no Brasil há quase três décadas, conta que em suas esporádicas visitas à terra natal costuma ouvir queixas de amigos e familiares porque ela lhes fala muito de perto e, pior ainda, toca neles, ou abraça-os em situações fortuitas. Enfim, está “muito pegajosa”, à maneira brasileira, e isto deixa os australianos um pouco incomodados.

Vale também citar o caso semelhante de uma jovem universitária residente em São Paulo. Em visita à cidade natal no interior do Estado, com pouco mais de 30 mil habitantes, ela se impacientava ao sair para caminhar com as pessoas dali. Antes de atravessar a rua, elas paravam na calçada para esperar a passagem de um carro que vinha ainda a uma quadra de distância. Provavelmente a moça fazia o mesmo quando vivia em Agudos. Mas agora, ali, já era uma pessoa *em trânsito*, que tinha sua base assentada em um local com outros códigos, outros ritmos, outros protocolos. Podia, portanto, observar de fora.

A distância não importa. Pode ser tanto os 16 mil quilômetros aéreos entre a Itália e a Austrália quanto os 330 quilômetros rodoviários entre São Paulo e Agudos. O fato é que o ritual do estranhamento se realiza. Basta o observador ser um viajante. Esse estado psicológico diferenciado (mais “poroso”,

diríamos) produz efeitos sobre o processo, em si, da captação da realidade. A alquimia se estabelece na medida em que a viagem se encaixa, de algum modo, no processo de individuação do viajante.

Se alguma dúvida nos resta sobre isso, dissipa-se à última baforada da locomotiva. Ela faz sua sexta parada: Amsterdã. Aqui embarca um escritor holandês volta e meia cogitado para o Prêmio Nobel. Cees Nooteboom é um *globe-trotter*. “Viajar é a minha maneira de estar quieto”, declarou certa vez. Desde os 17 anos ele se movimenta pelos quatro cantos do mundo de forma quase compulsiva.

Viajar é algo que você tem de aprender. Trata-se de uma constante negociação com as outras pessoas, durante a qual você se encontra só. E aqui reside o paradoxo: você se move sozinho em um mundo que é controlado pelos outros. São eles os donos daquela pousada familiar onde você precisa alugar um quarto, eles que decidem se há lugar para você em um voo que só parte uma vez por semana, eles é que, sendo mais pobres, almejam tirar alguma vantagem de você, eles é que são mais poderosos porque podem recusar um carimbo ou um documento. Eles falam línguas que você não pode entender, lhe barram a entrada em uma balsa ou sentam-se ao seu lado em um ônibus, vendem-lhe comida no mercado e indicam-lhe um caminho que pode ser certo ou errado, às vezes eles são perigosos, mas em geral não são, e tudo isso está lá para ser aprendido: o que você deve fazer, o que você não deve fazer e o que não deve jamais fazer. Você tem de aprender a lidar com a bebedeira dos outros e com a sua própria; você tem de saber reconhecer um gesto e um disfarce, pois não importa o quão solitário você esteja, sempre estará cercado de gente; por suas expressões, suas ofertas, seu descaso, suas expectativas. E cada lugar é diferente, nenhum deles vai se parecer com aquilo que você está acostumado no país de onde veio (NOOTEBOOM, 2006, p. 3-4, tradução nossa).

Um viajante calejado como Nooteboom acaba por treinar-se em captar detalhes que o turista despreza, em seu afã por aproveitar o tempo e cumprir o roteiro preestabelecido.

Vejamos, nesta reflexão, como o próprio local de hospedagem, por exemplo, pode ser um subtema da viagem:

[...] Um hotel é um mundo fechado, um território demarcado, um claustro, um lugar onde se entra por vontade própria. Os hóspedes não estão ali por acaso, são membros de uma ordem. Seus quartos, sejam simples ou luxuosos, são suas celas. Quando fecham a porta atrás de si, e ficam do lado de dentro, eles cortam seu contato com o mundo (Ibidem, p. 81, tradução nossa).

E logo adiante:

[...] Quem ocupa esses hotéis, além das pessoas em viagem de lazer? Políticos, funcionários públicos, enxadristas, vendedores, representantes, músicos, banqueiros, jornalistas. São essas as principais categorias, embora existam outras. O que essas pessoas têm em comum, falando de modo geral, é que se sentem mais em casa nos hotéis do que em suas próprias casas [...] (Ibidem, p. 86, tradução nossa).

De Amsterdã, o trem parte logo para Buenos Aires. Mas continuamos pensando no hotel. Na sétima estação do percurso, recebemos a bordo um homem cego que se move devagar, com a ajuda de uma bengala. Jorge Luis Borges (1899-1986) senta na poltrona e nos relata uma espécie de epifania que lhe aconteceu no Hotel Esja, em Reikjavik.

Eu acabava de chegar ao hotel. Sempre ao centro dessa clara neblina que os olhos dos cegos veem, explorei o quarto indefinido que haviam reservado a mim. Tateando as paredes, que eram ligeiramente rugosas, e contornando os móveis, descobri uma grande coluna redonda. Era tão grossa que quase não pude cingi-la com meus braços estirados. Foi difícil encostar uma mão na outra. Soube então que era branca. Maciça e firme, elevava-se em direção ao teto baixo. Durante uns segundos conheci essa curiosa felicidade que reservam aos homens essas coisas que são quase um arquétipo. Naquele momento, eu sei, resgatei o gozo elementar que senti

quando me foram reveladas as formas puras da geometria euclidiana: o cilindro, o cubo, a esfera, a pirâmide (BORGES,1984, p. 59, tradução nossa).

É mais difícil imaginar que uma cena como essa houvesse ocorrido a Borges na cidade de Buenos Aires, onde nasceu e viveu. Podemos supor que essa condição especial, a de um cego que visita um país remoto, a Islândia, tenha de algum modo lhe aguçado os sentidos, abrindo espaço para o *insight*, ou seja, a captação do mundo de forma instantânea, transfigurada, como quem olha de soslaio por uma fresta que logo se fecha.

Coisas desse tipo nos ocorrem com maior frequência quando estamos em viagem. Sabemos disso, mas não temos essa noção presente conosco, o tempo inteiro, quando lemos ou ouvimos relatos de viagem feitos por outras pessoas. Aqui, o que nos interessa é compreender esse fenômeno de maneira mais aprofundada. Não, por certo, com o intuito de “quebrar o encanto” do narrador itinerante, como se quiséssemos desmascarar o truque de um mágico, mas sim para podermos apreciar ainda mais essa arte milenar de viajar e contar histórias. Os fatores de fabulação constituem, portanto, outro conjunto de ferramentas para compreender o que existe de específico nos textos de viagem, dentro do campo geral da narrativa.

### **Embreagem e debreagem**

O trem para pela oitava vez. Novos passageiros embarcam na Estação da Luz, em São Paulo. José Luiz Fiorin, linguista e professor da USP, é o primeiro a falar. Discorre sobre as categorias de pessoa, espaço e tempo na produção do discurso. Para isso, vale-se dos conceitos de *debreagem* e

*embreagem* desenvolvidos pelo linguista lituano Algirdas Julius Greimas em suas pesquisas semióticas.

*Embreagem* e *debreagem* são termos derivados do francês *embrayage*, surgido em meados do século XIX, e cujo sentido original é de transmissão por aderência, engate, acoplamento. Logo nos fazem pensar nos dispositivos pelos quais a energia da combustão é repassada às rodas dos veículos automotores. No âmbito da análise do discurso esses termos identificam a relação entre o ato da enunciação e o enunciado que dela resulta.

Pedimos licença a Fiorin e também a Greimas para flexibilizar o uso do termo *debreagem* no âmbito da Narrativa de Viagem, tomando-o em um sentido mais imagético do que conceitual. Interessa-nos saber até onde o relato adquire autonomia em relação à viagem e ao viajante. Três aspectos podem ser questionados.

No que diz respeito à categoria de pessoa, vale lembrar que, em geral, um texto de viagem é produzido *a posteriori*. Isso significa que o narrador, ao escrever, está num estado psicológico diferente do que estava no momento em que viveu a experiência. Já vimos que um homem em trânsito, que se move pelo mundo, observa as coisas por um prisma especial que lhe é dado por sua própria condição de observador itinerante ou até errante, em alguns casos. Isso nada tem a ver com a situação do redator que escreve sobre aquilo que, para ele, está situado no “mundo comum”, no cotidiano. E isso vale não tanto para o conteúdo quanto para a forma de captá-lo. No limite, quase podemos pensar que se trata de duas pessoas diferentes. A que lembra a viagem já não é mais aquela que viajou e a registra em palavras.

Um exemplo significativo disto é *Marinheiro de primeira viagem*, de Osman Lins, analisado por Sandra Nitrini – também professora da USP, como Fiorin – no artigo *Viagem e projeto literário (Osman Lins na França)*. Em suas páginas, o autor fala

de si próprio, na época da viagem, usando a terceira pessoa do singular. Dessa forma evidencia um distanciamento em relação aos fatos que na maioria dos casos está implícito ou disfarçado. É como se o escritor pernambucano quisesse chamar a atenção para o ato da debreagem, da desconexão de si próprio quando se coloca na condição de personagem. Recurso idêntico é usado por Cees Nooteboom no ensaio *Musings in Munich (Meditações em Munique)*, publicado em março de 1989, como segunda versão do texto original de 1978. Os dois autores se veem de fora. A debreagem é quase total.

Ressaltamos também que, nesse mesmo livro, ao falar sobre experiências vividas no período em que morou na França e percorreu outros países da Europa, Lins não se importa com a sequência cronológica nem dos acontecimentos externos nem de suas reflexões. A obra é um mosaico de pequenos textos, organizados por uma lógica (um *fluxo*) subjacente ao que nos é mostrado em primeiro plano. O texto se apresenta aos nossos olhos como um móbile de Alexander Calder, tão em voga naquela época, o início da década de 1960. Nele, os elementos como que flutuam ao sabor do momento, numa forma de harmonia que somos capazes de reconhecer mas não de explicar com palavras. Assim é o livro de Osman Lins. E assim são as ideias e evocações de um viajante quando vê os cenários passarem diante de seus olhos. Esse “efeito calidoscópico” se atrofia aos poucos quando permanecemos atrelados a “mundo comum”.

Portanto, detectamos aí uma espécie de debreagem temporal. Alguma coisa faz o viajante, na medida em que viaja, desvencilhar-se de sua agenda, dos seus trajetos cotidianos, ditados pela tela do seu computador e pela sola dos seus sapatos, para tomar parte em algo que, na literatura, denominou-se de fluxo de consciência.

Segundo a versão popularizada da Teoria da Relatividade, de Albert Einstein, o tempo passaria de modo diferente ao observador que se desloca à velocidade da luz, em

relação a outro que fica aquém dessa marca, ou seja, ancorado no “mundo comum”. Claro está que, neste caso, temos em mira o tempo cronológico (*chronos*), ou seja, aquele que nos é proposto pelos relógios e calendários. Já no sentido que aqui nos interessa, tomamos o tempo no sentido de um fluxo psicológico (*kairós*, para os gregos), que é algo pessoal e intransferível, uma experiência que faz o indivíduo, mesmo em vigília, viver as emoções da vida com nuances que se assemelham aos sonhos. Um bom exemplo disso é Borges naquele seu hotel, em Reikjavik, a abraçar um arquétipo.

Nosso pressuposto, como já vimos, é de que o viajante está mais exposto a situações desse tipo do que o indivíduo sedentário. Ou seja, a viagem, ou a verdadeira viagem, ocorre quando o tempo reverbera em diferentes planos, como Braudel pensou. Nessa nova amálgama, *kairós* se sobrepõe a *chronos*, dando uma feição onírica ao modo pelo qual interagimos com a realidade. Ainda aí se aplica o conceito de debreagem, tomado em sentido amplo. Com isso queremos dizer que a viagem é uma desconexão entre o nosso íntimo e a nossa agenda, a menos que se trate, é óbvio, de uma viagem protocolar ou de negócios – mas não é esse o caso de que nos ocupamos aqui.

O caráter da viagem e o estado de ânimo do viajante, no momento em que a realiza, influem sobre sua capacidade de captar material e de produzir o texto. Mesmo os mais talentosos não podem dispor do próprio talento o tempo inteiro.

O que nos faz pensar assim é o texto não muito inspirado que o escritor francês Albert Camus (1913-1960) produziu com base em sua vinda ao Brasil, em 1949, e que faz parte do volume *Diário de Viagem*. Naquela ocasião ele estava deprimido, deu conferências que não estava disposto a dar, queixou-se o tempo todo da maratona de compromissos sociais que lhe arranjaram por aqui. Resultado: uma obra muito abaixo de suas possibilidades.

A mesma coisa acontece no último livro de Graciliano Ramos, *Viagem*. Trata-se de um relato em forma de diário de seu giro pela Tchecoslováquia e pela União Soviética em 1952, em meio a uma comitiva de escritores brasileiros. Ele não queria ir, mas acabou indo. Foi uma viagem tão rígida e protocolar, tão cheia de coquetéis e discursos, tão laudatória ao regime soviético, que o livro de Graciliano bem que poderia intitular-se *Memórias do cárcere nº 2*.

Já *Memórias do cárcere nº 3* é o livro que Clarice Lispector poderia ter escrito, ou quem sabe o tenha feito sob diferentes títulos, a julgar pelas cartas e crônicas produzidas durante o período em que viveu fora do Brasil, entre 1943 e 1959. Ela foi contrafeita, subordinada à carreira do marido diplomata. Clarice aborrecia-se naquela vida cravejada de recepções oficiais, sempre a pular de galho em galho, em diferentes cidades da Europa e dos Estados Unidos. Vejamos um trecho de uma carta enviada da Inglaterra em novembro de 1950:

Vocês não podem imaginar como estamos cansados de viagens e mudanças. Estamos espiritualmente cansados, fisicamente cansados. Para decidirmos ir a Londres, foi um problema. Imagina que daqui a uns anos estaremos exaustos. O corpo e a cabeça ficam constantemente procurando uma adaptação, a gente fica fora de foco, sem saber mais o que é e o que não é. Nem meu anjo da guarda sabe mais onde moro (LISPECTOR in MONTEIRO, 2007, p. 234).

Esse tipo de vida cigana, a reboque do marido do qual mais tarde iria se separar, por vezes chegou a empanar o brilho de Clarice. “A vida é igual em toda parte”, queixou-se numa frase que revela um estado de ânimo que não deve ter sido muito diferente daquele com que Camus desceu aos trópicos.

Mas deixemos os cárceres invisíveis dos protocolos, onde o viajante se extravia de si mesmo, e voltemos ao nosso roteiro teórico. Ainda cabe mencionar a última das três

categorias da enunciação, a espacial. Sendo ela mais óbvia, já que a viagem é por definição o ato de percorrer cenários externos, alheios ao “mundo comum”, não vale a pena nos estendermos demais no assunto. O viajante está num hotel, numa barraca, num trem, hoje aqui e amanhã acolá, mas sempre fora da sua casa e dos seus hábitos, com todas as inseguranças enumeradas por Nooteboom e outras tantas que só descobrimos na hora.

O único aspecto que talvez valha a pena ressaltar, no que diz respeito à debreagem espacial, é que ela – sendo neste caso essencial e definidora – condiciona as outras duas, a temporal e a pessoal, de uma maneira mais efetiva do que acontece quando o narrador conta fatos que se passam dentro das fronteiras do “mundo comum”. A pergunta a ser feita é o quanto a debreagem espacial, e sua preponderância sobre as suas duas irmãs na Narrativa de Viagem, institui uma poética específica para esse gênero de escrita.

### **Colombo e Marco Polo**

De São Paulo partimos para Bolonha. Na nona estação do percurso recebemos a bordo um professor da universidade local. Geógrafo especializado em cartografia, Franco Farinelli aborda a figura de Cristóvão Colombo por uma de suas atividades não muito lembrada – o homem dos mapas. De fato, durante o obscuro período de cerca de oito anos em que viveu em Portugal, Colombo trabalhou como cartógrafo e empenhou-se em tomar contato com o que havia de mais avançado nessa área.

De tudo o que Farinelli nos diz sobre Colombo, um dos aspectos mais interessantes é o contraponto que estabelece, a certa altura, entre ele e seu antecessor Marco Polo. O genovês tem grande admiração pelo veneziano, pois quer chegar ao mesmo destino a que o outro chegara, o oriente, só que

navegando em direção ao poente. Mas a grande diferença não está aí, e sim na forma de se locomover.

A Marco Polo, cada coisa do mundo impõe a sua própria duração, e lhe dá a duração da vida. [...] Ele aprende vários idiomas pelo caminho. E as direções não são fixadas pela rigidez dos pontos cardeais. Segue-se a direção dos ventos. Não existe o tempo, a não ser como alternância do dia, da noite e das estações (FARINELLI, 2006).

Caso bem diferente é o de Colombo, que tem pressa – coisa que Marco Polo não tinha nem podia ter. O genovês quer chegar às Índias o mais rápido possível, para trazer de lá as riquezas que prometera aos reis espanhóis; com isso, imagina, sua vida será elevada a um novo *status*. Colombo não está muito preocupado com as coisas que encontra no caminho, a não ser quando lhe servem como pontos de referência. O almirante tem o olhar fixo em um plano predeterminado, só o que se encaixa ali lhe diz respeito. Busca enxergar, à sua volta, aquelas coisas que constam no mapa do célebre cartógrafo e astrônomo florentino Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397-1482).

Farinelli classifica Colombo como o primeiro viajante moderno. E o faz por dois fatores. Primeiro, por causa da pressa do navegador genovês em chegar ao seu destino; segundo, por sua atenção concentrada no que o ensaísta italiano chama de “reversibilidade do movimento”, isto é, a possibilidade de voltar ao ponto de partida.

Ele está ansioso por fazer coincidir o que vê com o que lhe indica a cartografia. Para Colombo, trata-se de uma relação entre o tempo e a imagem da coisa, não a coisa em si. [...] Ele se move ao sabor de uma abstração (FARINELLI, 2006).

Marco Polo, dois séculos antes, experimentara a viagem de um modo diverso. A velocidade é irrelevante quando algo mais concreto se impõe ao viajante:

[...] a relação entre o tempo e a qualidade da superfície terrestre. [...] Lugares e jornadas de viagem são a mesma coisa. Coincidem na experiência do caminho (FARINELLI, 2006).

Por mais estranho que pareça, a viagem de Marco Polo, um homem da Idade Média, está mais próxima da concepção romântica que inebriou os grandes viajantes do século XIX do que aquela de Colombo. “Não viajo para ir a algum lugar, mas para ir”, confessou o escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894). “Viajo por viajar. A emoção é me mover.” E no século XX o russo Alexander Soljenítsin (1918-2008) recomendava: “Deixe sua memória ser sua mala de viagem”. Despojamento total, portanto.

Claro que não se trata exatamente do caso de Marco Polo – afinal de contas, tem negócios em vista na China. Mas ele não é, de forma alguma, um homem com um mapa debaixo do braço, como Colombo. O genovês já se parece com o turista dos dias de hoje. O turista-padrão, bem entendido, esse cidadão ansioso por confirmar o que lhe foi mostrado antes.

O contraponto proposto por Farinelli nos será útil para aquilatar que tipo de experiências interessa (ou não) aos narradores a serem examinados neste trabalho. Para melhor nos situarmos, adotamos os conceitos opostos que o italiano atribui a esses seus dois remotos conterrâneos que figuram entre os mais célebres viajantes do ocidente. Falamos de um viajante *poliano* (ao estilo de Marco Polo) e de um viajante *colombino* (como Colombo). Com isso, vamos nos referir a homens que, respectivamente, têm o seu maior interesse no percurso, no fluxo do movimento, e a outros que têm em mira, sobretudo, a meta e as vantagens que podem obter ao alcançá-la.

Trata-se da diferença básica entre o viajante e o turista, se a transpomos ao que acontece nos dias de hoje. E para que tal diferença fique bem marcada, o trem para no bairro da Tijuca,

no Rio de Janeiro. Décima estação do nosso trajeto. Recebemos a sorridente Cecília Meireles, que assim se pronuncia:

Grande é a diferença entre o turista e o viajante. O primeiro é uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro, olhando o que lhe apontam, comprando o que lhe agrada, expedindo muitos postais, tudo com uma agradável fluidez, sem apego nem compromisso, uma vez que já sabe, por experiência, que há sempre uma paisagem por detrás da outra, e o dia seguinte lhe dará tantas surpresas quanto a véspera.

O viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá.

O turista murmura como pode o idioma do lugar que atravessa, e considera-se inteligente e venturoso se consegue ser entendido numa loja, numa rua, num hotel.

O viajante dá para descobrir semelhanças e diferenças de linguagem, perfura dicionários, procura raízes, descobre um mundo histórico, filosófico, religioso e poético em palavras aparentemente banais; entra em livrarias, em bibliotecas, compra alfarrábios, deslumbrava-se a mirar aqueles foscos papéis e leve, para tomar um apontamento, mais tempo que o turista em percorrer uma cidade inteira.

Quando lhe dizem que há sol, que o dia é belo, que é preciso sair do hotel, caminha como empurrado, cheio de saudade daqueles alfabetos, daqueles misteriosos jogos de consoantes, daquelas fantasmagorias das declinações. Porta-se diante de um monumento, e começa outra vez a descobrir coisas: é um pedaço de coluna, é uma porta que esteve noutro lugar, é uma estátua cuja família anda dispersa pelo mundo, é o desenho de uma janela, é a cabeça de um anjo que lhe conta sua existência, são as figuras que saem dos quadros e vêm conversar sobre as relações entre a vida e a pintura, é uma pedra que o arrebatava para o seu abismo interior e o cativa entre suas coloridas paredes transparentes.

O turista já andou léguas, já gastou a sola dos sapatos e todos os rolos da máquina – e o viajante continua ali, aprisionado, inerte, sem máquina, sem prospectos, sem lápis, só com os seus olhos, a sua memória, o seu amor (MEIRELES, 2000).

Acomodamos Cecília e Farinelli lado a lado, em duas poltronas no centro do vagão. Desde já lhes somos gratos por seus achados complementares, um imagético e outro conceitual. Este último nos será de grande valia ainda neste parágrafo. O contraponto entre as maneiras colombina e poliana de viajar nos serve para configurar formas narrativas que correspondem, respectivamente, às reportagens de turismo publicadas na imprensa e aos textos de Jornalismo Literário. As primeiras partem de elementos externos como a pauta, estabelecida na redação, e o chamado “gancho”, isto é, às circunstâncias que ensejam ou justificam a publicação de tal matéria em dado momento; as outras se apoiam, acima de tudo, no mundo interno do autor, em suas inquietudes e obsessões, ainda que se trate de um jornalista, e não de um literato.

E aqui chegamos ao momento de nos determos um pouco no Jornalismo Literário, como fizemos com a literatura, páginas atrás. A reflexão nos ajudará a ter em mente, de forma clara, os cenários que o trem vai percorrer daqui em diante, agora que temos a bordo tão ilustres passageiros.

### **Passaporte sem carimbo**

Se considerarmos o arco de tempo decorrido desde que Heródoto contou a seus conterrâneos gregos o que vira em terras distantes, as obras escolhidas para o *corpus* deste trabalho podem ser consideradas ultrarrecentes. O livro de Tabucchi saiu em 1983; o de Terzani, em 1995; o de Tosches, em 2000. O primeiro é multiforme; se nas livrarias o encontramos na prateleira das obras de ficção, será mais porque o autor é

visto como ficcionista e menos por causa das características da obra. Já os dois últimos se situam no campo a que hoje denominamos Jornalismo Literário.

Não haveria problema se Tabucchi lhes fizesse companhia na prateleira. O Jornalismo Literário abarca obras de autores que podem ser tanto escritores ou jornalistas, ou ter ambas as atividades. Atravessam a fronteira, daqui para lá e de lá para cá, sem a necessidade de carimbar o passaporte, ao contrário do que ocorre nas viagens reais, geográficas.

A denominação Jornalismo Literário, predominante no Brasil, deriva daquela adotada pelos americanos (*Literary Journalism*), em virtude da excelência que essa modalidade jornalística atingiu nos Estados Unidos, na década de 1960, com textos de autores como Gay Talese, Tom Wolfe, Truman Capote e Hunter S. Thompson. Mas não é a única. O Jornalismo Literário é também conhecido como *novo jornalismo*, *literatura não-ficcional*, *literatura da realidade*, *jornalismo em profundidade*, *jornalismo diversional*, *reportagem-ensaio* e *jornalismo de autor*. Os espanhóis o chamam de *periodismo informativo de creación*, denominação mais ajustada aos conceitos esboçados sobre o gênero, como veremos a seguir.

Décima primeira estação: Amherst, 120 quilômetros a oeste de Boston. Recebemos a bordo Norman H. Sims, professor de jornalismo da Universidade de Massachusetts. Para ele, o Jornalismo Literário tem sete características: *imersão*, *autoria*, *estilo*, *precisão*, *simbologia*, *digressão* e *humanização*.

Porém, se o assunto é Jornalismo Literário, não podemos deixar de mencionar um dos passageiros que embarcaram na Estação da Luz. Trata-se de Edvaldo Pereira Lima, jornalista e professor da ECA-USP, um dos pioneiros no estudo desse tipo de jornalismo no Brasil. Ele toma a palavra:

A chance que o jornalismo poderia ter para se igualar, em qualidade narrativa, à literatura, seria

aperfeiçoando meios sem porém jamais perder a sua especificidade. Isto é, teria de sofisticar seu instrumental de expressão, de um lado, e elevar seu potencial de captação do real, de outro (LIMA, 1993, p. 146).

Apesar dessa interseção, vale frisar, literatura e jornalismo continuam a ser campos diferentes no universo textual. Para diferenciá-los, o vínculo com o real é a pedra de toque. No segundo caso, o do jornalismo, esse vínculo é obrigatório, mesmo quando se apresenta de uma forma menos ostensiva ou até ofuscada pela função estética do texto.

Há um outro aspecto desse contraponto a ressaltar. A literatura (sobretudo no caso da ficção histórica) utiliza com mais autonomia o chamado *jogo contrafactual da história*. Ou seja, contrapõe ao fato conhecido um outro, inventado pelo autor, que só precisa fazer sentido no interior da obra. Imaginemos, por exemplo, que um romancista escreve uma cena na qual Getúlio Vargas se suicida não com um tiro no coração, mas com um cálice de cicuta, como Sócrates. Sabemos que não foi assim, mas não importa, trata-se de um romance.

Já o Jornalismo Literário não chegaria ao ponto de transformar um fato tido como líquido e certo. Mas poderia, a partir dele, agregar elementos não documentados, mas que ninguém prova que não tenham estado presentes no episódio. Digamos que, entre o momento em que Vargas redige a carta-testamento e aquele em que afinal dispara contra o próprio peito, o autor insira cenas em que o amargurado presidente olha a rua pela janela do palácio, ou passa uma flanela na pistola, ou aspira o perfume de um último charuto, ou hesita em escolher o pijama com o qual depois será encontrado, morto. São detalhes plausíveis. Não mudam o que se sabe sobre o episódio, mas agregam elementos em seus “pontos cegos”. Podemos chamar isso de *jogo interfactual da história*. Ou seja, enfia-se um curinga na brecha entre duas cartas abertas, que são os fatos comprovados. Tal procedimento é bastante usado no Jornalismo

Literário. Às vezes, realça tanto o brilho da reportagem, que ela própria acaba por dar novas tintas à história oficial.

Nas livrarias não faltam textos, bons textos, que são reportagens romanceadas por meio de um hábil jogo interfactural. O público as aprecia. Com base em suas pesquisas sobre o que vem sendo publicado nessa área ao longo das últimas décadas, Edvaldo Lima estabelece as seguintes categorias para os livros-reportagem: *perfil, depoimento, retrato, ciência, ambiente, história, nova consciência, instantâneo, atualidade, antologia, denúncia, ensaio e viagem*.

Outro componente do grupo da Estação da Luz que merece ser citado é a jornalista e professora Denise Casatti. Ela observa que o Jornalismo Literário tem certos pressupostos:

[...] a imersão do repórter na realidade; a precisão de dados e observações; a busca do ser humano por trás do que se deseja relatar; e a elaboração de um texto que permita que a história venha à tona por meio de uma voz autoral e de um estilo (CASATTI, 2004).

E Fiorin, a seu lado, complementa:

O texto de reportagem narrativa tem como característica fundamental conter os fatos organizados dentro de uma relação de anterioridade ou de posterioridade, mostrando mudanças progressivas de estado nas pessoas ou nas coisas (FIORIN, 2002, p. 44).

A décima segunda estação do nosso percurso é a Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Aqui quem espera a vez de entrar no trem é Felipe Pena, professor do curso de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal Fluminense. Para ele, o Jornalismo Literário tem algumas características fundamentais:

[...] potencializa os recursos do jornalismo; ultrapassa os limites dos acontecimentos; proporciona uma visão mais ampla da realidade;

exerce a cidadania; rompe correntes burocráticas; evita os 'donos da verdade'; e garante perenidade e profundidade aos relatos (PENA, 2005, p. 3).

Como podemos observar, todas essas definições colhidas dos passageiros embarcados nas últimas estações têm certa semelhança, na essência, mas não chegam a delinear com precisão as fronteiras do Jornalismo Literário. Talvez porque, na prática, elas sejam por demais permeáveis para serem engolfadas nos parâmetros que estamos acostumados a ver, por exemplo, no campo das ciências exatas. O Jornalismo Literário, como o jazz, baseia-se mais no improvisado do que num padrão estrutural. Vale-se de modulações similares às que ocorrem na música, embora obtidas com outros recursos.

Por isso, neste estudo, vamos buscar outra maneira de definir o Jornalismo Literário. Tal definição será mais fluida, e assim compatível com aquilo que essa forma de escrita de fato é, na prática, e sobretudo com os três textos que analisamos nos próximos capítulos. Para chegar a essa definição, lançamos aqui a seguinte ideia: *a arte é uma resposta a uma pergunta que ainda não foi feita*. E a ela agregamos outras duas. A primeira é do escritor italiano Italo Calvino (1923-1985): “Um clássico é um livro que nunca acaba de dizer aquilo que tem para dizer”. A outra, do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860): “Ter talento é acertar no alvo em que ninguém acertou, e ser gênio é acertar no alvo que ninguém viu”.

Não é difícil perceber que as três ideias acima expostas têm relação com o que antes havia sido dito, em moldes mais acadêmicos, a respeito do Jornalismo Literário. Delas partimos para gerar uma outra, que vem a ser a definição que nos serve: *um texto de Jornalismo Literário é uma flecha que atinge um alvo que ninguém viu, responde a uma pergunta que ninguém fez, e nunca acaba de dizer o que tem para dizer*.

Poderíamos até nos arriscar a dizer que o Jornalismo Literário, a rigor, *não existe*, mas *acontece*. Exige uma recepção

mais qualificada. Só ganha substância quando encontra um leitor que sabe saborear um texto. O Jornalismo Literário não existe nem pode existir numa forma cristalizada como os mapas que Colombo levava consigo na caravela, mas sim na flexibilidade de Marco Polo em termos de tempo e espaço.

Agora que exploramos o cenário em que o Jornalismo Literário se insere, voltamos a atenção a uma zona específica: a Narrativa de Viagem. Como vimos, ela é uma das 13 categorias de livros-reportagem propostas por Edvaldo Lima. Com base no que expusemos até aqui, em termos conceituais, e no contato com um conjunto diversificado de obras classificáveis na área de Narrativa de Viagem (as que formam o *corpus* deste estudo e outras com as quais interagem), podemos esboçar um elenco de características para essa modalidade de escrita:

- o ponto de partida da narrativa é um desequilíbrio no “mundo comum”: o protagonista sente-se desconfortável no ambiente onde vive, como um exilado em sua própria terra;
- a obra inclui conteúdos autobiográficos;
- a obra retrata uma experiência vivida em profundidade (imersão), na qual o viajante se lança com a sensação de *queimar as pontes*, ou seja, encerrar uma fase de sua vida;
- o protagonista passa por uma transformação interior ao longo do caminho (individuação);
- o texto tem características de uma grande reportagem, apesar de certo descompromisso geral com a função informativa;
- o texto transmite conhecimento especializado em determinada área, na voz do autor ou de um personagem;
- a estratégia narrativa inclui o jogo interfactural, mas não o contrafactural, que é mais próprio da ficção literária;
- o texto tem elementos de romance de aventura;
- o viajante se diferencia do turista por sustentar um olhar despojado e inquisitivo sobre o que o cerca; convive de forma criativa com a insegurança e a surpresa; deixa-se levar

pelo fluxo dos acontecimentos; e delicia-se com os pequenos flagrantes da vida;

- o texto dá menos relevância aos fatos em si do que a seus efeitos sobre o observador; há uma prevalência da subjetividade;

- o autor propõe ao leitor uma nova maneira de digerir ou interpretar as coisas que lhe expõe;

- na sua jornada, o viajante tem como aliados a disponibilidade e o acaso; consegue detectar lampejos da eternidade naquilo que é transitório;

- o autor reflete sobre a natureza e a velocidade do deslocamento;

- o autor tem acesso a esferas sociais com as quais não está habituado a conviver no “mundo comum”;

- o autor tem *insights* ao observar o ritmo em que as coisas acontecem em cada lugar ou situação, e na sua narrativa consegue transmitir ao leitor as diferentes dimensões do tempo (geográfica, social e individual);

- o autor parece se mover “nas entrelinhas” dos guias turísticos, sem dar relevância a elementos conhecidos por todos, os chamados “cartões postais”;

- ao descortinar novos cenários, o texto evoca o ponto de partida do protagonista, propiciando-lhe um olhar retrospectivo e renovado sobre o “mundo comum”.

Com as ponderações feitas, bem como as ferramentas de trabalho apresentadas por todos aqueles que embarcaram nas doze estações do percurso, temos condições de olhar pelas janelas do trem e examinar melhor o cenário externo. Lá estão Tosches, Tabucchi e Terzani, à nossa espera. Em seus livros, buscamos as respostas para a pergunta que constitui o cerne deste trabalho de investigação. Apenas para recordar:

- A Narrativa de Viagem constitui um gênero com identidade própria ou é um simples derivado do relato factual?

### III. TOSCHES: UMA PICADA DE COBRA

Antes de nos dedicarmos à análise do primeiro dos três livros que formam o *corpus* deste trabalho, *A última casa de ópio*, um pouco sobre o autor. O americano Nick Tosches nasceu em 1949 em Newark, a maior cidade do Estado de Nova Jérsei. Hoje com cerca de 300 mil habitantes, é conhecida por abrigar o segundo maior aeroporto da região metropolitana de Nova York e um distrito operário, Ironbund, que concentra portugueses, brasileiros e latino-americanos em geral.

Aos 14 anos, Tosches trabalhou como porteiro no bar de seu pai. Não foi uma experiência duradoura. Pouco depois arrumou emprego no setor de criação de uma fábrica de vestuário íntimo em Nova York. Mas aquilo também não era o que ele sonhava fazer na vida. Assim, em janeiro de 1972, aos 23 anos, abandonou o duro inverno nova-iorquino e partiu rumo ao sul, atraído pelo calor da Flórida. Ali experimentou diferentes trabalhos, entre os quais o de caçador de cobras para o Miami Serpentarium. Certa manhã, foi picado na canela. Era o prenúncio de algo novo. Tosches pulou fora desse emprego e resolveu atender à vocação de escritor.

Começou a escrever poesia e matérias para revistas especializadas em *rock* como a *Creem*, que durante duas décadas (1969-1989) marcou presença nesse segmento editorial. O primeiro livro de Tosches, sobre música *country*, foi publicado em 1977 e não teve grande repercussão. Já o segundo livro -- *Hellfire* (1982), sobre Jerry Lee Lewis – foi bem recebido pela imprensa. A revista *Rolling Stone* chegou a considerá-lo a melhor biografia de um músico de *rock* jamais escrita até então.

Com isso, Tosches descobriu um filão. Nos anos seguintes dedicou-se a uma série de biografias de personagens famosos como o cantor e comediante Dean Martin, o banqueiro mafioso Michele Sindona, o boxeador Sonny Liston, o cantor Emmet Miller e o homem de negócios Arnold Rothstein, que tinha ligações com o crime organizado. Em 2006, a Conrad Editora publicou no Brasil *Criaturas flamejantes*, um pequeno livro em que Tosches relata o surgimento de um novo gênero musical nos Estados Unidos, o *rock-'n'-roll*, e apresenta suas primeiras estrelas.

Grande parte das figuras biografadas por Tosches, embora díspares, tem como traço comum uma vida pessoal turbulenta ou alguma forma de inserção no submundo. Não são, de modo algum, pessoas que a sociedade em geral consideraria exemplares. O veneno da cobra parecia continuar a circular não apenas nas veias do biógrafo, mas também nas dos seus biografados.

O primeiro trabalho ficcional de Tosches, *Cut numbers*, publicado em 1988, reafirmou seu interesse em trafegar pelas zonas sombrias da sociedade. Depois vieram *Trinities* (1994) e *The hand of Dante* (2002), este último considerado pelo autor sua obra mais bem realizada. Em paralelo à produção ficcional, Tosches mantinha sua atividade no campo da poesia, seja na forma de livro (*Chaldea*, 1999), seja em colaborações ocasionais para revistas como *Open City*, *Esquire*, *Contents*, *GQ*, *Smokes Like a Fish*, *Long Shot*, entre outras. Ele também tem CDs gravados em parceria com outros escritores e artistas.

A carreira jornalística de Tosches ganhava visibilidade na medida em que seu nome adquiria relevância como biógrafo e ficcionista. Isso acontecia não apenas nos meios literários americanos, mas também fora do país. Primeiro, na Europa. Sua obra começou por ser lançada na Itália e na Alemanha. Depois *Trinities* foi traduzido para nove línguas, entre as quais o chinês,

e recebeu uma marcante versão em audiolivro na voz do ator Jerry Orbach.

Em meados da década de 1990, Tosches deixou de ser um jornalista circunscrito a publicações especializadas em música, adquirindo prestígio na imprensa em geral. Assinava matérias autorais em páginas de revistas prestigiosas como *Vanity Fair* e *Esquire*. Seu livro *Dino: living high in the dirty business of dreams*, publicado em 1992, rendeu-lhe no ano seguinte o Italian-American Literary Achievement Award for Distinction in Literature, prêmio que dividiu com Gay Talese, um dos grandes nomes do Jornalismo Literário. Críticos mais empolgados chegaram a prever que *Hellfire*, lançado uma década antes, mais cedo ou mais tarde haveria de ser reconhecido como um clássico da literatura não-ficcional americana.

Alguns situam o estilo de Tosches dentro de uma vertente denominada jornalismo gonzo. A expressão identifica uma forma narrativa na qual o autor abre mão da objetividade para mergulhar intensamente na ação. Em geral, trata de vivências pessoais em situações extremas ou transgressivas. A palavra *gonzo*, originária de uma gíria irlandesa falada ao sul de Boston, refere-se ao último homem a se manter de pé em uma bebedeira generalizada.

O nome do americano Hunter S. Thompson é bastante associado ao jornalismo gonzo. Um de seus textos mais citados é *Medo e delírio em Las Vegas* (*Fear and loathing in Las Vegas*), lançado no Brasil com o título alterado para *Las Vegas na cabeça*. O ponto de partida de Thompson foi a encomenda pela revista *Rolling Stone* de uma reportagem sobre uma corrida no deserto. Porém, em vez de cobrir o evento, conforme o combinado, ele ficou no hotel, promoveu badernas, arrumou encrencas, gastou sua verba com álcool e drogas, contraiu dívidas e escafedeu-se sem pagar a conta. No fim, apresentou um relato alucinado da situação que, apesar de estar longe de

ser uma reportagem convencional, inaugurou um novo estilo narrativo.

Na área acadêmica, há controvérsias sobre se essa forma de escrita um pouco desvairada, da qual Thompson é tido como o precursor, pode ser classificada como um modelo jornalístico. Alguns a consideram por demais subjetiva, parcial, descomprometida com os fatos reais, em suma, pouco digna de crédito, o que iria de encontro aos preceitos fundamentais do jornalismo. Por outro lado, não se pode negar que nela há também elementos de composição ancorados na realidade (inserção de tempos, lugares, personagens, eventos reconhecíveis) que no fim das contas a respaldam como método de reprodução do real, mesmo que não seja dos mais ortodoxos.

No que se refere à classificação de uma obra escrita, não é boa ideia soltar as rédeas do nosso natural impulso catalogador. Nesta época de expansão das mídias, todos os formatos conversam entre si o tempo todo. O Jornalismo Literário é, por princípio, um dos terrenos propícios à experimentação.

Com seu pendor intertextual, o Jornalismo Literário não tem pruridos em transcrever uma citação clássica ou um tratado científico ao lado de um grafite ou uma pérola estilística de um restaurante de beira de estrada. Desse modo, confere dignidade a uma “linguagem de prontidão” e ao gesto de “cultivar formas modestas”, ambos preconizados por Benjamin na década de 1930 no texto *Posto de gasolina*. Assim, pode-se cogitar que o Jornalismo Literário realiza, em forma jazzística, não sinfônica, a *Weltliteratur* idealizada por Goethe um século antes.

Um exemplo atual desse espírito cosmopolita, projetado sobre um formato de texto tão flexível que chega a ser inclassificável, é *Os anéis de Saturno*, livro de um outro alemão, Winfried Georg Sebald (1944-2001). Ele não foi jornalista como Tosches e Terzani, e tampouco ficcionista de ofício como Tabucchi. Porém, com seu rigor de acadêmico, Sebald compôs

uma obra que em muitos pontos assume feições de reportagem filosófica, indo muito além de um diário íntimo de suas insólitas caminhadas pela costa leste da Inglaterra. Todos os livros de Sebald têm como narrador um homem que se desloca sem parar pelos mais imprevisíveis recantos da Europa, produzindo formidáveis descrições de cenários e ambientes.

Multifacetado, cambiante, o Jornalismo Literário não é uma empreitada reservada apenas a jornalistas. Talvez por isso possa exibir tamanha capacidade de transcender as etiquetas. A própria literatura, que opera em ciclos mais amplos, sempre foi assim. Vítor Manuel de Aguiar e Silva refere-se à “canonização dos chamados gêneros inferiores, que afluem da periferia ao núcleo do sistema” (SILVA, 1988, p. 372). Esse processo é tão perene quanto saudável, uma vez que dá visibilidade à ação de autores talentosos que se dispõem a correr riscos, enquanto “os medíocres se esforçam penosamente por obedecer aos preceitos de cada um dos gêneros que cultivam” (Ibidem, p. 368).

Se temos em mente essas observações, pensamos duas vezes antes de torcer o nariz para as extravagâncias do jornalismo gonzo. Não é impossível que certos procedimentos narrativos hoje vistos quase como simples molecagens, por sua irreverência e falta de método, sejam na verdade as linhas de força de um gênero destinado a revitalizar a musculatura endurecida do jornalismo convencional.

### **Cem páginas de provocação**

É nesse ambiente de incerteza conceitual, mas também de renovado fascínio – os jovens têm uma queda especial pelo jornalismo gonzo –, que surge *A última casa de ópio*. Tosches escreveu esse texto provocativo para a *Vanity Fair*, publicação da qual se tornou editor contribuinte. A versão original totalizava cerca de 100 páginas, com 25 mil palavras. Muito extensa, portanto, para uma revista. Ele precisou reduzi-la de modo

substancial para que pudesse ser publicada na edição de setembro do ano 2000. Anos depois, numa entrevista, Tosches admitiria que a redução do texto fora providencial, já que a versão preliminar poderia lhe ter causado problemas. No formato livro, *A última casa de ópio* foi publicado primeiro na França e em seguida nos Estados Unidos, em 2002. A tradução brasileira foi lançada em 2006.

O livro conta a jornada de um homem aparentemente solitário, sem compromisso, que se sente entediado com a vida que leva em Nova York. Então ele resolve partir para o extremo oriente com um objetivo claro, mas difícil: descobrir se ainda resta por lá alguma casa de ópio. Ele sabe, de antemão, devido às suas pesquisas e ao que ouve de outras pessoas, que se trata de algo que não existe mais no ocidente e, com grande probabilidade, tampouco no oriente. Pertence a uma época que acabou quando a vida cotidiana se tornou rápida demais. A partir das primeiras décadas do século XX as pessoas já não tinham mais tempo nem disposição para se dedicarem a um hábito feito de devaneios introspectivos e silenciosa lassidão, sob o efeito dessa droga.

Mas o protagonista não se conforma com essa impossibilidade. Teima em achar que ainda deve haver uma casa de ópio à moda antiga. Mais do que a droga em si, ele quer experimentar a atmosfera *rétro* desse lugar. Pressente que o clima decadente de uma casa de ópio guarda um resíduo de elegância; é um relicário que tem algo a ver com ele próprio. O nosso herói-anti-herói é um saudosista dos bons tempos em que tudo tinha o seu ritual, os seus procedimentos, quando mesmo o ato mundano de drogar-se envolvia certo *savoir-faire* que era como uma moldura de respeitabilidade.

Após deixar Nova York, o protagonista reaparece -- o texto não faz referência à sua forma de locomoção -- em três outros lugares: Hong Kong, Camboja e Tailândia. Nessas andanças, mantém contato com pessoas que têm fácil acesso a

uma zona de ilegalidade consentida onde drogas, armas e prostituição se entrelaçam em lugares sombrios ou esfuziantes. Nada disso, na verdade, parece interessá-lo. Ele se mantém firme e concentrado em seu objetivo inicial de descobrir uma casa de ópio, como quem se empenha numa caça ao tesouro ou quer embarcar numa máquina do tempo. A figura do protagonista é bizarra mesmo no submundo. Ninguém entende muito bem por que esse americano que poderia ter tudo tão fácil, tão barato, nessas cidades orientais, abre mão das facilidades pelo capricho de buscar uma coisa que pertence a um outro tempo.

O texto, escrito em primeira pessoa, tem um foco narrativo estável. O narrador é sempre o próprio autor. Este dado é indiscutível, embora implícito, já que em nenhum momento a voz que fala se declara como sendo a do Nick Tosches que assina a obra. Por outro lado, nada consta em contrário. E a forma de observar as coisas e os fatos é consonante com a de um jornalista americano da atualidade, cosmopolita, libertário e amoral, tal como nos é apresentada a figura pública do autor. O tom do discurso contrasta com aquele que predomina no jornalismo convencional, o qual reivindica uma suposta neutralidade com base no artifício de omitir a fonte enunciativa. Ao lermos o texto de Tosches, temos a certeza de que apenas ele, e não outro, poderia ter visto as coisas daquele modo.

Em certos momentos, o narrador se permite fazer revelações pessoais. Admite, por exemplo, que no passado já foi um consumidor de drogas. Passou por todas, até chegar à conclusão de que elas não valem a pena. E adverte: são perigosas. No entanto, abre exceção para o ópio na sua forma pura – pureza esta que diz respeito não apenas à substância como também à circunstância. Ou seja, o ópio numa casa de ópio.

Em outra passagem, o narrador nos revela que sofre de diabetes. E justifica-se com o argumento de que a sua busca pelo ópio deve-se ao fato de que a droga pode ser útil no

tratamento dessa doença, conforme havia apurado em suas pesquisas sobre o assunto. Ou seja, sua empreitada não teria apenas um caráter hedonista, mas também terapêutico.

Ao dizer isso, ele parece piscar o olho para o leitor. Não sabemos até que ponto Tosches usa o respaldo científico como álibi para sua procura por uma substância ilícita. Não é difícil supor que, de outro modo, isso lhe poderia causar embaraços junto às autoridades de seu país, quem sabe até inviabilizar a publicação do livro. Com habilidade, ele sai pela tangente. Deixa o leitor pensar aquilo que quiser: que o protagonista é um homem empenhado numa empreitada corajosa (por causa dos riscos externos) para obter a cura para uma disfunção metabólica em seu organismo; ou que é um *junkie* que se vale do pretexto terapêutico para legitimar a busca do prazer ou do bálsamo para as dores da alma.

A narrativa de Tosches é marcada por um tom de desencanto que às vezes se torna sarcástico. Ele não perde a chance de investir contra os costumes e valores deste estado de coisas atual a que chamamos globalização. Também os denuncia como artifícios falsos e tolos.

A cena inicial da história, por exemplo, é ambientada num restaurante de Manhattan pertencente a um amigo do protagonista, e no qual ele próprio costuma almoçar e observar os outros clientes. Nesse caso, trata-se de um grupo de *yuppies* que se jactam de entender de vinhos. O narrador ridiculariza o que eles dizem com toda a seriedade sobre o assunto, e ainda os tacha de idiotas por pagarem caro por pratos banais, porém envolvidos em uma aura de sofisticação que o dono do restaurante, comerciante esperto, sabe bem como promover.

As primeiras frases de *A última casa de ópio* são instigantes em sua aparente simplicidade:

*You see, I needed to go to hell. I was, you might say, homesick. But first, by way of explanation, the onion* (TOSCHES, 2002, p. 1).

Na tradução para o português:

Veja bem, eu precisava ir pro inferno. Eu estava, pode-se dizer, com saudade de casa. Mas antes, à guisa de explicação, a cebola (TOSCHES, 2006, p. 9)

Em termos de engenharia narrativa, essas frases nada ficam a dever a aberturas marcantes da literatura ficcional como a de *A metamorfose* de Franz Kafka ou a de *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez. Em todas elas, uma enganosa simplicidade na escrita captura o leitor ao prometer-lhe uma explicação futura para algo apenas esboçado. Isso revela intimidade com a arte romanesca. No caso de Tosches, a abertura funciona bem como isca para não poucos leitores embevecidos, como se pode verificar em muitos comentários postados em *sites* sobre livros.

É importante ressaltar que o impacto causado pela narrativa de Tosches é intensificado pelo momento em que ela se coloca diante dos olhos dos leitores. Em setembro do ano 2000, o mundo ainda vivia a ressaca do “*bug* do milênio”, que acabou por não acontecer. Especulações esdrúxulas toldavam a mídia mundial. Isso tinha implicações no comportamento das pessoas. Muitas delas, aliás, achavam que a verdadeira transição ainda estava por vir e teria lugar na passagem para 2001.

Em 2000, os Estados Unidos – e Nova York em particular, como epicentro cultural do império – atravessavam um momento de exaustão de valores tão bem sintetizada na palavra inglesa *nothingness*, ou seja, uma profusão do vazio, uma sensação de esgotamento. Quando a *Vanity Fair* publicou o texto de Tosches em forma de reportagem, as torres gêmeas do World Trade Center ainda não tinham sido reduzidas a pó pelos terroristas. Não havia, portanto, um grande fato social para

funcionar como agente aglutinador das pessoas. O que havia eram anseios dispersos.

O pano de fundo psicossocial é importante para se compreender a gênese de *A última casa de ópio*. Esta empreitada niilista e devocional, a um só tempo, apenas poderia se consumir o mais longe possível dessa Nova York fim-de-século. O ponto de partida de Tosches, como já foi dito, é justamente a Manhattan pseudointelectual onde alguns endinheirados, diante da falta de assuntos relevantes, dedicam-se a elucubrar sobre vinhos e pagam fortunas por uma meia cebola. A segurança dessa gente jamais havia sido testada como o seria em 11 de setembro de 2001, com o ataque islâmico à meca do capitalismo.

Tosches dá a entender que uma casa de ópio é algo, por assim dizer, anticapitalista. Primeiro, explica ele, a droga consumida *in natura* não propicia aos traficantes os mesmos lucros dos seus derivados, como a heroína e a morfina, substâncias que o autor condena. Depois, porque o efeito narcótico do ópio projeta o usuário para fora do sistema de consumo ou, digamos, para fora do planeta Manhattan, onde tudo, a começar pela cebola, no entender de Tosches, não passa de uma grande impostura. Por isso, por funcionar como um freio no carrossel, o ópio não tem vez no mundo contemporâneo, onde impera a alucinação massiva.

### **Um café para homens ociosos**

A sociedade consumista ocidental, para Tosches, é responsável pela sensação de *nothingness*. Numa entrevista, ele declara: “Perdemos o maior prazer de todos, que é o prazer de sermos nós mesmos. O amor pelo dinheiro, tornar-se um rato numa cultura guiada pelo consumo destes tempos, tudo isso faz de nós fraudes. Quando passamos a maior parte de nossas horas acordadas no trabalho, fingindo que gostamos dele,

fingindo que gostamos de nosso chefe, fingindo que estamos interessados no nosso trabalho, o fingimento torna-se um estilo de vida. Aí nos tornamos aquilo que T.S. Eliot chamava de homens ocos”. E era assim que ele próprio se sentia, em Nova York, na época em que se lançou ao projeto de *A última casa de ópio*: “Eu estava enjoado dos rumos deste mundo quando escrevi esse livro. Foi como um ingresso para a liberdade. Eu o escrevi para mim. Foi uma chave que forjei para sair daqui e respirar livre mais uma vez”.

Duas décadas antes, num Brasil que ainda patinava para sair da ditadura, Marisa Lajolo reportava algo semelhante:

A violência do hoje roubou o direito ao sonho que, aliás, acabou. A posteridade tornou-se o amanhã de manhã, e o pedir um café pra nós dois o único projeto talvez possível (LAJOLO, 1982, p. 94).

Mas Tosches não se conforma com esse esgotamento existencial. Por isso, ele deixa Nova York. O *leitmotiv* de sua aventura, como de seu texto, é a tese de que o ópio constitui uma substância sagrada. Na prática, ela só existe como lembrança, como referência. Quando sai à caça do impossível, o herói se transfigura num Quixote solitário. Nem mesmo pode contar com os préstimos de um Sancho Pança. Não haverá testemunha para o seu delírio quando ele, se porventura conseguir chegar a essa última casa de ópio, inalar a fumaça que fará os ameaçadores gigantes do capitalismo se transformarem em pacatos moinhos. E Tosches é também um Sherlock alternativo. Vive da ausência de um Watson para compartilhar suas investigações e da nostalgia de um cachimbo para estimular suas ideias.

O livro joga com uma ideia consolidada em nossas expectativas românticas: a busca por algo impossível ou quase impossível. A casa de ópio representa, ao mesmo tempo, o vício e a pureza. Esta ambiguidade a coloca em sintonia com o

relativismo triunfante nos alvares do século XXI. A *nothingness* não se resume a Manhattan. É coisa globalizada.

Para chegar à sua meta, o herói precisa medir forças com um inimigo poderoso, o capitalismo. Mas logo constata que para salvar-se não basta abandonar os Estados Unidos. Quando se põe em marcha, ele verifica que o *american way of life* encontra-se disseminado nas ruas e ruelas das mais obscuras cidades do oriente. Mesmo assim, não se entrega. Persiste, sozinho, contra tudo e contra todos. E eis aí outro ingrediente literário de grande eficácia. Mesmo que o leitor tenha suas restrições à figura marginal, iconoclasta e individualista de Tosches, acaba por se identificar, de alguma maneira, com a sina do herói-anti-herói em sua missão de resgatar – por linhas tortas – a pureza perdida.

A *última casa de ópio* é uma Narrativa de Viagem romanceada, um roteiro existencial que combina jornalismo investigativo, crítica social e pesquisa histórica. No primeiro desses componentes, Tosches faz jus à etiqueta *gonzo* que alguns lhe atribuem. Apresenta uma visão dos fatos que pode ser tudo, menos objetiva e imparcial. Ao contrário, é digressivo e adota um ponto de vista que nada tem a ver com o senso comum. Mais que isso, chega a desdenhá-lo, por vezes.

Na crítica social, Tosches é implacável:

*Ours, increasingly, is the age of pseudo-connoisseurship, the means by which we seek fatuously to distinguish ourselves from the main of mediocrity. [...] For if there is the delicate hint of anything to be sensed in any wine, it is likely that of pesticide and manure* (TOSCHES, 2002, p. 4).

Na tradução para o português:

A nossa era é, cada vez mais, a era do pseudoconhecimento, o modo pelo qual tentamos tolamente nos diferenciar da maioria medíocre. [...] Porque, se há algum toque delicado a ser

percebido em qualquer vinho, é provável que seja o de pesticida e esterco (TOSCHES, 2006, p. 13).

Eis aí a face dionisíaca de Tosches, poderíamos dizer, não fosse o desprezo que demonstra pelo vinho, chegando a qualificá-lo como “*ranced grape juice*” (“suco de uva azedo”). Porém, no que diz respeito à pesquisa histórica, Tosches se revela minucioso e disciplinado. Vale-se de toda a sua experiência de biógrafo para dar um trato de precisão e verossimilhança ao processar a informação.

*Both as medicine and as holy panacea, opium is older than any known god. Its origins lie in the prehistoric mists of the early Neolithic period. It was glorified in Mesopotamia and in Egypt, emerged in the Mediterranean region with the primal Great Mother, and remained tied to her, in her evolving guises, through the archaic and classical periods. As attested by Homer, it was a Theophanous substance to the Greeks, who gave the wondrous poppy-sap its name ὀπίον, Latinized as opium. The Doric word for the opium poppy, μάκων, which to the classical Greeks became μήκων – mekón – gave the opium-rich town of Kyllene its olden name of Mekone, or Poppytown. There, in a sanctuary of Aphrodite, a gold-and-ivory image of the goddess later stood, an apple in one hand, a poppy in the other (TOSCHES, 2002, p. 9).*

Na tradução para o português:

Seja como remédio ou como panacéia sagrada, o ópio é mais antigo do que qualquer deus conhecido. Suas origens remontam às brumas pré-históricas do início do Período Neolítico. Ele era glorificado na Mesopotâmia e no Egito, emergiu na região mediterrânea com a Grande Mãe primal e permaneceu ligado a ela, em seus aspectos evolutivos, através dos períodos arcaico e clássico. Como Homero atesta, era uma substância teofânica para os gregos, que deram à maravilhosa seiva da papoula seu nome, ὀπίον, latinizado como *opium*. O termo dórico para a papoula do ópio, μάκων, que para os gregos clássicos tornou-se μήκων – *mekón* – deu à cidade de Kyllene, rica em ópio, seu nome arcaico: Mekone, ou Cidade das Papoulas. Ali, em um

santuário de Afrodite, uma imagem da deusa em ouro e marfim foi colocada mais tarde, com uma maçã em uma mão e uma papoula na outra (TOSCHES, 2006, p. 19).

Essas duas faces de Tosches, dionisíaca e apolínea, conferem uma marca pessoal ao texto. E, se precisamos mesmo de alguma etiqueta, será necessário reconhecer que estamos diante de uma forma mais elaborada de jornalismo gonzo. Na hora de compor o texto, Tosches usa e abusa de formas coloquiais, mas não se deixa enquadrar num estilo apressado, como poderia sugerir sua temática *on the road*.

Ele segue um movimento pendular. Em um dos polos, está sua imersão em ambientes suspeitos, às vezes sórdidos, e quase sempre frenéticos, dessas cidades orientais que querem a todo custo se parecer com as ocidentais. Ali, Tosches continua sendo um peixe fora d'água. No outro polo, ele reverencia uma forma de conhecimento erudito ou sagrado. Essa oscilação constante lhe dá certo respaldo quando investe não apenas contra os artigos de consumo imediato (o “suco de uva azedo”), mas de maneira geral contra os valores e recursos da sociedade moderna, inclusive no campo da saúde. Este comentário é ilustrativo:

*[...] All the pills and all the whoredom of psychotherapy in the world are nothing compared with the ancient Coptic words of the Gospel of Thomas: ‘If you bring forth what is within you, what you bring forth will save you. If you do not bring forth what is within you, what you do not bring forth will destroy you’. It is simple and unsolvable as that. Forget about the interplay of opium and serotonin. Its interplay with the wisdom of the Gospel of Thomas is the thing. Its vapors are of that thing within (TOSCHES, 2002, p. 52).*

Na tradução para o português:

*[...] Todos os comprimidos e toda a prostituição da psicoterapia do mundo não são nada comparados com as ancestrais palavras coptas do Evangelho de Tomé: “Se trazes à tona o que está dentro de*

ti, o que trazes à tona te salva. Se não trazes à tona o que está dentro de ti, o que não trazes à tona te destrói”. É simples e indecifrável assim. Esqueça a interação do ópio com a serotonina. O que vale é a interação dele com a sabedoria do Evangelho de Tomé. Seus vapores pertencem ao que você tem dentro (TOSCHES, 2006, p. 67).

Vale ressaltar que a lição existencial atribuída a Jesus Cristo consta de um evangelho apócrifo, ou seja, não reconhecido pelas autoridades religiosas. Eis aí o Tosches profano. Mesmo quando se ampara na palavra divina, ele se mantém em sua posição de *outsider*, como alguém dá valor à sabedoria mas não às instituições; ao profeta mas não aos seus discípulos; ao ópio mas não aos seus derivados; e assim por diante.

### **Existencialismo gonzo**

Com cenho franzido, cigarro aceso e volumosos lábios emoldurados por sulcos verticais no rosto, como entre parênteses, a fisionomia de Tosches evoca o ar *blasé* de alguns escritores existencialistas de meados do século passado. É difícil saber até onde aquela picada de cobra que levou na Flórida, quando jovem, terá colaborado na atitude viperina que ele cultiva, em seus textos, em relação ao *establishment* e aos valores burgueses de maneira geral.

Mas dá para se desconfiar de que aí há algo mais que a mera coincidência. A frequência com que ele se refere a cobras, no texto de *A última casa de ópio*, é um detalhe que não deixa de chamar a atenção do leitor atento. Isso acontece em diferentes situações, de forma direta ou metafórica. Ao descrever certa região próxima ao Rio Mekong, encravada entre a Tailândia, o Laos e Mianmar, Tosches escreve:

*The Golden Triangle, in its extended sense, encompasses more than 86,000 square miles of territory, the poppy-growing heart of Asia, and the*

*heart, too, of the entwined violent serpents of tribal insurrections and the drug trade (TOSCHES, 2002, p. 57).*

Na tradução para o português:

O Triângulo Dourado, em sua versão estendida, abrange mais de 223 mil km<sup>2</sup> de território, o coração do cultivo da papoula na Ásia, e o coração, também, das violentas serpentes entrelaçadas das insurreições tribais e do tráfico de drogas (TOSCHES, 2006, p. 73).

De certa localidade específica, cujo nome é omitido no texto, Tosches faz a seguinte descrição:

*It is a city of many snakes. The night is diffused only by the dim soft glowings of the colored lantern lights. From the corner of my eye, I see a huge slithering creature moving nearby: a python of great and frightening girth. But its upraised eyes behold my own, and its eyes are human: a beggar with no limbs writhing sinuously among the tables on the dark cool earth. His human eyes turn cold, like those of a naga (TOSCHES, 2002, p. 70).*

Na tradução para o português:

É uma cidade de muitas cobras. A noite é abrandada apenas pelo brilho suave das lanternas coloridas. Com o canto do olho, vejo uma enorme criatura rastejando perto de mim: uma píton de espessura assustadora. Mas seus olhos se erguem e fitam os meus, e são olhos humanos: é um mendigo sem membros retorcendo-se sinuosamente por entre as mesas, sobre a terra escura e fria. Seu olhar humano fica gélido como o de uma naja (TOSCHES, 2006, p. 87).

E em suas andanças pela noite de Hong Kong, Tosches depara com um sujeito que busca um remédio insólito para sua artrite. É a oportunidade para o narrador brindar o leitor com uma das mais expressivas passagens do texto. O poeta e o repórter fazem dueto nas frases que seguem:

*Succulence and death. Cabbage, pig tripe, and white radish. Cobra soup – the more venomous the serpent, the more potent the tonic; gelatinous and steaming and delicious beyond description – garnished with petals of snow-white chrysanthemum. Later, amid the crowded stalls of the night market, we watch as an elderly Chinese man hands over a small fortune in cash to another elderly man, a snake seller much esteemed for the rarity and richness of poison of his stock. The snake man pockets the money, narrows his eyes, and with studied suddenness withdraws a long, writhing serpent from a cage of bamboo. Holding it high, his grasp directly below its inflated venom glands, its mouth open, its fangs extended, he slashes it with a razor-sharp knife from gullet to midsection, the movement of the blade in his hand following with precise rapidity the velocity of the creature's powerful whiplashings, which send its gushing blood splattering wildly. Laying down the blade, the snake man reaches his blood-drenched hand with medical exactitude into the open serpent, withdraws its still-living bladder, drops it into the eager hands of his customer, who, with gore dripping from between his fingers onto his shirt, raises the pulsing bloody organ to his open mouth, gulps it down, and wipes and licks away the blood that runs down his chin (TOSCHES, 2002, p. 26-27).*

Na tradução para o português:

Suculência e morte. Repolho, tripa de porco e rabanete. Sopa de cobra – quanto mais venenosa a serpente, mais potente o tônico; gelatinosa e fumegante e indescritivelmente deliciosa – guarnecida com pétalas de crisântemos brancos como a neve. Mais tarde, em meio às barracas lotadas do mercado noturno, assistimos a um velho chinês entregando uma pequena fortuna em dinheiro vivo a outro senhor, um vendedor de serpentes muito estimado pela raridade e riqueza das peçonhas em seu estoque. O vendedor guarda o dinheiro, semicerra os olhos e, com um movimento abrupto e estudado, retira de uma gaiola de bambu uma serpente comprida, que se contorce por inteiro. Ele a segura no alto, fazendo pressão diretamente abaixo de suas inchadas glândulas de veneno, sua boca aberta, suas presas estendidas. Então, a abre, com uma faca afiadíssima, da garganta até o meio do corpo, acompanhando, com movimentos precisos e velozes da lâmina em sua mão, o potente chicotear da criatura, que faz seu sangue jorrar

em todas as direções. Deixando a lâmina de lado, o vendedor enfia com precisão cirúrgica sua mão ensangüentada na serpente aberta, retira sua bexiga ainda viva e a passa às mãos ansiosas do seu cliente, o qual, com entranhas pingando por entre os dedos até sua camisa, leva o órgão sangrento e pulsante até sua boca aberta e o engole, limpando e lambendo o sangue que escorre por seu queixo (TOSCHES, 2006, p. 39-40).

Quando ressalta o fato de que o milenar hábito de fumar ópio declinou no momento em que a produção da droga aumentava de forma vertiginosa, com vistas à fabricação de heroína, Tosches evoca um elemento mitológico. “*Its end was an ouroboros*” (2002, p. 20), isto é, “Seu fim foi um uróboro” (2006, p. 31), é uma comparação em que se refere à serpente que devora a própria cauda.

Do ponto de vista simbólico, a configuração circular do uróboro sugere as ideias de movimento, continuidade e autofecundação. Indica um ciclo evolutivo, a possibilidade de superar o plano da animalidade para atingir uma existência mais elevada, talvez um estágio espiritual. Ou seja, por trás do aspecto perigoso ou repulsivo da serpente, haveria coisas misteriosas, talvez benéficas, porém disponíveis apenas para aqueles que não se deixam levar pelas aparências ou pelo lugar-comum. A bexiga recôndita e pulsante da serpente que precisa ser extraída com perícia para servir de remédio ao senhor artrítico, de algum modo, antecipa a casa de ópio que o narrador quer encontrar a qualquer custo. Ele almeja curar a sua doença, talvez, mas sobretudo dar vazão ao seu desconsolo pela banalidade do mundo.

Na função simbólica subjacente à prosa reside um dos atrativos do livro. O outro é o efeito poético do claro-escuro. O protagonista ostenta uma ambiguidade tão bem dosada, que um leitor maniqueísta nunca saberia dizer se está diante do bandido ou do herói. Do mesmo modo como, no início do livro, o herói se apresenta como um *enfant terrible* num restaurante chique de

Nova York, mais tarde, nos becos infectos da Indochina, ele se move como um aristocrata do submundo.

Também lá se sente tão deslocado quanto estava antes. O tédio de Manhattan, a *nothingness*, não podem ser compensados pela voracidade dos produtores de droga do Triângulo Dourado. O que Tosches busca é a *timelessness* (atemporalidade) propiciada pelo efeito do ópio, algo que já não tem cabimento no mundo moderno. Mas o protagonista da história, em seu sonho solitário, desconfia que o uróboro nunca conseguirá devorar a si próprio. Põe em xeque, portanto, uma verdade estabelecida. Nessa ousadia residem sua força e sua fraqueza.

Para melhor situarmos o solitário e obstinado protagonista de *A última casa de ópio*, vale a pena levarmos em consideração a singular teoria dos modos ficcionais elaborada pelo crítico literário canadense Herman Northrop Frye em meados do século passado. Baseando-se nos estudos aristotélicos, ele estabelece cinco categorias que correspondem, em uma narrativa, à maior ou menor capacidade do herói de interagir com os outros personagens e as circunstâncias que o cercam. No caso da obra de Tosches aqui analisada, temos o quarto tópico da escala, o modo mimético inferior, próprio das histórias realistas. Ou seja, o herói está no mesmo plano dos outros homens; nada tem de fantástico nem de trapalhão; dá ao leitor aquela cativante impressão de que “eu bem que poderia estar no lugar dele”.

O fato de Tosches andar em busca de ópio é, no fim das contas, de importância secundária, para não dizer irrelevante. Podia ser um café especial, um perfume raro.

## Gangorra de linguagens

Agora que já adquirimos alguma familiaridade com a figura de Tosches, e com certos elementos de composição do texto de *A última casa de ópio*, temos condições propícias para buscar dentro dele os já mencionados fatores de fabulação. Esta etapa é essencial para o propósito deste estudo. Ela nos permitirá avaliar de que modo, neste caso, o Jornalismo Literário penetra nos domínios da ficção.

Um dos recursos de Tosches neste livro é a alternância de trechos em que predominam ora uma linguagem subjetiva e poética, ora o usual estilo jornalístico crivado de dados precisos e verificáveis. Nessa gangorra, o leitor é como que levado de roldão. Um polo dá respaldo ao outro. Isso confere ao texto um forte poder de persuasão e por vezes até de encantamento. Vejamos o efeito que nos causam os dois parágrafos seguintes.

*I stand while toward midnight under the big whorish neon lips outside the Red Lips Bar on Peking Road. It is like standing in church light, filtered softly through dark stained glass: a comforting, a respite, a connection with old ways, old values, and sleaze gone by. In a music shop, I buy a couple of CDs by one of the most revered of Hong Kong's elder entertainers, the singer of Cantonese opera who was known as Sun Ma Sze Tsang, among other stage names, and whose real name was Tang Wing Cheung. He was born in Guangdong Province in 1916, and he died in Hong Kong in 1997, a few months before the return to Chinese rule. Half a century ago and more, licenses to smoke opium were issued to certain inveterate smokers of means and standing. I do not buy CDs because I like Cantonese opera or the singer known as Sun Ma Sze Tsang. I buy them because he is said to have been the last of the licensed opium smokers. With his death, at age of eight-one, on April 21, 1997, the legal smoking of opium, long unique unto him, came to its end (TOSCHES, 2002, p. 29-30).*

Na tradução para o português:

Estou em pé, perto da meia-noite, sob os grandes lábios de prostituta de néon na entrada do Red Lips Bar, na Peking Road. É como estar sob a luz de um templo, filtrada suavemente por vitrais escurecidos: um conforto, um alívio, uma ligação com hábitos antigos, valores antigos, e devassidão extinta.

Numa loja de discos, compro alguns CDs de um dos mais respeitados artistas veteranos de Hong Kong, o cantor de ópera cantonesa conhecido como Sun Ma Sze Tsang, entre outros nomes artísticos, e cujo verdadeiro nome era Tang Wing Cheung. Ele nasceu na província de Guangdong em 1916, e morreu em Hong Kong em 1997, alguns meses antes da volta ao domínio chinês. Há mais de meio século, permissões para fumar ópio foram concedidas a certos usuários inveterados de posses e renome. Não comprei os CDs porque gosto de ópera cantonesa ou do cantor conhecido como Sun Ma Sze Tsang. Comprei porque dizem que ele era o último dos fumantes de ópio autorizados. Com sua morte, aos 81 anos, em 21 de abril de 1997, o consumo legal de ópio, há muito tempo prerrogativa única de Tsang, chegou ao fim (TOSCHES, 2006, p. 43-44).

Como podemos observar, os dois parágrafos transcritos contêm teores diversos. O primeiro, em que o autor equipara a luminosidade do *bas-fond* a um ambiente sacro, talvez não agrade a certos leitores por seu tom provocativo. No segundo, predomina aquela linguagem assertiva, supostamente neutra, em que as pessoas costumam depositar sua confiança. Essa “gangorra semântica”, nas mãos de Tosches, constitui um fator de fabulação eficaz.

Também nos chamam a atenção os detalhes biográficos de Sun Ma Sze Tsang, uma figura sem grande importância na narrativa e mencionada por tratar-se do mais notório entre os fumadores de ópio autorizados. Em contrapartida, Tosches nos fala muito pouco sobre os personagens com os quais convive em seu périplo oriental. Às vezes sequer cita seus nomes. Fala em “meu amigo”, “meu companheiro”, “um conhecido nativo”, “um senhor mais avançado em anos e em dignidade que eu” (“*a gentleman more advanced in years and in dignity than myself*”), e

assim por diante, deixando sempre seus vultos à contraluz nos cenários penumbrosos por onde se move. Isso em parte se explica pela necessidade de resguardar a identidade das fontes, como é comum no jornalismo investigativo. Mas há também um efeito estético nesse procedimento.

A certa altura, Tosches faz uma referência bem-humorada a Graham Greene. Como que toma emprestado do autor inglês, em determinada passagem de *A última casa de ópio*, o estilo enigmático de introduzir um personagem na história.

*[...] I have never read a Graham Greene tale in my life, but suddenly I find I have entered a passage from one. 'Did they tell you in Bangkok that I was looking forward to meeting you?' They? Who were they? I look up at a well-dressed, pleasant-seeming man whose English is so blithely enunciated that one never would think that it is to him the second of several languages (TOSCHES, 2002, p. 58-59).*

Na tradução para o português:

*[...] Nunca li um conto de Graham Greene na vida, mas de repente descobro que entrei num trecho de um deles. 'Eles avisaram, em Bangcoc, que eu queria conhecer o senhor?' Eles? Eles quem? Levanto a cabeça e vejo um homem bem-vestido e agradável, cujo inglês é falado com tanta naturalidade que jamais alguém desconfiaria que é, para ele, a segunda de várias línguas (TOSCHES, 2006, pp. 74-75).*

O mesmo tom vago na apresentação dos personagens se verifica na forma como o autor se refere aos seus deslocamentos pelos países visitados.

*By land, by water, by plane. Across this river, through that jungle, each town dustier than the last (TOSCHES, 2002, p. 41).*

Na tradução para o português:

Por terra, pela água, de avião. Além daquele rio, através daquela selva, cada cidade mais poeirenta que a anterior (TOSCHES, 2006, p. 56).

Ele surge aqui e acolá, tal como o protagonista em terceira pessoa do fragmentário *Marinheiro de primeira viagem* de Osman Lins. Um personagem que não se preocupa nem um pouco em deixar rastro de seus passos para que o leitor possa segui-lo.

*Somewhere in Indochina, in a crumbling city whose streets have no names, I walk out into the noonday heat and dust, unfold the hand-drawn street map, and gather my bearings* (TOSCHES, 2002, p. 68).

Na tradução para o português:

Em algum lugar da Indochina, numa cidade em ruínas cujas ruas não têm nome, saio, sob o calor e a poeira do meio-dia, e desdubro o mapa desenhado a mão (TOSCHES, 2006, p. 86).

Como se pode ver nessas e em outras passagens, o descompromisso com a função informativa, em favor da função estética, muitas vezes faz *A última casa de ópio* avançar nos domínios da literatura ficcional.

Outro fator de fabulação importante, nessa obra, é sua similitude estrutural com a narrativa de aventura, cujo padrão é introjetado e reforçado no horizonte de expectativas do leitor pelos mais diversos gêneros, das lendas infantis às histórias em quadrinhos. A saber: o herói sai de sua zona de conforto (o “mundo comum”) para buscar algo importante em caminhos perigosos (o “mundo especial”). Ele precisa confiar em desconhecidos que podem estar dispostos a ajudá-lo ou a levá-lo em direção ao abismo. É o que acontece com o protagonista de Tosches, nesse livro. O autor controla bem a gradação dramática da história. Semeia obstáculos progressivos, como convém, mas toma o cuidado de deixar sempre uma fresta de esperança. O

leitor não tem dúvidas de que o objetivo final será alcançado, o que de fato acontece.

Entretanto, a casa de ópio a que o protagonista chega, ao final de sua aventura, nada tem do ambiente glamoroso que imagina ao início da jornada, nem em sua forma decadente, já no fim da linha, e muito menos na forma sofisticada de outrora. É, quando muito, um simulacro daquilo que ele lera nos livros.

*As I lie there, looking about, I recall my old romantic visions of the opium den where I was born to lie: the dark brocade curtains and velvet cushions of luxurious decadence, the lovely loosened limbs of recumbent exotic concubines. Well, Chiang's old lady may have loose limbs, but those are the only adjective and the only noun of my visions that here pertain. The place really is a dive (TOSCHES, 2002, p. 73).*

Na tradução para o português:

Deitado ali, olhando ao meu redor, me lembro das antigas visões românticas da casa de ópio onde nasci para me deitar: as cortinas de brocado e almofadas de veludo da luxuosa decadência, os membros adoráveis de relaxadas concubinas exóticas à mostra. Bem, a esposa velha de Chiang pode ter membros à mostra, mas esses são os únicos termos das minhas visões que se aplicam aqui. O lugar é realmente uma pocilga (TOSCHES, 2006, p. 91).

No entanto, esse Quixote do início do século XXI, consciente de que nunca verá um gigante no lugar de um moinho, está feliz mesmo assim. Não é, em absoluto, uma vitória de Pirro. Aquela tosca casa de ópio sugere que, para o verdadeiro viajante, o ponto de chegada importa menos que o caminho percorrido. É a confirmação do velho lema dos sábios taoistas, dos americanos da geração *on the road*, e dos não poucos escritores itinerantes que assinariam embaixo da já referida frase de Stevenson, quando declarou que não viajava para ir a algum lugar, mas simplesmente *para ir*. Se bem que, no caso de Tosches, encasquetado com o ópio, vale lembrar

também as palavras de Goethe: “Nem todos os caminhos são para todos os caminhantes”.

O caminho escolhido por Tosches para buscar o seu profano graal é determinado, como já vimos, por uma aversão ao *establishment* e ao modo de vida americano. Sua prosa está de tal modo impregnada por esse sentimento que chega a constituir, por si só, um fator de fabulação. Em certos momentos do livro, esses países orientais parecem mais americanizados do que Manhattan. Não temos dúvidas de que aí deve haver um exagero por conta do olhar seletivo do autor.

*After days and nights in Chinatown, days and nights of wandering and searching pleasure palaces and hellholes of Bangkok, I begin to see that the true presiding god of this place is Colonel Sanders. Images of the Colonel are everywhere; franchises abound, many of their entrances graced with life-size white plaster statues of the Giver of Fowl. More than two hundred Kentucky Fried Chicken franchises in Thailand, not a single opium den. Somebody tells me that I should not leave Bangkok without trying the really special coffee at this really cool new place called Starbucks (TOSCHES, 2002, p. 40-41).*

Na tradução para o português:

Depois de dias e noites no bairro chinês, dias e noites vagando e procurando em palácios do prazer e pocilgas infernais de Bangcoc, começo a ver que o verdadeiro deus em exercício nesta região é o Coronel Sanders. Imagens do Coronel estão em toda parte; as franquias abundam, muitas delas com entradas adornadas por estátuas brancas, em tamanho natural, do Senhor dos Frangos. Mais de 200 franquias do Kentucky Fried Chicken na Tailândia, e nem uma só casa de ópio. Alguém diz que não devo ir embora de Bangcoc sem experimentar o café tão especial que é servido num lugar novo e muito bonito chamado Starbucks (TOSCHES, 2006, p. 55).

Em todo o texto, Tosches destila o seu desprezo por quaisquer indícios de globalização, como se fossem reverberações da meia cebola com caviar vendida a 25 dólares

no restaurante de Nova York. Aquele episódio representou para ele não apenas a prova cabal do declínio do capitalismo, mas sobretudo a gota d'água que o faria pôr o pé na estrada. Além, é claro, da picada de cobra na Flórida.

## IV. TABUCCHI: A TRAIÇÃO SUTIL

Traduzido para três dezenas de idiomas, Antonio Tabucchi ainda é considerado um autor *cult* em diversos países, entre eles o Brasil. Vários de seus livros foram lançados aqui, como *Anjo negro*, *Noturno indiano*, *Sonho de sonhos*, *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, *A cabeça perdida de Damasceno Monteiro* e *Afirma Pereira*. Este último, de 1994, é o mais conhecido. Ganhou prêmios literários e, em 1996, deu origem a uma versão cinematográfica dirigida por Roberto Faenza e estrelada por Marcello Mastroianni. Apesar de boa parte da obra de Tabucchi estar disponível ao leitor brasileiro, o autor italiano ainda não desfruta de um reconhecimento amplo nas imediações do Trópico de Capricórnio.

Portugal não corrobora esse descuido. Explica-se. Tabucchi mantém fortes vínculos com esse país que considera sua segunda pátria. Há mais de três décadas tornou-se professor de língua e literatura portuguesas na Itália, além de tradutor, divulgador e curador da obra do poeta Fernando Pessoa.

Nascido em 23 de setembro de 1943 na localidade toscana de Vecchiano, com pouco mais de 11 mil habitantes, Tabucchi estudou na vizinha cidade de Pisa e depois passou a ensinar nas universidades de Siena e Gênova. Começou a publicar textos ficcionais a partir de meados da década de 1970. Os primeiros foram dois romances e um volume de contos. Tinha quarenta anos, em 1983, quando lançou na Itália seu quarto livro, *Donna di Porto Pim e altre storie (Mulher de Porto Pim e outras histórias)*, do qual nos ocupamos aqui. O livro saiu em

Portugal quinze anos mais tarde, em 1998, e no ano seguinte também no Brasil.

Tabucchi caracteriza-se por entrelaçar histórias curtas. Uma prosa cinzelada, mas acessível, é a marca de seus textos divertidos e elegantes. Neles, a voz do narrador aparece de mansinho, não para causar comoção, mas para seduzir o leitor sem insistência. Tabucchi expõe ideias complexas de maneira instigante, da mesma forma que o faz com as descrições físicas de lugares, pessoas ou comidas. Ele explica assim o surgimento de um dos textos de *Mulher de Porto Pim*: "Metade se deve a uma leitura de Platão e a outra metade ao balanço de um ônibus lento que ia de Horta a Almojarife".

Por utilizar um processo de composição multifacetado, e também por fazer valer o pacto implícito entre autor e leitor, Tabucchi é tido como um autor pós-moderno. Tem algo de Julio Cortázar. Por exemplo, o gosto pelas formas breves que permitem ao autor lançar-se em ciclos de experimentação mais constantes do que ocorre no caso do romance, que por um longo tempo mantém o autor atrelado a determinado projeto. Porém o que talvez faça lembrar mais, em Tabucchi, o autor de *O jogo da amarelinha* é o uso de uma ironia bem calibrada, que nunca chega aos píncaros do escárnio, como acontece com Tosches em *A última casa de ópio*. Nem por isso o italiano deixa de fazer de seus textos, mesmo quando estritamente narrativos, comentários suaves sobre o absurdo da vida.

Para leitores que apreciam enredos explícitos, acelerados, com muita ação, as narrativas de Tabucchi podem parecer lacônicas. Ele nem sempre fornece indicações claras daquilo que está em jogo. Os desfechos podem ser vagos, deixando por conta do leitor os desdobramentos possíveis para a trama. Além disso, as variações de foco narrativo, acentuadas pela ausência da notação convencional nos diálogos, que provoca a fusão dos discursos direto e indireto, exigem do leitor uma atenção constante e talvez alguma familiaridade com a

literatura contemporânea. Tabucchi utiliza uma sintaxe fluida, de pontuação sincopada, num efeito de sanfona, porém sem causar uma estranheza inicial como aquela experimentada, por exemplo, por alguém que lê Saramago pela primeira vez.

Mesmo sem atingir o grande público, Tabucchi é hoje figura de destaque no panorama cultural italiano. Não raro comparece à mídia para falar de assuntos fora do âmbito da literatura. Embora crítico do governo, suas opiniões políticas não são consideradas tão incômodas como eram, até poucos anos atrás, as do contundente Tiziano Terzani, cinco anos mais velho que Tabucchi, também toscano, e do qual nos ocupamos no próximo capítulo.

A exemplo de Terzani, Tabucchi começou a chamar a atenção da crítica literária internacional na última década do século XX. Isso aconteceu não apenas na Europa, mas também nos Estados Unidos, como demonstra este comentário de Anthony Constantini publicado em uma tradicional revista literária da Universidade de Oklahoma:

*Tabucchi's writing is, above all, an artifice, a self-referring stem whose decodification demands a previous knowledge of the intellectual and artistic coordinates of the writer. Tabucchi is one of the most careful observers and original interpreters of the narrative and esthetic tendencies which emerged in Europe during the last two decades (CONSTANTINI, 1995).*

Na tradução para o português:

A escrita de Tabucchi é, acima de tudo, um artifício, um segmento autorreferencial cuja decodificação exige um conhecimento prévio das posições intelectuais e artísticas do escritor. Tabucchi é um dos mais argutos observadores e um dos mais originais intérpretes das tendências narrativas e estéticas surgidas na Europa durante as últimas duas décadas (COSTANTINI, 1995, tradução nossa).

Em outra publicação americana, *The Nation*, o crítico literário Ronald De Feo busca estabelecer um paralelo entre Tabucchi e Italo Calvino, falecido em 1985, quando o primeiro ainda lançava seus primeiros livros:

*Whereas Calvino produced fiction that read like tightly controlled prose poems Tabucchi creates stories that are elliptical puzzles, not so much concluding as trailing off -- they appear to end just when we hope they will continue* (DE FEO, 1994).

Na tradução para o português:

Enquanto Calvino produziu uma ficção que se apresenta ao leitor como poemas em prosa, sob estrito controle do autor, Tabucchi cria histórias que são enigmáticas e evanescentes elipses, cujos traços perdemos de vista justamente no momento em que gostaríamos que eles continuassem (DE FEO, 1994, tradução nossa).

Apesar da diferença de estilos, o alinhamento entre Calvino e Tabucchi é plausível. Os dois escritores têm semelhanças na vida e na postura artística. Ambos foram simpatizantes de ideias de esquerda, mas em momento algum praticaram aquilo que se chamava de literatura engajada. Ambos viveram na França, numa época efervescente em que era importante viver na França. Foi na Sorbonne, nos anos 1960, que Tabucchi descobriu a poesia de Fernando Pessoa e encantou-se com ela. Por conta do contato direto com as vanguardas culturais que pululavam nas margens do Sena, Calvino e Tabucchi praticaram uma literatura que destoava das correntes predominantes na Itália, onde não tiveram acolhida imediata nem unânime.

Se o paralelo com Calvino é natural, para alguém que observa de fora o painel da literatura italiana ou europeia nas últimas décadas, o mesmo já não se pode dizer da comparação de Tabucchi com um outro escritor, publicada na revista *The Economist* em 17 de maio de 1997:

*Antonio Tabucchi continues his progress towards becoming an Italian Graham Greene.*

Na tradução para o português:

Antonio Tabucchi avança no sentido de se tornar um Graham Greene italiano (Tradução nossa).

Visto de modo retrospectivo, um comentário como esse parece hoje um tanto anglófilo e despropositado. As histórias contadas por Tabucchi pouco têm a ver com o modelo de *thriller* que deu fama internacional ao autor inglês a partir de 1932, com o lançamento da versão cinematográfica de seu romance *O expresso do oriente (Stamboul train)*. O que temos em vários dos mais conhecidos livros de Greene é o clássico triângulo amoroso em primeiro plano e o suspense como fio condutor. E também, como já foi mencionado no capítulo anterior, aquela maneira incitante de introduzir um personagem na história, sem deixar muito claro como e por que ele está ali. O mesmo procedimento que, a certa altura, Tosches utiliza no livro que analisamos, porém meio em tom de paródia, para deixar claro que *A última casa de ópio* não pretende correr nos mesmos trilhos de *O expresso do oriente*.

As semelhanças entre Greene e Tabucchi são mais pronunciadas fora das páginas dos livros. Embora católico, Greene também foi um homem de esquerda e pertenceu ao Partido Comunista. Como Tabucchi, mais tarde, o inglês teve várias de suas histórias transformadas em filmes, viajou bastante pela Espanha e frequentou países menos conhecidos que lhe serviram de inspiração, como Cuba e Haiti.

Tabucchi também viajou pela América Latina, embora sejam mais frequentes em sua literatura as referências à Índia e a Portugal. No início da década de 1980, em Lisboa, ocupou o cargo de diretor do Instituto Italiano de Cultura. Nessa época, em uma estada nos Açores, captou material para os textos que

compõem o volume *Mulher de Porto Pim*. A partir do lançamento desse livro, sua carreira de escritor começou a ser notada.

### **Uma tragédia nos Açores**

A palavra *pim* significa *abrigo* na língua falada pelos imigrantes flamengos que, no século XV, colonizaram a Ilha do Faial. Ela figura no grupo ocidental entre as nove componentes do arquipélago dos Açores, pertencente a Portugal, mas escondido entre as ondas do Atlântico, a 1.400 quilômetros de Lisboa. Porto Pim é uma localidade próxima à cidade de Horta, capital da Ilha do Faial. Fica à beira de uma pequena baía cercada de montanhas, e nela há vários bares frequentados por turistas.

O título geral do livro de Tabucchi, *Mulher de Porto Pim*, é devido a um conto de poucas páginas. Esse texto também serviu de base para o roteiro do filme *Dama de Porto Pim* (2001), rodado nas Astúrias sob a direção de Toni Salgot, um amigo espanhol do escritor.

O livro reúne nove textos, sete dos quais alocados sob dois subtítulos, “Naufrágios, destroços, passagens, distâncias” e “De baleias e baleeiros”, que por sua vez também comportam divisões internas. Temos, portanto, uma obra fragmentária do ponto de vista da edição, porém coesa como painel representativo de um lugar. O ambiente insular é seu elemento unificador. A alguns parecerá dispensável ressaltar o fato de que, assim como os Açores englobam nove ilhas, este livro de temática açoriana congrega nove textos. Não sabemos se isso foi intencional ou sequer se o autor terá se dado conta dessa equivalência numérica. Numerológica, diriam alguns.

O fato concreto, no entanto, é que o livro de Tabucchi nos transporta aos Açores, esse lugar específico do globo terrestre onde tudo diz respeito ao mar, e o faz de modo tão intenso que Porto Pim jamais se apagará da nossa memória. O

efeito final é similar à saciedade do espírito que nos propicia um romance clássico, daqueles capazes de nos transmitir não apenas o *conteúdo* de um lugar, mas também a *moldura* dentro da qual dali em diante haveremos de pensar nele.

Há algo de *definitivo* nesse livro de Tabucchi. Curiosamente, tal sensação não é prejudicada, mas fortalecida por essa estrutura fragmentária e, poderíamos até dizer, heterogênea. Cada texto incluído em *Mulher de Porto Pim* pertence a uma diferente estirpe do reino da escrita. “Hespérides. Sonho em forma de carta” apresenta-se como uma descrição dos Açores na voz de um grego da antiguidade; “Antero de Quental. Uma vida” traça um microperfil romanceado do desventuroso poeta nascido em Ponta Delgada, capital de outra ilha do arquipélago, São Miguel; “De um regulamento” é um texto em fria linguagem oficial que expõe, em detalhes, as normas a serem seguidas na pesca de cetáceos; “Uma caça” tem a forma de reportagem sobre uma expedição baleeira na qual Tabucchi tomou parte, e possui força descritiva que o torna um dos pontos altos do livro; “*Post Scriptum*, uma baleia vê os homens” inspira-se em um poema de Carlos Drummond de Andrade e é “humildemente dedicado” ao poeta brasileiro que Tabucchi certa vez conheceu no bairro carioca de Ipanema.

O texto mais “literário” do livro, no sentido geral que em usamos a palavra, é “Mulher de Porto Pim”. Supostamente construído com base em um relato feito ao autor por um açoriano não muito jovem, resultou em um conto conciso, denso, trágico, sobre uma história de amor que termina em assassinato.

Por trás da tragédia, está o atrito entre os Açores e o mundo externo, longínquo, um horizonte de água salgada a perder de vista. O jovem pescador Lucas Eduíno apaixona-se por uma mulher que um dia chega a Porto Pim “vestida de branco, com os ombros nus e um chapéu de renda” (TABUCCHI, 1998: p.88), ou conforme o original em italiano: “*Vestiva di bianco, aveva le spalle nude e portava un cappello di trina*” (Ibidem,

1983: p.81). Embora desde o início a misteriosa Yeborath se mostre firme, impositiva, deixando claro que está ali com um objetivo, ele parece não enxergar esses sinais premonitórios que poderiam tê-lo livrado da encrenca.

Chegada da Europa, a mulher assume sozinha a administração de um bar chamado O Bote. Na verdade, espera a vinda de seu marido ou algo que o valha, mas sobre isso nada conta ao rapaz. Nesse período, Yeborath contrata Lucas para cantar para os fregueses do bar as canções que ele, quando menino, aprendera a entoar para atrair as moreias. Os dois iniciam um caso. A forasteira, portanto, torna-se sua patroa e também sua amante. Transformado em cantor, ele abandona a pesca, renegando a tradição da família.

Quando o homem pelo qual Yeborath espera afinal chega a Porto Pim, ela não hesita em descartar Lucas, a quem considera não mais que um amante ocasional. Ela lhe explica que em breve irá embora dali. Sentindo-se traído, o rapaz arde em ciúme. A pressão interna sobe e, no fim, ele acaba por matá-la a golpes de arpão. Por conta desse crime, passa trinta anos na prisão. Quando sai, retoma a vida de cantor de bar, à qual sua antiga amante o havia induzido. Lucas tem plena consciência de que, agora, é uma figura caricatural, mas sabe também que isso agrada aos turistas. Bebe para não se sentir tão ridículo.

A história se passa em dois tempos separados entre si pelo longo intervalo em que Lucas cumpre sua extensa pena. Quem a narra, em primeira pessoa, é o próprio protagonista já em idade proecta e conformado com seu destino. Um dos elementos singulares no foco narrativo instaurado por Tabucchi é que ele próprio, na condição de autor, coloca-se na história no momento em que a capta do protagonista, ou seja, no tempo mais recente da narrativa, quando o episódio principal -- a tragédia de Yeborath -- já são águas passadas. O velho Lucas interpela seu jovem interlocutor:

[...] *Ma tu, invece, cosa cerchi, che tutte le sere sei qui? Tu sei curioso e cerchi qualcos'altro, perché è la seconda volta che m'inviti a bere, ordini vino di cheiro come se tu fossi dei nostri, sei straniero e fai finta di parlare come noi, ma bevi poco e poi stai zitto e aspetti che parli io. Hai detto che sei scrittore, e forse il tuo mestiere ha qualcosa a che vedere col mio. Tutti i libri sono stupidi, c'è sempre poco di vero, eppure ne ho letti tanti negli ultimi trent'anni, non avevo altro da fare [...]* (TABUCCHI, 1983, p. 78-79).

Na tradução para o português:

[...] Mas e tu, o que é que procuras, que todas as noites vens aqui? Tu és curioso e procuras outra coisa, porque é a segunda vez que me convidas a beber, mandas vir vinho “de cheiro” como se fosses dos nossos, és estrangeiro e finges falar como nós, mas bebes pouco e depois ficas calado e esperas que fale eu. Disseste que és escritor e, no fundo, talvez a tua profissão tenha alguma coisa a ver com a minha. Todos os livros são estúpidos, há sempre pouco de verdadeiro neles, e contudo li muitos nos últimos trinta anos [...]

(TABUCCHI, 1998, p. 84-85).

Com essas flechadas certeiras, Tabucchi envolve em brumas o conteúdo do relato, colocando *sub judice* o caráter ficcional do texto. Porém, ao mesmo tempo, reforça-lhe a credibilidade ao, digamos assim, “citar a fonte”, como se faz em um trabalho acadêmico ou jornalístico, e ao reproduzir a situação em que teria ocorrido a transferência de informação. Essa ambiguidade controlada constitui um fator de fabulação eficiente. O leitor, intrigado, envolve-se mais ainda na trama. E o inusual foco narrativo utilizado por Tabucchi, subordinado à segunda pessoa do singular, potencializa o efeito do texto. Recordemos que lá atrás, no início do capítulo II, Eagleton argumenta que a literatura “transforma e intensifica a linguagem comum”. É assim que Tabucchi, nesse conto, realiza a sua alquimia.

## A baleia flutua imóvel

Outro ponto alto do livro, como experiência narrativa, encontra-se no texto “Uma caça”. Ali Tabucchi mostra de forma plangente o sofrimento de uma baleia fisgada e capturada. Ela luta até a exaustão para se libertar dos pescadores. No fim, se entrega. Já não tem chance alguma de escapar da morte.

O martírio dos animais parece tocar de forma especial os narradores que transitam pelo “mundo especial”. Na cena da caça à baleia nos Açores, Tabucchi atinge o mesmo grau de precisão e dramaticidade dos outros dois autores analisados neste estudo. Como vimos no capítulo precedente, que trata de *A última casa de ópio*, Tosches nos mostra como um homem desventra uma cobra viva, numa rua de Hong Kong, para lhe extrair a bexiga pulsante que servirá de remédio para a artrite de um freguês. No livro focado no próximo capítulo, *Um adivinho me disse*, Terzani fala de um restaurante tailandês que parece uma câmara de torturas. Ali há uma jaula com diversos animais - - cachorros, ursos, cobras etc. -- à disposição da faca dos cozinheiros, e à espera da chegada de um cliente que peça uma das sinistras especialidades da casa. Por exemplo, uma bisteca feita da palma da mão do macaco, que depois de mutilado permanecerá ali, aguardando o próximo passo de sua *desmontagem* a sangue frio. Tabucchi, por sua vez, nos mostra a luta titânica do cetáceo contra os baleeiros e o cenário tétrico que se vê depois de horas e horas de escaramuças no mar:

*La balena è morta, galleggia immobile. Il sangue coagulato forma un banco che pare corallo [...]*  
(TABUCCHI, 1983, p. 75).

Na tradução para o português:

A baleia está morta, flutua imóvel. O sangue coagulado forma um banco que parece coral [...]  
(TABUCCHI, 1998, p. 81-82).

Apesar de toda essa carga dramática, o assunto das baleias também serve, nesse livro, para que Tabucchi transmita ao leitor uma dose de conhecimento especializado. Isso, como vimos no final do capítulo II, é uma das características da Narrativa de Viagem. No livro de Tosches, esse aprofundamento se verifica com relação ao ópio. A obra de Terzani esmiuça a situação política no sudeste asiático.

No final do século XVIII, em *Viagem à Itália*, Goethe desfiava seus acurados conhecimentos nas áreas da botânica, da mineralogia e da anatomia. Não temos como esperar, nos dias de hoje, autores de formação enciclopédica como a do pensador alemão, mas a universalidade pode ser obtida de outro modo, como quem fura um poço, bastando para isso que o escritor saiba canalizar (e ampliar) algumas de suas obsessões. O texto pode ficar melhor ainda quando o autor não conhece ou finge não conhecer o valor metafórico dos assuntos em que se dispõe a ir fundo.

Outro aspecto a ressaltar, no livro de Tabucchi, é o tratamento refinado e sutil que ele dedica ao tema principal do conto *Mulher de Porto Pim* – a traição. Na verdade, dupla traição. Yeborath não apenas abandona Lucas pelo homem recém-chegado aos Açores (esta é a leitura imediata) mas, como uma sereia, induz seu ingênuo amante a também abandonar a atividade atávica de pescador. Ele se transforma num fantoche, num cantor de taverna. Trai seu destino. Mas só se dá conta disso quando vê que ela traíra sua expectativa amorosa.

Em um texto escrito duas décadas mais tarde, "*Balene d'altri tempi. Tango di ritorno*" ("Baleias de outros tempos. Tango de retorno"), Tabucchi faz uma releitura desse seu conto produzido na década de 1980. Ao refletir sobre a traição, cita o filósofo francês Vladimir Jankélévitch (1903-1985):

*[...] come ha osservato Jankélévitch, il tradimento è l'única azione umana che può modificare il*

*passato, chi si scopre tradito rimette in causa il proprio passato, si chiede: ma chi era la persona che io credevo fosse, e chi ero io che credevo? [...] (TABUCCHI, 2003, p. 79).*

Na tradução para o português:

[...] como observou Jankélévitch, a traição é a única ação humana que pode modificar o passado, quem se descobre traído questiona seu próprio passado, pergunta-se: quem era aquela pessoa que eu acreditava que fosse, e quem era eu que acreditava? [...] (Tradução nossa)

Com o conto *Mulher de Porto Pim*, Tabucchi repropõe ao leitor um tema crucial nas páginas da literatura de todos os tempos, a traição. E o faz de forma diferente dos outros escritores. Borges, por exemplo, em *Três versões de Judas*, reinterpreta de forma inusitada, mas pouco imagética, o papel desempenhado pelo suposto apóstolo traidor no último período da vida de Jesus Cristo.

Também Tabucchi, de certa forma, trai a si próprio. Mas o faz no sentido mais saudável pelo qual um escritor pode contribuir para a revitalização da literatura. Ele desafia o cânone, levando-nos a rever os conceitos cristalizados.

No prólogo de *Mulher de Porto Pim*, Tabucchi adverte que o leitor não terá diante de si uma Narrativa de Viagem. Essa é, quem sabe, uma forma de se precaver contra o efeito sugestivo que o título do livro possa ter sobre o público em geral, ao evocar um lugar que muita gente nem sabe onde fica. Ou também a exigência prévia da sua liberdade, como autor, de propor um conjunto de textos que não reivindica um gênero.

Não podemos saber ao certo por que Tabucchi diz que seu livro *não é* uma Narrativa de Viagem. Mas podemos pedir licença para discordar dele. *Mulher de Porto Pim* é, antes de tudo, uma rematada e pulsante Narrativa de Viagem. Não do tipo mais tradicional, como nos livros de Tosches e Terzani. Curiosamente, no caso de Tabucchi, o viajante não é o

protagonista da história, mas seu interlocutor. Ele também destoa dos outros dois pelo fato de encadear os nove textos do livro em um modo não linear. Em Tosches e Terzani, como na maioria das Narrativas de Viagem, a organização dos capítulos, em ordem cronológica, acompanha *pari passu* o deslocamento do protagonista no ambiente. Neste caso, o movimento externo funciona como fio condutor do texto. Este nos parece ainda mais coeso pelo fato de o foco narrativo se apresentar como um elemento estável e reconhecível.

Porém, como sabemos, isso não é um pressuposto de obras marcantes surgidas a partir de meados do século passado. *O jogo da amarelinha*, de Cortázar, lançado em 1968, em vez de capítulos sequenciais apresenta uma estrutura baseada em peças fragmentárias e intercambiáveis. Antes disso, em 1963, o brasileiro Osman Lins já havia publicado um livro de ampla flexibilidade formal, *Marinheiro de primeira viagem*. Em 1992, *Os anéis de Saturno (Die ringe des Saturn)*, do alemão Winfried Georg Sebald, trouxe a carta de alforria da Narrativa de Viagem.

Libertar-se é trair, parecem nos dizer as obras citadas. *Mulher de Porto Pim* começa por negar, nas primeiras linhas, aquilo que veremos nas que virão depois. O fato principal é que o livro nos leva aos Açores. Portanto, é uma Narrativa de Viagem, se aceitamos as premissas da estética da recepção, que enfatiza a posição do leitor. Após a leitura, a sensação de se ter estado num lugar em que nunca se esteve, de fato, supera as questões técnicas quando se discute a questão dos gêneros literários.

As conexões e correspondências que se estabelecem entre os nove textos reunidos em *Mulher de Porto Pim*, o seu potencial dialógico, por assim dizer, garantem a estruturação da obra. As linhas de força convergem para um centro que está em todos os lugares, e em lugar nenhum. Como as baleias e, talvez, as sereias.

Mais surpreendente que isso, no entanto, é constatar que a obra inverte as posições dos leitores e do próprio autor, isto é, altera o modo peculiar pelo qual cada uma das partes encara o material exposto em suas páginas. O livro traz aos Açores até nós e afasta Tabucchi de lá, como se ele já não tivesse mais nada a ver com aquilo.

### **O mundo é de fato estranho, sabiam?**

Dissemos que o livro de Tabucchi inocula em nós a sensação de ter estado nos Açores, ainda que isso nunca tenha ocorrido na vida real. No entanto, esse mesmo texto, do ponto de vista do autor (quando o relê), torna-se o pivô de uma dúvida. Como traído por si próprio, Tabucchi se vê envolvido nas brumas que ele mesmo criou ao escrever *Mulher de Porto Pim*. Para ilustrar esse fenômeno, vale transcrever o trecho inicial de seu posterior ensaio “Labirintite”:

*Il mondo è proprio strano, sapete? Circa vent'anni fa feci un viaggio alle Isole Azzorre, arcipelago che mi sembrò più immaginario che reale. Anzi, così “fuori luogo” rispetto a tutto che quando tornai mi parve che anche il mio viaggio fosse stato immaginario. Avevo visto delle balene che fin ad allora avevo considerato animali immaginari; avevo ascoltato storie di vite tragiche che pensavo esistessero solo in letteratura; avevo visto paesaggi strani, dove gli alberi di ananasso si mescolano alle ortensie, che credevo si trovassero solo nei manuali di geografia fantastica. Affinchè tutto quello che avevo visto e vissuto non svanisse nell'aria come un miraggio, pensai di raccontarlo. Ne nacque un piccolo libro che si chiamava (si chiama ancora) Donna di Porto Pim, e mi sentii molto orgoglioso perché pensai che finalmente il mio viaggio acquistava un senso di realtà, cominciava a esistere davvero. Con quale meraviglia invece, quando il libro fu pubblicato, mi accorsi rileggendolo che tutto sembrava ancora più fantastico. La letteratura, con il suo potere di trasformare il reale in iper-reale, rendeva tutto quanto ancora più irreali di quanto non fosse sembrato a me.*

*Mi rassegnai: forse la realtà è fantastica di per sé. Da quel viaggio sono passati molti anni e alle Azzorre non sono più tornato. Non so se quelle isole esistono ancora. Probabilmente sì, perchè le trovo spesso guardando la carta geografica (TABUCCHI, 2003, p. 71-72).*

Na tradução para o português:

O mundo é de fato estranho, sabiam? Há cerca de vinte anos, fiz uma viagem aos Açores, um arquipélago que a mim pareceu mais imaginário do que real. Ou melhor, tão “deslocado” em relação a tudo, que quando voltei tive a impressão de que até mesmo a minha viagem houvesse sido imaginária. Eu tinha visto baleias, que até então considerava animais imaginários; tinha escutado histórias de vidas trágicas que supunha existirem apenas na literatura; tinha visto paisagens estranhas, com abacaxis a se misturar com hortênsias, e para mim isso essas coisas só existiam em manuais de geografia fantástica. Para que tudo aquilo que eu havia visto não se dissipasse no ar como uma miragem, resolvi contá-lo. Nasceu assim um pequeno livro que se chamava (se chama ainda) *Mulher de Porto Pim*, e me senti muito orgulhoso ao pensar que finalmente a minha viagem ganhava um senso de realidade, começava de fato a existir. Para meu espanto, porém, quando o livro foi publicado, ao relê-lo me dei conta que aquilo tudo parecia ainda mais fantástico. A literatura, com o seu poder de transformar o real em hiper-real, tornava tudo ainda mais irreal do que me parecera antes. Dei-me por vencido: talvez a realidade seja fantástica por si só. Passaram-se muitos anos desde aquela viagem e nunca mais voltei aos Açores. Não sei se aquelas ilhas ainda existem. Provavelmente, sim, porque quase sempre as vejo nos mapas (Tradução nossa).

Essa sensação posterior de estranhamento em relação ao texto, por parte do autor, é indício de que ele de fato viajou. Só que a intimidade com lugares e rotas percorridas já não pertence a ele, mas sim aos leitores. Quando se cumpre esse ritual da transferência de polaridade, é porque estamos diante de um texto que atinge o alvo.

## V. TERZANI: PERIPÉCIAS DO CAMALEÃO

Agora que já sabemos um pouco sobre Tosches e Tabucchi, dirigimos o olhar para mais uma das janelas do trem. Nessa outra divisamos Tiziano Terzani, autor de *Um adivinho me disse (Un indovino mi disse)*, terceiro componente do *corpus* deste estudo. Vamos a ele.

Terzani nasceu em 14 de setembro de 1938 em um bairro popular de Florença chamado Monticelli. Seu pai era mecânico e *ex-partigiano*, tendo participado da luta contra o fascismo. Embora comunista, não tinha problemas de convivência com a esposa de origem camponesa e muito católica, que costumava votar nos candidatos conservadores da Democracia Cristã. Portanto, para o menino Tiziano, a primeira lição sobre opostos complementares aconteceu em casa, na prática, e seria aprimorada mais tarde quando aderiu à filosofia oriental.

A família, pobre, teve que se desdobrar para que Tiziano, em vez de se tornar mecânico como o pai, pudesse continuar seus estudos. Aos 16 anos, ele começou a se interessar por viagens. Passou uma temporada de férias lavando louça em um hotel suíço para aprender francês. Com o dinheiro recebido, fez um giro de carona pela Europa, visitando a França, a Bélgica e a Alemanha. Logo a seguir, aos 17 anos, Tiziano conheceu aquela que viria a ser sua companheira pela vida inteira, Angela, filha do pintor alemão Hans Joachim Staude, na época estabelecido em Florença.

Aluno brilhante, Terzani conseguiu uma bolsa em um concurso público para estudar na prestigiosa Scuola Normale

Superiore de Pisa, por onde passaram muitos expoentes da elite intelectual italiana. Formou-se em Direito em 1961 e, no ano seguinte, foi contratado pela Olivetti, nessa época uma empresa pioneira na área da informática. De início trabalhou como vendedor e depois como encarregado do setor de funcionários estrangeiros. Casou com Angela Staude e, na companhia dela, viajou para um curso no Japão por conta da Olivetti. Era seu primeiro contato com a Ásia. A partir daí, o casal passou longas temporadas em diferentes países como Dinamarca, Portugal, Alemanha, Holanda e África do Sul. Enquanto giravam pelo mundo, Terzani e Angela construíam uma casa de campo rústica em um vale nos Apeninos, na localidade de Orsigna, lugar ao qual ele se afeiçoara ainda jovem, quando ali estivera por motivo de saúde.

Mesmo sendo a Olivetti uma empresa progressista nas áreas social e cultural, estava longe de ser o melhor lugar para um jovem simpatizante das ideias de Mao Tse-Tung e Mahatma Gandhi. Além disso, Terzani colaborava no jornal esquerdista *Astrolabio*. Um artigo seu contra o *apartheid* provocou protestos da embaixada sul-africana em Roma. Em 1967, ele deixou a empresa e partiu para Nova York, com uma bolsa de estudos de dois anos na Universidade de Columbia.

Nesse período em Nova York, Terzani estudou relações internacionais e especializou-se em língua e cultura chinesas. Fez também um estágio no jornal *New York Times*. Era um momento crucial da década de 1960. Ele acompanhava de perto a efervescência da contracultura e produzia artigos semanais para o *Astrolabio*.

De volta à Itália, Terzani fez um estágio de um ano e meio no jornal milanês *Il Giorno*. Isso tampouco o satisfez. Ele desejava tornar-se correspondente na Ásia, algo não muito factível para a época. Nenhum jornal italiano se interessou por sua proposta. Num giro pela Europa, contactou os principais periódicos de diferentes países, dos quais também recebeu

respostas negativas. Por fim, em Hamburgo, a revista semanal alemã *Der Spiegel* se mostrou disposta a dar uma chance a Terzani. Contratou-o para trabalhar no sudeste asiático. Na época, essa era uma região visada pela mídia mundial por conta da guerra do Vietnã e dos protestos que a intervenção americana suscitava entre estudantes, artistas e intelectuais.

Em dezembro de 1971, Terzani e Angela partiram para Cingapura. Levavam com eles o filho Folco e a filha Saskia, nascidos na Itália havia pouco tempo. Para a família, era o começo de uma longa permanência na Ásia que se estenderia por mais de três décadas. Além de Cingapura, eles viriam a morar também, em fases sucessivas, em Hong Kong, Pequim, Tóquio, Bangcoc e Nova Délhi.

Terzani viajava muito pelo oriente. Além do emprego fixo como correspondente da *Der Spiegel*, mais tarde passou a colaborar na imprensa de seu país para os jornais *La Repubblica*, *Il Corriere della Sera* e a revista semanal *L'Espresso*, e também no rádio e na televisão da Suíça italiana. Ambos, marido e mulher, tornaram-se escritores. Os temas de seus livros referiam-se às suas experiências orientais, mudando daqui para lá e de lá para cá (aquilo que Clarice Lispector odiava, como sabemos), criando os filhos, observando de perto uma Ásia que parecia querer abrir asas e alçar voo.

Não muitos jornalistas terão sido tão afortunados como Terzani na arte alquímica de estar no lugar certo no momento certo. Em sua longa fase asiática, ele testemunhou momentos referenciais da segunda metade do século XX. Em 1975, estava entre os poucos jornalistas que permaneceram em Saigon (a atual Ho Chi Minh) quando a cidade foi tomada pelos comunistas, episódio que marcou o fim da guerra do Vietnã. Quatro anos mais tarde, em 1979, ele figurava no primeiro grupo de profissionais da imprensa autorizados pelo governo chinês a se instalar no país. Mas foi expulso de lá em 1984 após

denunciar as contradições do socialismo maoista e ser preso por supostas “atividades contrarrevolucionárias”.

Em agosto de 1991, Terzani cobria uma expedição pelo rio Amur, na fronteira entre a Rússia e a China, quando lhe chegou a notícia do golpe contra o presidente soviético Mikhail Gorbachev. Em vez de se ajeitar em chegar o mais rápido possível a Moscou, como faria um jornalista focado na realidade imediata, Terzani preferiu viajar lentamente em direção à capital. Levou dois meses para atravessar a Sibéria e as repúblicas soviéticas da Ásia central e do Cáucaso. Seu objetivo era captar o modo pelo qual as pessoas, nesses lugares remotos, vivenciavam a derrocada do império soviético. Registrou essa experiência nas páginas de *Buonanotte, signor Lenin (Boa-noite, senhor Lênin)*, publicado em 1992, que recebeu um prêmio inglês para literatura de viagem, o Thomas Cook Award.

Os cinco anos passados em Tóquio, naquele final da década de 1980, foram deprimentes para Terzani. Ele não se sentiu à vontade naquela sociedade regradada mas eufórica pelo sucesso econômico que parecia vir para achatar suas tradições. Em compensação, a partir de 1994, no início da última fase de sua vivência asiática, quando preferiu Nova Délhi ao cargo de correspondente em Washington, que a revista lhe oferecia como bônus por uma brilhante carreira jornalística, ele descobriu um país que parecia estar desde sempre à sua espera. “Eu quis a Índia porque ela é o ponto de partida de tudo”, disse Terzani em uma entrevista. “Trata-se de um país onde o divino está no cotidiano das pessoas.”

Nos países por onde passou, Terzani buscou aprofundar o contato com os hábitos autóctones de um modo não muito comum aos ocidentais radicados em terras asiáticas. Por isso ele chegou a se definir como “um camaleão”: seu interesse pela realidade do outro era tão intensa que não bastava estar lá, ele queria também impregnar-se o quanto possível da cultura local.

Na China, por exemplo, Terzani tinha o hábito de andar de bicicleta. Fez questão de que seus filhos estudassem em escolas chinesas. Ao chegar à Índia, internou-se e fez os votos em um *ashram*, nome de origem sânscrita que se dá a um reduto religioso hindu. Como um indiano, durante três meses dedicou-se às práticas reservadas aos membros da comunidade, que iam da meditação à limpeza de estátuas.

Mais tarde, Terzani providenciou para si uma cabana isolada nas fraldas do Himalaia, de frente para a mais alta montanha da Índia. Nesse refúgio sem telefone, água encanada ou luz elétrica, ele acordava ao nascer do sol e ia dormir ao anoitecer durante suas temporadas de retiro e meditação. “Depois de trinta anos de viagens do lado de fora, eu queria fazer uma viagem para dentro de mim”, explicou. “Em busca de uma outra realidade que não fosse aquela dos fatos. Presenciei desastres, guerras. Conheci assassinos que se tornarem grandes personagens, aos quais é preciso chamar de excelência. Toda a minha vida vi revoluções falidas, até chegar à conclusão de que a revolução que é possível fazer é dentro de nós.” Eram valores difundidos em livros e canções dos anos 1960, o caldo cultural em que Terzani se formou.

Em 1997, já mais conhecido em seu país, Terzani recebeu o prêmio Luigi Barzini para correspondentes estrangeiros. Nesse mesmo ano, durante uma viagem de Calcutá para a Itália, ele sentiu os primeiros sintomas de uma doença logo diagnosticada como câncer de intestino. Primeiro recorreu aos médicos de Nova York e depois fez uma longa viagem pela Ásia em busca de tratamentos alternativos. A certa altura, a doença se impôs. Ele parou de procurar remédios. “Não aceitamos que a nossa vida contenha o sofrimento. Sempre andamos à procura de um comprimido contra isto, uma injeção contra aquilo”, refletiu. “Depois de viajar um pouco, pensei bem e percebi que não estava em busca da cura para o meu câncer, mas para aquela doença que é de todos nós: a mortalidade.”

Enquanto os médicos se esforçavam para debelar a doença, ele perguntava: “Não seria melhor considerá-la uma parte de mim?”

No último período da vida, Terzani já não era o repórter intrépido, de bigode reto e viçoso, colete cheio de bolsos, dos seus primeiros tempos na Ásia. Naquelas antigas fotos em preto-e-branco, ele lembra um pouco o jovem aventureiro Ernest Hemingway, modelo para mais de uma geração de jornalistas e escritores que queriam correr perigo. O Terzani maduro estava mais para um monge, um guru. Longa túnica de algodão branco, cabelo branco, barba branca e patriarcal em estilo muçulmano. Foi isso, aliás, que uma vez o salvou na última hora de ser fuzilado durante um enterevo num país islâmico.

Em plena luta contra o câncer, Terzani empenhou-se na militância pacifista. Tomou posição contra a chamada guerra preventiva e o conflito de civilizações, temas que estavam em voga na mídia. Percorreu a Itália engajado em coloridas manifestações contrárias à invasão americana do Iraque e também participou de atos públicos no exterior.

Apesar da doença, o destino concedeu a Terzani o privilégio de passar seus últimos meses em sua casa rural em Orsigna. Ao fundo do jardim, ele mandara construir uma pequena *gompa*, santuário em estilo tibetano. Tornara-se vegetariano. “Fui um homem de sorte”, repetiu muitas vezes ao se aproximar da morte, aos 65 anos, em 28 de julho de 2004.

O fato teve repercussão na Itália. A essa altura, Terzani já era um dos mais notáveis jornalistas do país, apesar de ser também um homem incômodo para os representantes do sistema. Em Florença, porém, centenas de leitores e admiradores de Terzani compareceram ao funeral público realizado na Sala delle Armi do Palazzo Vecchio, um prédio de 1332 que funciona como sede da prefeitura.

O último livro de Terzani, publicado postumamente em 2006, contém reflexões transmitidas ao filho Folco sobre uma vida inteira de incessantes viagens. O título evoca um conhecido

verso do poeta americano T. S. Eliot: *La fine è il mio inizio* (O fim é o meu início). A referência faz sentido não apenas por ele próprio, Terzani, ter escolhido passar seus últimos dias em Orsigna, onde um dia estivera para recobrar a saúde. De certo modo, sinaliza a visibilidade *post-mortem* que sua figura e sua obra vêm adquirindo nos últimos anos.

Terzani foi um autor de livros que fizeram sucesso da Turquia ao Japão, mas sobretudo na Europa. Em *Lettere contro la guerra* (Cartas contra a guerra), publicado em 2002, ele criticou duramente a invasão do Afeganistão pelos Estados Unidos. Com isso, provocou o boicote ao livro por parte dos editores anglo-saxões e ensejou o protesto da embaixada americana em Roma, como anos antes havia ocorrido com a da África do Sul por conta dos ataques de Terzani ao regime de *apartheid*.

Por suas críticas à política americana e também por ter-se insurgido contra a paranoia anti-islâmica que tomava conta da Europa, ele receberia mais tarde uma homenagem distante. Em pleno deserto do Afeganistão, o pequeno hospital da localidade de Lashkargah, 100 quilômetros a oeste de Kandahar, ostenta o italianíssimo nome de Tiziano Terzani. Apesar da notoriedade internacional adquirida ainda em vida, como escritor, Terzani era tido sobretudo como um polemista vinculado ao mundo da imprensa. Nos últimos anos sua figura vem ganhando amplitude. Nos colóquios e análises dedicados à sua obra, ele passou a ser encarado como um misto de repórter, escritor, viajante, humanista e filósofo. A dosagem certa, se é que isto tem importância, cabe a cada leitor estabelecer.

### **Dez livros, muitas viagens**

Terzani começou a publicar aos 35 anos, em 1973, pela editora milanesa Feltrinelli. *Pelle di leopardo -- Diario vietnamita di un corrispondente di guerra (1972-1973)* conta suas peripécias

como jornalista no sudeste asiático. Sua obra completa é composta de dez livros, sendo os dois últimos edições póstumas que contaram com o apoio do filho Folco e da viúva Angela.

O livro que analisamos aqui ocupa um ponto médio na cronologia da produção literária de Terzani. *Um adivinho me disse* foi o quinto de sua autoria a ser lançado, em 1995, já então pelo selo de outra editora de Milão, a Longanesi, que a partir da década de 1980 assumiu a responsabilidade pela publicação de sua obra na Itália.

Embora o conteúdo do livro seja apresentado como realista, autobiográfico, é marcado por um pendor romanesco. Já de início o texto nos remete à atmosfera de obras consideradas literárias. Recordemos uma vez mais Eagleton, para quem a literatura “transforma e intensifica a linguagem comum”, atingindo uma forma de expressão “que chama a atenção sobre si mesma”. Isso se verifica no livro de Terzani.

Como um romancista tarimbado, Terzani consegue adequar a gradação dramática do texto às diferentes situações da história, dando um andamento de aventura àquilo que, em mãos menos hábeis, não seria mais do que uma empreitada narcisística. Por essa razão, a nossa expectativa logo deriva para os domínios da literatura, embora a marcação factual siga um padrão jornalístico que nos é familiar. A combinação de técnicas é um dos atrativos da obra.

*Um adivinho me disse* já traz no título um esboço do argumento. Vamos sintetizá-lo. Na primavera de 1976, Terzani está em Hong Kong. De modo fortuito, pois não tem inclinações ocultistas, consulta um velho adivinho chinês. Recebe dele uma advertência incisiva, embora distante: em 1993 não deverá realizar viagens aéreas pois correria sério risco de morte. De início, Terzani não dá importância à profecia, já que faltam 17 anos para o período fatídico. Sua movimentada vida de jornalista, sempre a saltar de um país a outro numa Ásia turbulenta, haveria de fazê-lo esquecer a profecia. Mas ele não

esqueceu. No começo da década de 1990, Terzani passou a sentir dentro de si uma inquietante contagem regressiva. Por fim decidiu respeitar o vaticínio e passar um ano sem pegar aviões.

Isso não é coisa simples. Mesmo na Europa, com cidades próximas e interligadas por estradas e ferrovias, um jornalista teria dificuldade em cobrir assuntos da atualidade sem se valer de viagens aéreas. Na Ásia, nem se fala. Mas Terzani resolveu ir em frente. Voltou a se locomover como um repórter do século XIX, num momento em que seus colegas jornalistas já se habituavam a transmitir matérias por computador.

Ao renunciar ao avião durante todo o ano de 1993, Terzani prosseguiu em seu trabalho deslocando-se por meio de trens, navios, automóveis e até mesmo a pé. Isso lhe deu a chance de passar por lugares onde em condições normais jamais teria estado. Em vez dos aeroportos, que sempre se parecem, ele tomou contato com as fronteiras territoriais, cada uma com seu repertório de complicações. Em certos países, um visto de entrada pode valer apenas para quem chega por via aérea num local determinado; tentar outro caminho é pedir para ser tratado como suspeito. Para poder se safar, mais do que nunca, ele teve que recorrer à arte do camaleão.

“A melhor maneira de conhecer um país é a pé. Quanto mais devagar você viaja, mais tempo terá para degustar a jornada.” Pelo teor da afirmação, está claro que ela não pode ter sido feita pelo editor da *Der Spiegel* que dependia das matérias enviadas por Terzani para fechar as edições da revista. Se bem que, como sabemos, os alemães são imprevisíveis. O cineasta Werner Herzog, por exemplo, fez uma caminhada de três semanas entre Munique e Paris no inverno europeu de 1974, e disso resultou um dos livros mais singulares -- para não dizer delirantes -- no campo da Narrativa de Viagem. Em *Caminhando no gelo*, encontramos isto:

Os maços de cigarro à beira do caminho me fascinam, principalmente quando não estão amarrotados: ficam inchados de água, parecendo cadáveres. As dobras se arredondam e o celofane se embaça com o vapor, que o frio condensa em gotículas de água (HERZOG, 2005, p. 26).

E também isto:

É o núcleo incandescente da Terra que cozinha a sola dos meus pés. Hoje o isolamento é ainda mais intenso que de costume. Desenvolvo um diálogo comigo mesmo. A chuva pode cegar a gente (Ibidem, p. 75).

Ao contrário de Herzog, Terzani não pode se dar o luxo do desvario. Tem que continuar produzindo matérias, não está em férias. Aquela declaração sobre andar a pé não era de seu editor na Alemanha, nem de qualquer outro jornalista, e sim do inglês Christopher Whinney. Contumaz caminhante das trilhas da Europa, ele foi o criador, no final da década de 1970, de uma agência que organiza caminhadas grupais com duração de uma semana, ou mais, no interior da Itália, e por seus roteiros na Toscana recebeu um prêmio da revista *National Geographic Traveler*.

Mas o caso de Terzani também não é turismo ecológico. Agora ele é apenas isto: um homem solitário, longe de tudo, que precisa ganhar a vida sem infringir a profecia. Detalhe: atravessar o rio Mekong por balsa é um pouco mais complicado do que atravessar o rio Arno pelo Ponte Vecchio.

Nessa nova situação, Terzani descobre uma nova Ásia, habitada por outros personagens, com outros cenários, tudo em tons bem diferentes daquilo que ele já conhece tão bem em mais de duas décadas de andanças profissionais. Em vez do contato intenso com presidentes, ministros, palácios, centros de decisão e frentes de combate, ele penetra nas vias capilares dos países, encontra vilarejos perdidos onde a realidade tem o rangido dos carros de boi. Ou do gatilho das armas.

Para retomar o fio da meada da profecia de 1976, Terzani adquire o hábito de consultar videntes nos lugares por onde passa. Não apenas para confrontar as diferentes versões sobre os riscos do acidente aéreo, ou para aprofundar aspectos da sua vida presente, mas também como uma forma de passar em revista o seu passado. Aos poucos, ele pega gosto por essa peregrinação. Não ignora que alguns desses adivinhos com os quais conversa são charlatães, mas outros o impressionam com a precisão de suas revelações.

Do ponto de vista da estrutura narrativa, o livro de Terzani tem dois eixos que funcionam de maneira sincrônica. Um deles se caracteriza, de fato, como reportagem. O jornalista mescla dados objetivos, observações diretas e referências históricas para nos falar dos lugares por onde passa. O outro eixo é autobiográfico e resulta da contínua prospecção de si próprio com os recursos disponíveis no mundo do ocultismo. Terzani trafega pelos mesmos canais incertos percorridos por Tosches na busca de sua improvável casa de ópio, como vimos no capítulo III.

Aqui se destaca um ponto comum nos dois autores: o elogio da lentidão. Tosches, em relação ao objetivo final, que no seu caso é o torpor propiciado pelo efeito do alcaloide e das ondulações dos tecidos de veludo, dos brocados, dos cetins, dos decotes de mulheres que não foram embrutecidas pela aspereza do *jeans*. Terzani, por sua vez, no modo primitivo de se locomover: em vez de deslizar pelo céu, confinado em aviões, ele optou por ser uma formiga no coração da Ásia. Ambos são ocidentais fartos da eficiência do ocidente. Nem por isso, entretanto, deixam-se iludir pela ideia ingênua de que o oriente seja a última reserva de pureza da humanidade. Vejamos, nas palavras de Terzani, uma situação à qual já nos referimos antes. Ele escreve sobre um restaurante tailandês nas imediações de Pongyang:

*I tavoli erano sistemati su tre piani, attorno a un'enorme gabbia di ferro dentro la quale, in diversi scomparti, erano in mostra i vari animali da mangiare: cani, serpenti, scimmie, orsi e altre 'specialità'. C'erano scimmie cui mancavano le mani perché un cliente aveva voluto mangiare solo i palmi. La ferita era stata cauterizzata con ferri roventi e la scimmia rimessa in gabbia ad aspettare, urlando, che un cliente le volesse mangiare, da viva, il cervello. I cuochi, nelle loro uniformi bianchi, entravano e uscivano dalle gabbie con i pezzi che la gente aveva ordinato e quelle povere bestie, avendo ormai capito quale fosse la loro sorte, ogni volta che qualcuno vestito di bianco si avvicinava, magari solo per andare ai gabinetti, si mettevano a strillare come ossesse (TERZANI, 1995, p. 427).*

Na tradução para o português:

As mesas eram distribuídas em três andares em torno de uma jaula de ferro dentro da qual, em várias divisórias, estavam à mostra os diversos animais incluídos no cardápio: cães, serpentes, macacos, ursos e outras 'especialidades'. Havia macacos aos quais faltavam as mãos porque um cliente quisera comer apenas as palmas. A ferida tinha sido cauterizada com ferro em brasa e o macaco foi devolvido à jaula para esperar, berrando, que outro cliente quisesse comer, ainda em vida, o seu cérebro. Os cozinheiros, vestindo uniformes brancos, entravam e saíam das jaulas com os espécimes que as pessoas pediam, e aquelas pobres criaturas, tendo entendido qual seria a própria sorte, toda vez que alguém vestido de branco se aproximava, talvez apenas para ir ao banheiro, punham-se a gritar como possessas (TERZANI, 2005, p. 445).

Sempre os animais. No Vietnã, Terzani fica perplexo ao presenciar o sacrifício de um cão:

*Prima gli tagliò un pò di pelle, giusto dietro l'orecchio, poi affondò il coltello e lentamente si mise a cercar la vena da recidere. Quando cominciò a colare il sangue, l'uomo prese una pentola per raccogliarlo. Il cane era a testa in giù, imbavagliato, appeso per i piedi alla cornice della porta, e non riuscì neppure a gemere. Una frotta di bambini guardava e saltellava attorno, perlopiù indifferente. L'uomo scuoiò il cane e lo fece a*

*pezzi: il petto per lo stufato; le cosce, forse, per l'arrosto* (TERZANI, 1995, p. 321).

Na tradução para o português:

Antes lhe cortou um pouco de pele, bem atrás da orelha, depois afundou a faca e lentamente se pôs a procurar a veia a ser cortada. Quando começou a escorrer o sangue, o homem pegou uma panela para recolher o líquido. O cão estava de cabeça para baixo, amordaçado, pendurado pelas patas no umbral da porta e não conseguiu sequer gemer. Um bando de meninos olhava e saltitava em torno, quase todos indiferentes. O homem esfolou o cão e o reduziu a pedaços: o peito para ser recheado, as coxas, talvez, para um assado (TERZANI, 2005, p. 332).

Terzani e Tosches, assim como Tabucchi ao consternar-se diante da agonia da baleia, encontram em lugares distantes, considerados primitivos, um mundo mais cru do que aquele ao qual estão habituados em seus países de origem. Mais cru, mas não necessariamente mais cruel. Embora chocados, eles parecem aceitar essas práticas estranhas, ou pelo menos não as censuram da forma incisiva como costumam fazer em relação aos valores ocidentais. Podemos então supor que, nessa passagem do “mundo comum” para o “mundo especial”, o senso crítico do protagonista se atenua ou se transforma. Ao mesmo tempo, seus sentidos se aguçam sob o influxo das coisas “exóticas”, se nos permitirmos usar um termo tão desgastado nas reportagens de turismo.

Por outro lado, o viajante parece se tornar mais severo ao deparar com traços do “mundo comum” projetados no “mundo especial”. As lanchonetes *fast-food*, por exemplo. Nossos paladinos da lentidão, Tosches e Terzani, citam-nas como símbolo da degradação ocidental a conspurcar a cultura asiática, mesmo sabendo que ali se comem bichos vivos. Lembremos que Tosches ridiculariza o coronel Sanders e as duzentas franquias do Kentucky Fried Chicken na Tailândia. Terzani deplora as filas de jovens diante das lanchonetes McDonald's em Cingapura, um

país que qualifica ironicamente como “*isolotto ad aria condizionata*” (“ilha de ar-condicionado”). E Tabucchi, por meio do narrador grego de seu texto “Hespérides. Sonho em forma de carta”, reflete:

*Doppo avere veleggiato per molti giorni e per molte notti, ho capito che l'Occidente non ha termine ma continua a spostarsi con noi [...]* (TABUCCHI, 1983, p. 13).

Na tradução para o português:

Depois de ter velejado durante muitos dias e muitas noites, compreendi que o ocidente não tem fim, antes continua a deslocar-se conosco [...]

(TABUCCHI, 1998, p. 11).

### **Nada de ilusões com a China**

Se o *american way of life* serve de bode expiatório tanto a Tosches quanto a Terzani nos exemplos recém-citados, isso não quer dizer que uma concepção social teoricamente antagônica, o socialismo, feito de contenção ao consumo, mereça elogios de parte dos autores que estudamos aqui. Afinal de contas, também as ideias esquerdistas foram ventos do ocidente que sopraram sobre o continente asiático.

Sabemos que Terzani, em seus verdes anos, quando trabalhava na Olivetti e observava a China de longe, simpatizava com a revolução cultural maoista. Porém vejamos o que ele nos diz, aos 55 anos de idade, dos quais mais de vinte vividos no Oriente, sobre o líder revolucionário chinês:

*Strano destino, quello di Mao! Aveva voluto dare vita a una nuova Cina, rifondando la sua civiltà, imponendole nuovi valori e aveva finito per distruggere quel poco che ancora restava della vecchia. È stato Mao a voler togliere ai cinesi quell'ultima coscienza di esseri diversi grazie alla loro civiltà per mettere loro in testa che erano diversi perchè erano rivoluzionari. È bastato*

*dimostrare che quella rivoluzione era un fallimento perchè la tragédia arrivasse al suo epílogo, perchè i cinesi andassero alla deriva e fossero presi dalla corrente dei tempi: quella di diventare come tutti. Poveri cinesi!* (TERZANI, 1995, p. 391).

Na tradução para o português:

Estranho destino, o de Mao! Quis dar vida a uma nova China, refundando sua civilização, impondo novos valores, e acabou por destruir o pouco que ainda restava da velha. Foi Mao quem quis tirar dos chineses aquela última consciência de serem diferentes graças à sua civilização, para colocar na cabeça deles que eram diferentes por serem revolucionários. Bastou demonstrar que aquela revolução era uma falência para que a tragédia chegasse ao seu epílogo, para que os chineses ficassem à deriva e fossem tomados pela corrente dos tempos: a de se tornar como todos. Pobres chineses! (TERZANI, 2005, p. 407).

E Tosches, por meio de uma metáfora de cunho ideológico, detona o cenário urbano de Hong Kong:

*[...] Communism is a cement mixer that spews forth drab and indistinguishable gray concrete. Wherever Communism comes, everything – the physical architecture of the place, then its soul – turns drab and gray, and in its weakness crumbles to a drabness and a grayness uglier and grimmer by far* (TOSCHES, 2002, p. 23).

Na tradução para o português:

*[...] O comunismo é uma betoneira que cospe um concreto cinza, baço e indistinguível. Aonde o comunismo chega, tudo – a arquitetura física do lugar, e depois sua alma – se torna baço e cinza e, em sua fraqueza, desmorona nesse embaçamento cinzento, muito mais feio e deprimente* (TOSCHES, 2006, p. 36).

Se Tosches se mostra conciso e imagético nas descrições e nas reflexões, Terzani se porta como um narrador diligente e detalhista. O florentino não economiza palavras para explicitar ao leitor o encadeamento dos fatos que observa e apoiar suas observações. Aí comparece, podemos supor, a força

do hábito de um jornalista vinculado a uma revista semanal de informação como *Der Spiegel*, cujo modelo editorial analítico e contido nada tem a ver com o estilo solto e ousado da revista mensal *Vanity Fair*, para a qual Tosches trabalha.

Terzani pode ser tudo, inclusive audacioso, mas jamais descompromissado. Nada tem do “espírito gonzo” que rege os movimentos de Tosches. *Um adivinho me disse* corresponde ao padrão narrativo conhecido como Jornada do Herói, formulado pelo mitologista americano Joseph Campbell (1904-1987), com base em seus estudos sobre lendas do mundo inteiro, e que depois foi difundido pelo analista de roteiros cinematográficos Christopher Vogler. Todos os estágios narrativos campbellianos estão ali expostos ao leitor, inclusive o último, denominado “Retorno com o elixir”, isto é, o momento em que o herói compartilha com seus semelhantes os resultados de sua aventura e seu aprendizado. No caso do livro de Terzani trata-se da constatação de que uma vida mais lenta (sem aviões nem *fast-food*, por exemplo) pode ser uma vida mais interessante de ser vivida.

Apesar dos obstáculos, da tensão onipresente, Terzani conserva intacto o seu fascínio pelas coisas que encontra no sudeste asiático, região traiçoeira para quem se desloca por terra ou por mar. Consta que, em um naufrágio no delta do Mekong, em meados do século XVI, Luís de Camões teria perdido sua companheira chinesa Dinamene, e também quase ficou sem o manuscrito de *Os lusíadas* – especulam que precisou escolher entre salvar a obra ou a amada. Foi nessa região imprevisível, ontem como hoje, que Terzani optou por fazer um jornalismo solitário como o fizeram os primeiros jornalistas.

Mesmo nas férias, para se mover entre Bangcoc e a Itália, Terzani respeitou o compromisso assumido consigo próprio. Na ida, cumpriu um enorme trajeto em trens precários através da China, da Mongólia e da Rússia. Esse traçado em grande parte coincide -- no longo trecho pela Transiberiana até

Moscou, e dali a Berlim – com aquele que o escritor americano Paul Theroux descreve em *O grande bazar ferroviário* (*The great railway bazaar*).

É difícil saber se Terzani teve contato com esse texto publicado em 1975. É possível. Theroux é um dos autores mais conhecidos no campo da Narrativa de Viagem. Seja como for, as “observações ferroviárias” de Terzani honram o fascínio que os escritores sempre demonstraram pela possibilidade de mirar o mundo através da janela de um vagão a rolar sobre trilhos. Eis um trecho:

*Entrando in Mongolia, il treno aveva perso la sua aria professionale di macchina moderna ed era diventato come una carovana, senza orari e bisogni di puntualità. Ogni tanto si fermava senza altra apparente ragione tranne quella di permettere a un passeggero di salutare un parente in una yurta poco lontana. Al tramonto del secondo giorno, il treno si fermò per due ore ad aspettare quello che veniva nella direzione opposta. Tutti i passeggeri scesero a godersi la palla avvampata del sole che scompariva dietro l'orizzonte e dalle quattro case della vicina 'stazione' vennero fuori gli abitanti e i cani a vedere che cosa succedeva (TERZANI, 1995, p. 334).*

Na tradução para o português:

Entrando na Mongólia o trem perdeu o seu ar profissional de máquina moderna e tornou-se como uma caravana, sem horários nem dever de pontualidade. Às vezes parava sem nenhuma razão aparente, exceto a de permitir a um passageiro cumprimentar o parente numa *yurta* próxima. Ao pôr-do-sol do segundo dia o trem parou durante duas horas para esperar o outro que vinha na direção oposta. Todos os passageiros desceram para desfrutar da bola ardente do Sol que desaparecia por trás do horizonte e das quatro casas da ‘estação’ do lugar apareceram os habitantes e os cães para ver o que acontecia (TERZANI, 2005, p. 346).

No fim das férias na Itália, Terzani tomou o rumo de Cingapura por via marítima. Em vez de cachorros curiosos,

pássaros com mensagens mais difíceis de serem captadas. Vamos ver um pouco do que ele diz sobre esse trajeto:

*Quello era dunque l'ultimo viaggio di una delle poche navi che battevano ancora bandiera italiana. Seduto a poppa, mi chiedevo quanto ancora potrà durare un mondo così, retto esclusivamente dai criteri incolti, disumani e immorali dell'economia. Scorgendo l'ombra di isole lontane me ne immaginavo una ancora abitata da una tribù di poeti tenuti in serbo per quando, dopo il Medioevo del materialismo, l'umanità dovrà ricominciare a mettere altri valori nella propria esistenza.*

*Uno dei grandi piaceri della nave era questo aver tempo per lasciar la mente arzigogolare con i pensieri, giocare con le sue fantasie, rimestare fra le cose più assurde. A volte mi pareva di passare attraverso un filtro tutta la zavorra di ricordi accumulati nella vita. A volte era come riscoprire in una soffitta scatole di vecchie foto dimenticate. Sentivo che questo abbandono era risanatore.*

*Quella di prendersi del tempo è una cura semplice per i mali dell'anima, ma che nessuno sembra permettersi facilmente. Per anni avevo sognato, nei momenti di depressione, di mettere idealmente sulla porta della mia stanza un cartello che dicesse: 'Sono fuori a pranzo' e poi di far durare quell'assenza giorni o settimane. Finalmente c'ero riuscito. Sulla nave ero costantemente 'fuori a pranzo' e avevo tutto il tempo di osservare uno stormo di rondini che dal Mediterraneo era venuto a bordo e che ogni tanto usciva per volteggiare sul mare e tornare a nascondersi fra i container. Avevo il tempo di pensare al tempo, a come per istinto trovo sempre il passato più affascinante del futuro, a come il presente spesso mi annoia e debbo immaginarmelo nel modo in cui lo ricorderò per poterne godere sul momento. Avevo il tempo di farmi commuovere dall'improvvisa comparsa – chi sa da dove! – di un solitario uccellino grigio con il petto giallo e le ali a strisce nere che s'era posato su una gru vicinissima a me e non smetteva di guardarmi (TERZANI, 1995, p. 390-391).*

Na tradução para o português:

Aquela era assim a última viagem de um dos poucos navios que ainda hasteavam a bandeira italiana. Sentado na popa, perguntava-me quanto

ainda poderia durar um mundo assim, conduzido exclusivamente pelos critérios incultos, desumanos e imorais da economia. Vislumbrando a sombra de ilhas distantes, imaginava alguma ainda habitada por uma tribo de poetas preservados para quando, depois da Idade Média do materialismo, a humanidade recomeçaria a inserir outros valores na própria existência.

Um dos grandes prazeres do navio era ter tempo para deixar a mente elucubrar com os pensamentos, jogar com a fantasia, vasculhar entre as coisas mais absurdas. Às vezes me parecia passar através de um filtro todo o peso das lembranças acumuladas na vida. Às vezes era como redescobrir num sótão caixas de velhas fotografias esquecidas. Sentia que este abandono era reparador.

Dispor de tempo é uma cura simples para os males da alma, mas que ninguém parece se permitir facilmente. Durante anos sonhei, nos momentos de depressão, colocar idealmente sobre a porta do meu quarto um aviso dizendo 'Saí para almoçar' e depois fazer com que tal ausência durasse dias ou semanas. Finalmente consegui. No navio eu estava sempre 'fora para o almoço' e tinha todo o tempo para observar um bando de andorinhas que, do Mediterrâneo, viera instalar-se a bordo e de vez em quando saía para dar voltas sobre o mar e depois se esconder entre os contêineres. Tinha tempo para pensar no tempo, em como por instinto acho sempre o passado mais fascinante que o futuro, em como o presente quase sempre me entedia e preciso imaginá-lo no modo como o recordarei um dia para poder desfrutá-lo agora. Tinha tempo para me comover com o súbito aparecimento – sabe-se lá de onde – de um solitário passarinho cinzento com o peito amarelo e asas com faixas negras que pousou sobre uma polia bem próxima de mim e não parava de me olhar (TERZANI, 2005, p. 346).

Nesse trajeto de navio entre a Itália e Cingapura, Terzani repete, em sentido inverso, o roteiro percorrido por Marco Polo ao retornar da China para Veneza, no fim do século XIII. Como se vê na transcrição acima, há momentos de epifania. O herói não apenas vislumbra seu graal, a lentidão, mas o experimenta em si próprio. É uma confirmação. Ele sabe agora que sua meta é viável, embora fugidia: uma viagem de navio,

seja no século XIII, seja no XX ou no XXI, será sempre um breve lapso na existência de uma pessoa.

Essa longa jornada transcontinental de ida e volta da Itália constitui um ponto alto de *Um adivinho me disse*. Ela propicia reflexões que enriquecem a narrativa. Além disso, estando agora confinado ao espaço interno de um trem ou navio, sem nada para fazer, o protagonista tem chance de observar de maneira acurada o entra e sai nas estações e o cotidiano das lides no convés. A qualidade dos seus *insights* e a variedade dos personagens com os quais toma contato compensam, nesse trecho do livro, a temporária suspensão da sequência de profecias que constitui, como vimos, o outro eixo narrativo da obra.

### **Uma transformação interior**

Além do caráter panorâmico e do hábil manejo do conflito central, outro atributo do livro de Terzani evoca a estrutura clássica dos romances. Ele expõe de maneira clara a transformação interior vivida pelo protagonista. Terzani nos aparece primeiro como um jornalista que programa seus passos de olho nos acontecimentos externos, e no final da história temos um asceta que não vê sentido em viver sob pressão. Sendo um livro autobiográfico, esta última forma se confirma inclusive pela figura pública de Terzani. A história continua – e isso a intensifica.

Ao contrário de Tosches, que com seu sarcasmo anárquico dá a impressão de ser uma espécie de rebelde sem causa, Terzani parece buscar uma nova bandeira para colocar no mastro vazio das utopias que drapejavam nos céus dos anos 1960. O florentino não é um ser errático, mas um militante do humanismo. Não pratica o jornalismo gonzo, longe disso. É até curioso que tenha sido ele, e não o obstinado Tosches, a encontrar com tanta facilidade aquilo que o americano colocara

como meta suprema de sua viagem: a casa de ópio. Eis o relato de Terzani sobre uma noite em que estava no Vietnã, país que conheceu em seus primeiros tempos na Ásia:

*L'eroica, austera, silenziosa Hanoi della guerra era ormai una città di miseria, dove tutto era in vendita. A voler fare un simbolico viaggio nelle illusioni politiche della mia generazione non c'era che da partire da lì, dove la notte era tornata ad avere mille segreti.*

*L'uomo del trisciò mi depositò davanti a un vicolo buio fra due grandi edifici del centro. Un giovane mi fece cenno e così ritrovai la via nel vecchio ventre dell'Asia che il fuoco della rivoluzione aveva voluto spazzar via per sempre e che invece era tornato a vivere. Si attraversò un cortile, si salì su per l'elegante scala di legno di un vecchio palazzo coloniale, si passò lungo una fila di capanne costruite su quelli che erano stati i suoi balconi, si camminò sul bordo di una terrazza, su un ballatoio, ancora per una scaletta di legno e finalmente una porticina si aprì sulla penombra di una bella stanza, tutta foderata di bambù e densa di un odore dolce e familiare. Su un piccolo fornello, in una ciotola di ferro, l'oppio bolliva per raffinarsi. Sul pavimento, coperto di stuoie di paglia, erano sdraiati dei giovani, ciascuno con la testa appoggiata su un panchetto di legno. Una bella donna magra, dalla pelle bianchissima, passava dall'uno all'altro con la piccola lampada a olio su cui si poggiava la pipa.*

*Alla luce di quella fiammella vidi le ombre di altri corpi sdraiati lungo il muro, il profilo di una piccola rana intarsiata sulla pipa che passava di mano in mano e il tatuaggio di una farfalla sulla spalla nuda di una ragazza distesa accanto a me.*

*Rimasi un'oretta a godere di quell'ovattato torpore, senza memoria, senza peso, senza delusioni. Uscendo, ero come riconciliato con il mondo e mi venne solo da sorridere a vedere che la fumeria era a soli due passi dalla sede del Quotidiano del Partito (TERZANI, 1995, p. 319-320).*

Na tradução para o português:

A “heróica”, austera e silenciosa Hanói da guerra se tornou apenas uma cidade de miséria, onde tudo estava à venda. Se alguém quisesse fazer uma viagem simbólica nas ilusões políticas da

minha geração, bastava partir dali, onde a noite voltou a ter mil segredos.

O homem do triquixá deixou-me diante de um beco escuro entre dois grandes edifícios do centro. Um jovem me acenou e assim encontrei a rua no velho ventre da Ásia que o fogo da revolução quis varrer para sempre mas que retornou à vida. Atravessamos um pátio, subimos pela elegante escada de madeira de um velho palácio colonial, passamos junto a uma fila de cabanas construídas sobre aquela que tinha sido a varanda, caminhamos sobre a borda de um terraço, sobre um balcão e, depois de superar uma escada de madeira e uma portinhola, encontramos a penumbra de uma bela sala, toda forrada de bambu e densa de um odor doce e familiar. Sobre um fogareiro, numa caneca de ferro, o ópio estava sendo refinado. Sobre o pavimento coberto de esteiras de palha estavam deitados alguns jovens, cada qual com a cabeça encostada sobre um apoio de madeira. Uma bela mulher magra, com a pele branquíssima, passava de um ao outro a pequena lâmpada a óleo sobre a qual se apoiava a pipa.

Com a luz daquela chama vi as sombras de outros corpos deitados ao longo da parede, o perfil de uma pequena rã entalhada sobre a pipa que passava de mão em mão, e a tatuagem de uma borboleta sobre o ombro nu de uma jovem deitada ao meu lado.

Fiquei ali cerca de uma hora, gozando daquele tênue torpor, sem memória, sem peso, sem desilusões. Ao sair, estava como que reconciliado com o mundo e tive vontade de sorrir ao ver que o opiário estava a poucos metros do *Jornal do Partido* (TERZANI, 2005, p. 331).

Para Terzani, essa breve visita à casa de ópio é algo ocasional e sem grande importância. Ele vai até lá como quem vai à sauna para relaxar antes de voltar ao hotel e cair na cama. Sua viagem não tem um objetivo concreto, é um treinamento interno, ele quer aprender a viajar de outro modo, sem avião.

Tendo em vista as considerações de Farinelli expostas no capítulo II, podemos considerar Terzani um viajante *poliano*. Como Marco Polo, ele se move ao sabor dos dias e das coisas, não de uma meta. Ou por outra: a meta seria um atributo da própria viagem.

Tosches, por sua vez, é um viajante do tipo a que anteriormente denominamos de *colombino*. Assim como Colombo precisava chegar às Índias, a qualquer preço, e viajava sob pressão dos compromissos assumidos com seus régios patrocinadores, o americano parte em busca de sua casa de ópio, esteja ela onde estiver. Seria fácil, talvez, se por acaso houvesse conhecido Terzani naquele hotel de Hanói. Mas também podemos pensar, se nos permitirmos aqui um pequeno jogo contrafactual, que ao florentino jamais teria ocorrido ir a uma casa de ópio se tivesse tido com quem conversar naquela noite.

Outro aspecto que vale abordar nos livros analisados aqui é o contraponto entre o “mundo comum” e o “mundo especial”. Ele fornece a energia necessária para o movimento do herói na estrutura narrativa clássica. Ficamos tentados a dizer que, ao menos nos casos de Tosches e Terzani, o contraponto se dá entre o oriente e o ocidente. A todo momento os autores comparam e discutem as facetas desses dois modelos culturais, e com base neles revelam-se aos olhos do leitor.

Mas não somos obrigados a colocar a questão apenas sob o ponto de vista geográfico por ser este o mais óbvio. Pensemos no universo interno dos dois protagonistas, que são também os autores dos livros. Para Tosches, o contraponto se estabelece entre o plano da banalidade (“mundo comum”), representado pelos falsos enólogos de Manhattan, e o plano ritualístico (“mundo especial”), representado pela casa de ópio. Para Terzani, a viagem mais profunda se dá entre o olhar ávido do jornalista à caça dos fatos (“mundo comum”) e o olhar contemplativo do poeta (“mundo especial”), representado pela lentidão.

Já discutimos neste capítulo diversos elementos de composição do livro de Terzani. Vamos agora nos debruçar sobre alguns fatores de fabulação presentes em *Um adivinho me disse*. No capítulo 26, “*Capodanno con il Diavolo*” [“Ano-novo com o

Diabo”], à página 405, aparecem dados numéricos sobre a produção de ópio no Triângulo de Ouro, região de Mianmar (Birmânia até 1989) que faz fronteira com a Tailândia, o Laos e a China. Segundo Terzani, ali foram produzidas 30 toneladas em 1948, 3 000 toneladas em 1988 e 4 000 toneladas em 1993, apesar dos esforços internacionais para combater o tráfico da droga direto na fonte, incluindo até chuvas desfolhantes sobre as plantações de papoula. O autor dá a entender que o processo é irreversível, tomando por base a escalada dos números. E confirma essa ideia quando conhece de perto o eficiente esquema militar montado por Khun Sa, o magnata da droga, a quem entrevista longamente. Do modo como Terzani apresenta a questão, temos a ideia clara de que não haveria como acabar com o ópio no sudeste asiático.

No entanto, aconteceu o contrário. Em 1998, três anos após o lançamento do livro, a produção de ópio no Triângulo de Ouro entrou em acentuado declínio. Uma década depois estava erradicada, segundo o relatório divulgado em 16 de outubro de 2008 pelo Escritório das Nações Unidas contra a Droga e o Crime (UNODC). O documento cita a erradicação como um exemplar caso de sucesso, ainda que seu brilho seja empanado pelo aumento da produção de ópio no Afeganistão.

Alguém objetará: mas nem mesmo o autor de um livro intitulado *Um adivinho me disse* tem obrigação de adivinhar o futuro. É verdade, porém um jornalista experiente como Terzani, que testemunhou tantas reviravoltas no mundo, poderia ter relativizado a maneira de expor o assunto. Afinal, trata-se aqui de um texto que não tem o curto prazo de validade de uma matéria de revista. O leitor de um livro sério busca nele algum lastro de perenidade. Alguém que leia hoje o texto de Terzani -- tão arguto ao tratar de temas contemporâneos ou atemporais -- ficará com a impressão, se não tiver acesso a dados recentes, de que o problema da produção de ópio no Triângulo de Ouro é mesmo um beco sem saída. No livro, há uma implícita projeção

do futuro a partir do passado. Esse mecanismo, por sua lógica interna, funciona como um fator de fabulação.

Assim como a projeção do futuro, o resgate do passado – e o risco implícito de idealizar o que ficou para trás, visto que eventos pretéritos não podem ser checados por experiência direta – também confere ao texto elementos ficcionais. Esse risco cresce quando se busca respaldo no senso comum, que resulta de sucessivas idealizações ao longo do tempo. No capítulo 15, *“Il missionario e lo stregone”* (“O missionário e o feiticeiro”), Terzani faz uma pequena apologia da qualidade dos personagens que viveram em determinada época:

[...] *Che fantastica combinazione di stelle deve essere stata quella del quinto secolo avanti Cristo! Tanti grandi, tutti nati allora: Sofocle, Pericle, Platone e Socrate in Grecia, Zoroastro in Persia, Buddha in India, Lao Tse e Confucio in Cina. Tutti più o meno nel giro di cent'anni! Oggi nasce tanta, tanta più gente! Ma non ne nasce uno così. Perché? La ragione è nelle stelle?* (TERZANI, 1995, p. 250)

Na tradução para o português:

[...] Que fantástica combinação de estrelas deve ter sido aquela do quinto século antes de Cristo! Tantos grandes homens, todos nascidos naquela época: Sófocles, Péricles, Platão e Sócrates na Grécia, Zoroastro na Pérsia, Buda na Índia, Lao Tsé e Confúcio na China. Todos mais ou menos no arco de cem anos! Hoje nasce muito mais gente! Mas não aparece nem sequer um assim. Por quê? A razão estaria nas estrelas? (TERZANI, 2005, p. 258)

Pelo modo organizado como essa galeria de eminências aparece no texto, tem-se a impressão de que suas influências benéficas atuavam em conjunto sobre o espírito da época. Parece que suas respectivas sabedorias estavam disponíveis, ao mesmo tempo, para todos os comuns mortais do século V a.C., assim como para o leitor que hoje busca seus legados nas prateleiras de uma livraria. No entanto, é tão-somente a visão

retrospectiva, achatada por um zum de 25 séculos, que permite a elaboração desse painel que parece irrepetível, embora jamais tenha de fato existido.

Nada nos garante que mesmo um homem dotado da sensibilidade do autor do livro, vivendo naquela época, tivesse essa visão de conjunto sobre a excelência dos antigos mestres, uma visão ainda não filtrada e interpretada por gerações de sábios que viriam depois. Não sabemos sequer se esse Terzani ancestral que pode ter visto Buda passar numa rua da Índia, num dia qualquer daquele século, teria tido condições de reconhecer nele o expoente espiritual que hoje sabemos que foi. Como saber se um contemporâneo nosso é valoroso ou charlatão se sobre nosso julgamento pesam os ardis da proximidade?

No próprio livro de Terzani encontramos um elemento ilustrativo. Ele abre o capítulo 7, “*I sogni di un bonzo*” (“Os sonhos de um bonzo”) com uma breve visita do dalai-lama a Bangcoc para um encontro internacional de pessoas que, como ele, haviam recebido o Prêmio Nobel da Paz. Quando o líder budista visita o clube dos correspondentes estrangeiros, no vigésimo andar do Hotel Dusit Thani, Terzani está entre a alvoroçada multidão de jornalistas. Todos querem ouvir o apelo do dalai-lama em favor da libertação da também premiada Aung San Suu Kyi, heroína do movimento pela democratização da Birmânia, presa em seu país pelos militares. Terzani relata assim o encontro em Bangcoc:

*Io, di quel discorso, ero rimasto molto deluso e non mi consolò il fatto che alla fine, con quel suo fare bonario e sorridente, il Dalai Lama, sceso dal podio, mi si fermò davanti, come mi riconoscesse, giunse le mani davanti al petto e, quando allo stesso modo contraccambiai il saluto, mi prese forte i polsi, me li scosse, mi fece dei calorosissimi auguri e mi dette una qualche benedizione. ‘Ma è sempre così terra terra, così semplice semplice, il Dalai Lama?’ Ha parlato come un parroco di campagna!’, dissi per provocazione a uno dei monaci che gli se*

*affrettavano dietro* [...] (TERZANI, 1995, p. 99-100).

Na tradução para o português:

Fiquei muito desiludido com aquele discurso e não me consolou o fato de que no final, com aquele seu modo de ser benévolo e sorridente, o dalai-lama desceu da tribuna, parou à minha frente e, como se me reconhecesse, juntou as mãos diante do peito. Quando devolvi do mesmo modo a saudação, ele me pegou com força pelos pulsos, me fez augúrios bem calorosos e me deu algumas bênçãos. “Mas ele é sempre assim, terra a terra, assim tão simples, o dalai-lama? Falou como um pároco do interior!”, disse como provocação a um dos monges que se apressava atrás dele [...] (TERZANI, 2005, p. 104).

O fato de Terzani encontrar-se tão próximo ao dalai-lama, e vê-lo falar “como um pároco do interior”, tende a fazê-lo desconstruir a imagem anterior que tinha do líder budista, envolto no carisma da distância e detentor de um magnetismo midiático que o autor do livro não vê confirmar-se no contato direto. Ora, assim é feita a história, com lentes mais abertas ou mais fechadas, mas continuamente sobrepostas como pratos que vão sendo empilhados. Nada prova que a nossa época não tenha figuras da mesma consistência daquelas que o autor do livro elenca no século V a.C. Nada nos assegura que o dalai-lama não possa ser uma delas apesar do desapontamento que causou a Terzani em Bangcoc.

No quinto capítulo, intitulado “*Birmania, addio!*” (Birmânia, adeus!), Terzani nos fala desse país do sudeste asiático que hoje se chama Mianmar. E relata que, certa vez, o general U Ne Win, que tomara o poder em 1962 e o manteve ao longo de mais de um quarto de século, fora advertido por um de seus astrólogos de confiança para o perigo de vir a ser derrubado por uma sublevação da direita. Para evitar o movimento, ele determinou que os veículos passassem a circular pelo lado direito da pista, e não mais pelo esquerdo, como

sempre havia sido desde que o país caíra sob domínio inglês, no século XIX. Com isto, salvou-se.

Se tal episódio nos fosse apresentado em um romance de García Márquez, nós o receberíamos com o mesmo sorriso de cumplicidade que dedicamos às inusitadas ocorrências em Macondo. Na Birmânia do século XX, já é difícil acreditar na mesma história, por mais supersticioso que fosse o general U Ne Win, ou por mais convincentes que fossem seus astrólogos. Não há indicações de que Terzani tivesse estado lá, acompanhando de perto a política interna do país no momento em que tal fato ocorreu. É possível que tenha ficado sabendo disso por leitura ou por relatos de outras pessoas. Ele não aponta as fontes, como o teria feito numa matéria para a *Der Spiegel*.

Talvez fosse outro o procedimento de Terzani se reportasse um fato pouco crível que houvesse ocorrido em um país ocidental, situação em que seria bem maior o seu grau de verificabilidade. Privados desse recurso, ficamos por conta da verossimilhança que já na *Poética* de Aristóteles aparece como um fator que se sobrepõe à verdade. Afinal de contas, o que sabemos sobre os assuntos internos da Birmânia? Como era o rosto daquele ditador? Quem era ele para além da sua figura pública? Qual era o seu signo astrológico, já que isso parece importar tanto?

Sabemos menos sobre o general U Ne Win do que sobre o coronel Aureliano Buendía de *Cem anos de solidão* ou algum outro personagem da literatura ocidental. Qualquer coisa que se diga sobre ele será verossímil. Terzani podia pressupor que seu livro não haveria de ser traduzido para o birmanês. Não seria algum leitor em Yangun a lhe contestar a divertida história sobre a troca da mão de trânsito. Mas isso poderia ocorrer em Caracas se ele afirmasse, antes da mudança de horário de 2007, que o presidente Hugo Chávez pretendia atrasar em meia hora os relógios do país e adotar um fuso fracionário, entre outras razões, para afrontar o imperialismo americano.

O fator de fabulação que ocorre nesse caso é uma espécie de *folclorização* do fato. Isso é possível por diferentes razões. Primeiro, como já foi dito, por causa do contexto. A informação é inserida junto a outras tantas, plausíveis, que por osmose lhe transferem um toque de credibilidade. O sabor do acepipe distrai o leitor desse fenômeno subjacente à arte narrativa, que aliás é um de seus maiores atrativos.

Outra razão da folclorização é que o narrador tem a seu favor, ou da credibilidade de seu texto, uma dupla debreagem, de espaço e tempo. A coisa se passa lá do outro lado do mundo, numa época em que esse lugar nem tinha o nome que tem hoje.

### **Fantasmas na Siemens**

Um caso semelhante de folclorização aparece no décimo primeiro capítulo, "*I bisbigli di Malacca*" ("Os sussurros de Malaca"), onde Terzani conta, na página 175, o que teria ocorrido quando a empresa alemã Siemens instalou sua fábrica de componentes eletrônicos com 2.500 operários na costa ocidental da Malásia. De vez em quando, os guardas dos portões viam pessoas entrar e sair da empresa sem se identificar e, quando abordadas, como que sumiam no ar para reaparecer depois. Seriam fantasmas. Eles estariam por ali, a rondar a fábrica, porque ao construí-la a Siemens havia destruído um pequeno templo indiano ali existente. Com isso, acabou por desorientar aqueles pobres espíritos que, privados de seu ponto de referência, ficaram a ver navios.

O problema só se resolveu quando a empresa se dispôs a construir outro templo, fora dali. Neste caso, ao contrário do anterior, o autor não se responsabiliza pela informação, creditando-a "um dos técnicos alemães que trabalhavam na empresa". Não nos informa, porém, se no clima equatorial da Malásia o rigor germânico não teria por acaso sucumbido a doses imoderadas de cerveja.

O caso dos fantasmas da Siemens em Malaca nos faz lembrar certas passagens em que Marco Polo se refere a objetos voadores. Mas Terzani, nesse mesmo capítulo, um pouco antes, à página 172, chega ainda mais perto do tom superlativo que impera no relato medieval do veneziano. Ali o jornalista toscano afirma, de novo sem citar a fonte, que no início do século XV os chineses construíam navios capazes de transportar até 700 tripulantes.

É um número espantoso, mesmo levando em conta o poderio naval chinês, que nessa época estava no apogeu. Entre os especialistas em história da navegação, há certo consenso em torno do fato de que embarcações asiáticas, como os juncos ou os chamados navios-tesouro, eram bem maiores do que as galeras e as caravelas ibéricas. Mas não há comprovação a respeito da sua real magnitude.

Mesmo um autor controvertido como o britânico Gavin Menzies, ex-comandante de submarino que viveu dois anos na China e foi sempre generoso ao falar do engenho e arte chineses, não chega ao número apontado por Terzani. Em seu polêmico livro *1421 – The year China discovered America*, ele se refere (2003, p. 105) à frota do almirante Zheng He como sendo composta de 62 navios tripulados por 27.800 homens no total. Isto dá uma média de 448 tripulantes por embarcação. Já seria um portento, considerando os navios portugueses que exploravam a costa da África nesse mesmo período. Estes últimos, já no final do século XV, só em casos excepcionais chegavam a ter uma centena de tripulantes. É o que atesta o capitão-de-mar-e-guerra e estudioso de navegação Quirino da Fonseca (1868-1939) em seu livro *A caravela portuguesa* (1934, p. 395-396), citando dados coletados pelo pesquisador Anselmo Braamcamp Freire no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa.

O número apontado por Terzani, portanto, extrapola não apenas as referências de que dispomos, mas até o bom senso.

Ele outra vez nos remete a Marco Polo. O veneziano queria que seus conterrâneos acreditassem que havia conhecido uma cidade chinesa dotada de 10 mil pontes, enquanto Veneza, com todos os seus canais, tinha cerca de 400.

As passagens inverossímeis, de qualquer forma, não comprometem a força narrativa de *Un indovino mi disse*. Uma obra dessa qualidade deve servir, inclusive, para exercitar a tolerância do leitor crítico.

Pensemos, por exemplo, naquela obra-prima da literatura que escapou do naufrágio no Mekong, talvez à custa da vida da mulher do autor. Se fôssemos examinar *Os lusíadas* ao microscópio, perderíamos o que ele tem de melhor. Até mesmo um censor do Santo Ofício, Frey Bertholameu Ferreira, que em 1572 detectou supostos deslizos do poeta, acabou por dar o braço a torcer em favor dele:

[...] Toda via como isto he Poesia & fingimento, & o Autor como poeta, não pretende mais do que ornar o estilo Poetico não tiuemos por inconueniente yr esta fabula dos Deoses na obra, conhecendoa por tal, & ficando sempre salua a verdade de nossa sancta fe, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios (CAMÕES, 1979, p. 25).

Por sorte o poeta logrou obter o beneplácito do censor e o aplauso da posteridade. Assim sendo, não nos custa aceitar de Tiziano Terzani a excentricidade do general U Ne Win, os fantasmas da Siemens e os navios chineses com 700 homens. Como fatores de fabulação, esses dados intensificam a poética do texto. Isso, para nós, deve ser um bem tão supremo quanto eram, para Frey Bertholameu, os ditames de sua *sancta fe*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos no capítulo I, Umberto Eco lamenta o fato de viajarmos cada vez mais para *o mesmo lugar*, mesmo quando nunca estivemos lá. Mas Cees Nooteboom, que ao contrário do italiano movimenta-se sem parar por todos os continentes, escrevendo em restaurantes, aviões e hotéis, rejubila-se por ainda restarem grandes espaços vazios no planeta. Se o holandês estiver com a razão, ainda temos chance de escapar da avalanche da banalidade.

Na contramão do turismo massivo, retórico, desponta uma tendência de se viajar de maneira mais íntima, criativa e, por assim dizer, autoral. Aos olhos de cada viajante, detalhes fortuitos como uma erva curativa ou uma pegada de animal podem ganhar a mesma ressonância de um monumento clássico. Dentro desse novo modo de se ver as coisas, fala-se hoje em transportes de baixo impacto, como o barco e o trem, eventualmente até a bicicleta, o balão, o trenó e o camelo, para os mais dispostos, como alternativas preferenciais em relação ao carro e o avião, que emitem mais gases de carbono.

Isso que poderíamos chamar de uma retomada da pureza e da lentidão corresponde ao modo de viajar dos autores que analisamos neste trabalho. Ou seja, o tipo de observação da realidade que gerou seus textos já não é algo circunscrito a escritores e cientistas, como no passado, ou a indivíduos que têm um projeto determinado. Cada vez mais pessoas se inclinam a desafiar a sina de *andare nello stesso posto* apontada por Umberto Eco.

Depois que o livro de Bruce Chatwin, lançado em 1977, tornou-se um clássico do Jornalismo Literário, não poucos europeus tiveram seus olhos atraídos para a desolada Patagônia argentina. O fenômeno não se compara, é claro, à onda de suicídios desencadeada por Goethe com o seu *Werther*, em 1774. Algo assim seria impensável nesta época em que o livro concorre com tantas mídias que também comportam processos narrativos.

No âmbito da literatura do século XXI, porém, é lícito cogitar que a Narrativa de Viagem venha ocupar uma posição de tanta proeminência quanto aquela de que o romance desfrutou até o século XIX. Ou, mais modestamente, ela poderá se consolidar como um segmento da escrita com alto poder de renovação e visibilidade. Em outras épocas, a exuberância do romance baseou-se em grande parte em sua capacidade de interagir com outros gêneros como a poesia e o ensaio. Hoje, a Narrativa de Viagem, cada vez mais abrangente e inventiva, exhibe um não menos profícuo potencial dialógico.

Essas tendências são nítidas não apenas nos autores que analisamos. Outros apenas mencionados também exibem pinceladas daquela *Weltliteratur* postulada por Goethe. Se cotejamos *Viagem à Itália* (1788), do poeta alemão, e *Losonautas de la cosmopista* (1983), de Julio Cortázar e Carol Dunlop, temos diante de nós livros tão dessemelhantes que um acadêmico rigoroso relutaria em considerar congêneres. No entanto, em ambas as obras se destaca a marca do narrador em trânsito. Isso faz a diferença. A mobilidade do observador institui um foco narrativo específico. Esse *modus operandi* é mais determinante do que detalhes técnicos como, por exemplo, o uso da primeira ou da terceira pessoa na elaboração da narrativa.

A literatura contemporânea é sobretudo um investimento no foco narrativo. Investimento de alto risco. Quase uma aposta. Essa constatação já nos deixa à vontade para afirmar que a Narrativa de Viagem tem, sim, uma poética própria. Ela assume

o risco, e se sai bem. Talvez possamos qualificá-la como um *gênero de transição*, tal como o entendia o linguista russo Roman Jakobson. Ou, se preferimos, podemos dizer que se trata de uma modalidade de escrita que, como a baleia, submerge e aflora em diferentes momentos, mas não desaparece.

Na constituição da Narrativa de Viagem como gênero, devemos ter em mente o elenco de características expostas no final do capítulo II. No seu formato contemporâneo, há que ressaltar alguns aspectos relevantes.

Já nos referimos à flexibilidade do foco narrativo. Também cabe ressaltar a incidência de fatores de fabulação, que conferem viés ficcional a algo que parece ser só um retrato da realidade. Não menos importante é a experiência imersiva do protagonista, que associa uma viagem existencial ao trajeto geográfico, e a qualidade não apenas informativa do texto, mas também estética. É isso, aliás, o que o verdadeiro viajante busca ao longo do caminho. Só assim a viagem poderá perdurar na forma de palavra impressa.

O trem para aqui. Foi um prazer tê-los a bordo.

## FONTES DE REFERÊNCIA

### **Corpus**

TABUCCHI, Antonio. *Donna di Porto Pim*. Palermo: Sellerio, 1983.

\_\_\_\_\_. *Mulher de Porto Pim*. Algés: Difel, 5. ed., 1998.

TERZANI, Tiziano. *Un indovino mi disse*. Milão: Longanesi, 1995.

\_\_\_\_\_. *Um adivinho me disse*. São Paulo: Globo, 2005.

TOSCHES, Nick. *The last opium den*. Nova York: Bloomsbury, 2002.

\_\_\_\_\_. *A última casa de ópio*. São Paulo: Conrad, 2006.

### **Bibliografia geral**

ARBASINO, Alberto. *Trans-pacific express*. Milão: Garzanti Editore, 1981.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Organização: Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 3, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas v. 1 – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Posto de gasolina*. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987,

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.

- \_\_\_\_\_; *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 2. ed., 1976.
- CALVINO, Italo. *Diário americano 1959-60*. In: *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CAMUS, Albert. *Diário de viagem*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CANETTI, Elias. *As vozes de Marrakech*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, n. 8, 1970.
- CASTRO, Haroldo. *Pressa para quê? Época*. São Paulo: p. 98-103, 27 out 2008.
- CHATWIN, Bruce. *Na Patagônia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CORTÁZAR, Julio e DUNLOP, Carol. *Los aeronautas de la cosmopista – Un viaje atemporal Paris-Marsella*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1983.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4. ed., 1982.
- CONSTANTINI, Anthony. *Sostiene Pereira*. *World Literature Today*. Norman: 22 jun. 1995.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ECO, Umberto. *Andare nello stesso posto*. *L'espresso*. Roma: 22 fev. 2001.
- DE FEO, Ronald. *Requiem*. *The Nation*. Nova York: 6 jun. 1994.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2001.
- FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 2002.
- FONSECA, Quirino da. *A caravela portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934.

- FRYE, Herman Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HERZOG, Werner. *Caminhando no gelo*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- JAKOBSON, Roman. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 17 ed., 1975.
- LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 12ª ed. Brasiliense: São Paulo, 1982.
- LE CORBUSIER. *A viagem do oriente*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LOPES, Marcos Antônio. *Fernand Braudel – Tempo e história*. São Paulo: Editora da FGV, 2008.
- MARCOLINI, Adriana. *O Brasil nos relatos de jornalistas italianos – O sguardo de Massimo Bontempelli e Alberto Moravia*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- MAUROIS, André. *États-Unis – Journal d'un voyage en Amérique*. Paris: Les Éditions de France, 1939.
- McLYNN, Frank. *Carl Gustav Jung – Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MEIRELES, Cecília. *Roma, turistas e viajantes*. In: *Crônicas de viagem* (3 vol.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MENZIES, Gavin. 1421 - *The year China discovered America*. Nova York: Perennial, 2003.

MILLER, Henry. *O colosso de Marússia*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

MODERNELL, Renato. *A notícia como fábula – O entrelaçamento da ficção com a realidade no texto jornalístico*. 2004. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MONTEIRO, Teresa (org.). *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MORAES, J. A. Leite. *Apontamentos de viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MORAND, Paul et. al. *Consejos para viajeros*. Madri: Aguamarina, 1994.

NITRINI, Sandra. Viagem e projeto literário. In: NITRINI, Sandra (org.) *Aquém e além mar (relações culturais: Brasil e França)*. São Paulo: Hucitec, 2000, v. 1. p. 210-230.

NOOTEBOOM, Cees. *Nomad's Hotel – Travels in time and space*. London: Vintage Books, 2006.

\_\_\_\_\_ ; *Caminhos para Santiago – Desvios pelas terras e pela história da Espanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2005.

PEREIRA, Hipólito da Costa. *Diário da minha viagem para Filadélfia (1798-1799)*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1955.

POLO, Marco. *Viagens de Marco Polo (Il Milione)*. São Paulo: Clube do Livro, 1989.

RAMOS, Graciliano. *Viagem (Checoslováquia – URSS)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1955.

RODÓ, José Enrique. *Motivos de Proteo*. 3. ed. Valencia: Editorial Cervantes, 1920.

SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SILVA, Júlia de Gouveia e. *Jornalismo especializado em turismo: o caso do suplemento Viagem & Aventura do jornal O Estado de S. Paulo*. 2007. Trabalho de Graduação Interdisciplinar. Centro de Comunicações e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 8. ed., 1988.

SILVEIRA, Nise da. *Jung – Vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 15. ed.1996.

SIMS, Norman H. *Literary journalism in the twentieth century*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

STERNE, Laurence. *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

TABUCCHI, Antonio. *Autobiografie altrui*. Milão: Feltrinelli, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

THEROUX, Paul. *O grande bazar ferroviário*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor – Estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*. Rio de Janeiro: Ampersand Editora, 1997.

### **Referências eletrônicas**

CASATTI, Denise. Narrar para diversificar. *Texto Vivo*. São Paulo: 2006. Disponível em: [www.textovivo.com.br](http://www.textovivo.com.br). Acesso em: 19 ago. 2006.

FARINELLI, Franco. *L'ammiraglio delle zanzare*. [Documentário em 20 capítulos sobre Cristóvão Colombo]. In: SIMONCELLI, Giancarlo, *Alle otto della sera*. Radiotelevisione Italiana (Radio Due). mai-jun/2006.