

Organização de
MARGARIDA ESTEVES PEREIRA • MÁRIO MATOS
REBECCA HARWOOD • SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA

TRANSVERSALIDADES
VIAGENS/LITERATURA/CINEMA

COLECÇÃO HESPÉRIDES | LITERATURA | 23

FOREWORD

Transversalities is the name of a new series of publications launched by CEHUM which, as its title clearly indicates, aims at fostering the dialogue between the disciplines and the research lines that converge in the Centre. We envision the creation of a privileged space for the discussion of shared and/or different views between different territories in the Human Sciences and the promotion of a positive cross-fertilization amongst them.

In this first volume *Travel Writing, Film and Literature* converge across their specific expertise in a fruitful and insightful debate, following a two day Colloquium which gathered research members from CEHUM and guest speakers from different Portuguese Universities.

Braga, Maio 2009

Ana Gabriela Macedo

Título ***Transversalidades: Viagens/Literatura/Cinema***
Organização de MARGARIDA ESTEVES PEREIRA, MÁRIO MATOS, REBECCA HARWOOD,
SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA
Edição UNIVERSIDADE DO MINHO / CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Colecção HESPÉRIDES / LITERATURA 23
Depósito legal 295834/09
ISBN 978-972-8063-60-3
Data de saída Junho 2009
Tiragem 500 exemplares
Execução gráfica Barbosa & Xavier, Lda., Artes Gráficas
Rua Gabriel Pereira de Castro, 31-A e C
Tel. 253 263 063 - 253 618 916 • Fax 253 615 350
email: barbosa.xavier@sapo.pt
4700-385 BRAGA

“On the move”: mobilidade e migrações intermediais nos processos de representação da viagem

MÁRIO MATOS
(Universidade do Minho)

1

Não obstante as múltiplas cambiantes modais e formais que a caracterizam ao longo dos tempos, a viagem pode ser considerada uma constante trans-histórica. A omnipresença do multifacetado fenómeno da viagem no sinuoso e intrincado processo civilizacional que caracteriza a história ocidental reflecte-se pois em inúmeras e variadíssimas inscrições nos mais diversos meios de expressão cultural, entre os quais a literatura ocupou, até ao irromper da era dos *media* audiovisuais e digitais, naturalmente, um lugar privilegiado. Desde o livro do *Génesis*, em que o castigo pelo pecado original consiste na condenação da Humanidade à eterna errância, isto é, à viagem infinita; passando pela odisseia homérica, que constitui o arquétipo ou mito fundador da viagem como uma heróica e bem sucedida aventura em busca da consolidação identitária por via do confronto com o outro; prosseguindo com as viagens mercantis, as cruzadas e as peregrinações religiosas na Idade Média, em que o desconhecido é apropriado sob a forma de *mirabilia* angélicas ou demoníacas; continuando com as viagens da época dos descobrimentos, que, ao alargarem de forma substancial os horizontes empíricos de então, representam uma viragem paradigmática no domínio epistemológico (e, diga-se de passagem, também económico); passando, ainda, pelo surto de mobilidade e suas múltiplas formas de mediação nos tempos progressivamente cosmopolitas do Iluminismo, do Romantismo e da Revolução Industrial, até às

revoluções tecnológicas ocorridas ao nível dos meios de transportes e, mais recentemente, de comunicação, que culminariam nas características *hipermobilidade* e *hipermedialidade* da nossa era do turismo de massas e da globalização: facto é que dificilmente se poderá mencionar qualquer momento histórico em que a viagem não tenha indelevelmente marcado quer as práticas socioculturais quer os modos de pensar e representar da época em que se insere¹.

Abordar-se a complexa temática da viagem e sua representação com base num modelo que pressupõe o crescimento *linear* da mobilidade e da medialidade como parâmetro do processo de modernização é, no entanto, problemático. Intrinsecamente teleológica e eurocêntrica, uma perspetivação desse género é, por várias razões, redutora. Se, por um lado, menospreza o facto de o recurso humano aos *media*, quer se trate de sistemas semióticos compostos de signos simbólicos, como a língua oral e/ou escrita e outros grafemas, quer de artefactos de natureza tecnológica, constituir uma *conditio sine qua non* de cultura(lidade), por outro, eclipsa o facto de todas as civilizações serem, na sua essência, “traveling cultures”, conforme James Clifford assinala no seu famoso ensaio sobre a viagem e a tradução intercultural, pelo que se terá, obrigatoriamente, “to listen to a wide range of ‘travel stories’” (not ‘travel literature’ in the bourgeois sense)” (Clifford, 1997: 17-46; 38). Ainda que o feliz jogo de palavras por via do qual aí se estabelece uma inextrincável relação semântica entre as expressões homófonas em inglês *roots* (raízes) e *routes* (rotas) não seja facilmente transponível para outros idiomas, a ideia que lhe subjaz, nomeadamente a de que identidade e alteridade constituem um par interrelacional cujos significados não podem ser entendidos como entidades estáveis, mas que apenas emergem numa constelação de condicionamentos recíprocos, afigura-se um aspecto deveras importante que os estudos em torno da viagem e das suas representações não raramente secundarizam.

¹ O reconhecimento da importância cardeal do tema da mobilidade para a memória da História europeia reflecte-se, por exemplo e não por acaso, no vídeo de apresentação e promoção do recente megaprojecto *Europeana* que visa a interligação em rede de inúmeras bibliotecas digitais ao nível europeu (www.europeana.eu) e no qual se recorre precisamente à “supermetáfora” da viagem, representada por um par de botas que inicia a sua longa caminhada pela história cultural da Europa na época das peregrinações medievais e termina na actualidade com o fenómeno das migrações em massa. Ficam aqui os meus agradecimentos à Luísa Alvim por esta preciosa indicação.

Do mesmo modo, o apelo à necessidade imperativa de “ouvirmos” – e não só: lermos – outras narrativas de viagens que não apenas a “literatura de viagens num sentido burguês” enfatiza uma outra dimensão do fenómeno da mobilidade e suas mediações que nessa mesma área de estudo nem sempre é levada em consideração, mormente o que podemos designar por *sincronia assimétrica* dos fluxos globais, ou seja, os sentidos opostos em que se movem, por um lado, o turismo de massas, isto é, as viagens de lazer cujas rotas se direccionam, modo geral, do hemisfério Norte para Sul, e, por outro, o rumo das maciças vagas de migração motivadas por necessidades económicas e/ou políticas que, na sua esmagadora maioria, se deslocam das zonas meridionais do globo para as suas regiões setentrionais. Além do mais, essa assimetria não se denota apenas ao nível dos sentidos geográficos verificando-se também no que concerne aos modos e formas de sua representação. Enquanto as “viagens burguesas” se encontram amplamente representadas nos mais diversos *media*, as “viagens forçadas” encetadas pelos migrantes oriundos de sociedades com sistemas económicos e tecnológicos mais frágeis carecem, *grosso modo*, de mecanismos de representação que, num mundo progressiva e profusamente mediatizado, lhes possam dar voz ou visibilidade.

Ainda que qualquer abordagem panorâmica do intrincado fenómeno da viagem e suas respectivas representações tenha que levar subliminarmente as mencionadas assincronias em consideração, dedicar-me-ei de seguida apenas à tal literatura de viagens “burguesa”, mais concretamente, às interacções e migrações mediais que a caracterizam numa perspectiva tanto sincrónica como diacrónica. Por razões óbvias, o panorama histórico que aqui apresentarei não poderá aspirar a qualquer espécie de completude nem tão-pouco de representatividade. Cingindo-se apenas a um esboço teórico-metodológico, não mais se pretende do que assinalar uma área que no imenso campo da investigação relacionada com a literatura de viagens não tem tido, em termos programáticos, o devido enfoque, a saber: a assinalável mobilidade intermedial em que assentam os multifacetados discursos em torno da viagem.

Os pressupostos subjacentes a esta proposta de abordagem são, em termos sucintos, os seguintes:

A literatura de viagens não gira apenas tematicamente em torno da mobilidade e da transposição de fronteiras, mas é em si mesma um meio deveras móvel e transfronteiriço, capaz de transpor os

tradicionais limites dos mais diversos discursos estéticos e epistemológicos. Mais do que qualquer outro género, a literatura de viagens apresenta (in)características de hibridez, podendo ser considerada, sob diversos pontos de vista, um *hypermedium avant la lettre* em cujos modos e formas de representar ou, melhor, de *constituir* outras realidades culturais e geográficas se recorre, muito antes da era dos computadores, à hipertextualidade e à intermedialidade. Gozando de um estatuto bicéfalo entre a criação literária e a reprodução documental, a literatura de viagens é, por consequência, expressamente *bifuncional*, isto é, um género do qual se espera que proporcione prazer estético, ao mesmo tempo que instrua e informe o leitor acerca do mundo. Devido ao inquestionável predomínio do sentido visual nas *mundividências* que determinam a cultura ocidental, o insistente recurso a meios ou métodos paratextuais nos livros de viagens, nomeadamente à “*Illustration systematique*” como “*une pratique qui (...) date des débuts de l'imprimerie et se poursuivit sans véritable crise jusqu'à la période moderne*” (Moureau, 1998: 247), deve-se, em última instância, à necessidade de se conferir, literalmente, *visibilidade* às percepções interculturais apresentadas pelos escritores-viajantes como sendo imediatas e autênticas. Face à sua histórica flexibilidade discursiva e funcional, não surpreende portanto que a literatura de viagens tenha, para além da sua florescente continuidade nos tradicionais meios impressos, como no livro, em jornais e revistas, também facilmente transitado para os *media* audiovisuais e digitais. (Cf. Opitz, 2003: 89).

Na primeira parte do presente ensaio analisarei, a título paradigmático e de forma um pouco mais alongada, alguns exemplos oriundos do infundável fundo da “Galáxia de Gutenberg” em que se manifestam – de forma arcaica e prototípica, é certo – os fenómenos da intermedialidade e hipertextualidade que costumam ser apenas associados à escrita electrónica na era dos computadores. Seguir-se-ão depois algumas reflexões, ainda que necessariamente breves, sobre as multifacetadas figurações audiovisuais e digitais da “narrativa de viagem” no filme e na internet.

Antes de me debruçar sobre os exemplos seleccionados, parece-me, porém, conveniente clarificar, prévia e resumidamente, alguns aspectos de índole metacrítica.

Não se afirma aqui que o surgimento e a aplicação dos novos *media* audiovisuais e digitais não tenham tido implicações pro-

fundas para as práticas e representações da viagem. Assim como também *não* se defende a tese de que os mais recentes meios telemáticos, a televisão e a internet, não tenham, em princípio, trazido nada de novo aos processos de percepção e representação do outro e que, no fundo, apenas estariam a dar uma continuidade “natural” aos tradicionais mecanismos narrativos que sustentam a literatura de viagens. Muito pelo contrário, não tenho sombra de dúvidas de que os *media* pré-condicionam a nossa percepção e que, por conseguinte, cunham a nossa representação mental e medial de qualquer espécie de realidade. A “realidade” é, por princípio, um produto dos meios de comunicação e representação, mormente no que concerne à percepção de realidades estrangeiras nos tempos mais remotos em que a mobilidade física se restringia, enquanto prática cultural de lazer, a uma minoria social. Quando se alargam quer o raio social e geográfico da mobilidade quer o leque de ofertas mediais, também se alargam os modos de percepção e as formas de representação do mundo – ainda que não tão radicalmente como os apóstolos dos novos *media* o proclamam e as mais cépticas visões apocalípticas da evolução tecnológica nesse domínio o temem. Ao contrário da ideia (aparentemente inabalável) de que o turismo de massas em conjunto com os meios audiovisuais e digitais terão irremediavelmente ditado a “liquidação da viagem” (Virilio, 2000: 38s) – uma ideia que, apesar de muito corrente, assenta numa lógica falaciosa que insiste, por um lado, em estabelecer uma fronteira dicotómica entre a “verdadeira viagem” e a viagem (meramente) turística e, por outro, em delinear uma diferença ontologicamente estável entre a experiência “autêntica”, isto é, “genuína” ou “imediatada”, e a experiência “artificial” ou “simulada”, ou seja, “desvirtuada” por via das infra-estruturas turísticas e dos *media* electrónicos –, suspeito que a possibilidade de vivências telemáticas e de experiências virtuais de novos espaços geográficos e culturais proporcionadas por uma maior diversidade mediática não saciam mas, bem pelo contrário, agudizam ainda mais a curiosidade e a apetência pelo outro num contacto *in loco*. A essa “necro-lógica”², que pressupõe tanto uma *desfuncionalização* da viagem física induzida pelos *media* tecnológicos como um esvaziamento de sentido devido à sua massificação turística, oponho portanto uma lógica da *refun-*

² Sobre a longevidade e persistência dessa “necro-lógica”, veja-se Matos (2006).

cionalização, ou seja, um modelo que assenta na ideia de *complementaridade*, quer entre os próprios dispositivos mediais (texto, imagem, livro, cinema, TV, internet, etc.), quer entre os diversos modos e formas de experiências, sejam elas mais ou menos “imediatas” ou explicitamente mediais. O que o filósofo alemão Wolfgang Welsch afirmava, há uma década, sobre a relação complementar entre os processos de “virtualização e revalidação” da experiência como uma “figura bicéfala” característica da nossa contemporaneidade não terá, num mundo entretanto ainda mais mediatizado e povoado por sociedades cada vez mais móveis (turismo e migração de massas), perdido nada de sua validade. Pois, não obstante o fascínio irradiado pelos novos “mundos electrónicos” que nos permitem a imersão em “paraísos artificiais”,

continua a haver uma diferença entre caminhar-se por um edifício – por exemplo, a catedral de São Pedro – de forma virtual ou real. Por mais difícil que possa ser captá-la em conceitos, certo é que essa diferença experiencial é abismal; e o mesmo acontece em relação a viver-se um pôr de sol sentado num rochedo em Big Sur ou ver-se o seu vídeo em casa. (Welsch, 1998: 246s)³.

2

Partindo da nossa era do vídeo de viagem caseiro e das simulações cada vez mais “realistas” – porque tecnicamente mais perfeitas – de vivências cada vez mais frequentes de espaços – cada vez menos – longínquos, façamos agora a roda virtual do tempo andar alguns séculos para trás. É certo que poderíamos iniciar a nossa viagem em tempos bem mais remotos, por exemplo, na Antiguidade clássica, com os relatos das diversas expedições de Heródoto até à Pérsia e em torno do Mediterrâneo, com as incursões de Tácito pela *Germania*, com os inúmeros relatos das peregrinações medievais ou com as famosas descrições de Marco Polo dos seus longos périplos por terras do Oriente na segunda metade do século XIII. No entanto, proponho que encetemos a nossa incursão histórica na alta Idade Média.

Uma das obras mais emblemáticas dessa época é constituída pela descrição das viagens de John ou Jean de Mandeville. O seu

³ As traduções para o português da literatura crítica em alemão são do autor do presente estudo.

Livro das Maravilhas do Mundo, de cujo manuscrito original não se sabe ao certo se terá sido redigido em latim ou em *lingua gallicana* (francês arcaico), remonta a meados do século XIV. Também acerca da identidade do autor continuam a persistir dúvidas. Os estudiosos oscilam entre a assumpção de se tratar de um narrador inteiramente fictício e a opinião de ser uma personagem verdadeira que, no entanto, nunca terá feito a viagem por ela narrada. Certo é que, no prólogo da sua narrativa de viagem, a figura do narrador-viajante se auto-encena como um “cavaleiro – ainda que não por mérito – nascido na Inglaterra, na cidade de St. Albans” (Mandeville, 2007: 35), que terá vivido, conforme sustentam alguns especialistas, a maior parte da sua vida na cidade belga de Liège. Ainda de acordo com as palavras de introdução à sua relação, foi no ano de 1322 que Mandeville iniciou a sua viagem rumo à Terra Santa e outras regiões do “além-mar”. Aí permaneceria “por muito tempo”, isto é, durante mais de três décadas, porventura aproximadamente o mesmo período que Marco Polo passara, cerca de um século antes, no Extremo Oriente, “vendo e visitando diversos lugares, províncias, reinos e muitas ilhas (...) que circundam a Índia, onde habitam diversos povos, com costumes, religiões e aparências diferentes” (*ibidem*), vivências essas que, após o seu regresso, o “cavaleiro andante” se propõe descrever, de forma alongada e detalhada, no relato alegadamente redigido em 1356.

Sob a perspectiva de abordagem metodológica exposta atrás, esta narrativa de viagem de Mandeville, da qual são conhecidas mais de 250 versões manuscritas, respectivamente, em francês, inglês, italiano, alemão, dinamarquês, espanhol, checo e latim, reveste-se de um peculiar interesse, sobretudo devido à sua curiosa história da produção e recepção de “realidades” então ainda maioritariamente desconhecidas da população europeia. Com mais de trinta edições vindas a lume apenas no breve período entre 1470 e 1500⁴, o fantástico relato das viagens de Mandeville não só faz parte dos primeiros livros impressos e publicados na Europa, como pode ser considerado o primeiro *bestseller* do género cuja enorme popularidade se manteria pelo menos até meados do século XVIII.

⁴ Acerca da história editorial das viagens de Mandeville, vejam-se as notas introdutórias às recentes reedições alemã, francesa e portuguesa (do Brasil), respectivamente da autoria de Gerhard Grümmer (1986), Cristiane de Luz (2000) e Susani Silveira Lemos França (2007).

Devido à tendência iluminista de então “opor”, conforme constata a prefaciadora da recente edição portuguesa, “verosimilhança literária e verdade das coisas, em acreditar na clara distinção entre o vivido e suas representações, em pressupor que determinados tipos de textos funcionam como vestígio da realidade ou que a realidade é a base da verdade histórica” (*idem*, 17), é precisamente por essa altura que o multissecular nimbo do *Livro das Maravilhas do Mundo* se esvanece. Já no século XIX, a característica acribia filológica da época do positivismo levaria à descoberta do manancial de fontes a que o autor recorrera para construir a sua narração de viagem. Perante o credo, então dominante, de que as máximas da facticidade e autenticidade deveriam sustentar o género do relato de viagens, a minuciosa e sistemática desconstrução – em nome da “verdade científica” – da teia intertextual subjacente ao texto de Mandeville encarregar-se-ia, por assim dizer, de apagar a aura de sucesso que, ao longo de vários séculos, o envolvera, expulsando-o assim do cânone da literatura de viagens. Seria necessário esperar-se, durante mais ou menos um século, por uma viragem epistemológica que, em vez de insistir na falaciosa dicotomia ontológica entre realidade e ficção, permitiria conceber a “realidade” como um produto de processos, mecanismos e suportes mediais que, por via de uma complexa inter-relação, cunham as nossas percepções e representações do mundo. Este paradigma, que poderá ser sumariamente designado de *construtivista*, consensualizar-se-ia nas últimas décadas do século XX e possibilitaria, por conseguinte, uma reabilitação da narrativa de Mandeville como um precioso exemplo da construção literária de “realidades” interculturais na época medieval. É precisamente nesses modos de construção e mediação que aqui valerá a pena nos determos por alguns breves instantes.

Apesar de o eu-narrador, como parece provável, nunca ter efectivamente conhecido *in loco* as vastas regiões do Próximo e Extremo Oriente que apresenta no seu livro, tendo para tal recorrido, de um modo extremamente hábil, a uma bem camuflada colagem intertextual que precede, por assim dizer, o método do *copy & paste* dos nossos tempos da escrita electrónica, e não obstante as suas descrições de paisagens e criaturas “fabulosas” parecerem, aos olhos de hoje, pertencer inquestionavelmente à dimensão do fantástico, a sua composição narrativa resultou num produto literário urdido de uma assinalável coerência e elegância de escrita que, entre outros factores, lhe garantiriam a sua dura-

doura popularidade. Sendo a apropriação de textos alheios na Idade Média uma prática corrente para legitimar a veracidade e autenticidade de determinadas percepções e afirmações, Mandeville diferencia-se, porém, dos seus contemporâneos viajantes-narradores pelo facto de utilizar um vasto manancial de relatos “reais” previamente existentes não como estratégia de legitimação por via da citação de “autoridades”, mas como simulações de experiências autênticas feitas na primeira pessoa. Esta dissimulação autobiográfica imprime ao seu relato um efeito testemunhal e uma aura de facticidade que, ao longo de vários séculos, assegurariam a sua recepção como meio de aquisição de conhecimentos acerca de um mundo longínquo, então fisicamente inacessível à esmagadora maioria das populações.

Mas para melhor se entender o sucesso editorial do *Livro das Maravilhas do Mundo* não bastará olharmos apenas para os hábeis mecanismos textuais da *produção* de “veracidade” e “facticidade” que lhe subjazem. A sua popularidade deve-se evidentemente também a uma série de factores situados ao nível da sua *recepção*. Num contexto histórico em que as apetências pelas “maravilhas” de países e povos longínquos tinham sido progressivamente aguçadas pelos relatos das cruzadas e peregrinações que o grosso das populações europeias, numa época dum analfabetismo quase generalizado, apenas conhecia de os ouvir contar e não de os ler, numa cultura da comunicação ainda predominantemente oral e visual em que as fontes a que Mandeville recorrera apenas estariam acessíveis a uma elite muitíssimo limitada, não é de surpreender que a sua hábil construção textual de pressupostas experiências autênticas não se tenha revelado, aos olhos dos receptores, como um jogo expressamente literário. Além de mostrar dominar devidamente as técnicas narrativas para criar os atrás referidos efeitos de coerência e verosimilhança, o viajante-narrador conhece bem os gostos da época, ou se quisermos, as expectativas do mercado, conforme demonstra a seguinte passagem do seu prólogo (Mandeville, 2007: 35):

E dado que muito tempo se passou sem nenhuma travessia para além-mar e muitos homens se deleitam em ouvir falar da Terra Santa e disso extraem algum prazer e consolo, eu, Jean de Mandeville (...), atravessei o mar (...) e durante muito tempo fiquei no além-mar, vendo e visitando diversos lugares, províncias, reinos e ilhas [de que] falarei mais detalhadamente adiante. A seu tempo, descreverei, segundo me forem ocorrendo algumas das coisas que existem ali,

especialmente para aqueles que têm o desejo e o propósito de visitar a nobre cidade de Jerusalém e os santos lugares que a cercam. Eu quero falar sobre o caminho que eles podem tomar para lá, pois eu muitas vezes fiz esse caminho e cavalguei por ali em boa companhia.

Além de se propor oferecer uma espécie de guia turístico destinado ao crescente número de peregrinos, a segunda parte do seu relato de viagens é inteiramente dedicada aos “Países que estão mais além da Terra Santa”. Enquanto os primeiros quinze capítulos se centram no universo religioso, reportando, tal como outros relatos de peregrinação medievais, os lugares bíblicos assim como listando dados relacionados com a prática itinerária, tais como distâncias, perigos, obstáculos, estalagens, castelos e outros monumentos que os peregrinos deveriam considerar, a segunda metade vai antes ao encontro do gosto da época pelas *mirabilia*. E é precisamente nessas regiões, mais longínquas e menos conhecidas, ou seja, no Extremo Oriente, que o narrador encontrará o lugar do outro misterioso, do estranho, do insólito, do fantástico, do antinatural, em suma, dos padrões de povos pagãos contrários às normas morais e sociais que caracterizam a memória colectiva medieval das culturas não-cristãs.

Se o texto de Mandeville correspondia enquanto narrativa de viagem ao duplo gosto da época pelas dimensões do religioso e do maravilhoso (angélico e/ou demoníaco), a partir da sua primeira edição impressa em livro iria adquirir uma terceira dimensão que a tornaria ainda mais atraente: a profusa ilustração visual do relato textual. Ainda que seja, obviamente, impossível de comprovar, é de supor que as dezenas de imagens, maioritariamente de curiosíssimas criaturas fantasiosas (veja-se, a título exemplar, a figura 1), que, desde o último quartel do século XV, passariam a adornar grande parte das edições do *Livro das Maravilhas do Mundo*, terão constituído um outro factor a levar em consideração para explicar a longevidade da sua popularidade.

É certo que, perante o irromper do paradigma do racionalismo e com o substancial alargamento dos conhecimentos empíricos do mundo que caracterizam a Era Moderna, o livro de Mandeville viria a cair progressivamente em descrédito. Ainda que as *mirabilia* por ele descritas nunca tenham existido, tais como as mais diversas criaturas híbridas, compostas de membros humanos e animais, homens sem cabeça, mas com o rosto e os órgãos faciais no peito,

humanos unípedes, gansos selvagens de duas cabeças, dragões, unicórnios e outras figuras míticas que povoam o imaginário colectivo da Idade Média, a sua bem montada encenação narrativa de experiências autênticas não deixa, paradoxalmente, de constituir um curioso e precioso *documento testemunhal* de como, em determinada época, se constrói, medeia e recepciona “realidade”. O facto de os relatos das viagens *reais* de Marco Polo terem sido, ao longo de vários séculos, lidos como histórias fantasiosas e seu autor difamado como mentiroso, enquanto que a narrativa de Mandeville era tida por verdadeira, representa assim um dos muitos exemplos da ironia da história que transforma a realidade em ficção e vice versa.



Figura 1. Numa determinada ilha, “há gentes que são ao mesmo tempo homem e mulher, contando com a natureza de um e de outro. Têm um só seio em um dos lados e nenhum do outro. E têm membros de procriação de homem e de mulher, podendo fazer uso de um ou outro à vontade.” (Fontes: imagem de Mandeville, 1986: 146; texto de Mandeville, 2007: 185).

Mas é precisamente dessas ironias ou, dito de outro modo, dessa porosidade das fronteiras entre os universos da ficção e do real que se urde a multissecular popularidade da literatura de viagens. Entre muitos outros exemplos semelhantes, poder-se-á aqui mencionar a obra do escritor de sucesso alemão Karl May que,

nas décadas finas do século XIX, soube, melhor do que qualquer outro autor de renome, encenar e vender as suas “viagens de poltrona” quer como relatos de viagens autênticas quer como narrativas de aventuras alegadamente baseadas em longos périplos reais. Conforme refere Peter J. Brenner num interessante artigo com o emblemático título “A realidade encenada”, o famoso caso de May demonstra, de forma paradigmática, que a simulação perfeita que transforma uma “ficção pura” numa realidade plausível e credível não se tornaria apenas possível por via dos novos meios audiovisuais e digitais, pois “o sucesso desse processo é menos uma questão do meio em si do que da *estratégia* de mediação que terá de ser capaz de fazer encaixar as histórias inventadas nas histórias – supostamente – verdadeiras da experiência quotidiana do público” (Brenner, 2005: 233).

Visto tratar-se de uma “literatura friccional” (Ette, 2001: 43) que se move entre a ficção e a dicção, isto é, de um género textual explicitamente híbrido que oscila, desde sempre, entre a criação ou a fantasia artística e a pretensão ou reivindicação da representação “verídica” de experiências “reais”, essas estratégias de autentificação e mediação desempenham no relato de viagens, tanto no que diz respeito à sua produção como à sua recepção, um papel deveras significativo. O “pacto” entre o produtor e o receptor em que assenta o consenso acerca da “ilusão referencial” – para aqui recorreremos aos conhecidos conceitos que Lejeune, Riffaterre e Barthes utilizam em relação a outros géneros literários – representa no caso particular da literatura de viagens não apenas um suporte entre outros do mecanismo narrativo, como é mesmo constitutivo ou vital, pois sem o “efeito do real” não há qualquer relato de viagem que possa ser recepcionado como tal. O que, no entanto, é tido e lido como sendo “real” e “verdadeiro”, “autêntico” e “credível”, depende dos contextos históricos, ou seja, dos sistemas culturais de produção de sentido e, por conseguinte, das estratégias narrativas de autentificação que, por sua vez, se inserem numa estratégia mais lata de mediação.

3

Se retomarmos, após esta breve incursão teórica, a nossa viagem no tempo e avançarmos das construções “maravilhosas” do outro na alta Idade Média para o início da Era Moderna, verifica-

remos que se intensifica o grau de exigência referente à credibilidade e autenticidade das representações de realidades longínquas, pelo que nos respectivos relatos de viagens se tem que recorrer a estratégias de encenação de veracidade cada vez mais elaboradas. Face ao substancial alargamento do horizonte geográfico, empírico e epistemológico induzido pelas novas tecnologias de medição e observação que, desde o século XV, sustentaram as viagens na era dos descobrimentos e representaram um enorme salto qualitativo no que diz respeito às categorias da mobilidade e medialidade, os relatores das sensacionais descobertas de novas realidades já não se podem limitar a afirmar simplesmente, conforme Mandeville ainda se permitira, que “embora haja muitas pessoas que não queiram dar nenhuma credibilidade ao que não viram com os seus próprios olhos”, a garantia de que apenas teria contado a verdade por ele próprio experienciada consistiria no facto de o seu livro ter sido “examinado e submetido à avaliação do conselho do Santo Padre”, tendo sido por ele “ratificado e aprovado” (Mandeville, 2007: 255). Com o movimento do Humanismo e as progressivas descobertas de outros povos e países, o gradual desmoronamento da onnipotente autoridade divina e papal, que até então bastaria para legitimar e autenticar a pretensa genuinidade de determinado relato de viagens, deveu-se também, significativamente, ao surto de publicações sobre os “novos mundos”. Ainda que nessa fase primordial da globalização o raio da mobilidade internacional se limitasse de facto a uma ínfima parte da população europeia, não há dúvidas de que, devido à invenção da imprensa com tipos móveis por Johannes Gutenberg, o conhecimento intercultural explicitamente mediado pelo texto impresso sofrera um exponencial aumento. Essa viragem de paradigma, que foi, ao mesmo tempo, de índole epistemológica e medial, teve para a literatura de viagens implicações particularmente profundas: por um lado, verifica-se um salto quantitativo em relação ao público alfabetizado e ao interesse colectivo pelas descrições de novos espaços culturais; por outro lado, os narradores de viagens vêem-se perante uma nova situação que os obriga não apenas a dar cobertura a regiões cada vez mais exóticas como, perante a pressão do dogma do empirismo da Era Moderna, a elaborar estratégias cada vez mais complexas que garantissem ao leitor tratar-se de descrições de experiências e vivências de viagens verdadeiras.

Um exemplo deveras representativo da crescente apetência do público europeu por notícias e descrições “autênticas” dos invulgares “novos mundos” é constituído pelo “sensacional” relato das duas viagens ao Brasil encetadas, em meados do século XVI, pelo alemão Hans Staden. Pela primeira vez publicado na cidade de Marburg, em 1557, foi sobretudo a narração da segunda viagem, durante a qual Staden (sobre)viveu nove meses em cativo dos índios Tupinambá sob a ameaça constante de ser devorado por essa tribo antropófaga, até ser salvo por um grupo de comerciantes franceses, que mais terá atraído a atenção dos leitores. Ainda que o livro de Staden tenha sido, provavelmente porque redigido em língua alemã, secundarizado na história da literatura de viagens pelo relato de experiências semelhantes entre um povo canibal da autoria do francês Jean de Léry, cuja *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, apesar de publicada apenas duas décadas depois, teve uma divulgação incomparavelmente maior, a popularidade entre o público germânico da *Descrição verdadeira de um paiz de selvagens nus, ferozes e cannibaes, situado no novo mundo America, desconhecido na terra de Hessen antes e depois do nascimento de Christo até que, há dois anos, Hans Staden de Homberg (...), por sua própria experiência, o conheceu e agora dá à luz [sic]* é, no entanto, inquestionável. O facto de ainda no mesmo ano da publicação original ter vindo a lume uma segunda edição, “diligentemente aumentada e melhorada”, que, ao longo dos séculos subsequentes, serviria de matriz para diversas reedições e traduções⁵, é pois um claro indicador do grande interesse suscitado pela aventura brasileira desse alemão da região de Hessen entre os seus conterrâneos.

Apesar de a tradução portuguesa do título não dar completamente conta do seu original que refere tratar-se de uma “Wahrhaftige Historia und Beschreibung”, isto é, de uma “história e descrição verdadeira”, essa redundância no título alemão é apenas aparente, uma vez que aponta para a dupla funcionalidade tão característica da literatura de viagens na viragem para a Era Moderna a que atrás se fez referência e que no livro de Staden se

⁵ A primeira tradução do texto de Staden a partir da edição francesa para o português (do Brasil) data de 1892. A versão portuguesa do original alemão de que aqui me sirvo é da autoria de Alberto Löfgren, tendo sido revista e criticamente anotada por Theodoro Sampaio para a sua edição no Brasil, em 1930.

expressa ao nível quer do conteúdo quer da forma. Enquanto a “história verdadeira” corresponde à narrativa da aventura na primeira pessoa, indo-se assim ao encontro das expectativas do receptor na época do Humanismo que valoriza progressivamente a experiência e a descrição feitas pelo sujeito como garante de autenticidade, a “descrição verdadeira” refere-se à observação pretensamente objectiva, isto é, sem interferência do filtro da subjectividade, das regiões, culturas e hábitos tão diferentes dos europeus. Estas duas funções reflectem-se no caso de Staden desde logo ao nível formal, pois a sua publicação divide-se explicitamente em “erstes und zweites Büchlein”, ou seja, “num primeiro e num segundo livrinho”. Esta indicação paratextual aponta assim de forma sintomática quer para as duas estratégias narrativas quer para os dois diferentes modos de mediação que sustentam esse livro de viagens. Na primeira parte do volume, em que se narra a “história verdadeira” das aventurosas peripécias quer das duas viagens quer da estada do eu-narrador entre os Tupinambá, abundam os mais diversos sinais ou indicadores de autenticidade, tais como a acumulação de expressões referentes a percepções subjectivas do género “eu próprio o vi”, o “ouvi” ou o “fiz”, assim como as múltiplas recorrências a palavras da língua indígena da tribo índia disseminadas pelo relato na primeira pessoa, ou, ainda, as repetidas referências a nomes próprios e locais de origem de várias personagens europeias (capitães, comerciantes, militares, etc.) com quem o narrador teria tido contacto e que portanto poderiam testemunhar a veracidade da sua narração. Essa estratégia de autentificação bastante complexa é, suplementarmente, reforçada pelo prefácio redigido por uma “autoridade científica”, um professor de medicina da Universidade de Marburg que, afirmando tendo conhecido o pai do autor como um homem “franco, devoto e bravo”, e que, “porque a árvore não cai longe da árvore, [pensa que] é de esperar que Hans Staden, como filho deste bom homem, deva ter herdado as virtudes e a devoção do pai”, atesta quer a “honestidade” do autor quer, após aprofundada análise do manuscrito, a “franqueza”, a “autenticidade”, a “exactidão e a verdade da sua narrativa e viagem, não por tê-las colhido de outrem, mas de experiência própria, sem falsidade” (Staden, 1930: 17s). Enquanto o “primeiro livro” contém o relato centrado no sujeito-viajante, seguindo-se a característica ordem cronológica do género da literatura de viagens, no “segundo livrinho” a instância

do eu-narrador torna-se invisível e prescinde-se claramente de um fio narrativo.

VERDADEIRA E CURTA NARRAÇÃO DO COMMERCIO E COSTUMES DOS TUPIN INBAS, CUJO PRISIONEIRO EU FUI. MORAM NA AMERICA. O SEU PAIZ ESTA SITUADO NO 24º GRADUS, NO LADO DO SUL DA LINHA EQUINOXIAL. A SUA TERRA CONFINA COM UM DISTRICTO, CHAMADO RIO DE JENERO



Figura 2. Frontispício da segunda parte do relato de Staden (1930: 129)

Esta segunda parte, intitulada de *Verdadeira e curta narração do comércio e costumes dos Tupin Inbas, cujo prisioneiro eu fui (...)*, fornece, sob a forma de um discurso que se aproxima já bastante da etnografia moderna, informações muito pormenorizadas quer sobre a topografia e a flora da região longínqua da Amazónia, quer sobre os hábitos culturais de um povo então praticamente desconhecido do público europeu. O material informativo é disposto à maneira do que se poderá denominar de uma proto-hipertextualidade, ou seja, como num dicionário ou numa enciclopédia em que os *topoi* antropológicos (formas de alimentação, habitação, ritos religiosos, adornos, etc.) são apresentados em entradas ou, se quisermos, subcapítulos compostos de breves textos descritivos e numerosas, em parte muito detalhadas, ilustrações (*vide* figuras 3 e 4) da própria autoria de Staden, como a investigação actual supõe.



Figura 3. "Como fazem fogo"

"Têm eles uma espécie de madeira (...), que secam e da qual cortam dois pauzinhos da grossura de um dedo que esfregam um no outro. Com isto produz-se um pó, que o calor da fricção acende, e assim fazem fogo, como mostra esta gravura." (Staden, 1930: 13).



Figura 4. "Qual o enfeite dos homens, como se pintam, e quis são os seus nomes"

"Rapam uma parte da cabeça e deixam ao redor uma coroa de cabelos. (...) Usam também trazer no lábio inferior um grande orifício, que fazem logo na infância. Fuaram o beijo com um pedaço de oço de veado aguçado e no orifício introduzem depois uma pedrinha ou pedacinho de pau e untam isso com os seus unguentos (...)." (Staden, 1930: 147s).

Num artigo dedicado à encenação de realidades longínquas no início da Era Moderna, Christian Kiening defende que é sobretudo devido à sua acentuada bimedialidade, ou seja, às complexas relações entre as representações narrativas e picturais de alteridade, que o relato de Staden ocupa um lugar de charneira na longa

história da literatura de viagens. Pois, tanto na primeira parte, mais subjectivista e autobiográfica, como no “segundo livrinho”, de índole mais etnográfico, a “autenticidade da representação é suportada por diversas referências a uma observação participativa” que “garante o carácter mimético do texto” (Kiening, 2000: 500). Na estratégia de autenticação seguida por Staden, o total das 55 gravuras, em que a figura do próprio narrador é frequentemente integrada, reforçando-se assim visualmente a credibilidade dos episódios transmitidos no texto narrativo, representa um papel central, uma vez que as imagens

desempenham mais do que uma função meramente ilustradora. Enquanto noutros relatos da época sobre as recém-descobertas Américas se recorria com frequência a ícones de outras publicações, as gravuras de Staden oferecem um acesso original e diferenciado ao mundo estranho. (...) Não são poucas as gravuras que contêm informações que ultrapassam os dados fornecidos no texto em si. (*Idem*: 500s).

Mesmo que, face à sua altura de publicação (já tinham passado várias décadas sobre a invenção renascentista da técnica da ilusão de profundidade espacial com base na perspectiva central), as rudimentares representações picturais no livro de Staden nos pareçam do ponto de vista técnico e estético algo anacrónicas, facto é que, mesmo assim, imprimem um certo dinamismo mimético ao tentarem captar a mobilidade num meio estático, nomeadamente em algumas gravuras que conjugam numa mesma imagem diversos momentos que no texto narrado seguem uma ordem sequencial. É assim que, ainda segundo Kiening (*idem*: 501s), algumas das ilustrações adquirem quase “a forma de uma representação fílmica do momento de mobilidade”. Independentemente de a autoria das gravuras coincidir ou não com a do eu-narrador textual, parece-me inquestionável que esse intenso jogo bidmedial de texto/imagem contribui de forma decisiva para intensificar o efeito do real, desempenhando portanto uma importante função de autenticação. O mesmo se aplica, a meu ver, à opção de estruturar o livro em duas partes independentes, a que correspondem, respectivamente, uma narrativa centrada na experiência subjectiva e uma descrição assente no olhar pretensamente objectivo. A percepção subjectiva e a observação objectiva constituem assim um par complementar que confere à representação da experiência de um

espaço geográfico e cultural muito diferente do próprio uma dimensão de imediaticidade, ou seja, de autenticidade e veracidade. Essa estratégia de mediação assente na complementariedade de subjectividade e objectividade iria portanto, a um só tempo, ao encontro das diversas apetências do leitor, isto é, por um lado, ser entretido com histórias sensacionalistas acerca de realidades insólitas, mas (supostamente) verdadeiras, experienciadas na primeira pessoa e, por outro, ver saciada a sua fome de conhecimentos empíricos dum mundo cada vez maior.

4

A estratégia de mediação que sustenta o relato de Staden aponta para uma problemática simultaneamente epistemológica e estética que nos séculos subsequentes se iria agudizar. Se a multiplicidade de funções, de perspectivas e respectivas formas de narração ainda cabiam, em meados do século XVI, entre as duas capas de um mesmo livro, com o aumento do (conhecimento do) mundo e a multiplicação das mais diversas disciplinas científicas, a complexidade da experiência e representação do outro ir-se-ia progressivamente expressar sob formas discursivas diversas e, em parte, também em diferentes suportes mediais. Refiro-me ao processo da diferenciação interna do vastíssimo e multifacetado campo da literatura de viagens que, sobretudo desde o Iluminismo, tende a estabelecer fronteiras mais ou menos estanques entre os relatos de exploração científicos, envoltos numa aura de objectividade, e as narrativas de viagens como expressão da pretensa sensibilidade perceptiva e estética por parte da figura literária do «poeta-viajante».

Um exemplo proeminente da tomada de uma consciência crítica perante a problemática da artificialidade subjacente à diferenciação de um género intrinsecamente híbrido é constituído pela imensa obra do famoso cientista alemão Alexander von Humboldt⁶.

⁶ Apesar de se tratar de uma das mais emblemáticas figuras europeias da passagem do século XVIII para o XIX que, do ponto de vista epistemológico, produziu uma obra colossal de índole expressamente transversal no que concerne à articulação dos mais diversos saberes disciplinares, só muito recentemente se publicou em língua portuguesa uma breve antologia de textos de Humboldt referentes às suas viagens de expedição. O excelente trabalho da selecção, tradução e apresentação dos textos contidos no volume *Pinturas da Natureza. Uma antologia* (2007), de que aqui me sirvo para as respectivas citações, deve-se a Gabriela Frago.

A complexa história da publicação e recepção das descrições das suas longas expedições à América do Sul no início do século XIX, cuja edição em mais de trinta volumes se estendeu ao longo de quase trinta anos, demonstra que o seu projecto inicial de transmitir aos seus leitores a notória disparidade entre as experiências subjectivas e as investigações científicas de forma homogénea num meio tradicional acabaria, em última instância, por falhar. Prescindindo inicialmente de qualquer espécie de meios de uma encenação literária, os seus relatos fragmentários, compostos de representações extremamente minuciosas, não são capazes de oferecer ao leitor um produto a que esse pudesse aplicar o seu hábito de recepção baseado numa lógica linear da leitura de narrativas de viagens. Conforme salienta Peter J. Brenner (2005: 235), um dos aspectos que confere a Humboldt um importante lugar na história da literatura de viagens consiste precisamente no facto de ele próprio ter tido plena consciência desse problema, pelo que mais tarde tiraria as suas ilações desenvolvendo estratégias de representação que se aproximariam muito mais das expectativas e dos hábitos de leitura do público.

Esta viragem estratégica de Humboldt ir-se-ia reflectir quer ao nível das técnicas e dos suportes mediais, que nessa altura ainda se cingiam apenas às técnicas editoriais do livro, quer no que concerne aos discursos narrativos em si. Ainda que tivessem por base as mesmas experiências concretas da viagem, as suas expedições à América do Sul, que duraram de 1799 a 1804, resultariam em publicações bem diferentes entre si. Enquanto nas *Perspectivas da Natureza* (*Ansichten von der Natur*), volume editado em 1808, ou seja, poucos anos após o seu longo périplo sul-americano, se denota uma clara preocupação por imprimir ao seu texto um estilo mais literário, isto é, mais subjectivo e esteticamente mais elaborado, na descrição originalmente publicada em francês – língua de erudição da época – entre 1814 e 1825, sob o título *Relation historique du Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continent*, apesar de redigida na perspectiva de um eu-narrador que recorre aos apontamentos dos seus diários de viagem, prevalece o discurso científico-objectivo. Por sua vez, a sua monumental obra *Cosmos. Esboço de uma descrição física do universo*, publicada em cinco volumes, nos últimos anos de vida e já depois da morte de Humboldt, entre 1845 e 1862, esse “primeiro *best-seller* científico do século XIX (...)

oferece ao leitor uma visão holística da Terra enquanto organismo vivo”, conforme salienta a prefaciadora e tradutora para o português de uma antologia dos textos viáticos de Humboldt (2007: 13). Esta tentativa de uma síntese de perspectivas epistemológicas complementares, de uma mescla de olhares subjectivos, empíricos e objectivos num estilo narrativo que fosse capaz de dar expressão à pretensão de uma “visão global” do mundo exigiria ao seu autor uma série de recuos e consensos que não tinham constado do projecto inicial. Devido a factores económicos, para efeitos de publicação teve que se prescindir de parte significativa das ilustrações botânicas e geológicas em grande formato da autoria do próprio Humboldt. A bem de uma linearidade e coesão textual que facilitasse a recepção, a intrincada diversidade de resultados científicos singulares do *Kosmos* é, por assim dizer, expulsa do texto corrente e remetida para um pesado aparelho de notas de rodapé, o que representa – convém aqui recordá-lo – uma forma de hipertextualidade nos tradicionais *media* impressos.

Mesmo que a “viragem narrativa” efectuada por Humboldt, por via da qual simula uma maior coerência nos processos de percepção e mediação de uma realidade estranha, possa ser vista como uma concessão às necessidades das estratégias de recepção do seu público, não há dúvidas que ele próprio tinha plena consciência das limitações e insuficiências desses mesmos processos, conforme demonstra a seguinte passagem do seu prefácio da primeira edição das *Perspectivas da Natureza* (Humboldt, 2007: 21s):

O tratamento estético de elementos da história natural apresenta grandes dificuldades de composição, pese embora a maravilhosa energia e a flexibilidade da nossa língua-mãe, pois a riqueza da natureza convida à acumulação de imagens individuais e a acumulação perturba, quer a serenidade, quer o efeito global da pintura. Tocado pela fantasia e pelo sentimento, o estilo facilmente degenera para uma prosa poética. Não é necessário desenvolver aqui estas ideias, pois as páginas que se seguem oferecem exemplos vários desses desvios, dessa falta de atitude. Que as minhas «Perspectivas da natureza» consigam, apesar destes erros, (...) proporcionar ao leitor uma parte do prazer que o espírito sensível encontra na contemplação da natureza. Como este prazer aumenta com o conhecimento das ligações íntimas entre as forças da natureza, cada artigo é completado por notas explicativas e anotações científicas.

Este cepticismo filosófico que Alexander von Humboldt evidência, já no início do século XIX, em relação às limitações da escrita linear como um meio que, apelando ao sentido racional, carece notoriamente de capacidades no que concerne aos processos de representação e transmissão de estímulos e impressões sensoriais, mostrando-se portanto incapaz de anular o irremediável hiato entre a experiência e a sua expressão medial, ir-se-ia, para aqui darmos novamente um salto virtual no tempo, adensar na segunda metade do século.

Os tradicionais meios de representação, ou seja, a língua e a escrita textual, assim como a imagem desenhada ou pintada, terão então novos concorrentes que, aparentemente, serviriam melhor o tradicional propósito documentarista do relato de viagens: a fotografia e, poucas décadas depois, o filme. Tratando-se de um género com pretensões de representar fielmente quer a realidade exterior em si quer as respectivas percepções por parte do viajante-narrador, pretensões essas que, por sua vez, se nutrem das expectativas de um público que dele espera “retratos autênticos”, não surpreende que a literatura de viagens se tenha de imediato recorrido desses novos meios e suportes de representação. A integração da fotografia nos livros de viagens transforma-se assim rapidamente numa normalidade que, curiosamente, ainda não mereceu, até ao momento, o devido enfoque no vasto campo da investigação em torno da viagem. À excepção das pesquisas relacionadas com a história cultural do turismo, que, por razões óbvias, também se têm dedicado ao subgénero dos guias de viagem em que a imagem desempenha um papel fulcral⁷, o facto de uma infindável quantidade de livros de viagens de índole muito diversa se servirem, desde finais do século XIX, com grande frequência da ilustração fotográfica continua a ser um fenómeno claramente menosprezado na investigação. Um exemplo recente de como se continua habilmente a contornar essa dimensão bimedial da literatura de viagens é o estudo – de resto, interessante e aconselhável – que Ulla Biernat dedica à literatura de viagens em língua alemã produzida após 1945. A semelhança de tantos outros trabalhos académicos neste

⁷ Entre o número infindável de referências à importância da fotografia nos guias turísticos, vejam-se, por exemplo, os volumes de Köck (2001) e Koshar (2000).

domínio, também aí o fenómeno de inúmeros relatos de viagens da época estudada se fazerem acompanhar de fotografias e outros meios visuais é laconicamente remetido para uma breve nota de rodapé (Biernat, 2004: 28), na qual se constata o facto, sem que, porém, se proceda a qualquer espécie de reflexão, por mais sucinta que pudesse ser, sobre o intenso jogo intermedial entre o texto e a imagem técnica que caracteriza parte significativa da literatura de viagens desde a invenção da fotografia.

Devido às naturais limitações de espaço do presente artigo, também eu aqui não me poderei debruçar com a desejada profundidade sobre esta temática da complexa relação texto/fotografia na literatura de viagens. Ainda assim, e uma vez que “as soon as there was photography there was travel photography”, conforme constata Peter D. Osborne no seu estudo diacrónico *Travelling light. Photography, travel and visual culture* (2000: 3), não quero deixar de chamar a atenção para este fenómeno que, a meu ver, representa uma área incontornável na profícua investigação dedicada à literatura de viagens de épocas mais recentes. A título meramente exemplar de abordagens possíveis, poder-se-ia aqui remeter para essa problemática em relação à literatura de viagens produzida no contexto de regimes mais ou menos fechados aos contactos interculturais a nível global, como era o caso na extinta República Democrática Alemã (1949-1990), sistema político e sociocultural em que grande parte dos livros sobre viagens pelo mundo além e aquém da antiga «Cortina de Ferro» denota, por razões diversas, um recurso muito frequente e intenso à fotografia. Num país com uma legislação deveras restritiva em relação à mobilidade internacional, a principal funcionalidade dos livros de viagens profusamente ilustrados com fotografias, que é um meio tradicionalmente recepcionado como garante de uma representação objectiva da realidade, terá sido portanto a de fornecer ao leitor uma espécie de *Ersatz* (devidamente filtrado pela censura) para a (in)experiência *in loco* de realidades efectivamente vedadas à esmagadora maioria dos cidadãos daquele país que já não existe⁸. O polimorfismo discursivo e medial, que é, como vimos, uma característica vital do “artefacto” constituído pela literatura de viagens, não se restringe, porém, a essa função instrumental que a relação texto/fotografia desempe-

⁸ Para alguns exemplos de análise de livros de viagens da RDA profusamente ilustrados com fotografias, veja-se Matos (2003: 299-306 e 2007: 250-256, 327-355, 394-426).

nhou num sistema ideológico e estético assente na crença de um “realismo socialista” como a única visão “verdadeira” do mundo. Como é evidente, esse jogo bimedial poderá também funcionar num sentido inverso ao efeito do “foto-realismo”, seja ele entendido, ideologicamente, à socialista ou, simplesmente, como convenção tradicional de uma representação objectiva. À semelhança do recurso à intermedialidade pelos movimentos vanguardistas do primeiro quartel do século XX, como o Dadaísmo e o Surrealismo, que, em vez de utilizarem a fotografia como reforço ilustrativo da representação textual ou como reflexo simétrico e autêntico de determinada realidade, a ela recorrem, pelo contrário, como meio *desestabilizador* dos hábitos perceptuais, é de supor que também no género híbrido da literatura de viagens se poderão encontrar exemplos em que o suporte fotográfico transcende uma função meramente documental. Para além das mencionadas funcionalidades ideológicas e estéticas que a fotografia desempenhou e continua a desempenhar nos multifacetados discursos sobre a viagem e que, por isso, merecem estudos mais aprofundados, haverá portanto outras dimensões a descobrir e a analisar, desde que a investigação neste domínio esteja disposta a orientar-se mais para os processos intermediais da representação, em vez de se deixar enredar pelo (meta) discurso de lamentações sobre a alegada morte da “boa, velha literatura de viagens” anterior ao turismo de massas e aos novos *media*.

6

A representação da viagem no filme é uma outra área temática ainda relativamente pouco explorada até ao momento. Esta lacuna, que Annette Deeken (2004) tentou em parte colmatar com um estudo dedicado à estética e história de um género que ela denomina de *Reisefilme*, isto é, filmes de viagens que, segundo a sua definição algo redutora, assentam em deslocamentos reais, é tanto mais surpreendente se levarmos em consideração que o tema da viagem não só preenche canais televisivos inteiros, tais como *Odisseia*, *Discovery* ou *Travel-Channel*, como desempenha um papel central nas mais diversas espécies de filmes de cinema. Inúmeros são pois os exemplos da migração do tópico da viagem, entendido quer como fenómeno documental quer como *leitmotiv* de um considerável número de ficções cinematográficas, do tradicional livro de viagens para os meios audiovisuais. Para além dos já “clássicos” *road movies*, que se caracterizam por uma intensa mobilidade moto-

rizada e uma respectiva exploração de planos de diferentes espaços paisagísticos⁹, ou da interminável série dos filmes de James Bond, em que o protagonista viaja frequentemente à volta do globo, para conseguir solucionar as suas missões de espionagem, a viagem funciona como uma espécie de motor narrativo numa parte significativa de produções de cinema. Enquanto aquelas se dirigem, numa versão mais aventureira e mais exótica do tema, a um público de massas, outras caracterizam-se por visões mais existencialistas e discursos mais auto-reflexivos em torno da viagem, visando um tipo de espectadores com sentidos críticos e estéticos mais apurados. Como exemplos, entre muitos outros possíveis, deste género de narrativas fílmicas da viagem podem ser mencionados: o “clássico” *Viaggio in Italia* (1954), de Roberto Rossellini, em que, de certo modo recuperando a imagem e/ou experiência goetheana de Itália como uma síntese harmoniosa de cultura e sensualismo, a deslocação a esse país meridional funciona, para o casal britânico em plena crise matrimonial, tal como para Goethe em plena crise pessoal século e meio antes, como uma espécie de terapia; diversos filmes de Wim Wenders, tais como *Paris-Texas* (1984), *Bis ans Ende der Welt* (1991) e *Lisbon Story* (1994), para cujos protagonistas, sobretudo neste último, a aporia da (ir)representabilidade “autêntica” e “imediate” do Outro subjacente a qualquer vivência intercultural assume uma dimensão existencialista e se reveste de um cunho fortemente auto-reflexivo; *Ulysses' Gaze* (1994), de Theo Angelopolous, uma obra monumental, com quase três horas de duração, que opera uma desconstrução do arquétipo da viagem odisseica como uma catarse impossível de alcançar na sociedade moderna.¹⁰ Poder-se-iam ainda mencionar os filmes de cinema mais recentemente premiados em que a viagem assume um papel central, tais como a transposição para a tela dos diários de Che Guevarra do seu périplo sul-americano encetado nos anos 50, *Motorcycle Diaries* (2004), ou ainda o filme de culto *Exiles* (2004), do músico e cineasta Tony Gatlif, que narra a deambulação de um jovem casal de namorados, pertencentes à terceira geração da imigração do Norte de África em França, em busca das raízes dos seus pais, raízes essas que nos tempos da globalização e da progres-

⁹ Cf. Eyerman/Löfgren (1995).

¹⁰ Para uma visão mais aprofundada desta obra, veja-se o estudo de Alfred Opitz neste volume.

siva diluição das fronteiras culturais se transformam, inevitavelmente, numa quimera. Longe de constituir uma lista exaustiva, os filmes aqui mencionados representam apenas alguns exemplos paradigmáticos do fenómeno da migração medial da temática da viagem enquanto *leitmotiv* e elemento estruturante da história do cinema que, sob a perspectiva teórico-metodológica exposta no início desta abordagem, seria certamente merecedora de uma investigação muito mais aprofundada.

Outro projecto possível, a ancorar no vasto e diversificado campo de investigação em torno da representação da viagem, seria o estudo da transposição de um determinado livro de viagens para diferentes suportes e formatos mediais, tais como o áudio-livro, o filme ou a banda desenhada. Um caso de estudo interessante é, por exemplo, o relato de viagem histórico de Hans Staden mencionado atrás. Uma vez que a narrativa da sua "Viagem ao Brasil" serviu já por duas vezes como suporte a encenações cinematográficas, das quais resultaram duas ofertas estéticas bastante diferentes uma da outra,¹¹ para além de também ter sido, mais recentemente, adaptada a uma banda desenhada¹² (Figura 5), uma análise comparativa ou contrastiva destes diferentes processos de mobilidade intermedial poderia constituir um profícuo objecto de investigação que assinalasse novos caminhos possíveis para um domínio de pesquisa dos estudos literários e culturais que, se continuar a fixar-se apenas nas representações textuais, corre o perigo de auto-encerrar-se num paradigma obsoleto, sem capacidade para responder às transformações da "Era pós-Gutenberg".

¹¹ A saber, *Como era gostoso o meu francês* (1971, realização: Nelson Pereira dos Santos), que se baseia numa adaptação relativamente livre de uma mistura da *Historia* de Staden e do relato de Jean de Léry, assim como o filme *Hans Staden* (1999), cuja realização de Luís Alberto Pereira resulta num filme realístico-documental que segue muito de perto o original literário e cujos diálogos são maioritariamente apresentados na língua dos Tupinambá com legendas portuguesas.

¹² O que nesta banda desenhada Jô Oliveira (2005) me parece de realçar é o facto de os seus desenhos, sem darem a impressão de um mero epigonismo, denotarem uma grande semelhança com as gravuras deveras rudimentares da edição original do livro de Staden. Algumas das ilustrações do relato de Staden são reproduzidas por Oliveira como cenários completos, numa espécie de quadro panorâmico, enquanto outras são divididas em sequências. O que igualmente salta à vista na banda desenhada é que aí se recorre também a gravuras mais "realistas" de edições posteriores do livro de Staden, nomeadamente no que se refere à representação da preparação das refeições canibais, conforme se pode verificar na figura 6 aqui reproduzida.



Figura 5. Cena de canibalismo na banda desenhada de Jô Oliveira (2005: 61)

Conforme já aqui foi referido nas considerações introdutórias ao nosso tema, a narrativa da viagem, entendida num sentido lato, não só tem sobrevivido aos crónicos anúncios da sua morte, como tem mesmo desenvolvido diversas estratégias de resistência que têm conferido uma visibilidade ainda maior ao *topos* da experiência e representação de contactos interculturais na paisagem (multi)medial dos nossos tempos. Em analogia com tantos outros domínios do nosso *Lebenswelt* progressivamente cunhado pelos meios audiovisuais e digitais, é pois inquestionável que também no que concerne aos processos de representação da mobilidade intercultural o *hypermedium* Internet tem assumido uma crescente importância. Face a esta iniludível realidade, é tanto mais surpreendente que a investigação na área da literatura de viagens ainda não se tenha debruçado com maior atenção sobre a crescente tendência de uma migração massiva do relato de viagens para a *World Wide Web*. Valerá portanto a pena proceder aqui, para terminar, a uma breve reflexão sobre um fenómeno que, na minha perspectiva, poderá conferir mais uma nova dimensão à discursividade, em si mesma tradicionalmente muito diversificada, em torno da viagem.

Se, até há poucos anos atrás, a proliferação de relatos de viagens publicados na Internet ainda se inscrevia maioritariamente na longínqua tradição da bimedialidade de texto e imagem que, como vimos, caracteriza parte significativa da literatura de viagens produzida ao longo dos séculos passados, assistiu-se, entretanto, a uma notória intensificação hipermedial dos processos de representação da viagem, mormente por via da popularização dos vídeos caseiros e do fenómeno *YouTube*. Esta tendência não só aponta no sentido da democratização da viagem em si, como representa, a meu ver, um sinal inequívoco de que há uma crescente vontade colectiva para narrar verbal e visualmente as experiências da viagem, vontade essa que se manifesta progressivamente por parte de autores privados que já não se contentam com algumas lacónicas palavras em postais turísticos enviados dos seus destinos de viagem ou com uma *soirée* de apresentação dos *slides* dos seus periplos a um número muito restrito de familiares e amigos. O ímpeto natural do ser humano para partilhar e divulgar experiências interculturais marcantes que anteriormente se limitava, modo geral, a receptores do seu *habitat* privado, restringindo-se o processo da

"publicitação" de tais experiências apenas à figura, de certa forma, institucional do escritor ou autor de maior ou menor renome, encontra agora a sua forma de expressão pública em relatos de viagens digitais colocados, aos milhares, em linha no *medium* global Internet, quer sob a forma de *homepages* pessoais (como os popularíssimos *Myspace* ou *Hi5*), quer em sítios digitais de índole comercial ou empresarial (maioritariamente, agências de viagens que recorrem a esses relatos electrónicos de turistas comuns para promover os seus produtos). Este novo tipo do relato de viagem electrónico constitui uma interessante forma de continuidade do género, à qual, no entanto, os estudos literários e culturais ainda não deram o devido enfoque investigacional. Após uma primeira abordagem, esporádica e ainda muito superficial, desta nova espécie de literatura de viagens produzida e publicada por inúmeros "escritores de viagens" sem qualquer renome como autores, fiquei com a impressão genérica de que esta forma de *digital travel story telling*, mesmo que siga, em parte, as tradicionais convenções do relato de viagens como meio documental, o que é reforçado pelo intenso recurso à fotografia e ao vídeo caseiro, denota, ainda assim, algumas tendências inovadoras, mais que não seja, devido ao próprio facto de proferir um fortíssimo abalo quer ao privilégio do tradicional "poeta da viagem" quer às convenções que regem a indústria editorial e o respectivo mercado. Analisar-se até que ponto se tratará apenas de narrativas epígonas em que os seus escritores/produtores/*blogger* seguem, mais ou menos irreflectidamente, os mecanismos e estratégias representacionais dos relatos de viagens "clássicos" ou se, pelo contrário, estes novos modos e formas de representar a percepção intercultural são capazes de criar técnicas narrativas originais que reflectam as transformações socioculturais e mediais que caracterizam os nossos tempos contemporâneos, mantém-se, por enquanto, um desiderato que aqui gostaria de deixar para reflexão e discussão.

Certo é que uma exploração mais sistemática destes novos modos digitais de narrar a viagem, que devem ser entendidos como complementares à literatura de viagens que continua a proliferar sob as mais diversas formas impressas (livros de viagens, propriamente ditos, reportagens jornalísticas, guias turísticos), poderá proporcionar ao vasto domínio da investigação em torno da representação da viagem – que continua a orientar-se maioritariamente para o passado – uma desejável abertura, rumo a um presente incontornavelmente moldado pela *hipermobilidade e hipermedialidade*.

Obras citadas:

- BARTHES, Roland (1982), „L'effet de réel”, in R. Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 81-90.
- BIERNAT, Ulla (2004), „*Ich bin nicht der erste Fremde hier.*“ *Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- BRENNER, Peter J. (2005), „Die inszenierte Wirklichkeit. Mondlandungen, Forschungsreisen und Tourismus als Medienereignisse”, in Rehberg, Karl-Siebert *et al.* (Hrsg.) (2005), *Mobilität – Raum – Kultur. Erfahrungswandel vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Dresden, Thelem, pp. 223-246.
- CLIFFORD, James (1997), *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge/Massachusetts/London, Harvard Press.
- DEEKEN, Annette (2004), *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*, Remscheid, Gardez! Verlag.
- ETTE, Ottmar (2001), *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft.
- EYERMAN, Ron/LÖFGREN, Orvar (1995), “Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility”, in *Theory, Culture & Society. Explorations in Critical Social Sciences*, Volume 12, 1995, pp. 53-79.
- HUMBOLDT, Alexander von (2007), *Pinturas da Natureza. Uma antologia*, Seleção, apresentação e tradução de Gabriela Fragoso, Lisboa, Assírio & Alvim.
- KÖCK, Christoph (Hrsg.) (2001), *Reisebilder. Produktion und Reproduktion touristischer Wahrnehmung*, Münster/New York/München/Berlin, Waxmann.
- KOSHAR, Rudy (2000), *German Travel Cultures*, Oxford/New York, Berg.
- KIENING, Christian (2000), „Alterität und Mimesis. Repräsentation des Fremden in Hans Stadens *Historia*”. In Martin Huber/Gerhard Lauer (Hrsg.) (2000), *Nachy der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 483-510.
- LEJEUNE, Phillipe (1975), *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- MANDEVILLE, Jean de (2000), *Le Livre des Merveilles du Monde*, Édition critique para Cristiane Deluz, Paris, CNRS Éditions.
- MANDEVILLE, Johann von (1986), *Von seltsamen Ländern und wunderlichen Völkern. Ein Reisebuch von 1356*. Herausgabe, Bearbeitung und Übertragung aus dem Mittelhochdeutschen von Gerhard Grümmer, Leipzig, VEB F. A. Brockhaus Verlag.
- MATOS, Mário (2003), “»Kein Pass für Rio«: Brasilienbilder in der DDR”, in Erwin Koller *et al.* (Org.), *Portugal – Alemanha – Brasil. Actas do VI Encontro Luso Alemão*. Volume II, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Coleção Hespérides, pp. 289-309.
- MATOS, Mário (2006), “Figurações da viagem e do viajante: do «maldito turista» ao «cosmopolita doméstico»”, in Ana Gabriela Macedo/Maria Eduarda Keating (Org.), *Novos Cosmopolitismos. Identidades Híbridas*. Braga, Centro de Estudos Humanísticos, pp. 131-147.
- MATOS, Mário (2007), *Postigos para o Mundo: reflexões em torno do turismo e dos livros de viagens na RDA (1949-1989/90)*, dissertação policopiada, Braga, Universidade do Minho. [Online no RepositóriUM:]
- MOUREAU, François (1998), “Le récit de voyage: du texte au livre”, in Maria Alzira Seixo/ Graça Abreu (Org.), *Les récits de voyages. Typologie, historicités*. Lisboa, Edições Cosmos, pp. 241-257.
- OLIVEIRA, Jô (2005), *Hans Staden. Um Aventureiro no Novo Mundo*, São Paulo, Conrad Editora do Brasil.
- OPITZ, Alfred (2003), „Berichte aus der ‚Zweiten Heimat‘. Zum gegenwärtigen Stand der Reiseliteraturforschung”, in Peter Wiesinger (Hrsg.), *Akten des X. Internationalen Germanistikkongresses Wien 2000 - »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«*, Band 9, Bern, Peter Lang, S. 87-92.
- OSBORNE, Peter D. (2000), *Travelling light. Photography, travel and visual culture*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- REHBERG, Karl-Siebert/Schmitz, Walter/Strohschneider, Peter (Hrsg.) (2005), *Mobilität – Raum – Kultur. Erfahrungswandel vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Dresden, Thelem.
- RIFFATERRE, Michael (1982), „L'illusion référentielle”, in R. Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 91-118.
- STADEN, Hans (1557), *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landschafft der Wilden / Nacketen / Grimmigen Menschfresser Leuthen / in der Newenwelt America gelegen / vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen vnbekant / biß vff dise ij. nechstvergangene jar / Da sie Hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygne erfahrung erkant / vnd yetzo durch den truck an tag gibt*, Marburg. [Online:[http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=19&autorid=563&autor_vorname="+Hans&autor_nachname=Staden&cHash=b31bbae2c6](http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=19&autorid=563&autor_vorname=)]
- STADEN, Hans (1930), *Viagem ao Brasil*. Versão do texto Marpurgo, de 1557, por Alberto Löfgren. Revista e anotada por Theodoro Sampaio, Rio de Janeiro, Publicações da Academia Brasileira. [Online: <http://purl.pt/151>]
- Viagens de Jean de Mandeville* (2007), Tradução e organização de Susani Silveira Lemos França, Bauru, EDUSC.
- VIRILIO, Paul (2000), *A Velocidade de Libertação*, Lisboa, Relógio D'Água. [Tradução de Edmundo Cordeiro].
- WELSCH, Wolfgang (1998), „Eine Doppelfigur der Gegenwart. Virtualisierung und Revalidierung”, in Gianni Vattimi/Wolfgang Welsch (Hrsg.) (1998), *Medien-Welten Wirklichkeiten*, München, Fink, S. 229-248.

Filmografia

- ANGELOPOLOUS, Theo (real.) (1994), *O olhar de Ulisses*, Grécia.
- GATLIF, Tony (2004), *Exiles*, França.
- PEREIRA, Luís Alberto (1999), *Hans Staden*, Brasil e Portugal.
- ROSSELLINI, Roberto (1954), *Viaggio in Itália*, Itália, França e E.U.A.
- SALES Jr., Walter (2004), *The Motorcycle Diaries*, Peru, Chile, Argentina, E.U.A. e Brasil.
- SANTOS, Nelson Pereira (real.) (1971), *Como era gostoso o meu francês*, Brasil.
- WENDERS, Wim (1984), *Paris, Texas*, E.U.A., Alemanha, França.
- WENDERS, Wim (1991), *Bis ans Ende der Welt*, Alemanha, Austrália e França.
- WENDERS, Wim (1994), *Lisbon Story*, Alemanha.