

O GÊNERO NARRATIVA DE VIAGEM NA LITERATURA OCIDENTAL

Marcel Lúcio Matias Ribeiro¹

Resumo: O objetivo deste artigo é discorrer sobre o gênero narrativa de viagem. Para isso, observa-se o conceito de literatura e também recorre-se a exemplos do referido gênero na literatura ocidental. A fim de fundamentar a discussão, utilizam-se os estudos de Antoine Compagnon e Antonio Candido sobre a teoria literária e as anotações de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux sobre a narrativa de viagem. Como resultado, consta-se que a narrativa de viagem é um gênero que caminha entre o relato não-ficcional e a ficção e que abarca interesses específicos de acordo com o contexto histórico, como se deu no momento das grandes navegações com o surgimento do Novo Mundo e no decorrer do século XX com o a curiosidade despertada pelo regime político implementado na União Soviética. Verifica-se ainda o quanto a narrativa de viagem pode modificar as concepções de mundo do leitor e do próprio autor. Pois, para interpretar e representar o estrangeiro, o autor principia de seus preconceitos, estereótipos, de sua cultura, modificando-os ou confirmando-os; com o leitor, ocorre o mesmo processo, com o acréscimo da tentativa de viver imaginariamente o que não viveu de modo material.

Palavras-chave: literatura, cultura, narrativa de viagem, teoria literária.

O gênero narrativa de viagem possui uma extensa história na tradição da literatura ocidental. Pode-se observá-lo presente em textos da antiguidade clássica, do momento medieval, da modernidade e do estágio contemporâneo. Mas, apesar de seu prolongado período de existência, a narrativa de viagem ainda se apresenta como um ponto de dificuldade para críticos e teóricos que pretendem defini-la em seu aspecto formal e conteudístico e até classificá-la como objeto literário ou objeto não-literário. Essa dificuldade advém de vários motivos, a começar pelo próprio conceito de o que é um texto literário, ou seja, em que aspecto reside a literariedade de um texto.

No decorrer da história, muitos estudiosos tentaram definir qual é a especificidade do texto literário. Apesar da pluralidade das abordagens, na maioria das vezes, as definições se mostravam incompletas e abriam espaço para questionamentos posteriores. Percebeu-se então que o conceito de literatura estava atrelado ao contexto histórico no qual ele é formulado. Desse modo, o julgamento de valor de gêneros e

¹ Professor de língua portuguesa e literatura do IFRN – *Campus* Natal Cidade Alta. E-mail: marcel.matias@ifrn.edu.br.

obras está submetido à concepção de literatura predominante no momento no qual o texto está sendo analisado.

A fim de tornar claro o entendimento que se tem de literatura, cita-se a demarcação exposta por Antoine Compagnon, no momento em que este tentava exhibir a seus leitores o que ele entendia pelo termo literatura com o intuito de introduzir um estudo sobre os elementos do texto analisados pela teoria literária:

No sentido restrito, a literatura (fronteira entre o literário e o não literário) varia consideravelmente segundo as épocas e as culturas. Separada ou extraída das belas letras, a literatura ocidental, na acepção moderna, aparece no século XIX, com o declínio do tradicional sistema de gêneros perpetuado por Aristóteles. [...]. Mas um deslocamento capital ocorreu ao longo do século XIX: os dois grandes gêneros, a narração e o drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa. Com o nome de poesia, muito em breve não se conheceu senão, ironia da história, o gênero que Aristóteles excluía da poética, ou seja, a poesia lírica a qual, em revanche, tornou-se sinônimo de toda poesia (COMPAGNON, 2001, p. 32).

Percebe-se na citação de Compagnon que o século XIX é tido como um momento de ruptura na concepção que até então se tinha de literatura, baseada na tripartição dos gêneros lírico, épico e dramático, formulada por Aristóteles. Com a ascensão da burguesia ao poder na Europa e com a difusão dos ideais artísticos da estética romântica, dentre os quais a questão da originalidade da obra e a total liberdade formal para o artista, não se conseguiu manter a estática definição dos gêneros do filósofo grego. A partir desse momento, em um processo que permanece até os dias atuais, a literatura passou a incorporar cada vez mais outros gêneros textuais, como a crônica, a autobiografia, o conto, o ensaio e a narrativa de viagem. Mas essa abertura da literatura a outros gêneros não significa que todos os impasses foram solucionados: continua ao redor da conceituação de cada um desses gêneros um debate acalorado sobre o ser ou não ser literatura – ter ou não ter literariedade.

Em relação ao gênero narrativa de viagem, uma infinidade de questões é problematizada, das quais serão citadas apenas as mais imediatas. Os problemas começam a partir do próprio conceito do referido gênero: como definir de modo objetivo e fechado o que é uma narrativa de viagem, dada a diversidade e complexidade das obras que são inseridas nesse gênero? Pode-se considerar uma narrativa de viagem um texto ficcional ou só se pode considerar relatos não-ficcionais? E, sendo a narrativa um relato não-ficcional até que ponto o narrador pode recriar a situação, pode fazer uso

da imaginação? Nesse tipo de texto, pode-se entender que não ocorre a distinção-tabu da teoria literária entre autor e narrador?

Essas são perguntas que carecem de respostas mais seguras por parte dos teóricos da atualidade. Porém, é importante ressaltar que a resolução desses aspectos problemáticos não deve acontecer de modo superficial e apressado. É necessário que se recorra ao arsenal teórico disponível nos estudos literários e à observação direta do texto que se constitui como um narrativa de viagem. A partir desses dois pontos, mas principalmente a partir da análise do objeto artístico, pode ser possível a dedução de sentenças que possibilitem uma explicação mais apropriada ao gênero em evidência.

Os estudiosos Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, em seu manual *Da literatura comparada à teoria da literatura* (1988), discorreram sobre as indagações que circundam o gênero narrativa de viagem. De acordo com os autores, deve-se destacar a narrativa de viagem como uma prática artística que envolve especificidades culturais do viajante e do lugar visitado. Desse modo, há um diálogo entre a cultura nativa do autor e a cultura estrangeira, fato que representa, geralmente, um ponto positivo do referido gênero: a necessidade de entender o outro (cf. MACHADO e PAGEAUX, 1988, p. 33-34). Esse aspecto da narrativa de viagem aproxima ainda mais do texto literário, pois, conforme Tzvetan Todorov, a literatura deve ampliar o nosso universo e as possibilidades de interação com o outro (cf. TODOROV, 2009, p. 23- 24).

Por conseguinte, do ponto de vista formal, observa-se que

Na narrativa de viagem, o escritor-viajante é ao mesmo tempo produtor da narrativa, objecto, por vezes privilegiado, da narrativa, organizador da narrativa e encenador da sua própria personagem. Ele é assim narrador, actor, experimentador e objecto da experiência. Ou ainda, o memorialista dos seus feitos e dos seus gestos, herói da própria história que inventa e que arranja à sua maneira, testemunha privilegiada em relação ao público sedentário (MACHADO e PAGEAUX, 1988, p. 34).

Analisando o comentário dos autores, percebe-se que, na narrativa de viagem, a distinção entre autor e narrador não existe, pois, o autor é quem está narrando as suas experiências em terra estrangeira, além disso, esse autor-narrador ainda exerceria o papel de personagem, aspecto complexo a ser avaliado pela teoria da literatura. Ora, sendo o escritor, autor, narrador e personagem ao mesmo tempo, isso abre a possibilidade de o autor imaginar situações que não ocorreram e pô-las em seus escritos

ou inserir situações que não aconteceram da maneira que ele contou. Ponto problemático: a narrativa de viagem, do modo como se está a observando, pode estar aberta à ficção ou não?

Sabe-se que existem narrativas ficcionais que recorrem à experiência da viagem: *Odisséia* (século IX a.C.), de Homero; *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes; *Cândido ou o otimismo* (1759), de Voltaire, dentre outras. No entanto, a genuína narrativa de viagem deve ser inteiramente o relato puro do real? O dramaturgo Dias Gomes, em sua autobiografia *Apenas um subversivo* (1998), chamava a atenção para o fato de que, mesmo estando contando momentos de sua —vida real, em alguns pontos não se furtava de imaginar e recriar passagens de sua vivência:

Não sei se os fatos aconteceram desse modo, como minha memória registrou, já que mais de uma vez a surpreendi querendo distorcer as coisas, romancear, selecionando alguns episódios e apagando outros, atuando como uma espécie de censura (GOMES, 1998, p. 55)².

A visão de Dias Gomes sobre os aspectos reais da autobiografia se aproxima da opinião de Antonio Candido sobre a relação entre a realidade e a ficção. Ao analisar a obra memorialística *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, Candido teceu a seguinte consideração:

Talvez seja errado dizer que *Vidas secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações (CANDIDO, 1992, p. 50).

² Dias Gomes inicia sua autobiografia da seguinte forma: “Nada mais fugidio, mais inconsistente, mais impalpável, tudo que me vem à mente remetido pelo passado chega translúcido, com a transparência dos fantasmas, corro atrás, e se dissolve no ar, como bolhas de sabão, deixando-me frustrado e coberto de dúvidas, não consigo mesmo traçar uma linha divisória entre a imagem dos fatos acontecidos e aqueles criados pela minha própria imaginação. Não poderia nunca jurar dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade, tão forte é a imagem da mentira que vem junto, grudada, parasitada. Não será a mentira, muitas vezes, mais reveladora que a verdade? Como posso afirmar que a vida que sei que vivi é mais verdadeira que a que inventei para mim? O que posso garantir é que esta última tem muito mais a ver comigo. Vou tentar, mas não sei se gostaria de ser absolutamente verdadeiro, já que vivi apenas um terço, se muito, da vida que me estava destinada; os outros dois terços foram desvios por caminhos alheios, vidas que deveriam ser vividas por outras pessoas; é a impressão que tenho. Não digo isso para me eximir de culpa, assumo todos os erros. Apenas quero ser honesto e preciso ao precisar a imprecisão de minha memória. E o caráter compulsivo e empulhador de minha imaginação” (GOMES, 1998, p. 13).

Apesar de relatar fatos e personagens reais, pela forma como o autor-narrador abordou as situações e indivíduos, Candido detectou em *Infância* traços de uma obra ficcional. Por isso, concluiu: “É claro que toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la” (CANDIDO, 1992, p. 50). E, por motivo da recriação do real, Candido assinalou ainda outro aspecto do gênero autobiografia: a universalidade do fato particular. Ou seja, por meio dos recursos literários presentes na autobiografia, a experiência particular transfigura-se em experiência universal, traço que Aristóteles utilizou para distinguir o texto literário do relato da história (cf. CANDIDO, 2006, p. 61, 70).

Ponderando-se, deste modo, sobre as anotações de Dias Gomes e Antonio Candido acerca do gênero posto em evidência pelos autores, percebe-se que a autobiografia deveria ser, em princípio, um “relato fiel” e individualizado sobre a realidade; entretanto, é difícil, para o escritor, não “universalizar” seu discurso, não aumentar um ponto, não recriar momentos, não escolher e excluir passagens de sua vida ou não apresentar a sua visão parcial, que pode não corresponder exatamente ao fato real. De modo que a autobiografia parte da observação do real, mas possui abertura para a recriação desse real, abertura essa que ocasiona a universalidade da experiência particular.

Associando-se a narrativa de viagem à autobiografia, já que as duas narrativas lidam com o relato de fatos supostamente reais, pode-se chegar ao patamar de que, mesmo tratando de um tema não puramente imaginativo, o escritor tem liberdade para abordá-lo de modo parcial e recriá-lo a sua maneira³. Pois, nesses gêneros, o que conta, o que os torna objetos literários, não é apenas o relato da realidade objetiva, mas também a forma como o autor-narrador-personagem se posiciona diante do mundo, diante, no caso específico da narrativa de viagem, do estrangeiro, que se apresenta como uma outra cultura, esta podendo alterar (ampliar, flexibilizar) a visão de mundo do autor ou reforçar seus preconceitos.

³ Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux chegam ao seguinte ponto de consenso sobre a narrativa de viagem: “Queremos simplesmente dizer com isto que o escritor-viajante, ao tentar fazer obra literária, vai efabular. E o importante, do ponto de vista do estudo literário, é observar segundo que lógica se vai construir esta espécie de ‘mentira’, segundo que fantasia criadora se vão desenvolver as confidências do viajante” (MACHADO e PAGEAUX, 1988, p. 35).

Discorrendo sobre os limites existentes entre o texto literário e o não-literário a partir do valor estético, o crítico Anatol Rosenfeld chegou ao seguinte patamar: “Os critérios de valorização, principalmente estética, permitem-nos considerar uma série de obras de caráter não-ficcional como obras de arte literárias e eliminar, de outro lado, muitas obras de ficção que não atingem certo nível estético” (ROSENFELD, 2007, p. 12). Tomando-se por base a relativização proposta por Rosenfeld, pode-se compreender de modo mais claro as concepções de Dias Gomes e Antonio Candido, pois se passa a admitir a ocorrência de certa flexibilidade na classificação de textos literários por meio do critério estético e não apenas pela ideia da ficção ou não-ficção.

Portanto, diante do exposto, percebe-se que a narrativa de viagem, texto que pode ser considerado esteticamente literário, ocupa uma zona fronteira entre a imaginação e a realidade. E, para reforçar esse aspecto, é válido se retomar as narrativas de viagem do período das grandes navegações (séculos XV e XVI), que foram tão marcantes para a formação de uma identidade para os países do Novo Mundo e também para a consolidação de uma mentalidade moderna no continente europeu.

Com o “descobrimento” da América em 1492, os mitos atribuídos a terras distantes e desconhecidas que alimentavam a imaginação europeia desde a Antiguidade Clássica ganharam um novo vigor (as amazonas, acéfalos, gigantes, Atlântida). Estavam desacreditados, mas, a partir das grandes navegações, passaram a possuir sentido, pois o homem se encontrava diante da exploração de territórios e mares ignotos que, por causa disso, poderiam justificar a existência dos mitos.

Os mitos do Novo Mundo foram descritos nas cartas dos exploradores. Essas cartas tinham a função de informar aos europeus o que era encontrado na América, mesclavam relato do real, descrição da paisagem física e humana, com histórias imaginativas, os monstros extraordinários e os povos estranhos que habitavam a terra recém-descoberta. O êxito comercial, diante de um público ávido por notícias fantásticas, dessas missivas fez com que se tornassem uma espécie de “relatos aventureiros de uma terra estranha”. Daí, explicam-se a multiplicação dos mitos, das histórias inventadas, da ficcionalidade presentes nos relatos dos desbravadores, supostamente pautados na observação direta da realidade.

As narrativas de viagem do período das grandes navegações foram verdadeiros sucessos editoriais, porque lidavam com um elemento que sempre está presente nesse gênero no que diz respeito ao leitor: a curiosidade em relação ao estrangeiro. Era esse

empenho em conhecer o desconhecido o impulso responsável para que muitos leitores saíssem em busca de textos sobre o Novo Mundo e que também fazia com que cada vez mais seus autores utilizassem a imaginação na descrição do que supostamente havia além-mar.

Ainda, hoje, na contemporaneidade, o leitor busca encontrar narrativas que desenvolvam a temática do outro, do diferente, do desconhecido, por isso, existem relatos de viagem que se tornaram verdadeiros *best-sellers*: *A ilha* (1975), de Fernando Morais; *Cuba de Fidel: viagem à ilha proibida* (1978), de Ignácio de Loyola Brandão. É óbvio que se deve alertar que esses livros não são “aceitos” como textos puramente literários, até porque seus autores se esforçam por usar uma linguagem jornalística e porque estão inseridos em um estrutura mercadológica mais imediatista. Porém, o princípio da curiosidade do leitor em relação ao estrangeiro é o mesmo das narrativas de viagem ditas literárias ou as das grandes navegações: a vontade de conhecer o exótico.

Em apresentação para livros de contos que giram em torno da temática da viagem, o escritor Miguel Sanches Neto afirmou:

Em certo sentido, a função de toda viagem é mesmo gerar narrativas, pois a mudança de território nos coloca em confronto com uma realidade nova (para nós). Vemos tudo como se fosse a primeira vez, sentindo encanto ou estranhamento, estados que nos levam a querer organizar as descobertas em relato. Que pode virar uma conversa entre amigos ou texto literário. O fato é que há uma relação de causa e efeito entre viajar e narrar (SANCHES NETO, 2005, p. 07).

As considerações de Sanches Neto apontam para o aspecto do posicionamento que se assume, no momento do deslocamento espacial, diante de uma nova realidade cultural, algo que causa desconforto ou surpresa e, conseqüentemente, gera a vontade de apresentar essa realidade a pessoas que não tiveram oportunidade de conhecê-la. Estaria nessa necessidade a gênese do relato de viagem, que poderia ser um exposição oralizada de modo informal ou escrita com recursos literários.

Além dos aspectos mencionados, há de se observar que a relação do autor da narrativa de viagem com os seus leitores é bastante complexa, como se pode constatar por meio da anotação de Machado e Pageaux:

Neste espaço estrangeiro, o viajante vai descobrir (ou esquecer!) o Outro. A relação com o Outro constitui também um elemento básico da narrativa de viagem: ao leitor passivo, que não se desloca, o viajante vai comunicar informações que poderão tornar-se

preciosas e definitivas, princípio de reflexão e de juízo. Para definir o Outro, a equação pessoal do viajante é importante. Mas ela entra em concorrência com toda uma herança cultural: os clichês, a psicologia dos povos tal como a vê o viajante, as suas referências livrescas que virão confirmar ou modificar o juízo sobre o Outro (MACHADO e PAGEAUX, 1988, p. 45-46).

Levando-se em conta a apreciação dos estudiosos citados, verifica-se o quanto a narrativa de viagem pode modificar as concepções de mundo do leitor e do próprio autor. Além de se averiguar a importância do contexto no qual estão inseridos os dois envolvidos no processo de comunicação. Pois, para interpretar e representar o estrangeiro, o autor principia de seus preconceitos, estereótipos, de sua cultura, modificando-os ou confirmando-os; com o leitor, ocorre o mesmo processo, com o acréscimo da tentativa de viver imaginariamente o que não viveu de modo material.

A experiência da viagem, com toda a sua riqueza dialógica, além de servir apenas como tema para obras puramente ficcionais, conforme exemplos mencionados anteriormente, pode ainda funcionar como influência para a composição de uma obra romanesca. Caso ocorrido com o escritor alemão Ernst Jünger (1895-1998), discutido por Antonio Candido no ensaio “A viagem de Jünger”. Em 1936, o escritor germânico realizou uma visita de dois meses ao Brasil, por meio da qual pôde conhecer a paisagem humana do país e a vegetação e animais de suas florestas. Como resultado direto dessa experiência, o autor publicou a narrativa *Viagem atlântica* (1947), na qual relata a passagem pelo Brasil.

Candido acredita que a vivência em país estrangeiro influenciou de maneira indireta a elaboração de planos secundários do romance *Sobre os penhascos de mármore* (1950), uma das obras mais conhecidas do escritor alemão, que usa paisagens físicas semelhantes às do Brasil que tanto encantaram o autor e também referencia um universo cultural próximo ao do país tropical (cf. CANDIDO, 2004, p. 56-57). Desse modo, percebe-se como a experiência de viagem pode servir de influência para textos ficcionais.

Tendo-se realizado um apanhado sobre aspectos formais e contedústicos da narrativa de viagem, convém ressaltar que esse tipo de gênero está sujeito a uma divisão em subgêneros. Ao longo da história, pontos de interesse específicos de determinados povos e lugares despertaram a curiosidade de narradores: aspectos culturais, artísticos, políticos, econômicos. Essas particularidades fizeram com que vários escritores registrassem suas impressões sobre um mesmo lugar, como se pode perceber no

exemplo mencionado anteriormente: as terras recém-descobertas do Novo Mundo, que possuem inúmeros relatos estrangeiros e se constituem como um subgênero das narrativas de viagem.

De modo semelhante ao exposto, pode-se propor a classificação em subgênero das narrativas de viagem dos relatos sobre a URSS ao longo do século passado. Por motivo da implantação do regime comunista e suas conseqüentes mudanças políticas, econômicas, artísticas e sociais, muitos intelectuais ocidentais visitaram o referido país. A maioria desses intelectuais estava já direcionada a conhecer e relatar os benefícios alcançados na União Soviética, fato que influenciava em como o país estrangeiro seria mostrado ao seu leitor. A própria URSS, interessada em divulgar seus avanços sociais ao mundo capitalista e cada vez mais conquistar adeptos ao comunismo, estimulava a visita com o intuito de que seus hóspedes funcionassem como difusores da ideologia marxista em seus países de origem. Nestes, existia um público ávido por notícias do então “novo mundo”, do “mundo da paz”.

Antonio Candido, ao analisar a política e a literatura no Brasil durante os anos 30 do século passado, constatou que

houve nos anos de 1930 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas [...] a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo (CANDIDO, 2006, p. 227).

Foi partindo dessa observação que Candido percebeu a atenção dos intelectuais do período por notícias da URSS:

Muita gente se interessou pela experiência da União Soviética e as livrarias pululavam de livros a respeito, estrangeiros e nacionais [...]. Editoras pequenas e esforçadas divulgavam obras sobre o anarquismo, marxismo, sindicalismo, movimento operário. Algumas de grande êxito, como a História do socialismo e das lutas sociais, de Max Beer, O ABC do comunismo, de Bukarin, ou o famoso Dez dias que abalaram o mundo, de John Reed (CANDIDO, 2006, p. 228-229).

Como se depreende através da citação de Candido, o interesse pela União Soviética era motivado pela questão política e social. Desse modo, havia publicações que se prendiam ao doutrinamento político e existiam escritos de estrangeiros à cultura russa que, como no período das Grandes Navegações, narravam a nova sociedade para os povos do velho mundo capitalista. Aspecto que se põe em concordância com a

observação de Machado e Pageaux sobre as narrativas de viagem, de que a escolha do viajante por determinado lugar condiz com certas —modas culturais‖ (cf. MACHADO e PAGEAUX, 1988, p. 36). Neste momento histórico, o modismo que impulsionou os peregrinos foi o relato sobre a Revolução de Outubro, suas consequências para a sociedade soviética e sua possível extensão a outros países.

Cabe mencionar que a implantação do comunismo na União soviética foi um episódio capital para a história do século passado. De modo que, para muitos historiadores, a Revolução Russa de 1917 foi o fato político-social mais importante do século XX. Richard Pipes, conceituado historiador norte-americano, afirma, em famoso ensaio sobre a mencionada revolução e seus desdobramentos: “A Revolução Russa constitui-se no acontecimento mais importante do nosso século [referindo-se ao século XX]” (PIPES, 2008, p. 14). Segundo o historiador Eric Hobsbawm:

O mundo que se esfacelou no fim da década de 1980 foi o mundo formado pelo impacto da Revolução Russa de 1917. Fomos todos marcados por ela, por exemplo na medida em que nos habituamos a pensar na moderna economia industrial em termos de opostos binários, —capitalismo‖ e —socialismo‖ como alternativas mutuamente excludentes (HOBSBAWM, 1995, p. 14).

Hobsbawm acrescenta ainda que a Revolução Russa de 1917 “Tornou-se tão fundamental para a história deste século [XX] quanto a Revolução Francesa para o século XIX” (HOBSBAWM, 1995, p. 62). O poeta Ferreira Gullar afirma que “A revolução comunista de 1917, na Rússia, mudou o curso da história. [...] era de qualquer forma uma utopia que incendiara a imaginação de homens generosos, que sonhavam com uma sociedade justa e solidária” (GULLAR, 2007, p. 81).

Após se observar comentários sobre o impacto social e político da Revolução Russa no pensamento ocidental durante o decorrer do século XX, pode-se citar o desdobramento dessa temática no campo intelectual e artístico por meio das narrativas de viagem sobre a URSS.

Dentre os textos de viagem, escritos obviamente por estrangeiros, sobre a URSS, podem-se destacar: *10 dias que abalaram o mundo* (1919), do norte-americano John Reed (1876-1920); *o Diário de Moscou* (1927), do alemão Walter Benjamin (1892-1940); *De volta da U.R.S.S.* (1936), do francês André Gide (1869-1951); *O mundo da paz* (1951), de Jorge Amado (1912-2001); *Viagem* (1954), de Graciliano Ramos (1892-1953); *URSS, mal amada, bem amada* (1986), do português Fernando Namora (1919-

1989); *As muralhas de Jericó – memórias de viagem: União Soviética e China nos anos 50*, do escritor gaúcho Josué Guimarães (1921-1986), livro redigido em 1952, mas publicado (postumamente) apenas em 2001. Obras que, pode-se afirmar, à exceção do escrito de André Gide, construíram uma representação do regime soviético ao público do ocidente capitalista, traçando um perfil relativamente positivo do comunismo, embora nos textos de Benjamin e Graciliano Ramos sejam lançadas algumas críticas ao regime, em oposição às notícias plenamente negativas e distorcidas que eram divulgadas pela imprensa burguesa do período.

É interessante atentar que cada uma das obras mencionadas corresponde a um momento político específico da URSS. *Os 10 dias que abalaram o mundo* remetem aos antecedentes e ao desencadear da Revolução de Outubro, narrando e explicando, com riqueza de detalhes, os passos que ocasionaram a implantação do comunismo na União Soviética. John Reed, testemunha ocular dos fatos, conversa com políticos e militantes envolvidos no processo e, como defensor da causa comunista, participa de momentos decisivos da revolução. É uma obra de proporções épicas que povoou o imaginário da intelectualidade esquerdista de sua geração e de gerações posteriores. Pode-se considerá-la o marco inicial das obras que abordam a vida e o contexto político da URSS. Sua influência no ocidente é bastante sentida, como pode comprovar a citação de Candido utilizada anteriormente.

O Diário de Moscou corresponde a um momento no qual a revolução já está consolidada. Walter Benjamin, apesar de simpatizante da causa, ensaia, em seu escrito, algumas críticas ao regime implantado por Lênin e naquele momento conduzido por Stalin. Debate sobre o padrão artístico socialista e sobre as supostas traições de intelectuais ao partido comunista russo. Revela ainda algumas tensões ideológicas pós-revolução. No entanto, a temática em evidência na narrativa, fugindo à discussão política, é a relação afetuosa de Benjamin com a atriz russa Asia Lacis.

O escritor sul-africano J. M. Coetzee, em artigo sobre a associação de Benjamin ao pensamento de esquerda, comenta as anotações do filósofo alemão relativas a sua passagem por Moscou:

Na viagem a Moscou, Benjamin manteve um diário que depois revisou para publicação. Ele não falava russo. Em vez de recorrer a intérpretes, tentou ler Moscou a partir de fora — o que depois designaria como seu "método fisiognômico" —, esquivando-se de abstração ou julgamento e apresentando a cidade de uma tal forma que "toda

factualidade já é teoria" (a frase é de Goethe). Algumas das proposições de Benjamin sobre a experiência "histórico-mundial" que ele vê em curso na União Soviética hoje parecem ingênuas. Mesmo assim, permanece o seu olhar afiado. Muitos dos novos moscovitas ainda são camponeses — observa — vivendo vidas de aldeia em ritmos de aldeia; a distinção de classes pode ter sido abolida, mas dentro do Partido está se engendrando um novo sistema de castas (COETZEE, 2009).

Coetzee pondera sobre o método de percepção da realidade estrangeira utilizado por Benjamin: tentando entender a cultura russa partindo da visibilidade externa à interna, ou seja, com o olhar de quem está fora daquela realidade linguística e cultural; e buscando o relato de fatos sem a exposição de “preconceitos” e julgamentos. Esse aspecto técnico referente ao método de observação de Benjamin apontado pelo escritor sul-africano possui certa semelhança com o pensamento de Machado e Pageaux sobre a narrativa de viagem, mais especificamente, sobre como se dá a relação do estrangeiro com a terra visitada. Coetzee ressalta ainda as tímidas, mas perspicazes, observações críticas de Benjamin sobre a situação política soviética.

Em De volta da U.R.S.S., que pode ser relacionado ao momento do processo de implantação de modo mais evidente do stalinismo, André Gide critica abertamente o regime soviético e aponta que talvez o grande sonho da humanidade de um sistema econômico igualitário esteja fadado ao fracasso. Por isso, em nome do bem comum, mesmo militante intelectualmente do comunismo, decide-se a apontar os erros que estavam ocorrendo na gestão da URSS⁴. Dos cronistas da União Soviética mencionados, Gide é, sem dúvida, o que realiza críticas mais contundentes à sociedade soviética. Por exemplo, observou que os russos se vestiam uniformemente (cf. GIDE, 1937, p. 34-35) e percebeu que essa homogeneidade externa poderia também ser aplicada em nível ideológico: todos pensavam da mesma forma e possuíam a mesma opinião, conforme atesta a citação a seguir:

Na U.R.S.S., está resolvido, de antemão e definitivamente, que sobre todas as coisas, sejam quaes forem, não poderá haver mais de uma opinião. De resto, as criaturas têm o espírito talhado de tal jeito que o conformismo para ellas se torna facil, natural, insensível. [...] De sorte que, quando se conversa com um russo, é como si se

⁴ Em reportagem recente, na revista *Veja*, sobre republicação da obra de André Gide no Brasil afirma-se: “Gide, como tantos intelectuais da primeira metade do século XX, viveu seu momento de flerte com o comunismo. Foi, no jargão do período, um ‘companheiro de viagem’ do Partido Comunista. Em 1936, a convite do governo, visitou a União Soviética – e voltou completamente desiludido. O PC francês nunca o perdoaria por sua denúncia do stalinismo no livro *Retour de l’URSS* e em outros textos críticos” (SCLIAR, 2010, p. 96).

conversasse com todos. Não que cada um obedeça a uma palavra de ordem; mas tudo está arranjado de maneira que não é possível nenhuma disparidade (GIDE, 1937, p. 47).

Desse modo, Gide constata que a unilateralidade ideológica é um problema para a sociedade em construção, pois o conformismo e a crença de que se deve abrir mão de determinados confortos momentâneos em prol de um bem coletivo podem, na concepção do escritor, instaurar um regime ditatorial, como de fato ocorreu e se pôde visualizar anos depois. Os traços individuais, de acordo com a percepção de Gide, deveriam ser suprimidos em nome da coletividade, pois assim o livre pensamento também seria evitado. Quem expressasse um pensamento próprio estaria agindo de modo individualista e, portanto, contra o bem comum.

As muralhas de Jericó – memórias de viagem: União Soviética e China nos anos 50, de Josué Guimarães, registram as impressões referentes aos países socialistas mencionados no título da obra no início dos anos cinquenta do século passado. Cronologicamente, insere-se no mesmo contexto histórico e ideológico no qual foram redigidas as narrativas de viagem à URSS de Jorge Amado e de Graciliano Ramos. Naquele período, o sonho socialista ainda era possível, apesar das acusações não comprovadas ainda aos abusos de poder de Stalin.

Nota-se certa semelhança do modo de observar do autor gaúcho com o tom utilizado por Graciliano Ramos em *Viagem*. Guimarães tenta ser ponderado, tenta manter uma perspectiva equilibrada de enunciação, mas, por ser simpatizante da causa comunista, em algumas ocasiões, não consegue ver com clareza determinadas situações problemáticas ocorridas na URSS. Por isso, em momentos de sua narrativa, o autor apresenta uma visão ingênua da sociedade soviética. De qualquer maneira, não realiza propaganda política declarada em prol ao socialismo, como Jorge Amado fez em seu relato de visita à URSS. Procura limitar-se a registrar suas impressões, resultando numa perspectiva predominantemente descritiva na forma de representar os países visitados.

O português Fernando Namora visitou o país soviético algumas vezes no decorrer dos anos setenta e oitenta do século passado, registrando, deste modo, em sua narrativa de viagem, *URSS, mal amada, bem amada*, tensões referentes à Guerra Fria e à derrocada do sistema socialista na União Soviética. Talvez por isso seu enfoque se volte para a geografia humana do povo russo em vez do debate ideológico.

Os registros sobre a URSS revelam várias facetas observadas pelos escritores do sistema político implementado no país em evidência e também assinalam a diversidade

formal que o gênero narrativa de viagem pode assumir. Acredita-se que a ampliação do conceito de literatura passa pelo debate sobre textos fronteiriços como a narrativa de viagem, gênero que permite a relativização de vários conceitos da teoria literária tradicional, tais como o do autor, do narrador e da ficção propriamente dita.

Referências

- AMADO, Jorge. *O mundo da paz*. Rio de Janeiro: Vitória, 1951.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscú*. Buenos Aires: Taurus, 1990.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In _____. *A educação pela noite*. 5. ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A viagem de Jünger. In _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- COETZEE, J. M. As maravilhas de Walter Benjamin. Disponível em http://www.cebrap.org.br/imagens/Arquivos/as_maravilhas_de_walter_benjamin.pdf. Acesso em 20 de julho de 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- GIDE, André. *De volta da U.R.S.S.* Tradução de Álvaro Moreyra. Rio de Janeiro: Vecchi, 1937.
- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- GUIMARÃES, Josué. *As muralhas de Jericó – memórias de viagem: União Soviética e China nos anos 50*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- GULLAR, Ferreira. O sonho comunista acabou? In: *Aventuras na História: Revolução Russa – 90 anos*. São Paulo: Abril, 2007. (Revista – edição especial).
- HOBBSAWM, Eric J. *A era do extremo: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- NAMORA, Fernando. *URSS, mal amada, bem amada*. Rio de Janeiro: Nórdica, s.d.
- PIPES, Richard. *História concisa da revolução russa*. Tradução de T. Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Viagem*. 17. ed., Rio de Janeiro: Record, 1992.

REED, John. *10 dias que abalaram o mundo*. Tradução de Armando Gimenez. 4. ed., São Paulo: Global, 1978.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. 11. ed., São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates).

SANCHES NETO, Miguel (org.). *Contos para ler em viagem*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2005.

SCLIAR, Moacyr. Um cadáver acaba de escrever. *Revista Veja*, São Paulo, ano 43, edição 2146, 06 de janeiro de 2010, p. 96-97.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. 2. ed., Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.